

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

الصّوت والدّلالة

في شعر الصعاليك

(تأية الشنفرى أنموذجا)

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم اللغة

إعداد الطالب:

عادل محّو

إشراف:

أ.د: سعيد هادف

أ.د: عبد القادر دامخي

لجنة المناقشة

د. لخضر بلخير	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د سعيد هادف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
أ.د عبد القادر دامخي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا مساعدا
أ.د بلقاسم بلعرج	أستاذ التعليم العالي	جامعة قالم	مناقشا
د. عبد الحميد دباش	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مناقشا
د. بلقاسم دفة	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	مناقشا
د. أحمد غرس الله	أستاذ محاضر	جامعة قسنطينة	مناقشا

السنة الجامعية: 2007/2006

شكر و عرفان

✓ إلى أستاذيَّ المشرفين: أ.د سعيد هادف و: أ.د عبد القادر دامخي على ما منحاني من ثقة وتشجيع ومتابعة دقيقة منذ بحث الماجستير الذي تشرفت بإشرافهما عليه.
✓ إلى والديَّ العزيزين...

ل

✓ أوقات الرخاء.

رحلات

✓ إلى صديقي العزيز: د.

ان

العلمية إلى جامعات دمشق والقاهرة

بيته في روعي من تشجيع متواصل.

✓ إلى الزملاء والرفاق الأساتذة: أ.نصر الدين وهابي، أ. بشير خلف،

ماعي،

دي، أ.

ي، أ.

عداني، أ.

بة، أ.

أ.مسعود وقّاد .

ة

ار،

✓ المركز الجامعي بالوادي.

اج

✓ للصحة بقمار الذين حملوا معي هم إنجاز هذا البحث،

✓...وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد.

عادل محلو

مقدمة

اللغة، هذه الظاهرة الفريدة التي ميّزت الإنسان بخصائصها عن غيره من المخلوقات ظاهرةٌ جديرةٌ بالدراسة العلمية الدقيقة لفهم آلياتها وكشف غناها. وتزداد هذه الظاهرة أهميةً عندما تدرج في نصّ إبداعيّ هو ميزةٌ أخرى للإنسان العاقل عن بقية المخلوقات.

ومن أجل ذلك اهتمّ الفكر الإنساني منذ بداياته بالظاهرة اللغوية وحاول دراستها بطرائق ومناهج ورؤى شتى، ومن بين المسائل التي أرقته وظلت تتردّد أصدائها في كثير من القضايا اللغوية الأخرى مسألة العلاقة بين الشكل والدلالة؛ أي شكل الظاهرة اللغوية صوتا وصرفا وتركيبا الذي يشكّله المرسلُ بالدلالات التي تحصل في أذهان المتلقين. لقد نالت قضية العلاقة بين المستويين الصوتي والدلالي اهتماما كبيرا جدا منذ القديم إلى الآن، واختلف فيها أشد الاختلاف، ولهذا يجيء هذا البحث لتبيين طبيعة هذه العلاقة بشكل تطبيقي؛ إذ يختار متنا شعريا عربيا، متميزا، هو شعر الصعاليك ليحاول تحديد الآلية التي تؤدي بها الفونيمات دورا دلاليا.

إن الإشكالية التي يطرحها هذا البحث لسانية بحتة تدرج ضمن جدلية العلاقة بين الدال والمدلول، وسيتم استكناه هذه الإشكالية - كما سبق ذكره - في مدونة ذات صبغة خاصة؛ إنَّها شعر الصعاليك حيث تُهمَّش اللغة وظيفتها التوصيلية وتنتأر حول نفسها في وظيفة جمالية، وتتحدد هذه الإشكالية عبر الأسئلة التالية:

- إلى أي مدى يستطيع المستوى الصوتي، ممثلا هنا في الفونيمات، أداء دور دلالي ذي بعد جمالي في النص؟
- وهل هي استطاعة مطلقة أم إنَّها تقتصر على بعض الفونيمات فقط؟
- ما هي الآلية التي يتم بها أداء هذا الدور الدلالي ذي البعد الجمالي؟
- وهل هذه القدرة التي توجد في البنية الصوتية لوحدات النص؛ أي - تقريبا - أغراضه حسب النقد القديم، تمتد إليه ككل متناسق وتنفذ إلى رؤياه؟
- وهل هناك أنساق صوتية عربية، مترابطة في المخرج أو الصفات أو غير ذلك، تتكرّر وتتحول من وحدة إلى أخرى في النص حسب تَشاكل أو تباين الدلالات؟

وهنا يُختبر فرض أساس ينطلق من رافدين نظريين:

ب

- نظرية الانزياح ل:جون كوين .
- ومفهوم السمات التمايزية كما أسسه رومان جاكوبسون.
وذلك باعتبار انزياح فونيم ما عن نسبة مثوله العامة زيادة أو نقصا عائد إلى طبيعة دوره الدلالي في النص؛ حيث تحقق الفونيمات التي تخدم دلالات النصّ زيادة عن نسبتها العامّة؛ أي انزياحا حضوريا، وتُهمّشُ الفونيمات التي لا تخدمها بتسجيلها نسبة أدنى من نسبتها العامة في النصّ ؛ أي تسجّل انزياحا غيابيا.

ولاختيار هذا البحث أسباب كثيرة لعلّ أهمها هذا الجدل المثير حول طبيعة العلاقة بين الصوت والدلالة، وحول آلية هذه العلاقة، ثم جاذبية الكشف عن دور الفونيمات في النصوص ذات الطبيعة الجمالية.
وأما من جهة المدوّنة فإن شاعريّة الصعاليك المتميّزة - خاصة تجلياتها في تائية الشنفرى - كصوت فريد في المتن الشعريّ العربي، وقوّة الأفكار التي يدعون إليها وسموّها الإنسانيّ وجاذبيتها، وتجدّدها في كلّ عصر - وخاصة عصر العولمة هذا - ، وقربها من ذات الباحث هي بعض أسباب دفعت إلى اختيار شعر الصعاليك مدوّنة.

ولقد تطلّب هذا البحث العودة إلى عدد من مصادر تراثنا العربي الصوتي وعلى رأسها كتاب سيبويه وأسباب حدوث الحروف لابن سينا. ودواوين الصعاليك طبعا باعتبارها مدونة هذا البحث. إضافة إلى "لسان العرب" و"القاموس المحيط" لفتح مغاليق اللغة الصعبة لشعر الصعاليك، وكتب أخبار الأدب ك: "الأغاني" و"خزانة الأدب" لتفهم السياقات التي وردت فيها نصوص الصعاليك.

وكذلك عدد من الدراسات الصوتية المعاصرة ك: "الأصوات اللغوية" للدكتور إبراهيم أنيس، "مناهج البحث في اللغة" للدكتور تمام حسان، "علم الأصوات اللغوية" للدكتور مهدي مناف الموسوي، "مدخل في الصوتيات" للأستاذ عبد الفتاح ابراهم، وإلى جانبها مقالات مهمّة في هذا المجال ك: "دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية" للدكتور السعيد هادف، و: "التحليل اللغوي ونظرية المعنى عند فتجنشتين" للأستاذ رشيد الحاج صالح. كما كانت هناك طائفة من الكتب التي تناولت علاقة الصوت بالمعنى في اللغة العربية عموما من مثل : "خصائص الحروف العربيّة ومعانيها" لحسن عبّاس، أو تناولتها في النصوص الشعريّة ك: "التمثيل الصوتي

ت

للمعاني " لحسني عبد الجليل يوسف.
كما تمّت الاستفادة من أهمّ المراجع الأجنبية والمترجمة في هذا
المضمار ك: "مبادئ علم الأصوات الوظيفي" لتروبتزكوي، و: "ست
محاضرات في الصوت والمعنى" و: "قضايا الشعرية" لرومان
جاكوبسون.

إضافة إلى كتاب: "النظرية الشعرية" ل: جون كوين من ترجمة
د. أحمد درويش الذي يحوي كتابه: "بناء لغة الشعر" الذي اتّخذ رافدا نظرياً
لمفهوم الانزياح.

كما تمّت الاستعانة ببعض الكتب المتخصصة في علم الجمال لتحديد
مفهوم الجمال الذي يتحرك هذا البحث في إطاره ك: "الشكل والدلالة" ل:
د. عادل مصطفى، و: "ضرورة الفن" لإرنست فيشر.

ولم يكن لهذا البحث أن يسير دون العودة إلى عدد من الدراسات
الأدبية والنقدية التي أسهمت في قراءة شعر الصعاليك والشعر الجاهلي
عموماً من مثل: "الشعراء الصعاليك" ليوسف خليف، و: "شعرنا القديم
والنقد الجديد" للدكتور وهب أحمد رومية.

ويتكون هذا البحث من مقدمة وخاتمة وتمهيد وأربعة فصول. ففي
التمهيد تناول لمفردات العنوان لأجل تحديدها في إطار هذا البحث بدقة
أكثر، وإعطائها مزيداً من الوضوح الذي يساعد في تفهم الفصول اللاحقة
وقد شمل:

- مفاهيم: الصوت، الدلالة، والصعلكة لغة واصطلاحاً.
- الصوت والدلالة في الدراسات القديمة والحديثة.
- طبيعة اللغة في النصّ الشعر من خلال تحولاتها بالتكرار والانزياح
والشكّنة.

- تعريفاً موجزاً بالصعاليك وشعرهم من حيث الخصائص والمميّزات.
أما الفصل الأول: "الرويّ والدلالة في شعر الصعاليك" فقد تطرّق
إلى علاقة الرويّ بالدلالة، على اعتبار الرويّ فونيميا أساساً في بنية
القصيدة العربية، وذلك من خلال نماذج متعدّدة من شعر الصعاليك الخمسة
الذين يتناولهم البحث وهم: عروة بن الورد، تأبّط شرّاً، الشنفرى، السليك بن
السلكة، وعمرو بن براق. وقد سبق التطبيق توطئة نظريّة حول تعريف
الرويّ وأهمّيته ووظيفته في القصيدة العربية.

وفي الفصل الثاني وما يليه يتم تحليل علاقة الصوت بالدلالة في تائيّة الشنفرى أنموذجاً لشعر الصعاليك.

ففي الفصل الثاني تُشرح المدونة: "تائيّة الشنفرى"، وتُقسّم إلى ست وحدات:

- البين - الغزل - الغزو - المدح - القصاص - اليقين

وتُدمج كلّ وحدتين متتابعتين في فصل واحد لما بينهما من علاقة وطيدة تُبيّن في موضعها إن شاء الله.

إذن تُحلّل علاقة الصوت بالدلالة في وحدتي البين والغزل في الفصل الثاني، وذلك بتتبّع الفونيمات التي تحقّق انزياحاً حضورياً وتلك التي تسجّل انزياحاً غيابياً بدءاً بالصوامت فالصوائت.

أما الفصل الثالث فيُتطرّق فيه إلى تبين علاقة الفونيمات بالدلالات في وحدتي: الغزو و: المدح.

وكذلك الشأن في الفصل الرابع الذي تُدرس فيه روابط الفونيمات بالدلالة في الوحدتين الأخيرتين من نصّ تائيّة الشنفرى وهما: القصاص و: اليقين.

ولقد كانت حدود هذه البحث عند الفونيمات ولم تمتدّ لدراسة المقاطع وظواهرها من نبر وتنغيم لأنّ ذلك يتطلّب وقتاً أفسح بكثير وجهداً مضاعفاً .

وطبيعيّ - بناء على ما سبق - أن يكون المنهجان: الإحصائي والجمالي عماد هذا البحث ؛ فالإحصاء مناسب جداً للمستوى الصوتي ومتعلق بشكل أساس بتحديد النسب العامة ونسب الانزياحات. وأما المنهج الجمالي فهو الأجدر بإضفاء روح على تحليل الإحصاءات رابطاً بين الفونيمات والدلالة في الوحدة نفسها ، وبعد ذلك بين الوحدات فيما بينها.

وبالنسبة لعوائق هذا البحث فهي والحمد لله قليلة، وقد تمثّلت في طبيعة شعر الصعاليك؛ فهو شعر غير محقّق بالدقّة الكافية عدا ديوان تأبّط شراً الذي حقّقه بشكل علميّ دقيق: عليّ ذو الفقار شاكراً. إضافة إلى طغيان النزعة الخرافية على أخبار الصعاليك ممّا لا يسمح باستبانة السياقات الحقيقية التي وردت فيها أشعارهم.

وفي الختام أتوجه بخالص الشكر إلى الأستاذين المشرفين: الأستاذ الدكتور السعيد هادف و الأستاذ الدكتور عبد القادر دامخي على رعايتهما الشاملة لهذا البحث منذ بداياته إلى استوائه على هذه الحال.

وحمدا لله ينتهي إلى رضاه، ويبلغ الحامد مناه، لما وفقني إليه من أمر هذا البحث، وهو خير مستعان وموفق.

تمهيد

تحديد المفاهيم في ضوء شبكة العلاقات

- أولاً: الصوت .
- ثانياً: الدلالة .
- ثالثاً: الصوت والدلالة .
- رابعاً: الصوت والدلالة في الشعر .
- خامساً: الصعاليك وشعرهم .

أولاً- الصوت:

أ - الصوت لغة واصطلاحاً:

الصوت في اللغة: "الجرسُ... وقد صات يصوتُ صوتاً، وأصات، وصوتَ به: كلُّه نادى" (1).

أما في الاصطلاح العلمي فإنّ الصوت هو "الأثر السمعي الذي تحدثه موجات ناشئة عن اهتزاز جسم ما" (2)؛ طبيعياً كان أو صناعياً، عن قصد أو غير قصد.

وبذلك فإنّ هذا التعريف العلمي ينطبق على كلّ الأصوات الطبيعية والصناعية في الوجود، وعليه كان لابدّ من البحث عن مصطلحات خاصّة تميّز الأصوات التي تدخل في عمليّة التواصل اللغويّ الإنسانيّ عن غيرها لما لهذه العمليّة من أهميّة من محوريّة في الوجود البشريّ؛ إذ الصوت هو رفيق الإنسان منذ ميلاده، ودليل وجوده، وبه ورث الفقهاء المولود إذا استهلّ صارخاً" (3)، وهو اللقاء الأوّل بين العالم والذهن، وهو إرادة وجود، وممثّل للجسد الذي ينطقه (4). يستعمل الناس - إذن - في تواصلهم أصواتاً لغويّة وأخرى غير لغويّة كالصفير والأنين وغيرهما، وللتمييز بينهما؛ أي بين: الصوت اللغويّ و: الصوت غير اللغويّ اقترح علماء اللغة بديلاً للصوت بمعنييه:

✓ العامّ (= le son = the sound).

✓ والصوت بدلالته على الصوت البشريّ (= la voix = the voice).

وهذا البديل هو الفونيم (phonème).

(1) - لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، 1968، ج: 2، ص: 57

(صوت). و: القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار الفكر، بيروت، 1983، ج: 1، ص: 152 (صوت).

(2) - معجم المصطلحات العلميّة والفنيّة، يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، ص: 391 (صوت).

(3) - العاميّة الجزائرية وصلتها بالفصحى، دمختر نويوات و: د. محمد خان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005، ص: 09.

(4) - مدخل إلى الشعر الشفاهي، بول زوميتور، تر: وليد الخشاب، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1999، ص: 09، 11.

ب - الفونيم:

يأتي هذا المصطلح الصوتي من اللفظة الروسية: " fonema "، وكان بودوان دي كورتناي أول من استخدمه بالمعنى الاصطلاحي⁽¹⁾ الذي يعني الوحدة الصوتية الصغرى النموذجية التي يحاول المتكلم تقليدها، وهو يقدم بذلك تفسيراً نفسياً للفونيم⁽²⁾؛ أي إنه جزء من البنية الذهنية اللغوية لدى أفراد البيئة اللغوية الواحدة⁽³⁾. ولكن هذا المصطلح لم يشهد رواجاً واستعمالاً واسعاً إلا منذ عشرينيات القرن الماضي على يد أعضاء مدرسة براغ⁽⁴⁾.

وتعدّ أعمال هذه المدرسة أول تطور مهمّ في نظرية الفونيم⁽⁵⁾؛ إذ قدّم تروبتزكوي مفهوماً أكثر دقةً ووظيفية من ذلك الذي قال به دي كورتناي، فعرفّ الفونيم بأنه أصغر وحدة صوتية مُميّزة بين المعاني⁽⁶⁾.

ومثال ذلك: "قال/سال" فالقاف والكاف فونيمان لأنه بتغيّرهما تغيّر المعنى وتمايز بين الكلمتين، أمّا: "قال/قال" فإنه رغم الاختلاف الصوتي بين: "ق" و: "ف" إلا أن معنى الكلمة لم يتغيّر، وهو ما يُعبّر عنه بالمصطلح: ألوفون (=

(1) — موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هـ. روبنز، تر: د. أحمد عوض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع227، نوفمبر 1997، ص:324.

(2) — لقد كانت الفترة نهاية القرن 19 وبداية القرن 20 — وهي مرحلة نشاط دي كورتناي — متميّزة باستيلاء النزعة النفسية على الحلقات اللسانية الأوروبية. (انظر: عالم الفكر، البنيوية في اللسانيات، د. وفاء محمد كامل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 26، ع2، أكتوبر/ديسمبر 1997، ص:238).

(3) — اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، د. سمير شريف استيتية، عالم الكتاب الحديث، 2005، ص:64.

(4) — موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هـ. روبنز، تر: د. أحمد عوض، ص: 324.

(5) — السابق، ص:325.

(6) — مبادئ علم وظائف الأصوات (الفونولوجيا)، اتروبتزكوي، تر: عبد القادر قنيني، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص:46.

(allophone)⁽⁷⁾ ومعناه: الصورة النطقية؛ ف: "ف" صورة نطقية لـ: "ق" وليس فونيمًا مستقلًا في اللغة العربية.

ثمّ قام رومان جاكوبسون بتعميق أكثر من خلال مفهوم السمات المميّزة " الذي تمّت صياغته لأول مرّة على يد تروبتزكوي"⁽¹⁾ وذلك بتطبيقه وتوسيعه. والسمّة المميّزة هي التقابل الذي يميّز فونيمًا ما عن غيره ضمن تقابل ثنائي⁽²⁾، وقد استطاع جاكوبسون أن يُرجع كلّ التقابلات الصوتية الممكنة إلى اثني عشر تقابلًا تشمل السمات الصوتية الأساسية⁽³⁾.

ومن أمثلة السمات المميّزة تقابل الصاد والسين كما يلي:

مُطبّق	صفيريّ	احتكاكي	مجهور	أسنانيّ	
+	+	+	-	+	ص
-	+	+	-	+	س

فكلا الفونيمين من المخرج الأسنانيّ، مهموس (= - مجهور)، احتكاكيّ، صفيريّ، ولا يختلفان إلا في كون الصاد مطبقًا والسين غير مطبق⁽⁴⁾؛ أي إن الإطباق هو السمة المميّزة للصاد في تقابله مع السين.

جـ - فونيمات اللغة العربية:

تحتوي اللغة العربية - ككلّ اللغات - على قسميّ الفونيمات: "الصوامت والصوائت"⁽⁵⁾؛ وهي التالية:

(7) - مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، دار الجنوب، تونس، ص: 18. كما يُعبّر عنها أيضًا بـ: البديل أو العوض (= variante)، السابق الصفحة نفسها، و:

- la phonologie, Jean- louis Duchet, dar el afak, 4eme edition, 1995, p: 57.

(1) - موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هـ. روبنز، تر: د. أحمد عوض، ص: 360.

(2) - Les termes clés de la linguistique, Marie-Noëlle Gary-Prieur, Editions du Seuil, Paris, 1999, p: 58-59.

(3) - النظرية الأسنانية عند رومان جاكوبسون، فاطمة الطيّال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1993، ص: 42.

(4) - علم اللغة - مقدّمة للقارئ العربي -، د. محمود السمران، دار النهضة العربية، بيروت، ص: 175.

1. الصوامت: ء/هـ/ع/ح/غ/خ/ق/ك/ج/ش/ي/ض/ن/ل/ر/س/ص/ز/ت/ط/ذ/ث/ظ/ذ/ف/ب/م/و.

2. الصوائت: الألف، الواو، الياء، الفتحة، الضمّة، الكسرة.

ويتميّز كلّ من الفونيمات الصامتة بمخرجه وصفاته، أما الصوائت فلا تنسب إلى مخرج ولا تسند إليها صفة ولكن تتحدّد بـ: السمات. وتلك المخارج والصفات وهذه السمات يبرزها الجدولان الآتيان:

(5) – الصوامت هي الفونيمات التي يُسدّ فيها بشكل كليّ أو جزئيّ مجرى الهواء، أما الصوائت فلا يكاد يعترض طريق الهواء فيها عائق. (انظر: دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، مطبعة الأمانة، القاهرة، 1983، ص: 61).

شفوي	شفوي أسناني	أسناني						لثوي						شجري (غاري)			طبقي			له و في	حنجري					
		ف	ث	ظ	ز	ص	س	ت	د	ط	ض	ن	ل	ر	ي	ش	ج	ك	خ		غ	ق		ح	ع	هـ
+	+	+	-	-	+	+	+	-	-	-	+	+	+	+	+	-	+	-	-	+	+	-	+	-	+	مجهر
		+	-	-	-	-	-	+	+	+					-		+	-	-	+	-	-	-	+	انفجاري	
												+													جانبي	
		+										+	+	+											مانع	
														+											مكرر	
		+										+													أنفي	
					+		+				+	+													مطبق	
					+		+				+	+													مفخم	
						+	+	+																	صفيير	
															+										متفش	
												+				+									مركب	
+														+											نصف صائت	

مجهورة	أنفية	فموية	مستديرة	مغلقة	منفتحة	أمامية	خلفية	
+	-	+	-	-	+	+	-	الألف والفتحة
+	-	+	-	+	-	+	-	الياء والكسرة
+	-	+	+	+	-	-	+	الواو والضمة

ثانياً - الدلالة:

أ - الدلالة لغة واصطلاحاً:

يقول ابن منظور " الدلُّ قريب المعنى من الهدْي... ودلَّلتُ بهذا الطريق: عرفته"⁽¹⁾، و " دلَّه عليه دلالة ... سدَّه إليه"⁽²⁾.

والدلالة في الاصطلاح يعرفها الشريف الجرجاني بأنها: " كَوْنُ الشَّيْءِ بحالَةٍ يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشَّيْءُ الأوَّلُ هو الدال والثاني هو المدلول"⁽³⁾، وهذا التعريف يشمل كلَّ أنواع العلامات لغويَّة كانت أو غير لغويَّة فهو أدخُلُ في علم السيميائ منه في علم اللسانيات.

والتعريف الأقرب إلى اللسانيات هو تعريف علماء أصول الفقه الذي يرى الدلالة بأنها العلاقة المتبادلة بين اللفظ والمعنى⁽⁴⁾، وسبب قربه هذا هو تركيزه على دلالة الألفاظ اللغويَّة لأنَّ الأصوليين يشتغلون بالدلالات في النصوص من قرآن وسنة⁽⁵⁾.

والرابط بين التعريفين اللغويِّ والاصطلاحِيَّ هو الاهتداء إلى السبيل ومعرفة الطريق، والتوجيه، ولا يكون ذلك إلاَّ بإشارة أو علامة. فكلاهما اهتداء إلى القصد؛ إلاَّ أن الأوَّل اهتداء في الأرض ومسالكها والثاني اهتداء إلى معاني الكلمات في الذهن.

ب - الدلالة في اللسانيات:

(1) — لسان العرب، ابن منظور، ج: 11، ص: 249، 248 (دلل).

(2) — القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج: 3، ص: 377 (دلُّ).

(3) — التعريفات، الشريف الجرجاني، مؤسسة الحسين، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص: 97-98.

(4) — التصرُّوُّ اللغوي عند علماء أصول الفقه، دار المعرفة الجامعيَّة، الإسكندرية، 1995، ص: 142.

(5) — دراسة المعنى عند الأصوليين، د. طاهر سليمان حمّوده، الدار الجامعيَّة، الإسكندرية، 1997، ص: 11.

يرى دي سوسير أنّ العلامة اللغوية (= signe) تتكوّن من وجهين: الدال (= signifiant) و: المدلول (= signifié)⁽⁶⁾، وهو ما يعني أنّ الدلالة عنده هي العلاقة المتولّدة من تآلف الدال والمدلول⁽⁷⁾.

أمّا بنفينايسيت فيقدّم تعريفاً وظيفياً مهماً يتميّز بالربط بين كلّ مكونات اللغة في مستوياتها اللسانية المختلفة متعدّياً بذلك اقتصار مفهوم الدلالة على دلالة الكلمة المفردة أو العلامة اللغوية حسب سوسير، وهذا التعريف هو أنّ الدلالة هي قدرة الوحدة اللغوية على التكامل مع وحدة من مستوى أعلى⁽¹⁾.

إنّ هذا التعريف يتخلّص من ارتباط الدلالة بالكلمة المفردة ويوسّعها لتشمل كلّ مكونات السلسلة الكلامية من فونيمات، مورفيمات، كلمات، تراكيب، وجمل⁽²⁾. فتتحوّل الدلالة إلى وظيفة هذه المكونات الشكلية للغة عند تكامل وحدة من مستوى أدنى مع وحدة من مستوى أعلى ضمن مستوياتها الشكلية المعروفة: الصوتي، الصرفي، التركيبي⁽³⁾.

وثالث تعريفات الدلالة هو ذلك الذي قدّمه "هرش" (A.D.Hersh) الذي يرى أنّ هناك فرقاً بين: "المعنى" و: "الدلالة"؛ فـ: "المعنى هو ما يُمثّله نصّ ما، ما يعنيه المؤلّف باستعمال متواليّة من الأدلّة الخاصة؛ أيّ المعنى ما تمثّله الأدلّة، وأمّا

(6) - Cours de linguistique générale ,F. de Saussure, ENAG édition,Algérie,2eme edition,1994,p:108-109.

(7) — مشكلة البنية، د.فؤاد زكريا، دار سحنون — تونس و: مكتبة مصر — مصر، ص: 44-45.

(1) — اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت — الدار البيضاء، ط1، 1993، ص: 47. ويلاحظ أنّ بعض فلاسفة اللغة يرفضون أن تكون الكلمة — العلامة اللغوية حسب سوسير — قادرة على تقديم المعنى ويذهب إلى أنّ ما يقدمه هو الجملة لأنّها وحدة صالحة للتفكير. (انظر: عالم الفكر، التحليل اللغوي ونظرية المعنى عند فتحشيتين، أرشيد الحاج صالح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 29، ع4، أبريل/يونيو 2001، ص: 225).

(2) — مبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قُدور، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996، ص: 140-147.

(3) — يعتبر "بيير جيرو" الفونيم والكلمة والجملة مكونات شكلية أو مستوى شكلياً والدلالة مكوناً أو مستوى وظيفياً. (انظر: علم الدلالة، بيير جيرو، تر: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988، ص: 21).

الدلالة فتعني العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم أو الواقع أو أي شيء يمكن تخيله⁽⁴⁾.

وهو تعريف قريب جدا من ذلك الذي يقدمه تودوروف؛ فهو يرى أنه يمكن عزل المعنى عن مجموع الدلالات الأخرى التي تسمى: "تأويلات"⁽⁵⁾.
ومن خلال ذلك يظهر الفرق بين: "المعنى" و"الدلالة" فـ:

✓ المعنى ثابت غير متغير لأن مقاصد المؤلف التي صدر عنها المعنى معطاة بكيفية نهائية.

✓ الدلالة متغيرة لأنها ما يمنحها كل مؤول للنص بحسب مقاصده ومقصدية.

✓ المعنى هو موضوع الفهم والتأويل.

✓ الدلالة هي موضوع الحكم والنقد⁽¹⁾.

ولفهم هذه الفروق بشكل أعمق يجب الاستعانة بمخطط جاكوبسون لعملية التواصل الذي يربط عناصرها بوظائف محددة، ويظهر كما يلي⁽²⁾:

السياق (وظيفة مرجعية)

المرسل (وظيفة تعبيرية) — الرسالة (وظيفة جمالية) ← المرسل إليه (وظيفة إيعازية)

القناة (وظيفة إقامة وقطع الاتصال)

الشفرة (وظيفة شارحة)

إنّ المعنى بحسب "هرش" متعلق بـ: "المرسل"؛ إنه تعبير عن رؤيته وأفكاره وطريقته في الكلام؛ أي طريقته الخاصة في استخدام اللغة. وبما أنّ المرسل فردٌ معيّن⁽³⁾ فإنّ تلك الرؤية والأفكار والطريقة نهائية وتعكس فهمه وتأويله.

(4) — مجهول البيان، محمد مفتاح، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص: 105.

(5) — اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، ص: 47.

(1) — مجهول البيان، د. محمد مفتاح، ص: 105.

(2) - Essais de linguistique générale, Roman Jakobson, traduit par: Nicolas Ruwet, edition de Minuit, paris, 1994, p:214,220.

(3) — إنّ افتراض مرسل واحد في الأعمال الأدبية ليس صحيحا دائما ففي الأدب الشعبي تكون النصوص ملكا للذاكرة الجماعية وليس لها مُنشىء مُعيّن وإن كان المرسل مُعيّنًا، كالشخص الذي يروي الأسطورة أو

أمّا الدلالة فمتعلّقة بـ: "المرسل إليه"، وبما أنّ عدد المتلقّين غير محدود، ومتعدّد المشارب ومختلف المستوى (السياق – الوظيفة المرجعية) فإنّ الدلالة تكون ثرّة ومفتوحة وغير نهائية؛ فـ:

✓ كلُّ مُتلقٍّ يمنح "الرسالة" فهمه الخاص وفقاً للسياقات المحيطة به (الوظيفة المرجعية).

✓ يتلقّى / لا يتلقّى الرسالة ككلّ أو جزءاً منها (وظيفة إقامة وقطع الاتصال).

✓ يفكّ الشفرة بطريقته الخاصة (الوظيفة الشارحة).

إنّ هذا المسار الذي يخطّه "هرش" للتفرقة بين الدلالة والمعنى يتقاطع والنقد المعاصر؛ فهو يقول بموت المؤلّف تماماً كما فعل رولان بارت⁽¹⁾ لأنّه يُقصي مقصديّته، ويمنح المتلقّي سلطة واسعة في عملية تلقّي النصوص ويُطلق يدهُ في تحميلها دلالات كثيرة متعدّدة.

قد تبدو هذه النقطة الأخيرة – سلطة المتلقّي – سبيلاً إلى القضاء على مضامين النصوص وتمييعها من خلال التعدّد الكبير لطرائق ومستويات تلقّيها، لكنّ "هرش" يخفّف من وطأة ذلك حين يرى أنّ المتلقّي وإن كان ذا سلطة إلاّ أنّه يبذل مجهوداً لمعرفة مقاصد المؤلّف⁽²⁾، وتلك "خطوة في سبيل تأويل موضوعيّ يحدّ من باب التأويلات"⁽³⁾.

إنّ هذا التمييز بين المعنى والدلالة أمر إيجابيّ خاصّة في النصوص الأدبية؛ أي تلك الرسائل التي تهيمن فيها الوظيفة الشعرية كما يرى جاكوبسون⁽⁴⁾ وذلك لأنّه الأقرب إلى طبيعة النصوص الأدبية التي تتسمّ باستخدام اللغة استخداماً رمزياً مُنزاحاً يحمل في

القصة أو القصيدة الشعبية. وعليه فإنّ مفهوم "هرش" يصير في هذه الحالة نسبياً. (انظر: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د. نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ص: 03).

(1) – عالم الفكر، علاقة النصّ بصاحبه، د. قاسم المومني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25، ع3، يناير/مارس 1997، ص: 114-115..

(2) – مجهول البيان، د. محمد مفتاح، ص: 105.

(3) – السابق، الصفحة نفسها.

(4) – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، فاطمة الطبال بركة، ص: 75.

داخله تواطوا ضمناً من "المرسل" يُمكن "المرسل إليه" من تلقّي "الرسالة" في شكل "دلالات" مفتوحة متعدّدة لا "معنى" أحادياً مغلقاً، مع ملاحظة أن يكون مرجع تلك الدلالات على تعدّدها وانفتاحها نابعا من طريقة "الرسالة" في تشفير اللغة لأنّ النصّ الأدبي — كما يقول د. عبد السلام المسديّ — "يُفرز أنماطه الذاتيّة وسننه العلاميّة والدلاليّة فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالاته حتّى كأنّ النصّ هو مُعجمُ ذاته"⁽⁵⁾. ومفهوم الدلالة هذا هو الذي سيُعتمد خلال هذا البحث مرفوقاً بالاحتياط الذي يُنبه إليه د. المسديّ فيما يتعلّق بمرجعية السياق الداخلي للنصّ.

ثالثاً - الصوت والدلالة:

إنّ التطرّق إلى علاقة الصوت — ممثلاً هنا في الفونيم — بالدلالة يرتبط بطبيعة العلاقة بين الدال والمدلول على اعتبار الصوت دالاً؛ لأنّه يمثّل مكوّناً شكلياً في اللغة⁽¹⁾ بامتلاكه بنية خطيّة⁽²⁾. وعلى هذا الأساس سيتمّ تناول هذه العلاقة بين الصوت والدلالة ضمن الجدول حول علاقة الدال والمدلول في الدراسات القديمة والحديثة.

أ - الصوت والدلالة في الدراسات القديمة:

أخذت العلاقة بين الدال والمدلول حيّزاً كبيراً في الدراسات الإنسانيّة منذ زمن بعيد؛ فمن الفلاسفة اليونانيين واللغويين الهنود إلى علماء اللغة العربيّة

(5) — النقد والحداثة، د. عبد السلام المسديّ، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص:53.

(1) — علم الدلالة، بيير جيرو، تر: منذر عياشي، ص:21.

(2) — يرى سوسير أنّ الدال يتميّز عن المدلول بامتلاكه بنية خطيّة تجعله يحتلّ حيّزاً على خطّ الزمن يمكن تحديده وقياسه. (Cours de linguistique générale, F. de Saussure, p:113) —

والمشتغلين بأصول الفقه الإسلامي والمتصوّفة كانت هذه القضية تتراوح الآراء فيها بين وجهتين عامّتين:

✓ القائلون بوجود علاقة طبيعية بين الدوال ومدلولاتها؛ أي أولئك الذين يرون أنّ الدال متعلّق من خلال خصائصه كشكل بالمدلول.

✓ القائلون بعدم وجود علاقة طبيعية بينهما؛ وهم الذي يذهبون إلى أنّ الدوال وُضعت بإزاء المدلولات دون رابط بينهما.

1. الصوت والدلالة في الدراسات اليونانية:

كانت هذه المسألة – إضافة إلى مسألة الشذوذ والقياس – إحدى أبرز مسألتين في الفكر اللغويّ اليونانيّ القديم⁽³⁾، وعلى أساسها انقسم الفلاسفة والمفكّرون اليونان إلى قائل بوجود علاقة طبيعيّة بين الدوال ومدلولاتها كـ:

"أفلاطون" و "الشذوذيين" وعلى رأسهم "قراطيس"،⁽¹⁾ و "الرواقيين"⁽²⁾.
أما الذين ذهبوا إلى عدم وجود علاقة بينهما فعلى رأسهم تلميذ أفلاطون:
أرسطو⁽³⁾ الذي يقول: "اللغة نتاج العُرف ما دامت الأسماء لا تتشأ بشكل طبيعي"⁽⁴⁾.

(3) – موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هـ. روبنز، تر: د.أحمد عوض، ص: 45.

(1) – اللسانيات: النشأة والتطور، أحمد مومن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002، ص: 15.

(2) – موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هـ. روبنز، تر: د.أحمد عوض، ص: 48.

(3) – السابق، ص: 52.

(4) – السابق، ص: 47، نقلا عن:

وهناك بعض ممن اتّخذ موقفاً وسطاً كـ: "أبيقور" الذي يجمع بين الاتجاهين معتقداً أنّ صيغ الكلمات نشأت بشكل طبيعيّ، ثمّ تغيّرت عن طريق العرف⁽⁵⁾.

2. الصوت والدلالة في الدراسات الهندية:

تُسجّل لدى الهنود ذات المواقف التي عرفها الفكر اليوناني في نظريته إلى علاقة الصوت والدلالة؛ حيث قال بعضهم بوجود هذه العلاقة وبشكل طبيعيّ، بينما ذهب آخرون إلى إنكار العلاقة الطبيعيّة، كما كان هناك من علماء الهنود من وقف وسطاً بين الرأيين⁽⁶⁾.

3. الصوت والدلالة في الدراسات العربيّة:

لم يكن علماء العربيّة بمنأى عن هذا الجدل الإنساني فقد انقسموا هم أيضاً إلى فريقين؛ فريق يؤيّد العلاقة الطبيعيّة بين الدال والمدلول وفريق ينزع إلى العلاقة الاصطلاحية.

من أصحاب الفريق الأوّل ابن فارس الذي يقول صراحة في كتابه الصحابي: "إنّ لغة العرب توقيف"⁽⁷⁾. وكذلك ابن جنّي الذي أفاض في البحث عن تعليلات لعلاقة الدوال بمدلولاتها في كتابه الخصائص⁽¹⁾، وهو وإن كان - نظرياً - حائراً بين الاتجاهين في بضع مواضع من كتاب الخصائص فقد فنّد ذلك بتطبيقاته المتعدّدة والمتنوعة التي تبرز ميله الشديد إلى تعليل علاقة الدوال بمدلولاتها.

أمّا من الذين قالوا بالعلاقة الاصطلاحية من علماء العربيّة فنجد أبا الحسن الأخفش و أبا عليّ الفارسيّ أستاذ ابن جنّي⁽²⁾.

(5) - السابق، ص: 47

(6) - علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، ط2، 1988، ص: 18-19.

(7) - الصحابي، ابن فارس، علّق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1997، ص: 13.

(1) - الخصائص، ابن جنّي، تح: محمد علي النجّار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1990، ج: 2، ص: 147 وما بعدها، 154 وما بعدها.

(2) - التصرّو اللغوي عند علماء أصول الفقه، د. السيد أحمد عبد الغفّار، ص: 54.

وكما عند اليونان فهناك من بين علماء العربية من قال برأي وسط مفاده أن اللغة بدأت بالتوقيف وانتهت بالاصطلاح⁽³⁾؛ أي إن الدلالات الأولى كانت على علاقة طبيعية بدوالها ثم تطوّرت ونمت بالطرق الاصطلاحية فلم تعد تلك المناسبة الطبيعية بارزة فيها.

أمّا عند المفكرين المسلمين فنجد ضمن الداعين إلى العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول عبّاد بن سليمان الصيمريّ المعتزلي⁽⁴⁾، وأهل التكسير⁽⁵⁾. بل إن المتصوّفة ذهبوا بعيدا في الربط بين الدوال ومدلولات، وخاصة الفونيمات، كابن عربيّ الذي يرى أنّ "الحروف" أمّة من الأمم⁽⁶⁾، كما ربطها غيره بالمقامات والأحوال فـ: "الباء للسكينة... والجيم للصبر... ولفاء حمل العلوم"⁽⁷⁾.

وقد كان لعلماء الأصول أيضا نظرتهم في هذه القضية، فقد قرّر الغزالي والقاضي أبو بكر الباقلاني أن كلّ اتجاهات البحث في العلاقة بين الدال ومدلوله، قائمة بالطبيعة كانت أم قائمة بالاصطلاح أو حتى تلك التوفيقية، هي اتجاهات جائزة في العقل ولكنه يُفضّل

الأ يخاض في ذلك لأنه فضول⁽¹⁾. ورغم ذلك فإن بعض الفرق والعلماء قد خاضوا في ذلك كالأشعريّ وأهل الظاهر الذين قالوا بطبيعية العلاقة بين الدوال ومدلولاتها، و البهشميّة القائلين بالتواضع والاصطلاح⁽²⁾.

وملخص القول أنّ دينك الاتجاهين يرتبطان برأي أصحاب كلّ منهم في مصدر اللغة فمن قال بأنها هبة إلهية رأى المناسبة الطبيعية بين الدال والمدلول لأنّ الله حكيم

(3) — المزهر، السيوطي، شرح وفهرسة: محمد أحمد جاد المولى وآخرين، دار الجيل، بيروت، ج:2، ص: 16،20.

(4) — السابق، ج:1، ص:47.

(5) — التصوّر اللغوي عند علماء أصول الفقه، د. السيد أحمد عبد الغفار، ص:49. وعلماء التكسير هم الذين يقولون بالدلالة الطبيعية للأصوات.

(6) — الفتوحات المكيّة، ابن عربي، دار صادر، بيروت، ج:1، ص:58.

(7) — الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، أحمد بن المبارك، دار الفكر، ص:92-93.

(1) — التصوّر اللغوي عند علماء أصول الفقه، السيّد أحمد عبد الغفار، ص:43،46.

(2) — السابق، ص:50.

كامل لا يضع دالا إزاء مدلول إلا لحكمة وسبب، ومن قال إنها صناعة بشرية ذهب إلى الاصطلاح لاستيلاء النقص على البشر^(*).

ب - الصوت والدلالة في الدراسات الحديثة:

تماما كما انقسم القدامى بين قائل بوجود علاقة طبيعية بين الدال والمدلول وقائل بالاصطلاح انقسم المحدثون أيضا. وسيتّم تناول آراء المحدثين من خلال الأفكار الكبرى التي طرحوها في هذا المجال.

1. مبدأ الاعتباطية عند سوسير:

يعدّ مبدأ اعتباطية العلامة اللغوية واحدا من أهمّ المفاهيم التي طرحها سوسير في محاضراته، وهو مبدأ ظفر باهتمام بالغ في الدراسات الحديثة⁽³⁾. يرى سوسير أن العلاقة بين وجهي العلامة اللغوية: الدال والمدلول علاقة اعتباطية (= arbitraire) ويعني بذلك أنها علاقة غير مُعلّلة (immotivé). ويعطي مثلا المدلول: "sœur" (= أخت) ويعلّق قائلا " إنه لا يوجد أي رابط داخلي بينه وبين تتالي الفونيمات: " - ö - s r " الذي يمثّل الدال". ويردّف ذلك بحجّة أخرى وهي عدم تشابه الدوال للمدلول الواحد بين اللغات المختلفة كالدال: "تور" ⁽⁴⁾.

2. مثلث أوجدن وريتشاردز:

صحيح أنّ مبدأ الاعتباطية قد لقي رواجاً كبيراً، لكنّ هناك من الدارسين من رأى غير ذلك ومن بينهم أوجدن (C.K. Ogden) وريتشاردز (I.A. Richards) وذلك في كتابهما: "معنى المعنى"⁽¹⁾، وقد نُظِرَ إلى طرحهما كواحد من أهمّ البدائل التي قدّمت لمبدأ الاعتباطية بين الدال والمدلول⁽²⁾.

(*) — يلاحظ الدكتور سعيد هادف أنّ اهتمام علماء اللغة العربية القدامى باللغة العربية لغة القرآن الكريم دون الاهتمام باللغات الأخرى المعروفة عصرذاك ربّما كان سببا في قصور وجهة نظرهم لمسألة اعتباطية العلامة اللسانية. (انظر: الدراسات اللغوية، دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية، د. السعيد هادف، جامعة منتوري، قسنطينة، ع1، 2002، ص:28).

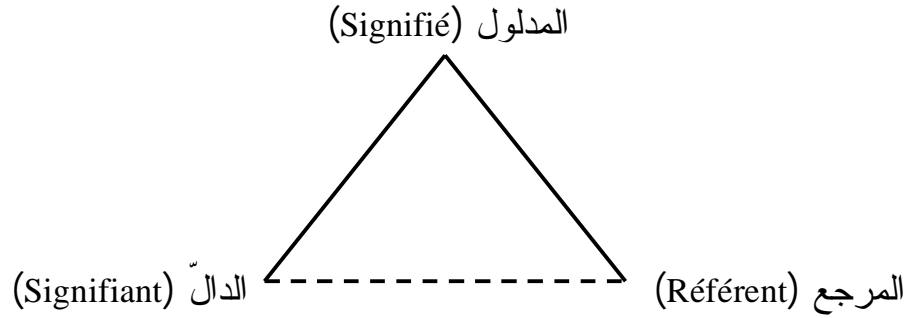
(3) — نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992، ص:40.

(4) - Cours de linguistique générale, F. de Saussure, p:110,112.

(1) — علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص:54. وقد صدر هذا الكتاب سنة1923.

(2) — علم الدلالة، بيير جيرو، تر: د.منذر عياشي، ص:39.

يذهب هذان الباحثان إلى أنّ الاعتباطيّة لا تقع بين الدال والمدلول بل بين الدال والمرجع؛ أي المُشار إليه⁽³⁾ أو الشيء المُسمّى⁽⁴⁾، ويمثّلان لذلك بالمثلث التالي⁽⁵⁾:



ووجّه اعتراضهما على سوسير هو أنّ الاعتباطيّة لا تقع بين الدال والمدلول؛ بل بين الدال والمرجع ولذلك عبّرا عنها في مثلثهما بخطّ مُتقطّع.

3. العلاقة الضرورية عند بنفينيست:

يُعدّ إميل بنفينيست (Emile Benveniste) واحدا من أبرز المعارضين لفهم سوسير للعلاقة بين الدال والمدلول؛ فهو يذهب إلى أنها علاقة ضرورية. إنّ بنفينيست يقول بصراحة " إنّ العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطيّة بل هي على العكس من

ذلك علاقة ضرورية"⁽¹⁾.

يعتمد بنفينيست في ذلك على المثال نفسه الذي احتجّ به سوسير لمبدأ الاعتباطيّة وهو الدالّ: " ثَوْرٌ "؛ فيقول إنّ مدلوله مماثل في الوعي بالضرورة

(3) — علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 55.

(4) — علم الدلالة، بيير جيرو، تر: د. منذر عياشي، ص: 40.

(5) — مبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قدّور، ص: 289.

(1) — اللغة (نصوص مختارة)، إعداد وترجمة: محمد سيلا و عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1998، ص: 38.

للتتابع الصوتي: "ث - - و - ر" (2) لأنّ "الذهن لا يتقبّل من الأشكال الصوتيّة إلا ذلك الشكل الذي يكون حاملا لتمثّل يمكنه التعرف عليه، وإلاّ رفضه بوصفه مجهولا وغريبا" (3). ويذهب أيضا إلى التلميح إلى أنّ مبدأ الاعتباطية معارض لكون الدال والمدلول كوجهي الورقة (4) ف: "وحدة الجوهر هذه للدال والمدلول هي التي تضمن الوحدة البنيوية للعلامة اللسانية" (5).

وهكذا استمرّ الجدل بين علماء اللغة منذ القديم وحتى الآن حول طبيعة العلاقة التي تربط بين طرفي العلامة اللسانية: الدال والمدلول، ففي كلّ فترة من فترات التاريخ البشري يتفوق ويذيع أحد الاتجاهين ثمّ في فترة أخرى يزدهر وينبعث الاتجاه الثاني.

رابعاً - الصوت والدلالة في الشعر:

أ - اللغة الشعرية:

(2) - Problèmes de linguistique générale - 1 - , Emile Benveniste , Cérès éditions, Tunis, 1995, p:54.

(3) - اللغة (نصوص مختارة)، إعداد وترجمة: محمد سيلا و عبد السلام بنعبد العالي، ص: 39.

(4) - Problèmes de linguistique générale - 1 - , Emile Benveniste , p:55.

(5) - اللغة (نصوص مختارة)، إعداد وترجمة: محمد سيلا و عبد السلام بنعبد العالي، ص: 39.

إنّ الآراء الواردة فيما يخصّ علاقة الصوت بالدلالة لم تكن مرتبطة بالنصّ، ومن المؤكّد أنّ النظر إليها في مستوى أعلى من المفردة (= العلامة اللسانية)، وحتّى من الجملة – أي في مستوى النصّ أو العمل الفنيّ – سيكون منظورا مختلفا يُقدّم رؤية مغايرة؛ إذ – كما يقول تودوروف – "بينما يكون التكامل بين الوحدات في الكلام اليوميّ لا يتجاوز مستوى الجملة، فإنّ الجمل في الأدب تتكامل معا بوصفها جزءا من منطوقات أكبر، وتتكامل هذه المنطوقات مع وحدات أكبر حجماً.. وهكذا حتّى نصل إلى كامل العمل"⁽¹⁾.

ولا يُظنّن أنّ دراسة المستوى الصوتي للنصّ الشعري لا تقدّم نتائج يمكن الاعتماد عليها؛ فـ: "الشعريّة" جزء من اللسانيات⁽²⁾ لأنّها "متعلّقة بمسائل البنية اللغويّة"⁽³⁾.

1. وظيفة اللغة في الشعر:

إذا كانت اللغة في الكلام اليوميّ تنزع نحو الوظيفة التبليغيّة فإنّ اللغة في النصّ الشعري تهيمن عليها الوظيفة الجمالية التي يُركّزُ فيها على الرسالة في حدّ ذاتها⁽⁴⁾؛ لأنّ "اللغة عندما تغادر نظامها لتدخل في نظام النصّ، فإنّها لا تبقى أداة ناقلة، ولكنّها تصبح ذاتا مبدعة لما تقول، أو تصبح هي حقيقة ما تقول"⁽⁵⁾.

2. طبيعة اللغة في الشعر:

-
- (1) – اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، ص:47.
- (2) – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، تر: د. رضوان ظاها، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع221، مايو/أيار 1997، ص:220.
- (3) - Essais de linguistique générale , Roman Jakobson, p:210.
- (4) – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، فاطمة الطبال بركة، ص:75.
- (5) – مجلة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، القراءة وإيحاءات النصّ، د.رمضان كريب، جامعة تلمسان، ع7، جوان 2005، ص:27.

تطراً على اللغة حين تدخل فضاء النصّ وتهيمن فيه الوظيفة الشعرية تحولات ضرورية تخولها أداء تلك الوظيفة، وتمكنها من لفت النظر إلى ذاتها، كما تشحنها بالقدرة على تحمل دلالات متعددة، ومن أهمّ هذه التحولات:

— الشكّانة:

إنّ النصّ الشعريّ يتميّز — كأى عمل فنيّ آخر — بشكله؛ لأنّ " الفنّ هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلاً، والشكل وحده هو الذي يجعل من الإنتاج عملاً فنياً"⁽¹⁾.
وبما أنّ كلّاً من مستويات اللغة: "الصوتيّ، الصرفي، والتركيبّي" شكليّة، فإنّ الأمر هنا متعلّق بالمستوى الدلاليّ لأنه وظيفيّ — كما يرى جيرو⁽²⁾ —، فهذا المستوى الوظيفيّ في لغة الكلام اليوميّ يتحوّل في لغة الشعر إلى مكوّن أو مستوى شكليّ كالمستويات الثلاثة الأخرى؛ لأنّ اللسانيات لا تميّز في دراسة النصّ بين الشكل والمضمون، وإنّما المضمون فيها موضوع له شكل تقوله لغته⁽³⁾، فتصير لغة النصّ الشعريّ في كلّ تجلياتها دالاً يستنطقه المتلقّي بالدلالات التي تمثّل "العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم أو الواقع أو أيّ شيء يمكن تخيله"⁽⁴⁾؛ إذ كما يتميّز الشعر "من خلال الشكل الصوتيّ... يتميّز أيضاً من خلال شكل المعنى"⁽⁵⁾.
وعلى هذا الأساس تتحوّل اللغة في الشعر من لغة بيانية توصيلية تستعمل في الكلام اليوميّ العاديّ إلى لغة إشاريّة جمالية غنيّة بالرموز "فاللغة في أيّ شعر إبداعيّ إشاريّة، تحمل دلالة رمزيّة تتجاوز ما تحمله اللغة الطبيعيّة. وكلّ لغة تفتقر إلى هذه الدلالة لا تدخل في عالم الشعر"⁽⁶⁾؛ لأنّ الشاعر يتعامل مع اللغة تشكيلاً لا توصيلاً⁽⁷⁾.

(1) — ضرورة الفنّ، ارنست فيشر، تر: أسعد حليم، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص: 229.

(2) — علم الدلالة، بيير جيرو، تر: د. منذر عياشي، ص: 21.

(3) — الأسلوبية وتحليل الخطاب، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص: 52.

(4) — مجهول البيان، د. محمد مفتاح، ص: 105.

(5) - النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر + اللغة العليا)، جون كوين، تر: د. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص: 60.

(6) - النصّ الشعريّ بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشاريّة، د. أحمد الطريسي، دار عالم الكتب، الرياض، 1423 هـ، ص: 16.

(7) — مداخل إلى علم الجمال الأدبي، د. عبد المنعم تليمة، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1987، ص: 71.

– التكرار:

يعدّ التكرار في لغة الكلام اليوميّ عيباً ودليل عيٍّ وضعف، أما في لغة النصّ الشعريّ فميزة؛ بل سمةً جوهريةً في البناء الشعريّ⁽¹⁾ لأنه " وسيلة تعبيرية وتقنية فنية بالغة القيمة"⁽²⁾، ورافد هامّ من روافد الوظيفة الشعريّة التي تميّز بها لغة الشعر عن لغة الكلام اليوميّ⁽³⁾. وليس التكرار مقتصراً على بعض من مكونات لغة النصّ الشعريّ دون بعض؛ بل هو وارد وممكن في كلّ مكونات لغة الشعر من الفونيمات في المستوى الصوتي ، كالروبيّ مثلاً، حتّى تكرار جمل بأكملها⁽⁴⁾ وبعض المقاطع الشعريّة خصوصاً ما يعرف باللازمة.

فبواسطة التكرار – إضافة إلى ظواهر نصيّة أخرى –:

✓ تتربط أجزاء النصّ ببعضها مما يؤدي إلى تنامي النصّ وتناسله واستمراره⁽⁵⁾.

✓ يُكوّن تراكم للدوالّ يَنْتُج عنه حضور بارز لبعضها وغياب ملموس للبعض الآخر، مما يعني الدخول في ثنائية: "حضور/ غياب"⁽⁶⁾.

✓ يخلق وضعاً شديداً التعقيد داخل النصّ⁽⁷⁾ مما يخلق توتراً جمالياً.

(1) – الشعر والناقد، د. وهب أحمد روميّة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع331، سبتمبر 2006، ص: 39.

(2) – مجلّة الأثر، قراءة لسانيّة نصيّة في مجموعة "تراثيل الغربية"، د. نعمان بوقرة، جامعة ورقلة، ع2، ماي 2003، ص: 270.

(3) – مجلة العلوم الإنسانية، بلاغة التكرار في مرثي الخنساء، مليكة بوراوي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع9، مارس 2006، ص: 189.

(4) – انظر: الدلالة الصوتية عند القدماء والمحدثين، محمد محمد فوزي أبو الهدى عمر، رسالة دكتوراه مخطوطة، إشراف: أ.د. تمام حسّان، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2003، ص: 206.

(5) – المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانقونو، تر: د. محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 18.

(6) – نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ص: 306.

(7) – تحليل النصّ الشعري – بنية القصيد – ، يوري لوتمان، تر: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص: 63.

– الانزياح(*):

ومن تحولات اللغة في الشعر أنها تنزاح وتخرج عن الاستعمال العادي في مستوى من المستويات اللغوية⁽¹⁾ ، كمثل الانزياح في مستوى المحور النظمي من خلال التقديم والتأخير⁽²⁾ ، أو في محور الاستبدال حين تتجاوز كلمات من غير المؤلف أن "تتراصف" – بحسب مفهوم فيرث⁽³⁾ – .

ويتضمّن القول بالانزياح وجود معيار يُقاس إليه، وهذا المعيار عند جون كوين هو النثر⁽⁴⁾ . ولكنه في هذه الفكرة بالذات يطرح مشكلة منهجية غاية في الأهمية؛ يقول: "تبقى أمامنا مشكلة منهجية أخيرة، نحن نريد مقارنة الشعر بالنثر، ونحن نعني بالنثر – مؤقتاً – اللغة المستعملة، أي مجموع الأشكال الأكثر تردداً من الناحية الإحصائية في لغة جماعة ما"⁽⁵⁾ . ثم يجد حلاً لمشكلته المنهجية هذه باعتماد لغة العلماء التي تمثل نثراً يُكتب بأقل قدر من الاهتمام الجمالي⁽⁶⁾؛ أي – بلغة جاكوبسون – تلك النصوص التي لا تحتلّ فيها الوظيفة الشعرية مكانة مركزية أو مهيمنة.

(*) – هو ترجمة لمصطلح: "Ecart" الفرنسي من بين ترجمات عديدة لهذا المصطلح ذاته، ولمصطلحات أخرى تقاربه في المفهوم. (انظر: عالم الفكر، الانزياح وتعدّد المصطلح، أحمد محمد ويس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25، ع3، يناير/مارس 1997، ص:65).

(1) – النظرية الشعرية ، تر: د. أحمد درويش، ص:35.

(2) – جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، ط1، 1995، ص:161. وهناك أنماط أخرى من الانزياح كالاغراض والزيادة والحذف والإضمار .

(3) – يطلق فيرث مصطلح: "الرصف" (Collocation) على تجاوز أو انتظام الكلمات التي من تترابط معانيها في الاستعمال العادي كالحديد والانصهار فهما تتراصفان؛ بينما لا تتراصف كلمة خشب مع انصهار. وهو يميّز بين نوعين: – رصف اعتيادي – رصف غير اعتيادي وهذا الأخير هو الذي يمثّل الانزياح الذي نجده في النصوص الأدبية. (انظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 74، 77).

(4) – النظرية الشعرية، جون كوين، تر: د. أحمد درويش، ص:37.

(5) – السابق، ص: 43.

(6) – انظر: السابق، ص:44.

ب - الفونيمات والدلالة في الشعر:

إذا كان مبدأ الاعتبارية ساري المفعول في لغة الكلام اليومي فإنه في الشعر لا يجد المكانة ذاتها لأن لغته تنتمي إلى الفن، وشرط العمل الفني أن يكون كلياً متسقاً مع نفسه وقابلاً للإدراك وكأنما هو موجود طبيعيّ ذو وحدة عضوية واكتفاء ذاتي وحقيقة فردية⁽¹⁾.

وهذا التكامل والترابط الحتمي بين مكونات العمل الفني هو سبيله إلى الجمال، إذ الجمال — كما يؤكد "كروتشه" — تعبير موفق، والقبح تعبير غير موفق لأنه يُقدّم وحدة بينما يقبّح متعدداً⁽²⁾، وهو ذات معيار جودة الشعر العربي الذي يطرحه الجاحظ حين يصرّح بأنّ ترابط أجزاء النصّ الأدبي شرط أساس لجودة وجمال الشعر⁽³⁾. وبذلك تكتسب الفونيمات في لغة الشعر قيمة تعبيرية وقوة رمزية.

1. القيمة التعبيرية للفونيم:

بما أن "الفونيمات هي ذرات اللغة"⁽⁴⁾ فإن وجودها المتسق في النصّ الشعريّ هو أول ما ينبع منه إشعاعه الجمالي⁽⁵⁾، وما ذلك إلا لأنّ الخطاب الشعري يحاول — بوعي أو بدونه — الحدّ من الاعتبارية من خلال تنمية تردّد الأصوات الملائمة للمضمون⁽⁶⁾.

(1) — دلالة الشكل، د. عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص: 22.

(2) — فلسفة الجمال، أميرة حلمي مطر، دار الثقافة، القاهرة، ص: 183.

(3) — البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، بيروت، ط3، ج: 1، ص: 67.

(4) — الإشارات والأصوات، أ. كندر اتوف، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص: 183.

(5) — جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، د. علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، دمشق، ط1، 2002، ص: 14. وأيضاً: الشكل والخطاب، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت — الدار البيضاء، ط1، 1991، ص: 123.

(6) — في سيمياء الشعر القديم، د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص: 33. نقلاً عن:

- Orecchioni , Catherine Kerbrat.

ويبدو أنّ عددا من الدارسين المعاصرين يجد في علاقة الفونيم بالدلالة داخل النصّ الشعري أمرا منطقيًا، ولعلّ أبرزهم: "رومان جاكوبسون"، فهذا هو يقول: "في اللغة الشعرية، حيث تأخذ العلامة قيمة مستقلة، تأخذ الرمزية الصوتية أنيتها وتخلق طريقة

لمرافقة المدلول"⁽¹⁾؛ بل إنه لا يرى تلك العلاقة منطقيّة فقط بل هي عنده ضروريّة لأنّه "ليس الشعر المجال الوحيد الذي تُخلّف فيه الرمزية الصوتية آثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدًّا والأكثر قوّة"⁽²⁾.

إنّ القصيدة تتحوّل عند جاكوبسون إلى "تردد ممتدّ بين الصوت والمعنى"، وهو يرى عبارة فاليري هذه أكثر واقعية وعلمية من كلّ أشكال نزعة عزل الفونيمات عن الدلالة⁽³⁾.

ويبدو مفهوم السمات المميّزة الذي طوّره ووسّع تطبيقه إلى الخصائص النطقية حتى صار مفهوما كليًا من خلال ثنائياته الاثنا عشر⁽⁴⁾، يبدو هذا المفهوم مدخلا مناسبًا جدًّا لتفهّم رأيه في علاقة الفونيمات بالدلالة في لغة النصّ الشعري. وإلى جانب جاكوبسون نجد أيضًا تودوروف الذي يقول: "يستحيل أن نجد مؤلفًا واحدًا لا يهتمّ بالرمزية الصوتية ولا يطبقها في إبداعه بشكل أو بآخر"⁽⁵⁾، وهو قريب جدًّا من نظرة جيرار جينات للغة الشعرية ودور الفونيمات فيها⁽⁶⁾.

وهكذا نجد أنّ الدارسين يعترفون بأنّ "الدوالّ تجنح في الشعر إلى التعليل متخليّة عن سلبيتها التي توجد في اللغة الاتصالية"⁽⁷⁾ على اعتبار "أنّ الكلمة

(1) - Six leçons sur le son et le sens, Roman Jakobson, éditions Minuit, Paris, 1976, p:119.

(2) - قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص:54.

(3) - السابق، ص:46.

(4) - النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، فاطمة الطبال بركة، ص:41-42.

(5) - الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، د. محمد بونجمة، مطبعة الكرامة، ص:10.

(6) - السابق، الصفحة نفسها.

(7) - البنى الأسلوبية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص:97.

الشعرية يتجلى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف إجراءات محاكاة الصوت للمعنى"⁽¹⁾، مما يسمح بأن يُستنتج أن: "وجود الصوت، أي صوت، في الشعر ليس اعتباطياً"⁽²⁾.

والخلاصة أن: "افتقار الفونيمات إلى المعنى لا يدلّ على أنها تفتقر إلى القيمة في النصّ الشعريّ، فلكلّ صوت من هذه الفونيمات التي لا معنى لها خصائص صوتية تميّزه عن غيره من أصوات اللغة، ويمكن للشاعر أن يكرّر الأصوات أو يقيم بينها صوراً من العلاقات التي تجعلها تتشكّل في صورة بنية صوتية قد لا تكون لمفرداتها معانٍ، ولكنّ خصائصها الصوتية وطبيعتها تشكيلها في النصّ تخدم الدلالة العامة التي يهدف الشاعر إلى إبرازها"⁽³⁾.

وتبدو صيغة هذا النصّ الاحترافية التي تحاول إيجاد موقع وسط لا ينسف مبدأ الاعتباطية وفي الوقت نفسه يتسق وطبيعة اللغة الشعرية، تبدو هذه الصيغة معقولة لأن: "الاعتداد بوظيفة الصوت هو صدّي لما أكده دي سوسير من أنّ مدار الاهتمام ليس الصوت في ذاته ولكن ما ينشأ من اختلافات صوتية تميّز الكلمة في ضوئها عن سواها باعتبار أن تلك الاختلافات هي الحاملة للدلالة"⁽⁴⁾.

وهذا ما سيتمّ الأخذ به وتطبيقه في هذا البحث؛ أي:

✓ ربط الفونيمات من خلال الخصائص الصوتية من مخارج وصفات وغيرها بدلالات النصّ.

✓ وأيضاً توظيف علاقاتها فيما بينها كفونيمات منفردة أو مجموعات متناسقة في اختلافاتها وتطابقتها عبر مفهوم السمات المميّزة لكشف الدلالة الكامنة وراءها.

(1) – بلاغة الخطاب وعلم النصّ، د.صلاح فضل، ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، أغسطس 1992، ص: 124.

(2) – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص: 60.

(3) – التحليل البنائي للموشحة، د.عبد الهادي زاهر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 1999-2000، ص: 11.

(4) – قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، د. أحمد الودرني، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004، ج1، ص: 125.

✓ كما يتمّ النظر في تكراراتها وانزياحاتها سواءً كروبي للنصّ أو كفونيمات مكوّنة للبنية الصوتية العامة.

2. التكرار والانزياح الفونيمي في الشعر:

يأتي التكرار في الشعر من طريقين؛ الأول لسانيّ بحت وهو حتميّة تکرّر بعض أو كلّ الفونيمات في أيّ نصّ لأنّ الفونيمات أقلّ مكونات اللغات عدداً، وبالتالي أكثرها تكراراً.

أما الطريق الثاني فهو أنّ التكرار – كما ورد سابقاً – سمة جوهرية في الشعر، ولذلك يقول جاكوبسون: "إنّ البيت [الشعري]، دون شكّ، هو، دائماً وقبل كلّ شيء، صورة صوتيّة تكرارية"⁽¹⁾، وهو قول يشمل تكرار الفونيمات داخل البيت أو في قافيته وكذلك الروي الذي يتكرّر في نهاية كلّ بيت من القصيدة العربية الخليلية.

ودراسة تكرار الفونيمات – والمستوى الصوتي عموماً – في الشعر العربي القديم دراسة مثمرة للغاية لأنّ الإنسان العربي ركّز بشدّة على عمل الصوت؛ إذ "يركّز على عمل الصوت طاقة الحضارة بأسرها في الحضارات التي لا تمتلك فنونا بصريّة"⁽²⁾ كما هو الشأن عند العرب.

والقول بالتكرار في الشعر لا يعني القصديّة؛ أي أن يقصد الشاعر، واعيّاً، إلى تكثيف استعمال فونيمات معيّنة في نصّه لتبني علاقة جليّة مع الدلالات؛ "فالعلاقة التي نتحدّث عنها ليست سابقة على التشكيل بل هي حادثة بحدوثه، وناتجة عن تفاعل الأصوات وتجاورها وتنسيقها بصورة خاصّة تميّز المحتوى وتتميّز به في آن واحد"⁽³⁾.

أما اعتقاد أنّ يودّي التكرار إلى الرتابة فنظرة غير دقيقة لأنّ الخاصيّة الأخرى للغة الشعرية: "الانزياح" تكفل كسر الرتابة. ويتمثّل الانزياح في

(1) – قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ص: 46.

(2) – مدخل إلى الشعر الشفاهي، بول زوميتور، تر: وليد الخشاب، ص: 160-161.

(3) – التمثيل الصوتي للمعاني، د. حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998،

الفونيمات في أن تُحصَى نسبة كل واحد منها في النصّ عموماً ثم تُقارَن بنسبتها في كل من الوحدات النصّية التي يُقسَمُ إليها النصّ على أساس المضامين أو تقريبا ما تعارف عليه النقاد العرب القدامى بـ: "الأغراض".

وينتج عن ذلك الإحصاء وتلك المقارنة نوعان من انزياح نسبة الفونيم في الوحدة النصّية عن نسبته العامة في كل النصّ وهما:

✓ الانزياح الحضورى: ويعني أن تكون نسبة حضور الفونيم في الوحدة النصّية أعلى من نسبته العامة في كل القصيدة.

✓ الانزياح الغيابى: وهو أن تكون نسبة حضور الفونيم في النصّ أقل من نسبته العامة في كل القصيدة.

وكما طرح جون كوين مشكلته المنهجية في البحث عن المعيار الذي يُقاس إليه الانزياح فإنّ هذا البحث مرّ بها واجتهد في معالجتها ولم يختر النثر العلمي معياراً — كما فعل كوين⁽¹⁾؛ لأنّ الحديث عن نثر علمي يؤخذ تکرّر الفونيمات فيه معياراً لا يتسق وطبيعة العصر الذي تأتي منه نصوص شعر الصعاليك الذي سيطبق عليه الانزياح الفونيمي إذ لا شواهد كافية لدينا على الكلام غير المنزاح في تلك الفترة.

وقد اقترح د.محمد بونجمة في كتابه: "الرمزية الصوتية عند أدونيس" أن يكون "المعيار الصوتي الذي يقاس إليه انزياح الأصوات الشعرية ... هو ذلك الذي قدّمه إبراهيم أنيس لعشرات من صفحات القرآن"⁽²⁾. وهو اقتراح غير دقيق لأنّ لغة القرآن الكريم تحقّق انزياحاً عن لغة الكلام اليومي، كما أنها تأتي من عصر مختلف جدّاً عن عصر أشعار أدونيس التي يدرسها في كتابه؛ إذ يجب أن تكون المدوّنة والمعيار متزامنين حتّى نحصل على نتائج مثمرة.

ويقول د.بونجمة أيضاً إنه يستأنس "ببعض الدراسات التي قامت على إحصاء نسبة تواترها [أي الفونيمات] في ألفاظ معجم تاج العروس للزبيدي"⁽³⁾. وهذا

(1) — النظرية الشعرية، جون كوين، تر: د.أحمد درويش، ص: 37.

(2) — الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، د.محمد بونجمة، ص: 24.

(3) — السابق، الصفحة نفسها.

الاستثناس ليس على قدر كافٍ من الدقّة أيضاً لأنّه يعتمد على إحصاء لغة الكلام اليوميّ في عصر مختلف عن عصر نصوصه التي يطبّق عليها. وعلى العموم فإنّ هذا البحث يتّجه إلى اعتبار النصّ معياراً لنفسه؛ لأنّه:

- ✓ "يفرّز أنماطه الذاتية وسننه العلامية"⁽¹⁾.
 - ✓ يحوي معطياتٍ للغة الكلام اليوميّ ومعطيات لغة الإبداع، فيفصل الانزياح بينهما.
 - ✓ يقدم نتائج متعلّقة بدلالاته لا بدلالات النصوص الأخرى الخارجة عنه التي تتخذ معياراً.
 - ✓ لا يفرض على النصّ معياراً من عصر آخر، أو ثقافة مختلفة، أو فلسفة حياة مُغايرة.
- ومن أجل ذلك سيكون المعيار الإحصائي للانزياح خلال هذا البحث هو شعر الصعاليك نفسه.

(1) — النقد والحداثة، د. عبد السلام المسدي، ص: 53.

خامسا - الصعاليك وشعرهم:

أ - الصعلكة لغة واصطلاحا:

الصعلوك في المعاجم العربية " الفقير" (1)، "وصعاليك العرب ذؤبانها" (2).

أمّا في الاصطلاح فهي حركة من الثورة على النظام القبليّ شارك فيها:

✓ أفراد خلعتهم قبائلهم لكثرة جنایاتهم وجرائرهم.

✓ وآخرون من أبناء الحبشيات، أخذوا منهنّ سواد اللون فنبتهم المجتمع ظلما، وهم " أغربة العرب".

✓ أفراد احترفوا هذا السلوك كعروة بن الورد (3).

ولقد فصلّ في أسباب حركة الصعلكة الجاهليّة ودوافعها د. يوسف خليف مركزا على الجانب الاقتصادي (4). وواضح أنّ الفقر، الذي يمثّله المعنى اللغويّ، كان سببا رئيسا في نشوء هذه الحركة الاجتماعية والفنيّة لأنّ الصعلكة " ليست فقرا وحسب، ولكنها فقرٌ يُخلّق أبواب الحياة في وجه صاحبه ويسدّ مسالكها أمامه" (5).

(1) – القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج:3، ص: 310 (صعلكه).

(2) – لسان العرب، ابن منظور، ج:10، ص: 456 (صعلك).

(3) – الموسوعة الإسلاميّة العامة، إشراف: د.محمود حمدي زقزوق، مطابع الأهرام، قليوب، مصر، ص:864.

(4) – الشعراء الصعاليك، د.يوسف خليف، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1978. ففي الفصلين الأوّل والثاني

تشریح وافٍ لأسباب الصعلكة في العصر الجاهلي.

(5) – السابق، ص:21.

ولكنّ التركيز الشديد على الجانب الاقتصادي من الحياة العربيّة الجاهليّة سببا أساسا للصلعكة ليس بالأمر الدقيق؛ لأنّ الأصل في ذلك كلّهُ سلّم القيم المختلّ الذي يميّز بين أفراد المجتمع على أسس غير عقلانيّة، " ... فالصَّلَكَةُ في حدّ ذاتها كانت تريد أن تؤكّد ذاتها، نظاما لقيمٍ عليا مثاليّة لا مجرد ظاهرة اقتصاديّة"⁽⁶⁾.

ب - الصعاليك الشعراء:

1. عروة بن الورد:

شاعر فارس من بني عبس لا يُعرف تاريخ مولد ولا مكانه، وأمّا وفاته فكانت نحو سنة 616م، وقد كانت قتلا على يد رجل من بني طهية⁽¹⁾.
لُقّب بـ: "عروة" لأنه كان " يجمع حوله الصعاليك والفقراء في حظيرة ويغزو بهم ويرزقهم مما يغنمه"⁽²⁾. ولديوان عروة طبعات متعدّدة منها المحقّق ومنها غير المحقّق، ومن بين تلك المحقّقة واحدة لمحمد بن أبي شنب⁽³⁾.

2. تأبّط شرّا:

هو ثابت بن جابر من قبيلة فهم⁽⁴⁾، شاعر صعلوك كانت معظم غاراته على هذيل وبجيلة⁽⁵⁾. طبع ديوانه بتحقيق دقيق قام به علي ذو الفقار شاکر^(*).
3. الشنفرى:

اختلفت الكتب في نسبته فهو: "ثابت بن أوس الأزدي"، و: "عمرو بن مالك الأزدي"⁽⁶⁾. وقد لُقّب بالشنفرى لأنه كان على ما يبدو غليظ الشفتين لانحداره من أمّ

(6) — فلسفة الشعر الجاهلي، د. هلال الجهاد، دار المدى، دمشق، ط1، 2001، ص: 113.

(1) — ديوان عروة بن الورد — شرح ابن السكيت — ، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1997، ص: 7، 9.

(2) — المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، جامعة بغداد، ط2، 1993، ج: 4، ص: 411.

(3) — ديوان عروة بن الورد ، ص: 9 (المقدّمة).

(4) — خزانة الأدب، البغدادي، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 2000، ج: 1، ص: 137.

(5) — تاريخ الأدب العربي، د. ريجيس بلاشير، تر: د. إبراهيم الكيلاني ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر —
الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، ج: 1، ص: 289.

(*) — صدر عن دار الغرب الإسلامي ببيروت في طبعة أولى سنة 1984 بعنوان: ديوان تأبّط شرّا وأخباره.

حبشية⁽⁷⁾، وفي بعض المصادر أنّ الشنفرى اسمه لا لقبه⁽⁸⁾. وتُورِّخ وفاته بنحو سنة 70 قبل الهجرة⁽⁹⁾. وهو — على ما تذكر بعض المصادر — ابن أخت تأبّط شرّاً⁽¹⁰⁾.

يعدّ من أشهر الشعراء الصعاليك بلاميّته التي لقيت اهتماماً بالغاً قديماً

وحديثاً؛ فقد

شُرِّحت على يد كبار علماء العربية كالمبرّد والزمخشري⁽¹⁾، كما تُرجمت إلى عدد من اللغات كالألمانية والانجليزية والفرنسية والبولونية والإيطالية⁽²⁾، وذلك إضافة طبعاً إلى تائيته الشهيرة — أنموذج هذا البحث — التي شهد لها د. شوقي ضيف بأنّها أصدق تمثيل لحياة الشنفرى ومغامراته⁽³⁾.

4. السليّك بن السلّكة:

هو السليّك بن عمرو، أو ابن عمير، من بني مقاعس بن سعد، من تميم. لقّب السلّكة نسبة إلى أمّه⁽⁴⁾. اشتهر بالعدو والمعرفة الدقيقة بالصحراء ومسالكتها.

5. عمرو بن برّاق:

هو عمرو بن الحارث بن عمرو بن منبه النهمي، من قبيلة همدان، وبراقة أمّه. عاش إلى زمن عمر بن الخطّاب رضي الله عنه⁽⁵⁾.

جـ - شعر الصعاليك:

(6) — ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص: 25 (المقدمة).

(7) — الشعراء الصعاليك، د. يوسف خليف، ص: 108-109.

(8) — ديوان الشنفرى، ص: 25 (المقدمة).

(9) — السابق، ص: 27 (المقدمة).

(10) — خزنة الأدب، البغدادي، ج: 8 ص: 356.

(1) — شروح لامية العرب، تح: د. عبد الحميد هندأوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص: أ. كما يتضمّن هذا الكتاب تحقيقاً لشروح: ابن عطاء الله المصري، وابن زاكور الفاسي. ومن الذين شرحوها أيضاً العكبري.

(2) — ديوان الشنفرى، ص: 29 (المقدمة).

(3) — العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص: 380.

(4) — الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، د. عبد بدوي، دار قباء، القاهرة، 2001، ص: 55.

(5) — ديوان عمرو بن برّاق — بذيل ديوان الشنفرى — ، ص: 103.

يُمثّل شعر هؤلاء الصعاليك الجاهليين ظاهرة فريدة في مسار الشعر العربي لأنه يحمل ثورة في المستويين الاجتماعي والفني معا⁽⁶⁾، وكأنما أراد أن يقول لنا إن الفن انعكاس للبنية الاجتماعية التي ينتمي إليها مُنتجه.

لقد حقّق شعرهم عامل تنوّع في الأدب العربي فنقل تجربة ثورية في المستوى الاجتماعي ترفض أن يُقيّم المرء على أساس غير ذاته؛ أي ترفض أن يُسند إليه دور وأن تقدّر مكانته في قبيلته على أساس انتمائه لأسرة ذات نسب أو مال بل ترى أن يتمّ ذلك بالنظر إلى ما يمتلك من شخصية ومهارة وذكاء.

ولقد بلغت هذه الحركة الثورية درجة من الصدق انعكست على فنّها الشعري فأخذ في الغالب خصائص مغايرة لتلك التي بُني عليها شعر القبيلة.

وهذا الشعر رغم أنه لأفراد مُتعدّدين إلا إنه يُشكّل متنا واحدا ومدوّنة متجانسة جعلت الدارسين يرصدون الملامح الفنية المشتركة بين أشعار هؤلاء الصعاليك من:

§ قصر النصوص فأغلبه مقطوعات.

§ العزوف عن المقدمات الشعرية المعتادة خاصة الطللية منها.

§ عدم الحرص على التصريح.

§ الوحدة موضوعيّة⁽¹⁾.

إنّ اختيار هذا الشعر لهذه الدراسة – وإن كان فيه شيء من الميل الشخصي – إلاّ أنه يركّز أيضا على أسس أخرى لا تقلّ أهميّة وهي:

✓ بُعد شعر الصعاليك عن التصنّع والزينة اللفظية مما يجعل الظواهر الصوتية في شعرهم شعرا لا زينة وبهرجا.

(6) – مجلّة الناص، أدب الغرابة قراء في نص للصعلوك تأبط شرا، سفيان زدادقة، جامعة جيجل، ع 2-3، أكتوبر 2004 – مارس 2005 –، ص: 182.

(1) – انظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف. ففي الفصل الثالث رصد دقيق مع عديد الأمثلة لهذه الظواهر الفنية.

✓ غنى شعرهم بالقيم المتصارعة مما يجعل دراسته صوتيًا أمرًا كاشفًا عن بُنى صوتية متحركة وحيوية حضورًا وغيابًا ترتبط بالدلالة؛ لأنّ التفاعل الصوتي الدلالي شرط للفاعلية الصوتية⁽²⁾.

✓ كثرة الحركة والسرد في شعرهم لطابعه الحربيّ والقصي مما يُبرزُ تسلسلا وتغيّرات في الأحداث مفيدة لمتل هذه الدراسة.

✓ الصبغة الفلسفية في تناول القضايا الاجتماعية من عدل وغيره، والقضايا الإنسانية الكبرى كالحريّة والموت، وهو ما يفتح مجالًا واسعًا لانطلاق الدلالات في التحليل.

(2) — الموازنات الصوتية، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001، ص: 252.

الفصل الأوّل

الرويّ و الدلالة في شعر الصعاليك

- أوّلا: الرويّ في القصيدة العربية.
- ثانيا: الرويّ والدلالة في ديوان عروة بن الورد.
- ثالثا: الرويّ والدلالة في ديوان تأبّط شرّا.
- رابعا: الرويّ والدلالة في ديوان الشنفرى.
- خامسا: الرويّ والدلالة في ديوان السليك بن السلّكة.
- سادسا: الرويّ والدلالة في ديوان عمرو بن برّاق.

أولاً- الروي في القصيدة العربية:

أ. الروي لغة واصطلاحاً:

الروي في اللغة "سحابة عظيمة القطر شديدة الوقع"⁽¹⁾ وهو أيضا "الشرب التام"⁽²⁾، وكلا المعنيين مرتبط كما يظهر بالماء والرواء.

أما في الاصطلاح فـ "الروي حرف القافية"⁽³⁾؛ أي "الحرف" الذي تبنى عليه قافية القصيدة ويظل يتكرر خلال كل أبياتها من مثل ميمية المتنبّي التي بنيت قافيتها على "حرف" الميم كما يبرز في مطلعها:

واحرّ قلباه ممّن قلبه شبّم ومّن بجسمي وحالي عنده سقم
مالي أكتّم حباً قد برى جسدي وتدّعي حبّ سيف الدولة الأمم⁽⁴⁾

وقد اشتهرت بعض من القصائد في تاريخ الأدب العربي بـ: "حرف" رويها فغدا لها كالعلم وإليه نُسيّت وبه عُرفت⁽⁵⁾ مثل: لامية العرب للشنفرى، ولامية العجم للطغرائي، وسينية البحترى، وتائية الشنفرى وتائيتا ابن الفارض، وهمزية البوصيري وغيرها.

ويبدو أنّ قولهم في التعريف الاصطلاحي: إن الروي حرف القافية، يحمل معنيين:

✓ معنى "الحرف" أو الفونيم الذي ترتكز عليه القافية.

(1) _ لسان العرب، ابن منظور، ج: 14، ص: 350 (روي).

(2) _ القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج: 4، ص: 337 (روي).

(3) _ السابق، الصفحة نفسها.

(4) _ ديوان المتنبّي، ضبط وتصحيح وفهرسة: مصطفى السقا وآخرين، دار الفكر، بيروت، 2003، ج: 3، ص: 362-363.

(5) _ معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، 1994، ص: 456 (Rawi).

✓ وكذلك القصد إلى أنه الفونيم الذي يشكّل "حرف" القافية؛ أي طرفها إذ " الحرف... من كل شيء: طرفه وجانبه"⁽⁶⁾، فالرويّ في العادة آخرُ الصوامت في البيت الشعري العربي وهو الذي جلب الانتباه دون الصائت الذي يمثّل حركته لأنّ " اللغة العربية ككلّ اللغات

السامية تتميّز برجحان الحروف الصامتة فيها"⁽¹⁾.

وبين التعريفين اللغوي والاصطلاحي وشائج وعلاقات وثيقة جدا تكاد تنبئ عن حسّ نقدي عالٍ ووعي عميق بطبيعة الشعر العربي، ويتجلّى ذلك فيما يلي:

✓ فالرابط بين التعريف اللغوي: "الرويّ سحابة عظيمة القطر شديدة الوقع" و التعريف الاصطلاحيّ، هو وظيفة الرويّ الباعثة على الاستذكار ومواجهة النسيان بسبب الطبيعة الشفاهية للشعر العربي القديم⁽²⁾، فالرويّ يعمل على ربط الأبيات ببعضها بعض حتى يتهيأ للمنشد أن يكون كالسحابة العظيمة بإنشاده أبياتا متتالية بغزارة لا تنقطع كقطر تلك السحابة الشديد الوقع.

✓ أما ما يجذب تعريف الرويّ لغة بأنه "الشرب التام" بالتعريف الاصطلاحي فهو طريقة بناء القصيدة العربية التي تعتبر البيت وحدة تامة البناء شكلا ومعنى⁽³⁾، مما يؤدي إلى كونه بنية مكتملة بذاتها لها أن "تروي" المتلقي وتقدّم له معنى تاما مستقلا؛ وبذلك يكون الرويّ علامةً تمام البنية الشكلية للبيت في القصيدة العربية وبالتالي علامةً على تمام بنيته في المستوى الدلالي.

(6) — لغة العرب، د. جورج متري عبد المسيح، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1993، ج:1، ص:282 (حرف).

(1) — موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب، ط3، 1998، ص:8.

(2) — الشّاهية والكتّابية، والترج . أونج، تر: حسن البنا عزّ الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع182، فبراير 1994، ص:94.

(3) — انظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف حسين بكّار، دار الأندلس، بيروت، ص:339-361؛ فهو يورد عددا كبيرا من آراء النقاد القدامى الدالة على تلك الرؤية وكذا على عدّها التضمين عيبا.

وبهذا تتكشف رؤية النقد العربي القديم المنطوية على إدراكٍ لمكانة الرويِّ في القصيدة العربية لأنه ذو وظائف هامة في استنكار القوائد ووضع حدود لبنيتها الشكلية الأصغر؛ أي البيت.

ب - البنية الصوتية للرويِّ:

من الناحية الصوتية يمثّل الرويُّ فونيميا واحدا صامتا؛ أي لا يمكن للصوائت الطويلة: الألف والواو والياء التي تكون في نهاية البيت أن تكون رويّا كما لا حظ ذلك الأخص (4).

ويقول ابن جنّي بالرأي نفسه لكنّه يستثني من الألفات والواوات والياءات ما كان أصلا في الكلمة⁽¹⁾، فيفتح بذلك مجالا لأن تكون تلك الصوائت رويّا لبعض القوائد.

ويبدو كونُ الياء والواو رويّا أمرا غير مُشكّل البتّة؛ لأن الواو والياء اللذان نجدهما رويّا هما صامتان لا صائتان، وذلك من مثل مقطوعة تأبط شرّا التي مطلعها:

إذا لاقيت يوم الصدق فاربَعٌ عليه ولا يهَمُّك يوم سو⁽²⁾

فالواو هنا صامت لأنه وليّ بصائت قصير هو الكسرة التي تتحوّل إلى ياء طويلة بسبب الإطلاق.

أما مثال الياء فهو قول امرئ القيس:

ألا إنّ تكن إبلا فمِعزَى كأنّ قرون جلتها العِصِي⁽³⁾

فهنا أيضا الياء فونيم صامت لأنها قبلت الصائت القصير "الضمّة" حركة لها مثلما قبل الواو أعلاه الكسرة.

(4) — لسان العرب، ابن منظور، ج: 14، ص: 349 (روي).

(1) — لسان العرب، ابن منظور، ج: 14، ص: 349 (روي).

(2) — ديوان تأبط شرّا، ص: 230.

(3) — ديوان امرئ القيس، جمعه وشرحه: د. ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ص: 342.

أما بالنسبة للألف فتأتي رويًا لكن بالشرط الذي حدده ابن جنّي وهو أن تكون أصلية في الكلمة، ومنها في شعر الصعليك بيت يتيم للسليك بن السلكة وهو:
فبينما يجولُ الحيّ في رونق الضحى إذا لُمة من آل يشكرَ بالعرى⁽⁴⁾
والعرى هنا المكان البارد⁽⁵⁾، وأصلها العرواء أو العرّاء؛ أي شدة البرد⁽⁶⁾.
ومن الملاحظ عزوف الشعراء عن هذا الروي الصائت واتجاههم إلى الروي الصامت في قصائدهم إذ لا يوجد منه في ديوان امرئ القيس شيء⁽⁷⁾،

ولا في ديوان المتنبي⁽¹⁾.

وإنه إن وجد عند الفحول فقليل نادر جدًا من نحو مقطوعة في ديوان زهير تبلغ خمسة أبيات فقط⁽²⁾. وكذلك الشأن في شعر الصعاليك إذ لا تحتوي دواوين الشعراء الخمسة الذين يتناولهم البحث إلا على نموذج واحد هو بيت السليك بن السلكة اليتيم الذي ورد سابقًا. وهكذا فإن الروي في القصيدة العربية لا يكون في الغالب الأعم إلا صامتًا.

وفيما يخصّ تحليل علاقة الروي بالدلالة فإنه لن يُقتصرَ على الفونيم الصامت فقط بل سيدرج معه الصائت الذي يليه إذا كان متحركًا، وهو "حرف الوصل" في اصطلاح العروضيين الذي يمثّل ألف أو واو أو ياء الإطلاق وذلك لأنه ذو أثر في الدلالة التي يؤديها الروي الصامت كما سيبرز لاحقًا من خلال تحليل علاقة الروي بالدلالة في نماذج من شعر الصعاليك.

(4) — ديوان السليك بن السلكة، ص: 97.

(5) — السابق، الصفحة نفسها.

(6) — لسان العرب، ابن منظور، ج: 15، ص: 45 (عري).

(7) — ديوان امرئ القيس، ص: 519-522 (فهرس القوافي).

(1) — ديوان أبي الطيّب المتنبي، ج: 4، ص: 297-298 (فهرس قوافي الجزء الرابع).

(2) — شعر زهير بن أبي سلمى، تح: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، 2002، ص: 308-

310. (فهرس القوافي).

جـ - الروي والدلالة:

يمثل الروي حجر الركن وروح القافية في القصيدة العربية الخليلية؛ إذ أساس القافية الروي⁽³⁾، ولذلك كان ثعلب يسمي الروي قافيةً كما ظلت كثير من المجموعات والدواوين الشعرية ترتب على القوافي والمقصود هو الترتيب على حروف الروي⁽⁴⁾، وبذلك يأخذ الروي - باعتباره فونيميا صامتاً - دور العنصر المائز الذي يفرز القصائد بعضها من بعض ويصنّفها في مجموعات على أساس تناسق صوتي؛ بل إنّ الصائت الذي يليه يقوم بدور مماثل من خلال تصنيف الروي الواحد إلى مضموم ومكسور ومفتوح في

كثير من الدواوين الشعرية العربية⁽¹⁾.

لكن الأمر يتعدى الوظيفة الإيقاعية الصرفة لأن وجود الصوت، أي صوت، في الشعر ليس اعتباطياً⁽²⁾؛ فالروي في بنيته الصوتية يتشاكل مع دلالة النصّ ليقدم لنا جمالية شعرية تعدّ أساساً من أسس تقبل النص والإعجاب به لأن " الشعر ليس مختلفاً عن باقي الفنون، كما يطيب لنقاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالباً، فالمضمون فيها جميعاً أمر لا ينفصل بتاتا عن الشكل"⁽³⁾، وإلا فإن النظرة

(3) - خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص: 38.

(4) - موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، ص: 91.

(1) - ديوان جرير، تح: د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مصر، 1971، ج: 2، ص: 1110-1148. وكذلك: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تح: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، 1968، ص: 471-472. ويُرتب الروي حسب وصله المضموم فالمنسوب فالمجرور ثمّ السكون.

(2) - تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، ص: 60.

(3) - النظريات الجمالية عند: كانط - هيغل - شوبنهاور، إ. نوكس، تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط1، 1985، ص: 168.

إلى الرويِّ سنظل قاصرة لعدّها إياه حلية صوتية أو محسّنا يضاف إلى محسّانات أخرى بسبب عدم ربطها إياه بالدلالة⁽⁴⁾.

الرويِّ إذن بنية صوتية تتكوّن من فونيم صامت لكنّها لا تُحلُّ في علاقتها بالدلالة دون أخذ الصائت الذي يليه – إذا وجد – بعين الاعتبار، وربطهما بالدلالة أمر ضروريّ لدراسة النصّ الشعريّ؛ إذ " لا يمكن أن تثمر دراسة الدلالة semantics ما لم ترتكز على الصورة الصوتية"⁽⁵⁾، وهو ما سيتمّ تطبيقه على نماذج متعدّدة من شعر الصعاليك الجاهليين الذين يتناولهم البحث بدءا بنماذج من ديوان أمير الصعاليك عروة بن الورد.

ثانيا - الرويِّ والدلالة في ديوان عروة بن الورد:

يتكوّن ديوان أمير الصعاليك عروة بن الورد⁽¹⁾ من اثنين وأربعين نصّا (42) مجموع أبياتها مائتان وأربعون بيتا (240)؛ أي بمعدّل 05.71 بيتا للنصّ الواحد، وهو أمر طبيعيّ في شعر الصعاليك إذ إنّ أغلبه مقطوعات. ففي هذا الديوان: 13 نصّا فاقت

(4) – الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، تر: مبارك حنون وآخرين، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص: 217.

(5) – عناصر الإبداع الفنّي في شعر عنتره، د.ناهد أحمد السيد الشعراوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1996، 208.

(1) – يُعتمد هنا: ديوان عروة بن الورد بشرح ابن السكّيت، قدّم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1997.

السبعة أبيات لكلّ منها مما يستوجب تسميتها قصيدة⁽²⁾، أمّا الـ: 27 نصّاً الباقية فهي مقطوعات. وسيتمّ تناول نماذج من هذه النصوص لتبيّن الروي في علاقته بدلالاتها.

أ. النموذج الأوّل:

يقول عروة بن الورد:

1. أيا راكبا إمّا عرضت فبلّغنْ
بني ناشبٍ عني ومن يتنشبُ
2. أكلّم مختار دار سيحلّها
وتارك هُدمٍ ليس عنها مذنبُ
3. وأبلغ بني عوذ بن زيد رسالةً
بأية ما إن يقصبوني يكذبوا
4. فإن شئتُم عني نهيتم سفيهكم
وقال له ذو حلمكم: أين تذهبُ ؟
5. وإن شئتُم حاربتموني إلى مدى
فيجهدكم شأو الكظاظِ المغربُ
6. فيلحقُ بالخيرات من كان أهلها
وتعلم عبسٌ: رأسٌ من يتصوّبُ⁽³⁾.

يخاطب عروة في هذا النصّ بني ناشب طالبا منهم تحمّل مسؤوليتهم تجاه قومهم. ثمّ يتوجّه إلى بني عوذ مطالباً عقلاءهم بمنع سفهائهم من التعرّض له، تاركا لهم أحد خيارين: إما كفّهم عنه، أو الحرب المضنية التي لا تنتهي لها، والتي لن يطيقوها، وهي الفيصل الذي سيظهر من الشريف ومن غيره. وقد توجّ فونيم الباء الشفوي المجهور الانفجاري⁽¹⁾ هذه المقطوعة رويّاً. ويبدو الباء مناسباً جداً لدلالات النصّ على الغضب والتبرّم من تصرفات أولئك

(2) — يرى كثير من علماء الشعر أن ما كان أقلّ من سبعة أبيات فهو مقطوعة، وما جاء أكثر من ذلك فهو — في اصطلاحهم — قصيدة. (انظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف حسين بكّار، ص: 24-25).

(3) — ديوان عروة بن الورد، ص: 17-18.

الناس؛ فشفتوته المحيلة إلى الخارج؛ أي الآخر، وانحباس الهواء فيه ثم انطلاقه منفجرا وجهره تعبر جميعها عن غضب عارم لدى الشاعر ومبالغة في الأذى من الآخرين، وأن السيل قد بلغ الزبي، لذلك خاطب عقلاء القوم للعودة إلى السيل الرشيد وإلا ستوقد نار حرب ضروس.

لكن هذا الغضب الشديد والتوعّد الحازم لا يزالان في إطار السيطرة؛ لأن عروة يجتهد في كظم غيظه ويضبط نفسه إلى أقصى حدّ وهو ما أبرزه صائت الضمة وصلّ الباء؛ فاستدارة الشفتين لتضييق مجرى الهواء صوب الخارج، وارتفاع اللسان مضيّقاً الفم، وكذلك تخلّف اللسان نحو الخلف⁽²⁾، كلّ هذه السمات تحمل الدلالة على كظم الغيظ داخل الذات وعدم المبادرة إلى تجسيده قوة تتصبّب على الآخرين، وتوحي بضبط النفس والتريّث الشديد وعدم المسارعة إلى ردّ الفعل في انتظار قيام العقلاء بدورهم، وإن لم يفعلوا فسيقوم عروة بنفسه بكفّ الذين ينهرويون من مسؤوليتهم ومن يعيونه.

ب - النموذج الثاني:

يقول عروة بن الورد:

1. أفي نابٍ منحناها فقيرا
 2. وفضلة سمنة ذهبّت إليه
 3. تبيت على المرافق أمّ وهب
 4. فإنّ حميتنا، أبدا، حرام
 5. وربّت شعبة أثرت فيها
 6. يقول: الحقّ مطلبه جميل
 7. فقلت له: ألا أحي، وأنت حرّ،
 8. إذا ما فاتني لم أستقله
 9. وقد علمت سلمي أنّ رأيي
 10. وأنّي لا يُريني البخل رأيي
- له بطنا بنا طنّب مُصيتُ
وأكثر حقه ما لا يفوتُ
وقد نام العيون لها كتيتُ
وليس لجارِ منزلنا حميتُ
يدا جاءت تُغيرُ لها هتيتُ
وقد طلبوا إليك فلم يُقيتوا
ستشبع في حياتك أو تموتُ
حياتي والملائمُ لا تفوتُ
ورأيُ البخلِ مختلفٌ شتيتُ
سواءً إن عطشت وإن رويتُ

(1) — علم الأصوات، د. حسام بهنساوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004، ص: 62.

(2) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.

11. وأني حين تشتجر العوالي حُوَالَى اللبِّ ذو رأيٍ زَمَيْتُ
 12. وأكفى ما علمتُ بفضل علمٍ وأسألُ ذا البيان إذا عميتُ⁽¹⁾

هذه القصيدة تأتي على النموذج الذي اشتهر به أمير الصعاليك؛ وهو النموذج القائم على الحوار مع عاذلة له على إفراطه في الكرم ونجدة الفقراء خوف إملاق، وتأخذ في الغالب دور الزوجة.

فعرورة في هذه القصيدة منح جاره الفقير ناقة مسنة و "حميتا" أي وعاء سمن، فباتت: "أم وهب" مغناظة "لها كتيت"؛ أي تكت مصدر صوت البعير فيه صياح لين تلومه في ذلك⁽²⁾. ثم يشرع في تذكيرها بأنه والبخل لا يلتقيان وأنه إذا ما فاتته موضع كرم ظل يلوم نفسه الدهر عليه، وإنه إنما يأتي ما يأتي من جود على بيئة وعلم، وحتى إذا التبس عليه الأمر سأل العقلاء.

لكن النقد يأبى التوقف عند هذا التحليل الاجتماعي للأدوار وينحو بالنص منحى نفسياً بالقول إن المرأة هنا قناع لنوازع النفس البشرية^(*)، وإن الصراع الدائر على امتداد القصيدة هو بين العقل المحفز إلى الكرم والقلب الخائف من مقبل الأيام⁽³⁾.

وقد جاء التاء رويًا لهذه القصيدة ليدلّ بجمعه صفتين متناقضتين قوّةً وضعفًا: "الانفجار والهمس"⁽¹⁾ على صراع محتدم بين صفة قوّة محمودة في

(1) — ديوان عروة بن الورد ، ص: 22-24.

(2) — السابق، ص: 22-23.

(*) — يلاحظ أنّ الشاعر كنى زوجته في البداية: "أم وهب" (البيت 3)، ثم سماها تصريحاً: "سليمي (البيت 9). والكنية أقل وضوحاً من الاسم الصريح وذلك للدلالة على الوجه الضعيف من الذات الجاذب نحو البخل والوجه القوي منها والدافع صوب الكرم. كما أنّ سليمي المشتق من السلامة ظهر في المقطع الدال على النهج السليم في الحياة في نظر عروة.

(3) — حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم من التجربة إلى الخطاب، سعيد السريحي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1996، ص: 17 — 31.

(1) — علم اللغة العام — الأصوات —، د.كمال محمد بشر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1980، ص: 101.

موازن العقل وسلّم القيم الاجتماعية: "الكرم" ، وصفة ضعف مذمومة في العقل منبوذة في المجتمع: "البخل".

وتقوم طريقة نطق التاء وطبيعة الأعضاء المشاركة فيه بدور دلالي مهم؛ إذ إن التحام اللسان المتحرك المرن باللثة الثابتة الصلبة⁽²⁾ يوحي أيضا بالمواجهة بين طرفين: قوي/ضعيف.

كما إنّ تميّز هذا الفونيم بدفعة نفسية قوية في نهاية نطقه⁽³⁾ يوحي بحالة تلك المرأة — التي تمثّل النوازع البشرية — التي تكاد تتميز غيظا وهي تصدر أصوات تأفف وكتيت متتالية غضبا من تصرف الشاعر.

ويتواشج الضمة، الذي يمثّل وصل الروي في هذه القصيدة، مع الهمس في الدلالة على جانب الضعف في الذات البشرية الذي يدفع نحو البخل. فاستدارة الشفتين وانغلاق المجرى وتخلف اللسان⁽⁴⁾ كلّها محيلة إلى داخل الذات وجاذبة نحوها في محاولة لمعادلة دفع صفة القوة: "الانفجار" نحو التواصل مع الخارج — أي الآخرين — بالكرم والسخاء.

ج - النموذج الثالث:

وقال أيضا:

1. قلتُ لِقَوْمٍ فِي الكِنِيفِ تَرَوِّحُوا

عَشِيَّةَ بِنْتَا عِنْدَ مَاوَانَ رُزِّحَ

2. تَنَالُوا الغِنَى أَوْ تَبَلَّغُوا بِنَفْسِكُمْ

إِلَى مُسْتَرَا حٍ مِّنْ حِمَامٍ مَبْرَحٍ

3. وَمِن يَكُ مِثْلِي ذَا عِيَالٍ وَمَقْتَرَا

مِن المَالِ يَطْرَحُ نَفْسَهُ كُلَّ مَطْرَحٍ

4. لِيَبْلُغَ عُذْرَا أَوْ يُصِيبَ رَغِيْبَةً

وَمُبْلَغُ نَفْسٍ عُذْرَهَا مِثْلُ مُنْجَحٍ

(2) — مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسّان، ص: 122.

(3) — الأصوات اللغوية — رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية —، د. سمير شريف استيتية، دار وائل للنشر،

عمّان، ط1، 2003، ص: 134.

(4) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.

5. لعلكم أن تصلحوا بعدما أرى

نبات العضاء التائب المتروّح

6. ينوون بالأيدي وأفضل زادهم

بقية لحم من جزور مملّح⁽¹⁾

روي هذه المقطوعة هو فونيم الحاء الحلقى الاحتككي المهموس⁽²⁾، وهو بذلك يدلّ على ضعفٍ يستولي على الذات وهو تماما ما يتحدّث عنه الشاعر؛ إذ أصابته وقومه موجه قحط وجذب فأثروا الموت جوعا فنحر لهم عروة ناقته وقدّ لهم بعيرا، ثمّ طلب منهم حمل السلاح حتّى يصيبوا معاشهم⁽³⁾. إذن كانت صفات الحاء وعمق مخرجه دلالة على حالة الضعف العميق التي يمرّ بها قوم الشاعر لانعدام القوت وانقطاع سبل الرزق إلى درجة أنهم آثروا الموت جوعا في الكنيف – وهو "حظيرة من خشب أو شجر تتخذ للماشية"⁽⁴⁾ – على أن تأكلهم الذئب.

كما يدلّ الحاء أيضا من خلال طبيعة مخرجه الحلقى المتكوّن من أنسجة رقيقة ومتناهية الحساسية⁽⁵⁾ على مقدار الوهن الذي أصاب أولئك القوم، ويوحى ضيق مخرجه⁽⁶⁾ بضيق حالهم وحيلتهم إزاء الجوع الذي أنهكهم.

أما صائت الكسرة الذي يمثّل وصل الحاء فإنه يحمل دلالة المغامرة التي اتّخذها عروة لهم مخرجا من مأزقهم وضعفهم؛ فأمامية الكسرة⁽⁷⁾ توحى بالاندفاع الذي يريده عروة لنفسه

(1) – ديوان عروة بن الورد، ص: 25-27.

(2) – علم الأصوات العام – أصوات اللغة العربية، بسام بركة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص: 126.

(3) – ديوان عروة بن الورد، ص: 25.

(4) – السابق، ص: 26 (ه: 1).

(5) – خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص: 172.

(6) – السابق، ص: 181. و: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 103.

(7) – علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 131.

ولقومه عبر الغزو، وانغلاق الكسرة⁽¹⁾ دلالة على المخاطرة وانغلاق الأفق أمامهم إذ ليسوا على يقين من النجاح. فهم إما سينالون الغنى أو راحة بالموت؛ لأنّ من يكن فقيراً كثير العيال لا خيار لديه وعليه أن يفعل كلّ ما بوسعه لضمان القوت، وحتى إن فشل ولقي حتفه فيعتبر قد أدّى واجبه نحو نفسه وذويه.

د - النموذج الرابع:

لامَ عروة أخوه الكبير في نمط حياته وتصلكه وعيه بالنحول والشحوب فردّ عليه بأبياته الشهيرة التي يقول فيها:

1. إني امرؤٌ عافي إنائي شركةٌ

وأنتَ امرؤٌ عافي إناءك واحدٌ

2. أتَهزأ مني أن سمنتَ وأن ترى

بوجهي شحوب الحقّ، والحقّ جاهدٌ

3. أقسمّ جسمي في جسومٍ كثيرةٍ

وأحسُّوا قراح الماء، والماء باردٌ⁽²⁾

فعروة يربط هزاله الذي عُير به بكرمه وإشراكه غيره في إنائه؛ أي طعامه، وبالمقابل فسمنة أخيه نتيجة بخله واستنثاره بطعامه لنفسه فقط.

ويقوم الدال روي النصّ من خلال صفتي القوّة: "جهره وانفجاره"⁽³⁾ بالدلالة على قوّة عروة في ذاته وقناعاته بنمط حياته ومجاهرته بذلك. ومن جهة أخرى يوحى الضمّة بتشكّل الفم فيه كحجرة بيضويّة وعدم حدّته⁽⁴⁾ بدفء عروة وإحاطة كرمه بالفقراء وكلّ من يطرق بابه؛ فهو لا يبخل عند قلّة القوت وزمن القحط في الشتاء ويقتسم طعامه مع الآخرين ويؤثرهم

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(2) — ديوان عروة بن الورد، ص: 34-35.

(3) — علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، ص: 155.

(4) — في الضمّة حجرتا رنين: شفويّة و فمويّة. تقوم الأولى بإبعاد هذا الصائت عن الحدّة وتنتج به حثيثاً صوب الانخفاض ضمن ثنائية: حاد / خفيض، حيث يسجل الضمّة الخفيض تردداً مقداره 800 هرتز للغرفة الثانية مقابل 2300 لصائت لكسرة الحاد؛ وبذلك يكتسب الأول نوعاً من القيمة التقخيمية. (انظر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 137).

ويكتفي بالماء القراح؛ أي "الماء الذي لا يخالطه لبن ولا غيره"⁽¹⁾.

هـ- النموذج الخامس:

قال عروة مخاطبا زوجته التي تعاتبه لكثرة أسفاره ضاربا في الأرض متعرّضا للمخاطر في سعيه إلى الكسب:

1. دعيني للغنى أسعى فإني رأيتُ الناس شرَّهم الفقيرُ
2. وأبعدُهم وأهونهم عليهم وإن أمسى له حسبٌ وخيرُ
3. ويُقصيه الندى وتزدريه حيلته وينهره الصغيرُ
4. ويُلفى ذو الغنى وله جلالُ يكاد فؤاد صاحبه يطيرُ
5. قليل الذنب والذنبُ جمٌ ولكن للغني ربٌّ غفورُ⁽²⁾

يعكس هذا النصّ ظاهرة اجتماعية سلبية للغاية تُفاضل بين الناس على أساس ما تملك أيديهم لا ما تحوي نفوسهم وعقولهم، وهي واحدة من القيم التي تركزت في المجتمع الجاهلي وثار عليها الصعاليك في سعيهم إلى تحقيق سلّم قيم جديد؛ لأنّ "الصعلكة في حدّ ذاتها كانت تريد أن تؤكّد ذاتها، نظاما لقيم عليا مثالية لا مجرد ظاهرة اقتصادية كما تصوّرتها الدراسات"⁽³⁾.

وكما سبق ملاحظته في النموذج الثاني فإن المرأة العاذلة في النصّ التي تسعى إلى ثني الشاعر – الرجل – عن الأسفار علامة على الجانب الضعيف من الذات البشرية المكتنز بالمخاوف من المجهول والفشل والموت.

ويبدو فونيم الرأء مناسبا للغاية لهذا النصّ؛ لأنّ سمته المميّزة: "التكرار"⁽⁴⁾

تمثّل الجانبين:

✓ تكررُ سفر الشاعر وكثرة تنقلاته بهمة باحثا عن الغنى.

(1) – ديوان عروة بن الورد، ص: 35.

(2) – السابق، ص: 63.

(3) – فلسفة الشعر الجاهلي، د. هلال الجهاد، ص: 113.

(4) – الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 435.

✓ تكررُ لوم زوجته له — التي تمثل الذات الضعيفة —، وشاهدُ تكرر اللوم قوله مفتتحاً النصّ: "دعيني" فكأنما هي أكثرت عليه اللوم والإلحاح فخاطبها بذلك.

ومن جهة أخرى يدلّ تكوّن الرأى من مرحلتى سدّ لمجرى الهواء فانفتاح سريع⁽¹⁾ على حالة الصراع الذي يدور داخل نفس الشاعر بين الشقّ المؤثر للسلامة مع الفقر والمنادي بالسكون وعدم الحركة والأسفار — كحبس الهواء في المرحلة الأولى من نطق الرأى — والشقّ الثاني الدافع نحو المغامرة المفتوحة على المخاطر — كإطلاق الهواء في المرحلة الثانية من نطق الرأى — قصد الكسب الوفير وبلوغ الغنى لنيل مكانة اجتماعية مرموقة في بيته وقومه.

أمّا الجهر العالي للرأى⁽²⁾ فهو صيحة الشاعر المدوية في وجه مجتمعه وسُلم قيمه الظالم، وصدمة إياه بحقيقته القائمة على التفرقة بين أفراده على أسس غير معقولة وغير إنسانية.

ويأتي الضمّة وصلُ الرأى ليحمل بخلفيته وانغلاقه واستدار الشفتين فيه⁽³⁾ ملامح الدلالة على الانزواء والتهميش وغلق المنافذ الذي يمارسه المجتمع على بعض أفراده.

و - النموذج السادس:

يقول عروة مفتخراً:

1. أتجعلُ إقدامي إذا الخيلُ أحجمتُ
 2. سواءً ومن لا يقدم المهر في الوغى
 3. إذا قيل: يا بنّ الورد أقدم إلى الوغى
 4. بكفّي من المأثور كالملاح لونه
 5. فأتركه بالقاع رهناً ببلدة
 6. محالف قاع كان عنه بمعزلٍ
 7. فلا أنا ممّا جرّت الحربُ مُشْتَكٍ
 8. ولا بصري عند الهياج بطامح
- وكري إذا لم يمنع الدبر مانعُ
ومن دبره عند الهزاهز ضائعُ
أجبتُ فلاقاني كميّ مُقرّعُ
حديثٌ بإخلاص الذكورة قاطعُ
تعاوره فيها الضباع الخوامعُ
ولكنّ حينَ المرء لا بدّ واقِعُ
ولا أنا ممّا أحدثَ الدهرُ جازعُ
كأنّي بغيرٍ فارقَ الشّول نازعُ⁽⁴⁾

(1) — علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص: 128.

(2) — اللغة و علم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 82.

(3) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.

(4) — ديوان عروة بن الورد، ص: 65-66.

يفتخر الشاعر في هذه القصيدة بقوّته وبسالته؛ إذ ليس كالذين يفرّون من ساحة الوغى ويولّون الأدبار، وهو بسيفه المصقول الحدّ يواجه الفارس المدجج بالسلاح ويخلفه صريعا تتناوب عليه الحيوانات تنهشه.

يدلّ فونيم العين رويّ هذه القصيدة بتوسّطه بين الشدّة والرخاوة⁽¹⁾ وتردّديته الناتجة عن تردّد لسان المزمّار في الحلق⁽²⁾ على أولئك الذين يفرّون من هول المعركة، وأيضا على تلك الحيوانات التي تتردّد على جثّة البطل الذي أرداه قتيلا.

ويقوم من خلال قوّة إسماعه العليا⁽³⁾ التي توحى بتضافرها مع عمق مخرجه الحلقي⁽⁴⁾ بقوّة عروّة وحضوره البارز في المعركة.

أما الضمّة فيحمل الدلالة على صلابة الشاعر وثباته في القتال عندما يفرّ الآخرون تماما كتكتلّ اللسان وارتفاعه في الفم واستدارة الشفتين⁽⁵⁾ التي تشكّله ببيضويّا وكأنما هو شبه مغلق مما يوحي بمنعّة عروّة لقوّته وشدّة استبساله في القتال.

ز - النموذج السابع:

طلب فقراء بني عبس من عروّة إغاثتهم ذات قحطٍ فخرج ليغزو بهم، فأخذت امرأته تنهّاه عن ذلك وتخوّفه الهلاك فلم يلتفت إلى ما تقول وخرج غازيا وقال:

- | | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| 1. أرى أمّ حسان الغداة تلومني | تُخوّفني الأعداءَ والنفسُ أخوفُ |
| 2. تقول سليمان لو أقمت لسرّنا | ولم تدرِ أنّي للمقام أطوّفُ |
| 3. لعلّ الذي خوّفنا من أماننا | يُصادفه في أهله المتخلفُ |

(1) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 435.

(2) — أئمة النحاة في التاريخ، د. محمد محمود غالي، دار الشروق، جده، ط1، 1976، ص: 72.

(3) — إن تصنيف العين ضمن الفونيمات المائعة (= المتوسّطة بين الشدّة والرخاوة) يؤهله لأن يحتلّ — مثلها — مرتبة متقدّمة في مدرج يسبرسن لقوّة الإسماع. (انظر مدرّج يسبرسن في: اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، ص: 82).

(4) — الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 88.

(5) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.

4. إذا قلتُ: قد جاء الغنى حالَ دونه
 5. له خِلَّةٌ لا يدخلُ الحقُّ دونها
 6. فأني لمُستَافُ البلادِ بِسُرْبَةٍ
 7. رأيتُ بني لبني عليهم غضاضةً
 أبو صِيبَةٍ يشكو المفاقرَ أعجفُ
 كريمٌ إذا أصابته خطوبٌ تجرّفُ
 فمُبلِغُ نفسي عُدْرها أو مُطوّفُ
 بيوتهم وسطَ الحلولِ التَكَنُّفُ

8. أرى أمَّ سرياحٍ غدت في طعائنٍ تَأَمَّلُ من شامِ العراقِ تَطَوَّفُ⁽¹⁾
 تُخَوِّفُ الشاعِرَ زوجتُه من الموتِ بسببِ الغزو فيردُّ عليها بأنَّ الموتَ قد
 يدركُ القاعدَ في بيته قبلَ الغازي. ثمَّ يذكرُ كرمه وعزمه أُسْتَيافَ البلادِ؛ أي قطع
 المسافاتِ⁽²⁾ مع سريبةٍ من الصعاليك مثله حتّى يبلغوا ما يغنيهم، لأنه رأى ما حلَّ
 بهم من ضعفٍ وجوع، وأنَّ أفواجَ أم سرياحٍ ؛ أي الجراد⁽³⁾ ترتحل من أرضِ
 العراقِ باحثة عن مكانٍ جديدٍ.

يأخذ الفاء روي هذه القصيدة بناصية الدلالة من خلال تقابل الأسنان السفلى
 مع الشفة العليا عند نطقه⁽⁴⁾، وهو تقابل طرف صلب قويّ – الأسنان – وطرف
 مرن ضعيف – الشفة العليا – ، وفي ذلك دلالة على جانبي الذات المتصارعين:
 جانب السعي المغامر الحثيث نحو الغنى، والذي يمثله الشاعر الرجل، و:جانب
 الخوف من الهلاك وفشل المسعى الذي تمثله المرأة.

كما تقوم صفتا الهمس والاحتكاك⁽⁵⁾ في الفاء بالدلالة على ما لحق قوم
 عروة من ضعف ووهن جرّاء الجوع وانعدام سبل الاسترزاق. أما صفة التفشي⁽⁶⁾

(1) – ديوان عروة بن الورد، ص: 70-72.

(2) – السابق، ص: 71.

(3) – السابق، ص: 72 (هـ: 8).

(4) – علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1983، ص: 54.

(5) – علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص: 64.

(6) – النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002، ج: 1، ص: 163.

التي في الفاء فتوحي بانتشار تلك السرية بقيادة عروة بن الورد في مسالك الأرض
قاطعة المسافات تلو الأخرى باحثة عن الخلاص من الفقر والجوع والحاجة. كما
توحي صفة التفشي –

بدلالاتها على امتداد مخرج الفونيم⁽¹⁾ – بالترابط بين أفراد تلك السرية ؛ إذ لا ينجو
أحد منهم إلا بنجاتهم جميعا.
ويحمل الضمة بتشكّل الفم عند نطقه بهيأة بيضويّة وعدم حدّته⁽²⁾ تأكيدا
على دلالة التجمّع ووحدة المصير بين أفراد تلك المجموعة، وعلى نمط العلاقة
الرابط بينهم وهو علاقة دفاء وتواصل وتكاتف وتكافل، لا علاقة حدّة تتغلّب فيها
مصلحة الفرد على مصلحة الجماعة.

ح - النموذج الثامن:

يقول عروة:

- | | |
|---------------------------------|--|
| 1. أأيّ الناس آمنٌ بعد بلجٍ | وَقُرّةٌ صاحبيّ بذي طلالٍ |
| 2. ألمّا أغزرتُ في العسِّ بُركُ | ودرعةٌ بنتها نسيّا فعالي |
| 3. سمّنّ على الربيع فهنّ ضبُطٌ | لهنّ لبالبُ تحت السخّال ⁽³⁾ |

كان عروة أميرا للصعاليك لنجدته إياهم وغزوه بهم قائدا ذا بطولة لا يهاب
ولا يولي الأدبار، وكانت علاقته بهم وعلاقتهم فيما بينهم تقوم على الدفاء
والتكامل. لكنّ فيهم من لم يكن شهما وذا همّة وأنفة ومن هؤلاء: بلج وقرّة صاحبا

(1) – المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د. عبد العزيز الصيغ، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000،
ص: 181.

(2) – ص: 42 (هـ: 4) من هذا الفصل.

(3) – ديوان عروة بن الورد، ص: 82.

عروة وقد غنما غنى ونعيما؛ فقد قصدهما ذات شدة ألمت به فلم يجيباه فقال الأبيات أعلاه.

إذن صدم عروة في صاحبيه وأحسّ بانفلات الأمان من بين يديه لأنه لم يعد يعرف من يأمن بعد ذينك الصاحبين، خاصة أنهما قد أنكراه وخيّا أمله فشبههما بعنزتين: "برك" و: "درعة" سمتنا وغزُر لِبْنِهما في "العس"؛ أي الوعاء الضخم، لما أكلتا في الربيع حتى صارتا ضبُطا؛ أي قويتان ضخمتان، وهما تحومان حول صغارهما⁽⁴⁾. فهذان الصاحبان هما كتينك العنزتين شبعاً فبطراً وأنكراً الفضل.

ويبدو اللام أنسب الفونيمات لحمل تلك الدلالات لتمييزه بصفة: الجانبية التي تعني انفلات الهواء من جانبي اللسان⁽¹⁾، تماماً كانفلات الإحساس بالأمان والصدقة من بين يدي عروة لما خانته صاحباه وتخلّيا عنه.

أمّا جهر اللام العالي⁽²⁾ فدلالة على صرخة الشاعر تحت وطأة الصدمة ناعيا الصداقة والوفاء حينما يقول: "أَيُّ النَّاسِ آمِنٌ"، خصوصاً وأنه ذو أيادٍ عليهما.

ويأتي الكسرة وصل اللام ليكمل المشهد الشعريّ الذي ترسمه هذه المقطوعة؛ إذ إنّ انكسار الشفة السفلى⁽³⁾ فيه توحى بدهشة وحزن عروة لما أصابه من صاحبيه لا لما أصابه من الزمان لأنه يسلم لحوادث الدهر كما قال أعلاه في نصّ النموذج السادس:

فلا أنا ممّا جرّت الحربُ مُشْتَكٍ ولا أنا ممّا أحدثَ الدهرُ جازعاً⁽⁴⁾
كما أنّ انغلاق الكسرة؛ أي تكوّم اللسان تجاه اللثة⁽⁵⁾ مضيّقاً مجرى الهواء يوحي بانغلاق الأفق أمامه وإغلاقه باب الثقة بالآخرين واستئمانهم.

(4) – السابق، الصفحة نفسها.

(1) – المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د. عبد العزيز الصيغ، ص: 184.

(2) – اللغة وعلم النفس، د. موفّق الحمداني، ص: 82.

(3) – لقد لاحظ أبو الأسود منذ القديم انكسار الشفة السفلى عند النطق بالكسرة وذلك في قصة وضع نقط الإعراب. (انظر: معجم الأديباء، ياقوت الحمويّ، تح: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1993، ج: 4، ص: 1466).

(4) – ديوان عروة بن الورد، ص: 66.

وهكذا كان الروي في نصوص هذه النماذج كلّها ذا علاقة وطيدة بدلالاتها، يُسهم في رسم المشهد الشعري الذي تنقله تلك النصوص إلى المتلقّي من خلال مخرجه وصفاته، وطريقة نطقه، وطبيعة الأعضاء المشاركة في تشكيله. كما يتمّ الوصل، وهو الصائت المرافق للروي الصامت، تفاصيل الصورة العامة التي تفيض بها تلك الأشعار من خلال سماته كصائت.

ثالثاً - الروي والدلالة في ديوان تَابُط شَرَا:

يعدّ ديوان تَابُط شَرَا واحداً من أضخم دواوين الصعاليك؛ إذ ينتظم ثلاثمائة وخمسة أبيات (305) في ستة وأربعين نصّاً (46) بمعدّل: 06.63 بيتاً للنصّ. ومن بين تلك النصوص الستة والأربعين أربعة عشر (14) فقط هي قصائد تبلغ السبعة أبيات وما فوق، أما الاثنان والثلاثون (32) المتبقية فهي مقطوعات دون السبعة أبيات.

أ. النموذج الأوّل:

يقول تَابُط شَرَا:

1. وَحَرَمْتُ السَّبَاءَ، وَإِنْ أُحَلِّتُ

بِشَوْرٍ أَوْ بِمَزَجٍ أَوْ لِصَابِ

2. حَيَاتِي، أَوْ أَزُورَ بَنِي عُنَيْرِ

وَكَاهِلَهَا بِجَمْعِ ذِي ضَبَابِ

3. إِذَا وَقَعْتُ بِكَعْبٍ أَوْ قُرَيْمِ

وَسَيَّارٍ فَقَدْ سَاغَ الشَّرَابُ

4. أَظُنِّي مَيِّتٌ كَمَدًا وَ لَمَّا

(5) - مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

أَطَالَعُ طَلْعَةً أَهْلَ الْكَرَابِ

5. وَزَلْتُ مُسَيِّرًا أَهْدِي رَعِيلاً

أُوْمُ سَوَادَ طَوْدٍ ذِي نِقَابٍ⁽¹⁾

قال تأبط شرا هذه الأبيات متوعداً قتلة أخيه عمرو بن جابر من بني عُنَيْرٍ⁽²⁾. فقد حرّم على نفسه السبأ — أي الخمر⁽³⁾ — طول حياته، وأنه لن يعود إلى احتسائها ويسوغ له شرابها إلا إذا ثار لأخيه، وأنه سيموت كمداً إذا لم يفعل ذلك.

إن الشاعر في هذه القصيدة مضطرباً ويعتمل في نفسه ما يعتمل من غليان يكاد ينفجر تحت وطأة المفارقة بين مسؤوليته التي تفرض عليه القصاص لأخيه وبين الوقت الذي يمضي دون أن يتمكن من ذلك.

وهذه المشاعر كلها يحملها فونيم الباء روي المقطوعة؛ إذ قلقته⁽¹⁾ دلالة على عدم راحة نفس تأبط شرا، ويقوم مخرجه الشفوي⁽²⁾ البارز بالإحالة إلى خارج الذات؛ أي الآخر الذي سيوجّه إليه الشاعر قوته وجهده، كما أن في انفجاره وجهره⁽³⁾ الإيحاء بغضبه العارم الذي ينفجر مولداً هذه الأبيات المليئة توعداً وتهديداً.

أما بالنسبة للكسرة الطويلة التي تمثل حركة الباء فإن اجتماع سمتين متناقضتين فيها: الأمامية الناتجة عن تكوّم مقدّم اللسان تجاه اللثة⁽⁴⁾، والانغلاق الناجم عن ارتفاع اللسان مضيّقاً مجرى الهواء⁽⁵⁾، هاتان سمتان تحملان دلالة سعي الشاعر إلى التقدّم نحو الأخذ بثأر أخيه ودلالة انغلاق السبل في وجهه

(1) — ديوان تأبط شراً وأخباره، ص: 68-71.

(2) — الأغاني، الأصبهاني، تح: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، ج: 21، ص: 176.

(3) — ديوان تأبط شراً وأخباره، ص: 68.

(4) — سرّ صناعة الإعراب، ابن جني، تح: أحمد فريد احمد، المكتبة التوفيقية، ج: 1، ص: 69.

(5) — الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 45.

(3) — علم اللغة العام — الأصوات — ، د.كمال محمد بشر، ص: 101.

(4) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(5) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص: 100.

وضيق الحيلة مما جعله يتصوّر أنه قد يقضي كمدًا لأنّه يرى فرص القصاص تضيق أمام ناظره، وهذا الإحساس بالتوتر وتوقع الانكسار وفشل المسعى يتّسق وانكسار الشفة في هذا الصائت⁽⁶⁾.

ويبدو البيت الثالث الذي حركة الرويّ فيه الضمّة بدل الكسرة بيتًا أقوى فيه الشاعر لكن الأمر غير ذلك⁽⁷⁾؛ إذ انتقل من الكسرة إلى الضمّة لسمة الخلفية التي فيه والتي

توحي براحة الشاعر بعد أن ينال من قاتلي أخيه ويقتصرّ تمامًا كوجود اللسان في خلف الفم⁽¹⁾ وكذلك لتقابل الضمّة والكسرة ضمن ثنائية: "صائت خفيض / صائت حاد"⁽²⁾؛ فعدم حدّة الضمّة تعني انتفاء حدّة وشدة توتر الشاعر لانتفاء سببها بأخذه ثأر أخيه فيسوغ له الشراب ويحلّ الخمر بعد أن حرّمها على نفسه.

ب - النموذج الثاني:

قال تأبط شرًا:

1. فَهَمَّ وَعَدَّوَانُ قَوْمٌ إِنْ لَقَيْتَهُمْ

خَيْرُ الْبَرِيَّةِ عِنْدَ كُلِّ مُصَبَّحٍ

(6) — أصول تراثية في علم اللغة، كريم زكي حسام الدين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1985، ص:156.

(7) — لقد لاحظ: علي نو الفقار شاعر محقق ديوان تأبط شرًا ذلك وتحدّث عن الروايات التي حاولت تجنب ذلك، لكن الأصل في البيت كما يبدو الرفع. (انظر: ديوان تأبط شرًا وأخباره، ص:70(هـ:3)).

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص:111.

(2) — ص:42 (هـ:4) من هذا الفصل .

2. لا يَفْشَلُونَ ولا تَطْيِشُ رَمَاحُهُمْ

أهلُ لغرِّ قصائدي وتمدُّحي⁽³⁾

يمدح الشاعر قبيلته: "فَهْمٌ" وقبيلة "عدوان" والد فهم؛ فَهْمٌ خير من يلقى في الصباح، ولا يُهْزَمون في الحرب ومن أجل ذلك هم أهلٌ لأن ينشأ فيهم القصائد مادحا.

ويقوم الحاء رويّ القصيدة من خلال عمق مخرجه الحلقى⁽⁴⁾ بالإحالة إلى داخل الشاعر لأنه يمدح قومه وبالتالي فهو إلى الفخر أقرب؛ أي إلى ذاته وداخله. كما يتسوق همس واحتكاك الحاء⁽⁵⁾ وصفة البشاشة والسماحة التي يلقى بها هؤلاء الناس غيرهم.

أما تضافر صفتي الهمس والاحتكاك وعمق المخرج مع ضيقه⁽¹⁾ فيحمل الدلالة على قتالهم المنظم الصادر عن تدبّر وتخطيط، ذلك القتال الذي لا تشوبه الفوضى ولا تطيش فيه الرماح في كل اتجاه؛ بل هم يصوبون نحو أعدائهم بدقة. ويرسخُ دلالة ضيق مخرج الحاء على نمط القتال المخطّط المنظم غنى صدر البيت الثاني الذي يصف ذلك بالفونيمات ذوات المخارج المتسعة:

— المتفشية: "ش،ف"⁽²⁾.

— الجانبية التي ينفلت فيها الهواء: "ل"⁽³⁾.

⁽³⁾ — ديوان تأبط شراً وأخباره، ص: 75. البيت الأول كما أثبت المحقق نقلا عن ابن جني صدره من البسيط وعجزه من الكامل. ويبدو أنه لو قرأت "مُصَبَّحٌ"؛ أي: "مُصَطَّبَحٌ" في آخره لتحول كله إلى البسيط كما يلي:

فهم وعدوان قوم إن لقيتهمُ	خير البرية عند كل مصَّبَح
0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0//0/ 0//0// 0// 0//0/0/
مستقلن فاعلن مستقلن فعلن	مستقلن فعلن متقلن فاعلن

⁽⁴⁾ — علم اللغة العام — الأصوات — ، د.كمال محمد بشر، ص: 121.

⁽⁵⁾ — علم اللغة — مقدّمة للقارئ العربي — ، د.محمود السعرا، ص: 178.

⁽¹⁾ — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 103.

⁽²⁾ — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 163.

⁽³⁾ — علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص: 71.

فتقابل الحاء الروي مع تلك الفونيمات في ثنائية: "ضيّق المخرج/متّسع المخرج" يؤكد دور الحاء من خلال ضيق مخرجه في الدلالة على التوجّه الدقيق لسلاح مقاتلي فهم وعدوان صوب نحور أعدائهم وعدم توزّعه كهواء الفونيمات المتفشّية: "ش،ف" أو مجانبه الهدف كهواء اللام الذي يخرج من جانبي اللسان. أما حركة الحاء: الكسرة فتحمل بأماميتها والانفراج الشديد للشفتين فيها⁽⁴⁾ ملامح البشاشة وطلاقة الوجه التي يقابل بها تأبط شرّ الآخرين، كما يحمل ضيق مجرى الهواء فيها⁽⁵⁾ دلالة نمط قتالهم تماما كما فعل ضيق مخرج الحاء.

جـ - النموذج الثالث:

لتأبّط شرّاً في رثاء الشنفرى رائية بديعة، ولطولها - 27 بيتا - ستجترأ منها بعض الأبيات لإبراز دلالة النصّ ككلّ. يقول تأبّط شرّاً:

1. على الشنفرى ساري الغمام فرائح
غزير الكلى، وصيب الماء باكر
2. عليك جزاء مثل يومك بالجبا
وقد رعت منك السيوف البواتر
3. وطعنة خلس قد طعنت مرشّة
لها نفذّ تزل فيه المسابر
4. يظل لها الآسي يمد كأنه
نزيف هراقت لبّه الخمر ساكر
5. فإن تك نفس الشنفرى حم يومها
وراح له ما كان منه يحانر
6. قضى نخبه مستكثراً من جميله
مؤلاً من الفحشاء، والعرض وافر
7. ومرقبة شماء أفعيت فوقها
ليغنم غاز، أو ليذكرك ثائر

(4) - علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 131.

(5) - علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 100.

8. وَأَمْرٌ كَسَدَ الْمَنْخَرَيْنِ اغْتَلَيْتَهُ
فَنَفَسْتَ مِنْهُ، وَالْمَنَايَا حَوَاضِرُ
9. وَإِنَّكَ لَوْ لَأَقَيْتَنِي بَعْدَ مَا تَرَى
... وَهَلْ يُلْقَيْنَنَّ مَنْ غَيَّبَتْهُ الْمَقَابِرُ
10. لِأَلْفَيْتَنِي فِي غَارَةٍ أَعْتَزِي بِهَا
إِلَيْكَ، وَإِمَّا رَاجِعَا أَنَا ثَائِرُ
11. فَلَوْ نَبَّأْتَنِي الطَّيْرُ، أَوْ كُنْتُ شَاهِدًا
لَأَسَاكَ فِي الْبُلُوَى أَخُ لَكَ نَاصِرُ
12. وَإِنْ تَكُ مَأْسُورًا، وَظَلْتِ مُخَيَّمًا
وَأَبْلَيْتِ حَتَّى مَا يَكِيدُكَ وَآتِرُ
13. وَحَتَّى رِمَاكَ الشَّيْبُ فِي الرَّأْسِ عَانِسًا
وَخَيْرُكَ مَبْسُوطًا، وَزَادَكَ حَاضِرُ
14. وَأَجْمَلُ مَوْتِ الْمَرْءِ، إِذْ كَانَ مَيِّتًا،
- وَلَا بُدَّ يَوْمًا مَوْتُهُ وَهُوَ صَابِرُ
15. وَخَفَّضَ جَاشِي أَنْ كُلَّ ابْنِ حُرَّةٍ
إِلَى حَيْثُ صَرْتِ - لَا مُحَالَةَ - صَائِرُ
16. وَأَنْ سَوَامَ الْمَوْتِ تَجْرِي خَالِنَا
رَوَائِحُ مِنْ أَحْدَائِهِ، وَبَوَاكِرُ
17. فَلَا يَبْعَدَنَّ الشَّنْفَرَى وَسِلَاحُهُ الـ
حَدِيدُ، وَشَدَّ خَطْوُهُ الْمُتَوَاتِرُ
18. إِذَا رَاعَ رَوْعَ الْمَوْتِ رَاعٍ، وَإِنْ حَمَى
حَمَى مَعَهُ حَرًّا، كَرِيمًا، مُصَابِرًا⁽¹⁾

يُرَكِّزُ تَأْبِطُ شَرَا فِي رِثَائِهِ الشَّنْفَرَى عَلَى كَرَمِهِ وَعَفَّتِهِ وَشِدَّةِ بَأْسِهِ فِي الْقِتَالِ،
وَسُرْعَتِهِ وَخَفَّتِهِ فِي الْكُرِّ عَلَى الْأَعْدَاءِ وَطَعْنِهِمْ حَتَّى كَأَنَّهُ يَطْعَنُهُمْ خَلْسَةً. كَمَا يَذْكَرُ

(1) - ديون تأبط شرًا وأخباره، ص: 78-85.

إجادته المهام القتالية كلها في حالي الثبات والحركة؛ فهو المُجيدُ حين يرتقي "مراقبة شماء" أي مكانا عاليا يراقب المغزوين مؤمنا الطريق لأصحابه ليدركوا غنيمة أو ثأرا لهم، وهو الحاذق حين يقفز وسط الأزمات والموت محقق به من كل جانب فيعالجها وينفذ أصحابه من المأزق.

إن في تلك الصفات التي عدّد الشاعرُ للمرثي حضوراً لرويّ القصيدة: "الراء". فهو بنطقه المكوّن من سدّ تام ففتح سريع لمجرى الهواء⁽²⁾ يحمل الدلالة على شقي شخصية الشنفرى:

✓ الشقّ الشرس العنيف الذي يخلق أبواب العواطف البشرية من خوف الموت ورهبة القتال، كسدّ مجرى الهواء عند نطق الراء.

✓ و الشقّ الكريم المتسامح المنفتح على الآخرين، كفتح مجرى الهواء عند نطق الراء.

كما يؤدّي ذلك النطق المكوّن من سدّ ففتح سريع دور الدلالة على مهارته في كلّ المهمّات القتالية؛ تلك التي تتطلّب ثباتا- كثبات اللسان لحظة سدّ مجرى الهواء، أو تلك التي تستوجب الحركة والمناورة السريعة - كحركة اللسان السريعة في نطق الراء.

أما سرعة حركة اللسان طارقا للثّة في الراء⁽¹⁾ فيحمل دلالة سرعة عدو الشنفرى التي اشتهرت حتى ضربت بها العرب المثل⁽²⁾، وخفّته في القتال وطعن أعدائه.

ولتكرار الراء الذي يكسب نطقه استمرارا⁽³⁾ دور دلالي آخر يتمثّل في دعاء تأبط شرّاً للشنفرى باستمرار السُّقيا، كما يتضمّن الإيحاء باستمرار الشاعر

(2) - علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:128.

(1) - علم اللغة العام - الأصوات -، د.كمال محمد بشر، ص:129.

(2) - قيل: "أعدى من الشنفرى" (انظر: خزانة الأدب، البغدادي، ج:3، ص:344).

(3) - لقد سمّى د.تمام حسان الراء فونيما مستمرا. (انظر: مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:132).

في ذكر ونشر محاسن صاحبه، وأيضا تأكيده الالتزام بنهجه والاستمرار في سيرته وتكرار فعاله فهو كما يقول مخاطبا الشنفرى:

وإنَّكَ لوَ لَأَقْبَيْتَنِي بَعْدَ مَا تَرَى

...وهل يُلْقَيْنَنَّ مَنْ غَيَّبَتْهُ الْمَقَابِرُ

لَأَلْفَيْتَنِي فِي غَارَةٍ أَعْتَزِي بِهَا

إِلَيْكَ، وَإِمَّا رَاجِعَا أَنَا ثَائِرٌ⁽⁴⁾

أي إنه لو رآه من بعده لوجده كما عهدته مستمرا في الغارات والغزوات لعله يجد في تكرار ذلك عزاء أو يدرك ثأره مقتصا له ممن قتلوه. ويزيد ذلك تعميقا علو إسماع الراء⁽⁵⁾ مما يوحي بإصرار على الاستمرار في ذلك كله والمجاهرة به.

أما صائت الضمة وصل الراء فيؤدي دورا دلاليا هاما من خلال خلفيته وانغلاقه⁽⁶⁾؛ فهو بتكوّم اللسان عند تشكيله في مؤخر الفم⁽⁷⁾ يوحي بموقف تأبط شرا العاجز عن فعل أي شيء لصاحبه، ويرسخ ذلك انغلاقه الدال على انغلاق السبل أمامه حيال ذلك كما يعترف هو في قوله:

فلو نَبَّأْتَنِي الطَّيْرُ، أَوْ كُنْتُ شَاهِدَا

لَأَسَاكَ فِي الْبُلُوَى أَخُ لَكَ نَاصِرٌ⁽¹⁾

ويوغل الشاعر في الاعتراف بعجزه من خلال استناده إلى خطاب الحكمة مغلّبا العقل ونواميس الكون على عاطفته التي "خَفَضَ جَأْشَهَا" أن كل الناس صائرون إلى حيث صار الشنفرى، وأن "أَجْمَلَ مَوْتَ الْمَرْءِ مَوْتُهُ كَالشَّنْفَرِيِّ".

(4) — ديوان تأبط شرا وأخباره، ص: 83.

(5) — اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 82.

(6) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص: 101.

(7) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(1) — ديوان تأبط شرا وأخباره، ص: 83.

رابعاً - الروي والدلالة في ديوان الشنفرى:

يحتوي ديوان الشنفرى⁽¹⁾ على 178 بيتاً تتوزعها 18 نصّاً؛ أي
بمتوسط: 09.88 بيتاً للنصّ الواحد وهو الأعلى في شعر الصعاليك ولعلّ ذلك

(1) - يُعتمدُ هنا: ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.

راجع إلى طول لاميته الشديد. وهذه النصوص الثمانية عشر المشكلة للديوان تتألف من خمس قصائد وثلاث عشرة مقطوعة.

أ. النموذج الأول:

يقول الشنفرى:

1. دعيني وقولي بَعْدُ ما شئتِ فإني
سُيْغَدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَاغْيَبُ
2. خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلَّتْ وَصَاتُنَا
ثَمَانِيَّةٌ مَا بَعْدَهَا مُتَعَتَّبُ
3. سَرَاحِينُ فَتَيَانٍ كَأَنَّ وَجُوهُهُمْ
مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ الْمَاءِ مُذْهَبُ
4. نَمْرُ بَرِّهِوَ الْمَاءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوَّتْ
ثَمَائِلُنَا وَالزَادُ ظَنُّ مُغَيَّبُ
5. ثَلَاثًا عَلَى الْأَقْدَامِ حَتَّى سَمَا بِنَا
عَلَى الْعَوْصِ شَعْشَاعٌ مِنَ الْقَوْمِ مَحْرَبُ
6. فَنَارُوا إِلَيْنَا فِي السَّوَادِ فَهَجَّجُوا
وَصَوَّتَ فِينَا بِالصَّبَاحِ الْمُثَوَّبُ
7. فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هَزَّةَ السَّيْفِ ثَابِتُ
وَصَمَّمَ فِيهِمْ بِالْحُسَامِ الْمُسَيَّبُ
8. وَظَلَّتْ مَعِيَ بِفَتَيَانَ اتَّقِيهِمْ
بِهِنَّ قَلِيلًا سَاعَةً ثُمَّ خِيَّبُوا
9. وَقَدْ خَرَّ مِنْهُمْ رَاغِلَانِ وَفَارِسُ
كَمِيٌّ صَرَعْنَاهُ وَخَوْمٌ مُسَلَّبُ
10. يَشُنُّ إِلَيْهِ كُلُّ رِيْعٍ وَقَلْعَةٍ
ثَمَانِيَّةٌ وَالْقَوْمُ رَجُلٌ وَمِقْنَبُ
11. فَلَمَّا رَأَى قَوْمُنَا قَيْلًا أَفْلَحُوا

فقلنا اسألوا عن قائل لا يكذب⁽¹⁾

قال الشنفرى هذه القصيدة إثر خروجه وثمانية من رفاقه الصعاليك على رأسهم تأبط شراً مغيرين طالبيين إيلا تغنيهم وتكف عنهم الفقر، فأغاروا على بجيلة وأخذوا لها إيلا، فاعترضت لهم خثعم في الطريق في نحو أربعين من فرسانها فما كان عليهم إلا المواجهة والبروز لهم وعدم الفرار، فقاتلوا قتالاً شديداً حتى هزموهم وفرقوهم⁽²⁾.

وروي هذه القصيدة هو فونيم الباء الشفوي الانفجاري المجهور⁽³⁾ الذي يحيلنا بشفويته صوب الخارج دالاً على البروز والظهور؛ بروز الشنفرى وصحبه لعدويهما:

✓ الفقر الذي تظاهروا وتكاتفوا معا لمغالبتة بالخروج من بين ظهرائي قومهم ومستقرهم.

✓ أما العدو الثاني فهم خثعم الذين اعترضوهم.

وتقوم صفتا الجهر والانفجار بدور آخر مهم هو إبراز قوة المبارزة وشدة القتال الذي خاضه الصعاليك واندفاع ثمانيتهم في هجمة واحدة كرجل واحد من الأماكن المرتفعة⁽⁴⁾ (البيت:10)؛ فكأنما هم صدمة "جلمود صخر حطه السيل من عل"، وهو أقرب ما يكون إلى انفجار الباء الشديد.

كما تعبر هاتان الصفتان عن علو الأصوات والصراخ والضجيج الذي يلف المعركة؛ ففرسان خثعم "هجهجوا" وهم يهاجمون الصعاليك؛ أي صاحوا⁽¹⁾، كما صاح "المثوب" قائد الصعاليك في سربته داعياً إلى القتال والمواجهة.

(1) — ديوان الشنفرى، ص: 33-34.

(2) — السابق، ص: 33.

(3) — علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، ص: 62.

(4) — ديوان الشنفرى، ص: 34 (ه: 9).

(1) — ديوان الشنفرى، ص: 34 (ه: 6).

أما صائت الضمة الذي يمثل حركة الرويّ فيحيل بخلفيته⁽²⁾ إلى داخل الذات موجّها النظر صوب الصراع الداخلي الذي يتجلّى في البيت الأول حين يستعمل الشاعر المرأة قناعاً لذاته التي تنازعه من أجل الركون إلى السلامة والقناعة بالفقر وتثنيه على الضرب في الأرض^(*).

فانسحاب اللسان نحو الخلف متجمّعا في مؤخر الفم⁽³⁾ عند نطق الضمة هو دعوة النفس صاحبها للتخلف عن سعي أقرانه، كما أن انغلاقها بتضييق مجرى الهواء⁽⁴⁾ يجسّد اجتهاد النفس في إغلاق باب الاجتهاد في طلب الرزق والغنى خشية التعب والفشل والموت. ثمّ يأتي الشقّ الثاني من النفس؛ ذلك الذي يتوق إلى الاندفاع والضرب في الأرض متمرداً على وضعه البائس مُجسّداً ببروز الشفتين عند نطق الضمة⁽⁵⁾ فتتعادل الكفة قليلاً لأنّ الموت يأتي مرّة واحدة: "سيُغدى بنعشي مرّة فأغيب".

ويلاحظ هنا تقابل هام بين بروز المخرج الشفويّ في الباء وخلفية الضمة، وهو تقابل يتمّ ضمن ثنائية: "أمامي/ خلفي" أو: "بارز/ غائر" عاكسا ذلك الصراع بين الجانب القويّ من الذات ممثلاً في الباء بصفتي القوّة: الجهر والانفجار، والجانب الضعيف ممثلاً في خلفية وانغلاق الضمة.

وتضيف استدارة الشفتين ببروز تفصيلاً مهماً للغاية؛ إذ تربط دينك الجانبين من النفس لتقول إنهما متواشجان؛ إذ كلاهما يسعى إلى السلامة والبقاء لكن أحدهما بنظرة عاجلة والآخر بالأجلة.

ب - النموذج الثاني:

(2) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:101.

(*) — إن هذا الحوار الداخلي الذي يستعمل المرأة قناعاً يتكرّر هنا عند الشنفرى وينسحب عليه ذات التحليل الذي سُجّل سابقاً عند عروة بن الورد، لكن يلاحظ قلة هذا الحوار عند الشنفرى مقارنة بعروة ولعلّ ذلك عائد إلى عزلة الشنفرى عن مجتمع القبيلة بينما كان أمير الصعاليك قريباً جداً منها ومندمجاً فيها أحياناً.

(3) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص:111.

(4) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:101.

(5) — علم الأصوات العام ، بسام بركة ، ص:132.

يقول الشنفرى واصفا قوسه وسهامه ومهارته في استعمالهما^(*):

1. وَمُسْتَبِيلِ ضَافِي الْقَمِيصِ ضَمَمْتُهُ
بِأَزْرَقِ لَا نِكْسٍ وَلَا مُتَعَوِّجِ
2. عَلَيْهِ نَسَارِيٌّ عَلَى خُوْطِ نَبْعَةٍ
وَفُوقِ كَعْرُقُوبِ الْقَطَاةِ مُدْحَرَجِ
3. وَقَارِبْتُ مِنْ كَفِّيِّ ثُمَّ نَزَعْتُهَا
بِنَزْعِ إِذَا مَا اسْتُكْرِهَ النَّزْعُ مُطْلَجِ
4. فَصَاحَتْ بِكَفِّيِّ صِيحَةً ثُمَّ رَاجَعْتُ

أُنَيْنَ الْمَرِيضِ ذِي الْجِرَاحِ الْمُشَجَّجِ⁽¹⁾

إذ ن يواجه الشنفرى مقاتلا بطلا مستبسلا يلبس قميصا واسعا فيضمه وما يلبس^(**) بسهم مستقيم عليه ريش نسرٍ قدّ من خشب شجر النبع. ويصف الشنفرى كفاءته وحنقه في الرماية بالقوس حتى إنها صاحت وأرجعت بصوت كأنين المريض كثير الجراح الذي شجّ رأسه، وهو يريد بذلك الصوت الصادر عن اهتزاز الوتر وارتجابه إثر مفارقة السهم له.

^(*) — تعدّ القوس من أهمّ أسلحة الصعاليك عموما والشنفرى بخاصة فلقد ذكرها ووصفها في أكثر من موضع في شعره ولعلّ أشهرها قوله في لاميته:

هَتُوفٌ مِنَ الْمَلْسِ الْمُتُونِ يَزِينُهَا

رِصَانِعٌ قَدْ نَيْطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلٌ

إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا

مُرْزَأَةٌ عَجَلَى تُرَنَّ وَتُعَوِّلُ

(ديوان الشنفرى، ص: 56).

(1) — ديوان الشنفرى، ص: 42.

(**) — يُذَكَّرُ هَذَا الْبَيْتُ بِبَيْتِ عَنْتَرَةَ فِي مَعْلَقَتِهِ حِينَ يَقُولُ:

لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحْرَمٍ

فَشَكَّكَتْ بِالرَّمْحِ الْأَصَمِّ ثِيَابَهُ

(شرح المعلقات السبع، الزوزني، مكتبة المعارف، بيروت، 1994، ص: 124).

إن فونيم الجيم رويّ هذه المقطوعة يأخذ بزمام دلالة النصّ من خلال صفته المميّزة: التركيب التي تعني تركّب نطق الجيم من مرحلتين: مرحلة انسداد فمرحلة احتكاك بطيء⁽¹⁾؛ وهو ما يثبي بمسار النصّ حيث:

✓ مرحلة سكون وحبس نفسٍ تسبق إطلاق السهم يتأمل فيها السهم ويُركّز على وضعه في الموقع المناسب وتحديد الهدف بدقّة، وهذه المرحلة تشبه مرحلة انسداد مجرى الهواء عند نطق الجيم.

✓ ثمّ تأتي مرحلة إطلاق السهم التي تشبه مرحلة الاحتكاك.

وللجيم أيضا مدخل آخر يعبر من خلاله عن دلالة المقطوعة وهو اتصافه بـ: "شدة تدافع النفس... وما يحدثه من ارتجاج في مساحة واسعة من سطح الحنك"⁽²⁾؛ فهذه الحركة الشديدة والارتجاج تحمل ملمحا هاما من المشهد الشعري الذي يقدّمه النصّ وهو ارتجاج وتر القوس وصوتها الذي يكاد يشبه أنين المريض.

ويأتي صائت الكسرة وصلُ الجيم ليُجسّد من خلال أماميته وانغلاقه⁽³⁾ حركة السهم نحو الأمام وحركة ذهن الشنفرى وبصره المركّزة على مجال ضيق محدود وخطّ مستقيم هو قوسه وسهمه ومُهاجمه الذي يندفع نحوه وذلك لينتظمه وثيابه.

جـ - النموذج الثالث:

النموذج الثالث والأخير من شعر الشنفرى في هذا الفصل^(*) هو نصّه الأشهر: اللامية. تتمحور اللامية حول ما سمّاه أدونيس بـ: "شعرية الرفض"⁽⁴⁾؛ إذ هي رفض للمكانة التي وضع المجتمع فيها الشنفرى ورفضٌ مطلق لسلم القيم الذي يسود القبيلة ويسيرها.

(1) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:76.

(2) — خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عبّاس، ص:105.

(3) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:100.

(*) — اقتصر في هذا الفصل الأوّل على نماذج ثلاثة فقط من شعر الشنفرى لأنّه يأخذ القسط الأوفر من خلال تحليل تائيته في الفصول الثلاثة الآتية.

(4) — كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب، بيروت، 1992، ص: 78.

يفتتحُ الشنفرى لأميَّته بإعلان الخروج عن قومه وتركه إيَّاهم وميله إلى قوم آخرين سواهم:

أقيموا بني أميَّ صدور مطيِّكم

فإني إلى قوم سواكم لأميل⁽¹⁾

وهو ليس خروجَ مُغاضِبٍ يهدأ بعد حين ويثوب إلى رشده؛ بل خروجٌ عاقل تدبَّر وفكَّر عميقاً في ضوء العقل:

فقد حُمَّت الحاجات والليل مقمرٌ

وشُدَّت لطيات مطايا وأرحل⁽²⁾

وليس هذا الليل المقمر إلا نور العقل الذي يضيء للشنفرى دربه في عتمة مجتمعه الجائر⁽³⁾.

إنَّ الشنفرى يخرج على مجتمعه ويؤسِّس لذاته مجتمعا جديدا أفراده السباع والوحوش الضارية التي يفضلها على بني البشر⁽⁴⁾، وصحبه فيه ثلاثة: ثلاثة أصحاب: فؤاد مُشيعٌ

وأبيضُ إصليتٌ وعرفاء جيال⁽⁵⁾

وهذه الألفة بعالم الوحوش والقلب الشجاع والسلاح والابتعاد عن بنية المجتمع القبلي هي مفتاح اللامية برمتها⁽⁶⁾.

(1) — ديوان الشنفرى، ص: 55.

(2) — السابق، الصفحة نفسها.

(3) — شعرنا القديم والنقد الجديد، د. وهب أحمد روميَّة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع207، مارس1996، ص: 263.

(4) — ليس هذا النزوع نحو انتمان السباع وعدم الجنوح إلى البشر بالغريبة على الشاعر العربي فلقد قال الأحيمر السعدي بيتا سار بين الناس مثلا هو قوله:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى وصوت إنسان فكدت أطيّر

(انظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص: 407).

(5) — ديوان الشنفرى، ص: 56.

(6) — في التنوُّق الجمالي للامية العرب، محمد علي أبو حمده، مكتبة الأقصى، عمَّان، ط1، 1982، ص: 30.

ومن هذه الملاحظة ينطلق تحليل علاقة رويّ القصيدة: فونيم اللام بدلالاتها. وأول مداخلها سمة اللام المميّزة وهي الانحراف أو الجانيّة⁽¹⁾؛ أي انفلات الهواء من جانبي اللسان لأنه وجد مخرجه الأصليّ في نقطة التقاء طرف اللسان باللثة مسدودا⁽²⁾. إنّه عينٌ ما يُبلّغه الشنفرى من خلال اللاميّة؛ إذ وجد طريق الحياة الكريمة الأبيّة مسدودا في وجهه بتشريعات جائرة في المجتمع القبلي فانحرف عن مجتمع القبيلة وانفلت من سيطرته باحثا عن حياةٍ حقّ تستحقّ أن يعيشها المرء وأن يثبت فيها ذاته البشرية الساميّة ولو كانت مع الهوامّ والسباع. أمّا المدخل الثاني فهو طبيعَةٌ وتموّضُعُ الأعضاء المشاركة في نطق اللام، فعند نطقه يلتصق اللسان المتحرّك المرن باللثة الثابتة الصلبة كأنما هو يدفعها، وهو ما يكاد ينطبق على صراع القيم الذي تكشف عنه القصيدة؛ حيث الشنفرى الفرد الضعيف ذو الحيويّة المكتنزة إبداعا يواجه قيم مجتمع القبيلة البالية الجامدة في سعيّ حثيث إلى تغييرها بقيم أفضل وأقرب إلى كرامة الإنسان، وأكثر عدلا ومنطقيّة وعقلانية، وهذه هي وظيفة الشعر؛ أي أن "يؤسّس ما يبقى، أي الوجود، ويوقظه، ويحقّق له الحضور فضلا عن أنّه يحدّد وجود الإنسان وغيره من الناس لأنّه يُحدّد في أيّ عالم يجدون مُستقرّهم"⁽³⁾.

ولا عجب في ذلك فلقد كانت القصيدة تجتهد أن تكون صوتا للضمير والعقل وأبرز ما يدلّ على ذلك قوله:

لعمرك ما في الأرض ضيقٌ على امرئ

سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل⁽⁴⁾

وهو ما علّق عليه د. وهب روميّة بقوله: "نحن الآن أمام شاعر مطمئن إلى عقله اليقظ، ومستيقن به. وقد هداه العقل إلى البعد عن أذى قومه وبغضهم، ومفارقتهم دون تلبّث أو انتظار"⁽⁵⁾.

(1) — المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د. عبد العزيز الصيغ، ص: 179.

(2) — علم الأصوات، د. حسام بهنساوي، ص: 71.

(3) — أنطولوجيا اللغة عند هايدجر، د. صفاء عبد السلام، جعفر، دار الوفاء، الإسكندرية، ص: 81.

(4) — ديوان الشنفرى، ص: 55.

(5) — شعرنا القديم والنقد الجديد، د. وهب أحمد روميّة، ص: 264.

وثالث مداخل علاقة اللام بدلالات النصّ جهره العالى⁽¹⁾ الذي يحملُ صفة
تمرّده على مجتمع القبيلة فهو تمرّد مُجاهرٌ به وقطيعة علنيّة في تحدّ، ويكفي
للدلالة على ذلك أنه كان مطلع القصيدة وأوّل ما يصل المتلقّي من هذه المرسلّة:

أقيموا بني أمّي صدورَ مطيّكم

فإني إلى قومٍ سواكم لأميلُ⁽²⁾

أمّا الضمّة التي تمثّل وصل اللام فتجسّد بخلفيّتها⁽³⁾ انسحاب الشاعر بعيدا
عن قومه كانسحاب اللسان إلى مؤخر الفم، لتتشكّل حجرة الفم بهيأة بيضويّة
— نتيجة استدارة الشفتين⁽⁴⁾ — يقبع اللسان في جوفها تماما كعالم الشنفرى الخاص
الذي ينشده ويجتهد في بنائه بعيدا عن بقية الناس.

(1) — المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث العلمي، د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2،
1985. ص: 100 (مدرّج يسبرسن).

(2) — ديوان الشنفرى، ص: 55.

(3) — علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 101.

(4) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

خامسا - الرويِّ والدلالة في ديوان السليكَ بن السلْكة:

يتكوّن ديوان السليكَ بن السلْكة⁽¹⁾ من 71 بيتا يضمّها عشرون نصّا؛ أي بمعدّل: 03.55 بيتا للنصّ الواحد، وهو معدّل ضئيل لكنه غير غريب عن شعر الصعاليك عموما، كما إنّه يحوي إشارة إلى فقد كثير من أبيات تلك النصوص⁽²⁾. وفي هذا الديوان يجتاز نصّان فقط حاجز الأبيات السبعة عابرين من حدّ المقطوعة إلى حدّ القصيدة، أمّا الـ:18 نصّا الباقية فهي مقطوعات. وسيتمّ تناول نماذج من هذه النصوص لتبيّن الرويِّ في علاقته بدلالاتها.

أ- النموذج الأوّل:

يقول السليكَ:

1. يُكذِّبُنِي العَمْرَانُ: عمرو بن جندبٍ
وعمر بن سعدٍ، والمُكذِّبُ أَكْذِبُ
2. سَعَيْتُ، لَعَمْرِي، سَعِي غَيْرِ مُعْجَزٍ
وَلَا نَأْنَأُ، لَوْ أَنَّنِي لَا أَكْذِبُ
3. تَكَلَّتُكُمَا، إِنْ لَمْ أَكُنْ قَدْ رَأَيْتُهَا
كَرَادِيْسَ يَهْدِيهَا، إِلَى الْحَيِّ، مَوْكِبُ
4. كَرَادِيْسَ فِيهَا الْحَوْفَرَانُ وَحَوْلُهُ
فَوَارِسَ هَمَّامٍ، مَتَى يَدْعُ يَرْكَبُوا
5. تَفَاقَدْتُمْ، هَلْ أَنْكَرَنَّ مُغْيِرَةً
مَعَ الصَّبْحِ، يَهْدِيهِنَّ أَشْقَرُ مُغْرِبٌ؟⁽³⁾

(1) — يُعتمد هنا: ديوان السليكَ بن السلْكة، قدّم له وشرحه: د.سعد الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994.

(2) — السابق، ص:47.

(3) — السابق، ص:62-63.

قال السليك هذه المقطوعة ردًا على عمرو بن جندب وعمرو بن سعد لمّا

كذّباه

حين حذّر قومه من طلائع جيش بكر بن وائل التي كانت تتجه إلى مضارب قومه⁽¹⁾.

ويمثّل رويّ النصّ فونيم الباء الشفويّ بانفجاره وجهره⁽²⁾ غضب الشاعر من قومه الذين لم يأخذوا إنذاره على محمل الجدّ؛ وذلك لأنه يحذّرهم من هول ومصيبة وهم يستخفّون بما ينبئهم لأنه ليس من الوجهاء فيهم، وهو سبب آخر للغضب الشديد الذي اعتراه وجعله ينتفض وينفجر غاضبا رافعا صوته داعيا عليهم بالموت والفناء على يد جيش بكر قائلًا: "تفاقدتم"؛ أي داعيا عليهم بأن يفقد بعضهم بعضا⁽³⁾.

أمّا قلقة الباء⁽⁴⁾ فتوحي بالدلالة على غليان السليك واضطرابه الشديد ودهشته بين استهزاء قومه به وهول الحقيقة التي يحذّرهم، ويدلّ على هذه الدهشة والاضطراب أسلوب الدعاء التي يستعملها: "تكلتكما، تفاقدتم"، وتكرار بعض الألفاظ:

✓ العمران — عمرو بن جندب وعمرو بن سعد (البيت: 1).

✓ يكذّبني — المكذّب — أكذّب (البيت: 1) { (البيتان: 2، 1).

✓ أكذّب

✓ سعيت — سعي (البيت: 2).

✓ كراديس — كراديس (البيتان: 4، 3).

✓ يهديها — يهديهنّ (البيتان: 5، 3).

(1) — ديوان السليك بن السلعة، ص: 61-62.

(2) — مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص: 119.

(3) — ديوان السليك بن السلعة، ص: 62.

(4) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 161.

فالشاعر لشدة اضطرابه وخوفه على قومه ظلّ يكرّر ألفاظاً من بيت لآخر طلباً لمزيد من الترابط في قوله لأنّه الحقّ، وأنّ ما يحذّرهم منه ليس هيّناً، وهي الدلالة التي تحملها قلقة الباء.

ويقوم صائت الضمّة بتخلف اللسان فيه وارتفاعه نحو الحنك مغلقاً مجرى الهواء وباستدارة الشفتين فيه⁽¹⁾ بالدلالة على حالة الذهول التي تعصف بالسليك حين لا يصدّقه قومه تاركين رأيه خلف ظهورهم ويصمّون – يغلقون – آذانهم عمّا يقول.

ب - النموذج الثاني:

أغار السليك على بني عوّارة فأحيط به فاستجار بامرأة منهم يقال لها: "فكيهة"^(*) فأجارته وامتسقت سيفها للدفاع عنه، ولما أحست بكثرة طالبيه من حولها كشفت شعرها واستعانت بإخوتها العشرة فحضروا ودفَعوا عن السليك حتفه فقال:

1. لعمر أبيك ، والأنبياء تنمي،
- لنعمّ الجار أخت بني عوارا
2. من الخفرات ،لم تفضح أباهَا
- ولم ترفع لإخوتها شنارا
3. كأنّ مجامع الأرداف منها
- نقى ،درجت عليه الريح، هارا
4. يعافُ وصل ذات البذلِ قلبي
- ويتبعُ المُمَنَعَةَ النّوارا
5. وما عجزتُ فكيهةُ يوم قامت
- بنصل السيف واستلبوا الخمارا

(1) – دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.
(*) – وهي فكيهة بنت قتادة خالة طرفة بن العبد ، وهي ممن ضربت بها العرب المثل في الوفاء (انظر: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألويسي، مكتبة محمد الطيب، القاهرة، ط3، ج: 1، ص: 139).

6. غَذاها قارصٌ يَغدو عليها

ومحضٌ حين تنتظر العُشارى⁽²⁾

يمتدح الشاعر شجاعة وعفاف وجمال تلك المرأة التي افكتته وإخوتها من يد الموت بعد أن أحاط به طالبوه، ويدعو لها بنعيم العيش من لبن إبل قارص في الصباح وآخر محضٌ عند العشيّ وهي تنتظر أوبة إخوتها العشرة.

ويأخذ الرء رويّ هذه المقطوعة نصيبا هامًا في إبراز ملامح مشهدها الشعري وذلك من خلال سمته المميّزة: التكرار الناتجة عن غلق مجرى الهواء ثم فتحه بسرعة⁽¹⁾؛ فالشاعر يشيد بجانبين من تلك المرأة:

✓ الأول: الجانب المحافظ المندرج ضمن نظام القبيلة وسلم قيمها في نظرتها للمرأة؛ إذ هي عفيفة لا تجلب لأهلها ذكرا سيئا.

✓ الثاني: الجانب الجريء القائم على انفتاحها على قيم الرجال من شجاعة ومبارزة وإجارة المستغيث والذود عنه.

وهذان الجانبان: المحافظ (= الانغلاق) والجريء (= الانفتاح) وانتقال " فكيهة" من الأول إلى الثاني بسرعة شديدة، كل ذلك يكاد يجسد طريقة نطق الرء.

كما يقوم الجهر العالي للرء⁽²⁾ بإبراز مقدار إشادة السليك بهذه المرأة، كيف لا؟ وهي التي أنقذته من حتفه وخلّصته من أيدي قوم كانوا قاتليه لا محالة.

ويواصل صائت الألف الطويل بأماميته وانفتاحه⁽³⁾ وعلوّ إسماعه⁽⁴⁾ ملامح المشهد الشعري للمقطوعة من خلال دلالاته على الإشادة العالية بتقدّم تلك المرأة في جراءة خارج خبائها، وانكشافها على الآخرين – وهي الحيّية – دفاعا عمّن أجات.

(2) – ديوان السليك بن السلكة، ص: 74-76.

(1) – علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 128.

(2) – اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 82.

(3) – دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 73.

(4) – اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 82.

كما يقوم الألف من خلال الانفتاح الشديد لمجرى الهواء عند نطقه⁽⁶⁾ بالإيحاء بحالة الشاعر وقد تنفّس الصعداء وصار طليقا في مأمن من قاتليه.

جـ - النموذج الثالث:

1. وعاشية رجّ بطنٍ ذعرتُها
بصوتٍ قَتِيلٍ وَسَطِّها يَتَسَيِّفُ
2. كأنّ عليه لونٌ بُردٌ مُحَبَّرٌ
إذا ما أتاه صارخٌ مُتَلَهِّفُ
3. فباتَ له أهلٌ خلاءٌ فَناءُهم
ومرّتْ بهم طيرٌ فلم يَتَعَيِّفُوا
4. وكانوا يظنون الظنون، وصحبتني
إذا ما علّوا نَشْرًا أهْلُوا وأَوْجَفُوا
5. وما نلتُها حتى تصعلكتُ حَقْبَةً
وكدتُ لأسبابِ المنيّةِ أعرفُ
6. وحتى رأيتُ الجوعَ بالصيفِ ضررتني
إذا قمتُ تغشاني ظلالٌ فأسدِفُ⁽¹⁾

كأنّ السليك في هذه المقطوعة يردّ على من ينتقد تصعلكه وتعرضه للآخرين سالبا منهم ما لهم. يروي الشاعر غزوة قام بها بمفرده حيث ساق إلى أصحابه، الذين ظنّوا لتأخره عنهم أنّه قد أصابه سوء، "عاشية رجّ بطنٍ؛ أي ليلا نوقا ترتج أبدانها لسمنها وبطونها ممتلئة"⁽²⁾، وذلك بعد أن قتل حارسها. لينهي القصة بكشف الدافع الذي جعله يقتل ويسلب؛ إنه الفقر والتشرّد نتيجة الظلم الاجتماعي الذي همّشه لونه فاندفع باحثا عن الرزق مخاطرا بحياته في

(6) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 436.

(1) — ديوان السليك بن السلعة، ص: 82-84.

(2) — السابق، ص: 82.

سبيل ذلك حتى أشرف على الموت وعرف - لكثرة ما لاقاه - سبله. إنه الجوع الذي ضره في زمن الإخصاب والخير عند قومه⁽³⁾ إلى درجة انه كان إذا قام تراءت له أشباح وخیالات فزاعت عيناه وسقط.

ويبدو الفاء رويّ هذا النصّ مناسباً جداً لتلك الدلالات؛ فهمسه واحتكاكه⁽¹⁾، بما هما صفتا ضعف⁽²⁾، يحملان حالات الضعف المتعدّدة التي يزخر بها النصّ؛ ضعف الشاعر وما لاقاه من وهن جرّاء الجوع والفقر والتشرّد، وضعف صاحبيه اللذين استبدّ بهما الخوف عليه وعلى نفسيهما لمّا تأخّر عن الموعد الذي واعدهما، فكانا كلّما أشرفا على مرتفع إلا و"أهلّوا"؛ أي رفعا لسانيهما إلى لهاتهما لجمع الريق، و"أوجفوا"، أي خفقت قلوبهما واضطربت من شدّة الذعر⁽³⁾.

لكنّ الوجه الأبرز لدلالة الفاء هو طبيعة وتموّضع أعضاء النطق عند تشكيله؛ حيث تشترك في إنتاجه الأسنان السفلى والشفة العليا⁽⁴⁾، وتكون الأسنان ذات الطبيعة العظمية الصلبة المتحرّكة في الأسفل والشفة ذات الطبيعة العضلية المرنة الثابتة في الأعلى تماما كموضع السليك القويّ الباحث عن الكسب بجهد وكده في محيطه الأقلّ كدّا وسعيا؛ إذ موضعه الهامش والدرك الأسفل رغم مؤهلاته وكفاءته، وهذا الخلل في التوازن الاجتماعي هو الذي دفع به لسلوك طريق التصعلك واستخدام القوة والسلب والقتل بغية الكسب.

أما تفشّي الفاء⁽⁵⁾ فدلالة على سلوك السليك دروبا مختلفة منتشرا في الأرض باحثا عن الكسب الذي يغنيه عن الآخرين مما عرضّه للمخاطر والموت. والصعلوك دائم الترحّل لا أرض له فكلّ الأرض مجاله كما يقول عروة:

وسائلة أين الرحيل؟ وسائلٍ
ومن يسأل الصعلوك أين مذهبُهُ؟

(3) - "الصيف عند العرب هو فصل بين الربيع الأول والقيظ، فهو يقابل الربيع الفصلي عندنا" (السابق،

ص: 84-85).

(1) - علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 121.

(2) - النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 160-161.

(3) - ديوان السليك بن السليكة، ص: 84.

(4) - علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 54.

(5) - تاريخ آداب العرب، الرافعي، 1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ج: 1، ص: 100.

مذاهبُهُ: إن الفجاج عريضةٌ إذا ضنَّ عنه بالفعال أقرْبُهُ (6) ويقوم الضمة من خلال خلفيته وانغلاقه واستدارته (7) بالدلالة على موضع الشاعر في مجتمعه؛ فهو مهمش مضيقٌ عليه ومُحاصرٌ الأفق كاللسان الذي يكون في الضمة متكوِّماً في خلف الفم ومرتفعاً نحو الحنك مضيقاً مجرى الهواء (1)، وكالشفيتين المضمومتين (2) المضيقتين لمسار النفس.

د - النموذج الرابع:

- | | |
|--|---------------------------------------|
| 1. أَلَا عَنَّبْتُ عَلَيَّ فَصَارَ مَتْنِي | و أعجبها نوو اللَّمِّ الطَّوَالِ |
| 2. فَإِنِّي يَا ابْنَةَ الْأَقْوَامِ أُرْبِي | على فعل الوضي من الرجالِ |
| 3. فَلَا تَصْلِي بِصَعْلُوكِ نَوْومِ | إذا أمسى يُعَدِّ من العيالِ |
| 4. إِذَا أَضْحَى تَفَقَّدَ مَنَكَبِيهِ | وَأَبْصَرَ لَحْمَهُ حَذَرَ الْهُزَالِ |
| 5. وَلَكِنْ كُلَّ صَعْلُوكِ ضُرُوبِ | بنصل السيف هامات الرجالِ |
| 6. أَشَابَ الرَّأْسَ أَنِّي كُلَّ يَوْمِ | أرى لي خالَةً وسط الرِّحَالِ |
| 7. يَشُقُّ عَلَيَّ أَنْ يَلْقَيْنَ ضَيْمًا | ويعجزُ عن تَخْلُصِهِنَّ حَالِي (3) |

يحمل هذا النصّ مرارة الظلم الاجتماعي؛ إذ تترك السليكة صاحبتَه وتميل إلى الشباب الذين يطيلون شعورهم حتى تنسدل على أكتافهم، أولئك الذين ينامون إلى الضحى ويهتمون بشكلهم ولا يقدرّون على كسب قوتهم بأيديهم فيعدّون في الليل من العيال على آباءهم. ثمّ يثنّي الشاعر المرارة الأولى بظلم أشدّ وأعمق أثرا في النفس وهو أن قريباته ظللن إماءً ولا يقوى على فكّ أسرهن لضيق ذات اليد. إنه في هذه القصيدة يوثق قصة فشله في العلاقات مع المرأة صاحبة كانت أو قريبة؛ فالأولى صدّته لسواده، والثانية تضام وتثقل خادمة – وسط الرِّحَال – من سيّد إلى آخر وهو عاجز عن تخليصها من العبودية.

(6) – ديوان عروة بن الورد، ص: 20.

(7) – علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 132.

(1) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 119.

(2) – دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.

(3) – ديوان السليكة بن السلعة، ص: 87-89.

يحمل اللام هذا الفشل في طبيّاته لانفلات الهواء من جانبي اللسان عند النطق به⁽⁴⁾ كانفلات القدرة، من يدي السليك، على بناء علاقات ناجحة شخصيًا واجتماعيًا.

إن اللام بانفلات الهواء فيه دلالة على "وضع المرء الذي أفرغ يده من قومه مستسلمًا للقدر المشؤوم"⁽¹⁾؛ إذ تُحبطه الموازين الاجتماعية المختلّة وقيم القبيلة الظالمة فيصرخ عاليًا — كجهر اللام العالي⁽²⁾ — تحت وطأة الشعور بالهوان وعدم القدرة على الاندماج ضمن المجتمع وفق هذه القيم مما كان دافعًا أساسًا لتصلّكه وخروجه على القبيلة باحثًا عن وجوده الإنساني وموقعه الذي تفرضه الفطرة السليمة على الحرّ الكريم؛ حرية فطرة وطبيعة وهويّة ووجود لا حرّيّة مكتسبة بالنسب واللون والمال.

ويتمّ الكسرة بناء دلالة المشهد الشعري لهذه القصيدة من خلال أماميّته — الناتجة عن ارتفاع مقدّم اللسان⁽³⁾ — التي تكشف اجتهاد الشاعر في ربط علاقات ناجحة ورغبته في تخليص أهله من الرقّ، أما انغلاق الكسرة — الناتج عن ارتفاع اللسان نحو الحنك⁽⁴⁾ — فإبرازٌ لانغلاق السبيل أمامه وضيق الحال والحيلة. كما يقوم انكسار الشفة عند نطق الكسرة⁽⁵⁾ وحذّة هذا الصائت⁽⁶⁾ بالدلالة على إحساس الحزن والخيبة الشديد الذي يضحّ في داخل هذا الرجل.

هـ - النموذج الخامس:

(4) — خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص: 80

(1) — الإبلاغية في البلاغة العربية، سمير أبو حمدان، منشورات عويدات، بيروت — باريس، ط1، 1991، ص: 46.

(2) — اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، ص: 82.

(3) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74.

(4) — السابق، الصفحة نفسها.

(5) — أصول تراثية في علم اللغة، كريم زكي حسام الدين، ص: 156.

(6) — ص: 42 (هـ: 4) من هذا الفصل.

1. من مُبْلَغُ حَرْبًا بَأَنِّي مَقْتُولٌ
 2. وَرَبِّ قِرْنٍ قَدْ تَرَكْتُ مُجْدُولٌ
 3. وَرَبِّ عَانَ قَدْ فَكَّكْتُ مَكْبُولٌ
- يا رَبِّ نَهَبٌ قَدْ حَوَيْتُ عُنْكَوْلُ
 وَرَبِّ زَوْجٍ قَدْ نَكَحْتُ عُطْبُولُ
 وَرَبِّ وَاِدٍ قَدْ قَطَعْتُ مَشْبُولُ⁽⁷⁾

أحاطَ بالسليكَ الخنعميَّونَ وعرف أنَّ حنْفَه دنا وأنَّه لن يُفَلتَ وألَّا " فُكِيهَة"⁽⁸⁾ اليوم فقال هذه الأرجوزة متحدِّيًا إياهم بذكره فعاله فيهم؛ فهو الذي نهب إبلهم وساقها متقاطرة متتابعة كحبات التمر في العنق، وهو الذي قتل فرسانهم واختلف إلى نسائهم في غيابهم، وهو الذي فكَّ من أسروا. وأنَّه هو الصبور ذو الجلد الذي يقطع الفقار والوديان المليئة وحوشًا تعمره الأسود وأشبالها (= مشبول).

واللام روي هذه الأرجوزة يكاد ينضح بدلالاتها من خلال انفلات الهواء فيه⁽¹⁾ وجهه العالي⁽²⁾؛ فهو:

محاولة الشاعر الانفلات من بين يدي الموقف الرهيب باستذكار أمجاده بصوتٍ مُنشدٍ عالٍ لا يبالي بالموت، وهذه العودة إلى الماضي وسيلة من وسائل الفرار من مواجهة قهر الواقع عن طريق الالتفاف عليه⁽³⁾.

∨ وهو كذلك تفويت فرصة الشماتة به على قاتليه؛ إذ انقلبت الأدوار فأخذ يهزؤ بهم عبر تعداد ما فعل بهم بصوت مرتفع عالٍ غير أبيه بحنْفَه؛ فميتته واحدة بينما أصابَ منهم مَقَاتِلَ كثيرة في رجالهم وأعراضهم وأموالهم ومكانتهم بين القبائل.

ويبدو سكون اللام؛ أي عدم وجود حركة عليه، وهو ما يسميه العروضيَّون: "قافية مقيدة"⁽⁴⁾، يبدو عدم وجود حركة تجسيدا لحالة الشاعر المُحاط به والمقيد.

(7) — ديوان السليكَ بن السلْكة، ص: 90-91.

(8) — إشارة إلى النموذج الثاني في ص: 67 أعلاه.

(1) — خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص: 80.

(2) — اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، ص: 82.

(3) — الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، د. مي يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، ص: 39.

(4) — في العروض والإيقاع الشعري، د. صلاح يوسف عبد القادر، شركة الأيَّام، الجزائر، ط1،

ص: 138، 1997/1996.

وذلك إمعاناً في المفارقة؛ إذ يزيدُ تهكمه بأسريه إيلاماً ونفاذاً في نفوسهم، ويحوّل كلماته من حيز الكَلِم إلى حيز الكَلَم.

سادسا - الرويّ والدلالة في ديوان عمرو بن برّاق:

يحتوي ديوان عمرو بن براق الهمداني على قصيدة واحدة تبلغ 18 بيتاً⁽¹⁾. ويبدو أنّ شعره لم يصل منه إلا النزر اليسير رغم أنّه — كما تروي كتب الأدب — عمّر إلى عهد أمير المؤمنين عمر بن الخطاب⁽²⁾!!!

يقول عمرو بن برّاق:

1. تقولُ سُليْمى لا تعرّضُ لتَلْفَةِ
وليلِكَ من ليلِ الصعاليكِ نائمُ
2. وكيف ينامُ الليلَ من جُلِّ ماله
حُسامُ كلونِ الملحِ أبيضُ صارمُ
3. ألم تعلمي أن الصعاليكِ نومُهُمُ
قليلُ إذا نامَ البَطِينُ المُسالِمُ
4. جُرازُ إذا مسَّ الضريبةَ لم يدعْ
بها طمَعاً طوغُغُ اليدينِ مُكارمُ

(1) — هو في الحقيقة ملحق بديوان الشنفرى، انظر: ديوان الشنفرى — ويليهِ ديوانا السليك بن السلكتة وعمرو

بن براق — ، ص: 107-109.

(2) — السابق، ص: 103.

5. إذا الليلُ أنجى واكفهرَ ظلامُهُ
وصاحَ من الأفراطِ بومَ جَوائِمِ
6. ومالَ بأصحابِ الكرى غالبَتُهُ
فإنِّي على أمرِ الغوايَةِ حازمٌ
7. كذبتُم وبيتِ اللهِ لا تأخذُونَهَا
مُراغمةً ما دامَ للسيفِ قائمٌ
8. تحالفَ أقوامٌ عليَّ ليسلموا
وجرُّوا عليَّ الحربَ إذ أنا سالمٌ
9. أفاليومَ أدعى للهوادةَ بعدما
أجبلَ على الحيِّ المذكي الصَّلامِ
10. كأنَّ حريمًا إذ رجا أنْ أردها
ويذهبَ مالي ، يا ابنة القوم ، حالمٌ
11. متى تجمعِ القلبَ الذكيَّ وصارما
وأنفأً أبيًّا تجتنبكِ المظالمِ
12. ومنَ يطلبِ المالَ المُمَنعَ بالقنا
يعشُ مثرِيًّا أو تخترِمُهُ المخارِمِ
13. وكنتُ إذا قومٌ غزوني غزوتُهُم
فهل أنا في ذا يالَ همدانِ ظالمٌ
14. فلا صلحَ حتى تُقدَعَ الخيلُ بالقنا
وتضربَ بالبيضِ الخفافِ الجماجِمِ
15. ولأمنَ حتى تغشِمَ الحربُ جهرةً
عُبيدةً يوماً والحروبُ غواشِمِ
16. أمستبطينيَّ عمرو بنِ نعمانِ غارتي
و ما يُشبهُ اليقظانَ من هُو نائمِ
17. إذا جرَّ مولانا علينا جريرةً
صبرنا لها إننا كرامٌ دعائمِ

18. وَنَنْصُرُ مَوْلَانَا وَنَعْلَمُ أَنَّهُ

كَالنَّاسِ مَجْرُومٌ عَلَيْهِ وَجَارِمٌ⁽¹⁾

قصة هذه القصيدة أنّ رجلاً من مراد اسمه حريم أغار على إبل عمرو بن براق وخيله فأخذها كلها، فكرّ عليه عمرو بن براق واستعاد ماله ومال حريم، فأنتى حريم إثر ذلك يرجو من عمرو أن يردّ عليه بعض ما أخذ فامتنع فقال هذه القصيدة مفتخراً ببطولته ومتوعداً⁽²⁾.

ويبدو الميم رويّ هذه القصيدة ملائماً جدّاً لدلالات الفخر والوعيد فقوة إسماعه العليا⁽¹⁾ توحى برفع الشاعر صوته عالياً معدداً خصال قوته النفسية من أنفة وحزم وشجاعة والجسدية من فروسية وقوة تحمل، وهو ما جمعه في البيت الحادي عشر حين يقول:

متى تجمع القلب الذكيّ وصارماً

وأنفأً أبيّاً تجتنبك المظالم⁽²⁾

كما تقوم غنّته بدور هام؛ إذ تشي بتطريب⁽³⁾ يملأ ذات الشاعر لنجاحه في استعادة ماله وزيادة، ومجيء المرادى خاضعاً ذليلاً يترجّاه استعادة بعض من ماله.

أما الضمة الطويلة التي تمثّل وصلّ الروي فتؤدّي هي الأخرى دورها في بناء دلالات المشهد الشعري على وجود تلاحم بينه وبين قومه في هذه المرحلة؛ إذ يكون الفم متشكلاً عند النطق بها بهيئة بيضوية لاستدارة الشفتين وبتضافر ذلك مع عدم حدتها⁽⁴⁾ فإنها تشي بوجود الشاعر ضمن بيئة ومحيط يحضنانه ويحميانه من انتقام الآخرين بعد أن أثبت جدارته باسترداد أمواله بنفسه.

(1) — ديوان عمرو بن براق (ضمن مجموع بعد ديواني الشنفرى والسليك)، ص: 107-109.

(2) — السابق، ص: 107.

(1) — اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 82.

(2) — ديوان عمرو بن براق (ضمن مجموع بعد ديواني الشنفرى والسليك)، ص: 109.

(3) — التكرير بين المثير والتأثير، د.عز الدين علي السيّد، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص: 15.

(4) — ص: 42 (هـ: 4) من هذا الفصل.

ويبادل الشاعرُ محيطه هذه العلاقة حيث يتحوّل في البيتين الأخيرين (17-18) من ضمير المفرد المذكر المتكلم: "أنا" – الذي هيمن على جلّ الأبيات السابقة (16-01) – إلى ضمير الجماعة: "نحن" وذلك حين يقول:

إذا جرّ مولانا علينا جريرةً
صبرنا لها إنا كرامٌ دعائمُ
وننصرُ مولانا ونعلمُ أنه
كالناسِ مجرومٌ عليه وجارمٌ⁽⁵⁾

ولكنّ هذا التحوّل من ضمير الـ: "أنا" إلى الـ: "نحن" كان بطيئاً إذ مرّ في البيتين: 11-12 بضمير المخاطب المذكر المفرد: "أنت" في قوله:

متى تجمع القلب الذكيّ وصارما
وأنفاً أبيعاً تجنّبك المظالم⁽¹⁾
ثمّ ضمير الغائب المذكر المفرد: "هو" في قوله:
ومن يطلّب المال الممنع بالقنا
يعشُ مثرياً أو تخترمه المَخارم⁽²⁾

وهو ما يوحي بعدم اندماج تامٍ لعمر بن براق في قبيلته، وأنه مرحلة ظرفية تقاطعت فيها سبيله وسبيلها، ومصالحه ومصالحها، وقد تكفّل بالدلالة على ذلك تخلف اللسان في الضمّة؛ إذ موضع اللسان في خلف الفم⁽³⁾ استمرار لتموضع الصعلوك في مؤخّرة السلم الاجتماعي، ويمكن أن يؤيّد ذلك أنّ صاحبة الشاعر خاطبته في أول بيت من القصيدة بـ: "الصعلوك".

(5) – ديوان عمرو بن براق (ضمن مجموع بعد ديواني الشنفرى والسليك)، ص: 109.

(1) – ديوان عمرو بن براق (ضمن مجموع بعد ديواني الشنفرى والسليك)، ص: 109.

(2) – السابق، الصفحة نفسها.

(3) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

وهكذا يتبين الدور الذي يُناط بالرويِّ وَوَصَلِهِ في القصيدة العربية من حيث
هما بنية صوتية تُؤدِّي بخصائص المخرج والصفات والأعضاء المشاركة في
تشكيلهما دلالاتِ النصِّ وتكشفُها لتُكسِب القصيدة أبعاداً جمالية لا غنى لها عنها بما
هي فنٌّ شعريٌّ. وهو الدور الذي لا ينفرد به الرويُّ فقط بل ينسحب على بقية
الفونيمات المكوِّنة للمستوى الصوتي في النصِّ الشعريِّ، وهذا ما سيتمُّ تبيُّنه البحثُ
فيه خلال الفصول الموالية.

الفصل الثاني

الصوت و الدلالة

في وحدتي البين والغزل من تائية الشنفرى

- أولاً: نصّ القصيدة.

- ثانياً: الصوت والدلالة في وحدة البين:

أ - الصوامت ودلالاتها.

ب - الصوائت ودلالاتها.

- ثالثاً: الصوت والدلالة في وحدة الغزل:

أ - الصوامت ودلالاتها.

ب - الصوائت ودلالاتها.

رغم أن المجتمع كان ينبذ الصعاليك إلا أنه لم يجد مناصا من تقبل فنهم ؛ بل والإقبال عليه فأخذت بعض من قصائدهم مكانة بارزة واهتماما جما على مرّ العصور ولعلّ أوضح مثال على ذلك لامية الشنفرى. لكن لم تنفرد اللامية وحدها بالشهرة بل كان للتائية أيضا منها نصيب؛ بل ونصيب وافر ويكفي أنها إحدى المفضليات⁽¹⁾.

وكجُلّ شعر الصعاليك ترتبط التائية بحدثٍ جلٍ وخطر ألا وهو ثأر الشنفرى لوالده بقتل قاتله وهو مُحرمٌ وسط الحجيج في منى ؛ فقد جاء في كتب التراث عن رواة الشعر وعلمائه أن الشنفرى : "...قدم منى وبها حرام بن جابر ، فقيل له : هذا قاتل أبيك فشدّ عليه فقتله"⁽²⁾ ثم أنشد قصيدته التائية التي يردُّ نصّها أدناه.

وهذه القصيدة كما تشير شهرتها رويها التاء ، وهي مؤلفة من ستّة وثلاثين بيتا(36) على بحر الطويل ، وتعدّ ثاني أطول قصيدة في شعر الصعاليك الجاهليين بعد اللامية؛ حيث لا يماثلها طولا إلا قصيدة تأبط شرا التي مطلعها:

أقسمتُ لا أنسى، وإن طال عيشنا،
صنيع لُكيزٍ والأحلّ بن قنُصُل⁽³⁾

وفي هذا الفصل الثاني والفصلين التاليين سيتمّ البحث في الصوت والدلالة في شعر الصعاليك من خلال تائية الشنفرى التي تتخذ هنا أنموذجا لهذا الشعر؛ ذلك لأنها — إضافة إلى شهرتها — :

(1) — المفضليات، المفضل الضبي، تح: أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 1964، 3، ص: 108.

(2) — الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، ج: 21، ص: 207.

(3) — ديوان تأبط شرا وأخباره ، ص: 167.

• ذات طول متوسط نسبيًا مما يسمح بدراستها، ببقية شعر الصعاليك مقطوعات قصيرة.

• لأنها، على خلاف معظم بقية شعر الصعاليك، متعددة الأغراض متنوعة الموضوعات: بين فغزل فغزو فوصف للصديق، ثم وصف حادثة قتل يليها مقطع حكمة. وهذا التنوع يمنح فسحة أكبر للتعبير الصوتي الثري ولملاحظة التغيرات من موضوع لآخر؛ لأن التكرار يجد بيئته الأنسب " ... في القصائد التي يمكن تقسيم فكرتها الأساسية إلى وحدات داخل الإطار الكبير"⁽¹⁾ أما تلك " القصائد التي تقدم فكرة موحدة متسلسلة، تبلغ قمة ثم تتحل وتتلاشى"⁽²⁾ فإنه لا يتمكن من أن يبرز فيها كل طاقته ولا أن ينثر فيها دلالاته، ولا أن يفتح سبل التأويل والمقارنة. والخلاصة أنها كما يصفها الدكتور شوقي ضيف متحدًا عن الشنفرى: " لو لم تصلنا إلا تائيته لكان ذلك كافيًا في تصوّر حياته ومغامراته"⁽³⁾؛ بل في تصوّر حياة ومغامرات بقية الصعاليك.

ومن أجل تيسير الدراسة والتحكّم في المادة الصوتية قصد إحصائها كان لا بدّ من تقسيم نصّ القصيدة إلى وحدات نصية ترتبط كل منها بموضوع — أو تقريباً — ما يسميه القدامى غرض من أغراض الشعر. وعلى هذا الأساس نجد التائية مكونة من ستّ وحدات نصية تردُّ أدناه — في موضعها — مع نصّ القصيدة.

(1) — التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، ص: 282.

(2) — قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط 13، 2004، ص: 285.

(3) — العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، ص: 380.

أولا - نصّ القصيدة(*):
الوحدة الأولى: وحدة البيّن (1-4)

- ألا أمّ عمرو أجمعتُ فاستقلّت
وما ودّعتُ جيرانها إذ تولّت⁽¹⁾
وقد سبقتنا أمّ عمرو بأمرها
وكانت بأعناق المطيِّ أظلت⁽²⁾
بعينيّ ما أمستُ فباتتُ فأصبحتُ
ففضتُ أمورا فاستقلّت فوّلت⁽³⁾
فوا كبدا على أميمة بعدما
طمعتُ، فهبّتها نعمة العيش زلت⁽⁴⁾

(*) - ديوان الشنفرى، ص: 35-40.

(1) - أجمعت : عزمت أمرها (لسان العرب، ابن منظور، ج: 8، ص: 56 (جمع)). استقلت: ارتحلت (السابق، ج: 11، ص: 566 (قل)). تولّت: انصرفت (السابق، ج: 15، ص: 414 (ولي)). والمعنى أنّ أمّ عمرو أخذت قرار الرحيل ونفّذته دون أن تخبر أحدا من جيرانها ولا صاحبها.
(2) - أظلت: أي دنت بالمطيّ حتى ألفت ظلالها عليه (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج: 4، ص: 10 (ظل)).

والقصد أنّ هذه المرأة فاجأته بالرحيل؛ إذ لم يدر بذلك إلا عندما ألفت عليه المطيّ التي تركبها ظلّالها.
(3) - فضت: أحكمت أمرها (لسان العرب، ابن منظور، ج: 7، ص: 221 (فض)).
أي إنها حسمت أمرها بسرعة ورحلت كذلك بسرعة. ويزيد تتابع الفاءات في هذا البيت من سرعة الحدث.
(4) - زلت: ذهبت (السابق، ج: 11، ص: 306 (زل)).

يتأسّف الشاعر لرحيل صاحبتّه المفاجئ بعدما طمع في وصلها، فكأنما ذهبت عنه نعمة الحياة بذهابها.

الوحدة الثانية: وحدة الغزل (5-14)

5. فيا جارتِي وأنتِ غيرِ مُليمةٍ
إذا ذُكِرْتُ ، ولا بذاتِ تَقُلْتُ⁽⁵⁾
6. لقد أعجبتني لا سقوفا قناعها
إذا ما مشت ولا بذاتِ تَلْفُتِ
7. تبيت بُعيدِ النومِ تهدي غبوقها
لجاراتها إذا الهدية قَلَّتِ⁽¹⁾
8. تحلّ بمنجاة من اللومِ بيتها
إذا ما بيوت بالمذمة حُلَّتِ
9. كأن لها في الأرض نسيًا تقصه
على أمها وإن تكلمك تَبَلَّتِ⁽²⁾
10. أميمة لا يُخزي نثاها حليلها
إذا ذكر النسوان عفت وجَلَّتِ⁽³⁾
11. إذا هو أمسى أب قرة عينه

(5) — غير مُليمة: لم يأت ما يُلام عليه (السابق، ج: 12، ص: 557(لوم)). تَقُلْتُ: أبغضت (السابق، ج: 15، ص: 198 (قلا)).

أراد أنه غير ملوم ولا مُبغضٍ عند جاراتها. ولربما قصد إنه ليس ممن تُبغضه النساء لينفي أنها رحلت عنه وهي كارهة له.

(1) — غبوقها: ما يُشرب بالعشي (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج: 3، ص: 280 (غبوق)).
يمتدحُ صاحبتَه بالكرم، خاصة في أوقات الشدة والمسغبة، ويزيد في إبراز كرمها أنها تهدي الهدية سرا " بُعيدِ النوم".

(2) — نسيًا: الشيء المطروح في الأرض (لسان العرب، ابن منظور، ج: 15، ص: 324(نسا)). تقصه: "قصت الشيء إذا تَبَعْتُ أثره شيئًا بعد شيء" (السابق، ج: 7، ص: 74(قصص)). أمها: قصدها (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج: 4، ص: 74 (أمه)). تَبَلَّت: تسكت (السابق، ج: 1، ص: 143 (بلته)).
إن هذه المرأة تمشي وبصرها في الأرض كأنما هي تبحث عن شيء أضاعته، وإذا كلمتها سكتت حياءً وخجلاً.

(3) — نثاها: "النثا ما أُخبرت به عن الرجل" (السابق، ج: 4، ص: 393(نثا)).
إنها وإن تكلمت لا تقول كلاما يجلب إساءة إلى زوجها، وإذا ذُكرت النساء كانت أعفهن وأعلان مقاما.

مآب السعيد لم يسئل أين ظلّت⁽⁴⁾

12. فدقت وجلت واسكرت وأكملت

(1) فلو جنّ إنسانٌ من الحُسنِ جُنّت⁽¹⁾

13. فبتنا كأن البيت حُجرٌ فوقنا

(2) بريحانة ريحتُ عِشاءً وظلّت⁽²⁾

14. بريحانة من بطن حليّة نورّت

(3) لها أرَجٌ ما حولها غيرُ مُسنت⁽³⁾

(4) – أب: رجع (لسان العرب، ابن منظور، ج:1، ص:217 (أوب)). قرّة عينه: "أي سكن الله عينه بالنظر إلى ما يُحبّ" (السابق، ج:5، ص:86(قرر)).

فهو إذا رجع إلى بيته في المساء رجع سعيداً لأنه يجدها تنتظره فيتتعم بالنظر إليها لبهائها وحسنها.
(1) – دقت: "الدقيق الشيء لا غلظ له" (لسان العرب، ابن منظور، ج:10، ص:101 (دقق)).
اسكرت: "استقامت واعتدلت" (السابق، ج:4، ص:343 (سبكر)). جُنّت: تصير كالمجنونة من شدة الإعجاب بنفسها (السابق، ج:13، ص:97 (جنن)) أو: جُنّت: سُتِرَتْ (السابق، ص:92 (جنن)).

فهذه المرأة قد دقّ جسمها وضخّم ما يُستحبُّ ضخامته في غير غلظة واعتدل واستقام فكانت في غاية الحسن ومنتهى الجمال، فلو كان لبشر أن يفقد عقله من شدة إعجابهِ بحسنه لكانت هي. وأما إن كان من الاستتار فمراؤه أنه لو كان لبشر أن يُستر خوف أن تصيبه العين لشدة جماله لكانت هذه المرأة.

(2) – ظلّت: أصابها مطر خفيف أو الندى (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج:4، ص:7 (الظل)).
بات الشاعر مع حليلته الجميلة الطيبة الذكر كأنما البيت بُنيَ عليهما بالحجر أو مُنعا من الخروج منه ليديم تمتعه ونعيمه بهذه المرأة التي يشبّها بالريحانة التي أصابها الندى ومرّ بها النسيم فأذاع شذاها.

(3) – بطن: "ما توطأ في بطون الأرض سهلها وحزنها ورياضها، وهي قرار الماء ومستتقه" (لسان العرب، ابن منظور، ج:13، ص:55 (بطن)). حليّة: موضع باليمن (السابق، ج:14، ص:196 (حلا)).

الوحدة الثالثة: وحدة الغزو (15-18)

15. وباضِعَةٍ حُمْرِ القِسيِّ بعثْتُها

وَمَنْ يَغْزُ يَغْنَمُ مرَّةً وَيُسَمَّتِ (4)

16. خرجنا من الوادي الذي بين مشعلٍ

وبين الجبا هيهات أنشأتُ سُرْبتي (1)

17. أمشي على الأرض التي لن تضرتني

لأنكبي قوماً أو أصادفَ حُمّتي (2)

18. أمشي على أئين الغزاة وبعدها

أرج: "الأرجُ نفحة الريح الطيبة" (السابق، ج: 2، ص: 207 (أرج)). مُسْنِت: مُجْدَب (السابق، ص: 47 (سنت)).

يشبه الشنفرى صاحبه بريحانة من بطن حلية؛ أي من الموقع النديّ فيها لوجود الماء به، وأريجها تنقله الريح طيباً إلى محيطها الذي ليس بالمجدب، وذلك للدلالة على قوة أريجها رغم وجود رياحين وأزهار أخرى في محيطها، وكانما يريد ان يجدد القول بتفوق جمال صاحبه على بقية النساء.

(4) — باضعة: الفرقة (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج: 3، ص: 5 (بضع)).

يتحدّث الشنفرى عن غزوة قاد فيها مجموعة من الصعاليك بقسيهم الحمراء، ومعتزفاً بأن من يغزُ قد يغنم وقد يفشل.

(1) — مشعل والجبا: موضعان بين مكة والمدينة (معجم البلدان، ياقوت الحموي، تح: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج: 2، ص: 112 (جبا) و: ج: 5، ص: 157 (مشعل)). السربة: القطيع (لسان العرب، ابن منظور، ج: 1، ص: 427 (سرب)).

يقول الشاعر أنه خرج وأصحابه من الوادي الذي بين ذينك الموضعين، متعجباً من شدته وشدتهم في السير طويلاً؛ أي "ما أبعد الموضع الذي منه ابتدأت مسيري" (السابق، ص: 426 (سرب)).

(2) — أنكي: "نكا العدو نكاية: أصاب منه ... نكيت في العدو نكاية: إذا قتلت فيهم وجرحت ... نكيت في العدو: أي هزمته وغلّبتّه" (السابق، ج: 15، ص: 341 (نكي)). حُمّتي: "حمة المنية والفراق: ما فُدرَ وقُضي" (السابق، ج: 12، ص: 151 (حمم)).

يقصد أنه يسير في الأرض لينال من عدوه كي يشفي غليله، أو يصادف ميتته المقترّة. وفي ذلك إحياء بالشجاعة فهو لا يخشى عدوه ولا يهاب الموت.

يُقَرِّبُنِي مِنْهَا رَوَاحِي وَغُدُوتِي (3)

الوحدة الرابعة: وحدة المدح (19-27)

19. وَأُمُّ عِيَالٍ قَدْ شَهِدَتْ تُقْوَتَهُمْ

إِذَا أَطْعَمْتَهُمْ أَوْتَحَتُ وَأَقْلَتُ (4)

20. تَخَافُ عَلَيْنَا الْعَيْلَ إِنْ هِيَ أَكْثَرَتْ

و نَحْنُ جِيَاعٌ أَيَّ آلٍ تَأَلَّتْ (5)

21. وَمَا إِنْ بِهَا ضِنٌَّ بِمَا فِي وَعَائِهَا

وَلَكِنَّا مِنْ خَيْفَةِ الْجُوعِ أَبَقْتُ (1)

22. مُصَعِّلَكَةَ لَا يَقْصُرُ السِّتْرُ دُونَهَا

وَلَا تُرْتَجَى لِلْبَيْتِ إِنْ لَمْ تُبَيِّتْ

23. لَهَا وَفِضَةٌ مِنْهَا ثَلَاثُونَ سَيْحَفًا

إِذَا آنَسَتْ أَوْلَى الْعَدِيِّ أَقْشَعَرَّتْ (2)

24. وَتَأْتِي الْعَدِيَّ بَارِزًا نِصْفَ سَاقِهَا

(3) — أَيْنُ: " الأَيْنُ: الإعياء " (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج:4، ص:200 (الأين)).

يريد أنه مهما كان التعب وبعد المسافة فإنه لن يتوقف عن الضرب في الأرض، لأن رواجه وغدوه الدؤوبان سيوصلانه إلى بغيته.

(4) — " أم القوم رئيسهم... قال الشنفرى: وأم عيال... يعني تأبط شراً... العرب تقول للرجل يلسي طعام القوم وخدمتهم هو أمهم " (لسان العرب، ابن منظور، ج:12، ص:31 (أم)). أوتحت: " الوتح: ... القليل " (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج:1، ص:254 (الوتح)).

أي إن تأبط شراً هو المسؤول عن طعامهم وسائر أمرهم، وأنه لا يعطيهم من القوت إلا القليل.

(5) — العيل: الافتقار (لسان العرب، ابن منظور، ج:11، ص:488 (عيل)). آل تألت: " الإيالة: السياسة " (السابق، ص:35 (أول)).

فتأبط شراً يقتر في الزاد خشية نفاذه قبل الأوان، فيعجب الشنفرى لحسن تدبيره وسياسته: " أي آل تألت ".

(1) — ضن: " الضنين البخيل " (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج:4، ص:244 (الضن)).

أي إن ذلك التقدير ليس بخلاً؛ لكنه خوف من جوع الصعاليك الذين يقوم تأبط شراً على أمرهم.

(2) — وفضة: جعبة من أدم (السابق، ج:2، ص:348 (وقض)). سيحفاً: " السَّيْحَفُ... النصل العريض أو الطويل " (السابق، ج:3، ص:151 (السحف)). العدي: " جماعة القوم يعدون لقتال " (السابق، ج:4، ص:360 (عدا)). اقشعرت: نفرت (لسان العرب، ابن منظور، ج:5، ص:95 (قشع)).

أي إن لها جعبة بها ثلاثون سهماً عريض النصل، وهي شديدة الحذر تحسّ بدنو الأعداء فيظهر عليها نفور جراء ذلك.

تجول كعير العانة المتلفت⁽³⁾

25. إذا فزعوا طارت بأبيض صارم

ورامت بما في جفرها ثم سلّت⁽⁴⁾

26. حسام كلون الملح صافٍ حديدُه

جُراز كأقطاع الغدير المنعّت⁽⁵⁾

27. تراها كأذئاب الحسيل صوادرا

وقد نهلت من الدماء وعلّت⁽¹⁾

الوحدة الخامسة: وحدة القصاص (28-31)

28. قتلنا قتيلا مُهديا بمُلبّد

جمارَ منى وسط الحجيج المُصوّت⁽²⁾

(3) – العيز: الحمار (السابق، ج: 4، ص: 620 (عير)) العانة: "القطيع من حمر الوحش" (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج: 4، ص: 251 (العون)).

وهي تأتيهم – أي العدي – بارزا نصف ساقها مستعدة للنزال تجول في المعركة كحمار الوحش الذي يحمي أُنْتُهُ ببسالة.

(4) – جفرها: "الجفير الكنانة والجعبة التي تجعل فيها السهام" (لسان العرب، ابن منظور، ج: 4، ص: 143 (جفر)).

أي إذا فزع الصعاليك يهبّ تأبّط شراً بسيفه الصارم القاطع ويرمي بما في جعبته من سهام.

(5) – جُراز: السيف القاطع (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج: 2، ص: 168 (جَزَز)). أقطاع: جمع قطعة (لسان العرب، ابن منظور، ج: 8، ص: 277 (قطع)).

يصف الشاعر السيف بأنّه صافي اللون كقطع الغدير المتماوجة.

(1) – الحسيل: "ولذُ البقر" (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج: 4، ص: 357 (الحَسَل)). علّت: "العلُّ... الشربُ بعد الشرب تباعاً" (السابق، ج: 4، ص: 20 (العلّ)).

يقول الشنفرى إنك ترى السيوف كأولاد البقر التي نهلت من الماء وشربت تباعاً حتى رويت، أي إنهم أثنوا في أعدائهم قتلا حتى رويت أسيافهم دما.

(2) – مُهديا: "الهدْيُ ما قُدّم لمكّة من النعم" (لسان العرب، ابن منظور، ج: 15، ص: 358 (هدي)). مُلبّد: لبّد شعره ألزقه بشيء لزج أو صمغ... وهو شيء كان يفعله أهل الجاهلية إذا لم يريدوا أن يخلقوا رؤوسهم في الحجّ (السابق، ج: 3، ص: 386 (لبد)).

29. جزينا سلامان بن مُفْرِجَ قرضها
 بما قَدَّمَتْ أَيْدِيَهُمْ وَأَزَلَّتْ⁽³⁾
 30. وَهُنَّىٰ بِي قَوْمٌ وَمَا إِنْ هُنَّاهُمْ
 وَأَصْبَحْتُ فِي قَوْمٍ وَلَيْسُوا بِمُنِّي⁽⁴⁾
 31. شَفِينَا بَعْدَ اللَّهِ بَعْضَ غَلِيلِنَا
 وَعُوفٍ لَدَى الْمَعْدَىٰ أَوْ أَنْ اسْتَهَلَّتْ⁽⁵⁾

الوحدة السادسة: وحدة اليقين (32-37)

32. إِذَا مَا أَتَنَّتِي مِيَّتِي لَمْ أَبَالِهَا
 وَلَمْ تُذِرْ خَالَاتِي الدَّمُوعَ وَعَمَّتِي
 33. وَلَوْ لَمْ أَرِمْ فِي أَهْلِ بَيْتِي قَاعِدَا
 إِذْ جَاءَنِي بَيْنَ الْعَمُودَيْنِ حُمَّتِي⁽¹⁾
 34. أَلَا لَا تُعْدِنِي إِنْ تَشَكَّيْتُ خَلَّتِي

أَيُّ إِنَّهُ قَتَلَ قَتِيلًا سَاقَ الْهَدْيِ ثَارًا لِقَتِيلٍ لَبَدَ شَعْرَهُ، كِنَايَةٌ عَنِ الْحَجِّ، وَالْقَتِيلُ الْأَوَّلُ هُوَ حِرَامُ بْنُ جَابِرٍ، أَمَّا الثَّانِي فَهُوَ وَالِدُ الشَّنْفَرِيِّ. وَقَدْ قَامَ بِذَلِكَ عَلْنَا وَسَطَ الْحَجَّاجِ الضَّاحِجَ بِالأَصْوَاتِ الْمُخْتَلِفَةِ.
 (3) — يَرِيدُ: إِنَّهُ قَتَلَ هَذَا الرَّجُلَ مِنْ بَنِي سَلَامَانَ ثَارًا لَمَّا اقْتَرَفُوا فِي حَقِّهِ وَحَقِّ وَالِدِهِ، لَا ظُلْمًا وَبَغْيًا وَعَدْوَانًا.
 (4) — يَقْصِدُ قِصَّةَ افْتِدَاءِ أُسَيْرِ مِنْ بَنِي سَلَامَانَ بِهِ عِنْدَمَا كَانَ صَغِيرًا. فَقَدْ ظَنُّوا أَنَّهُمْ سَيَسْعُدُونَ بِهِ لَكِنَّهُمْ لَمْ يَكُنْ يَحِبُّهُمْ. (: دِيْوَانُ الشَّنْفَرِيِّ، ص: 39 (هـ: 30)).
 (5) — يَقُولُ إِنَّهُ شَفِيَ غَلِيلَهُ مِنْ عَبْدِ اللَّهِ وَعُوفٍ فِي اسْتِهْلَالِ الْمَعْرَكَةِ (= الْمَعْدَى)، رَبَّمَا لَمَّا بَيْنَهُ وَبَيْنَهُمَا مِنْ اسْتِحْكَامِ الْعَدَاوَةِ.
 (1) — أَرِمٌ: "الرَّيِّمُ: الْبِرَاحُ، وَالْفِعْلُ رَامَ يَرِيمُ إِذَا بَرِحَ" (لِسَانُ الْعَرَبِ، ابْنُ مَنْظُورٍ، ج: 12، ص: 259 (رِيم)).
 يُبْرِزُ الشَّنْفَرِيُّ مَجْدًا عَدَمَ خَوْفِهِ مِنَ الْمَوْتِ، وَإِنَّهُ حَتَّىٰ لَوْ لَمْ يَبْرَحْ بَيْتَهُ فَإِنَّ مَنِيَّتَهُ سَنَأْتِيهِ وَهُوَ بَيْنَ عَمُودِي خِيْمَتِهِ.

شفاني بأعلى ذي البريقين عدوتي (2)

35. وإني لحلو إن أريدت حلاوتي

ومر إذا نفس العزوف استمرت (3)

36. أبي لما أبي سريع مباءتي

إلى كل نفس تنتحي في مسرتي (4)

جدير بالملاحظة أن هذه الوحدات الست المكوّنة للتائية تُفصح عن علاقات وطيدة فيما بينها تمكّنا من تنظيمها في ثلاث مجموعات تحتوي كل مجموعة على وحدتين اثنتين، وذلك كما يلي:

• المجموعة الأولى: وحدتا البين و الغزل والعلاقة بينهما واضحة ؛ فالبين نقيض الغزل وهو سبب استنكار الشاعر له.

• المجموعة الثانية: وحدتا الغزو والمدح. كلا الوحدتين تتكلم عن ملامح القوة وقيم الصلابة ؛ فالأولى تتكلم عنها عند الشنفرى والثانية عند تأبط شرا كقدوة له وأسوة. وتمثّل وحدة الغزو فخرا ذاتيا وما المدح في الوحدة التي تلتها إلا وجه آخر للفخر لكنه هذه المرة ليس بالذات لكن بزعيم وصديق للشنفرى هو تأبط

(2) — خلّتي: صديقي (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج:3، ص:370 (الخل)). ذي البريقين: موضع (ديوان الشنفرى، ص:39 (هـ:34)).

يقول لصديقه ألا يعود إذا اشتكى مرضا، لأن شفاءه العدو بذى البريقين. وهذا إمعان في الوحدة ودلالة على ميل الشنفرى للانفراد والانعزال عن الآخرين حتى لو كانوا خلّنا.

(3) — العزوف: الزاهد في الشيء المنصرف عنه (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج:3، ص:175 (عزفت)). استمرت: قويت في الخصومة (لسان العرب، ابن منظور، ج:5، ص:172 (مر)).

يكشف الشنفرى هنا عن منهجه في التعامل مع الآخرين فمن سالمه نال السلامة، وأما من عاداه فإنه سيكون معه مرّا.

(4) — مباءتي: "باء إلى الشيء يبوء بواء: رجع" (السابق، ج:1، ص:36 (بوا)). تنتحي: "النحو القصد والطريق... وانتحي في الشيء: جدّ" (السابق، ج:15، ص:309،311 (نحا)).

يقصد الشاعر في هذا البيت الأخير من التائية أنه إذا أبى أمرا فلا يُفرض عليه أبدا، وأنه مرّن سريع الرجوع إلى كل شخص يسعى إلى إسعاده وبث السرور فيه.

شراً. وهذه العلاقة بين الفخر والمدح يؤكدُها نقادنا القدامى حيث يقول حازم القرطاجني: "فأما الفخر فجار مجرى المديح ولا يكاد يكون بينهما فرق إلا أن الافتخار مدح يعيده المتكلم على نفسه أو قبيله"⁽¹⁾.

● المجموعة الثالثة: وحدتا القصاص واليقين. يُمثّل القصاص حدث موت الغير وعدم مبالاة الشنفرى بقتل أعدائه، ليضع نفسه في ذات الخانة في وحدة اليقين حينما يتحدّث عن عدم مبالاته بموته هو وعدم خوفه من ذلك. وفي ظلّ هذا التقسيم الضامّ للوحدات في مجموعات سيسير التحليل؛ إذ يتفحص الفصل الثالث الصوت والدلالة في وحدتي الغزو والمدح، ثم في الفصل الرابع تستقصى علاقة الصوت بالدلالة في وحدتي القصاص واليقين، بينما يتولّى هذا الفصل الثاني المجموعة الأولى باحثاً في الصوت والدلالة في وحدتي البين والغزل، والبداية ستكون بالوحدة الأولى التي انطلق بها النصّ وهي : وحدة البين.

ثانياً- الصوت والدلالة في وحدة البين:

يتكوّن جسد⁽¹⁾ التائية من وحدات ستة يتناول كل منها موضوعاً منفصلاً/متصلاً وغيره، وأولها وحدة البين التي يقول فيها:

1. ألا أمّ عمرو أجمعت فاستقلّت

وما ودّعت جيرانها إذ تولّت

2. وقد سبقتنا أمّ عمرو بأمرها

(1) – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص: 352.

(1) – لقد وصف النقاد والمفكرون العرب القدامى النصّ بأنه جسدٌ. (انظر: المفاهيم معالم، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص: 25).

وكانت بأعناق المطيِّ أَظَلَّتْ
3. بعينيَّ ما أمستُ فباتتُ فأصبحتُ
فقضتُ أمورا فاستقلتُ فولَّتْ
4. فوا كبدا على أميمةَ بعدما
طمعتُ، فهبَّها نعمةَ العيش زلتُ⁽²⁾

تنطلق هذه الوحدة بحدث الرحيل السريع المفاجئ لأم عمرو التي لم تودع جيرانها وسبقت الشاعر ولم تعلمه بقرارها بل استبدت بأمرها وأخذت قرارها بنفسها لتتركه عاجزا أمام هذا الحدث لا حيلة له سوى التأسف على نعمة العمر التي انفلتت من بين يديه بعد أن طمع في اتصال واستمرار ما بينهما، ليأخذ بعد مشهد البين هذا في وصف سلوكاتها التي أعجب بها وجمالها الفريد. وستتناول بالتحليل الفونيمات الصامتة فالصائتة التي تحقّق انزياحا حضوريا ثم تلك التي تسجّل انزياحا غيابيا في هذه الوحدة لتبيّن ما لذلك من دلالات.

أ.الصوامت ودلالاتها:

1. الانزياح الحضوري ودلالاته:

تنوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها عن النسبة العامة لوجودها فيها كما يلي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
326.66+	0.49+	0.64	0.15	ظ	01
69.85+	2.99+	7.27	4.28	ع	02

(2) – ديوان الشنفرى، ص: 35.

54.13+	0.72+	1.33	0.61	ط	03
48.90+	2.45+	5.01	2.56	ف	04
39.19+	1.07+	3.8	2.73	ق	05
27.95+	0.26+	1.19	0.93	ض	06
26.66+	2.80+	13.30	10.50	ت	07
23.07+	2.69+	11.66	8.97	م	08
17.21+	1.16+	7.6	6.74	ء	09
14.88+	0.32+	2.47	2.15	س	10
14.65+	0.74+	5.79	5.05	ب	11
08.13+	0.10+	1.33	1.23	ك	12

يُظهر الجدول تقدّم فونيم الظاء على بقية الفونيمات؛ إذ يحقق انزياحا إيجابيا قدره: +326.66%، وإنّ وجود هذا الفونيم بالذات في الصدارة أمر لافت للنظر لأنه في العادة أقل الفونيمات استعمالا⁽¹⁾ في النسق الصوتي العربي، لكن ذلك لا يُؤوّلُ بخلل أو انفلات خيوط الإبداع من بين أنامل الشاعر؛ بل هو أمر دال يعكس أن ضعيفا سلك درب الأقوياء، تماما كما فعلت أم عمرو

(1) - خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص: 126. ويقول صاحب المرجع السابق إن الظاء أقل فونيمات الدنيا استعمالا؛ لكن لا يمكن الاستناد إلى هذا التعميم الذي يتجاوز اللغة العربية إلى كل لغات العالم لأن استقراء ذلك غير مشار إليه في المرجع. والملاحظ حقا أن هذا الفونيم يحقق نسبا دنيا سواء من خلال معطيات لغة الكلام اليوميّ أو معطيات لغة الإبداع؛ في ما يخص الأولى انظر: اللغة وعلم النفس، موفق الحمداني ص: 99 (جدول 3-3) حيث يحتل الظاء نسبة دنيا جدا في الاستعمال في الكلام العربي، أما عن الثانية فانظر مثلا: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، د. محمد بونجمة، ص: 25.

– التي تمثل الطرف الضعيف – حين فعَلتُ كما الأقوياء يفعلون – أي الرجال⁽²⁾ – حين أخذت قرارها بنفسها ولم تُبلغ أحدا برحيلها لا الجيران ولا الشاعر، لم تأخذ القرار فقط لكنها "سبقت بأمرها" – كما يعبرُ الشنفرى – منفذة القرار⁽³⁾.

هذا من جانب ومن جانب آخر فإن هذا الفونيم الأسنان الاحتكاكي المجهور المطبق⁽⁴⁾ يُبرز من خلال جمعه صفة قوة : "الجهر" وصفة ضعف: "الاحتكاك" هذا التصرف القوي لطرف ضعيف. كما تقوم طريقة نطقه التي تتم ب بروز طرف اللسان حين يوضع بين الأسنان العليا والسفلى⁽⁵⁾

بتعميق الملمح ذاته ؛ إذ يجتمع عضوا نطق مُتناقضِي الطبيعة: اللسان العضليّ المرن والأسنان العظمية الصلبة.

ويستمر مثل هذا الاتحاد بين مكونين أحدهما قوي والآخر ضعيف عبر وضعية اللسان؛ إذ يندفع طرفه – وهو الجزء الأكثر دقة – نحو الأمام خارج الأسنان بينما يتخلف جزؤه الأخير – وهو الجزء الأكثر سمكا والأقرب إلى الجذر/الأصل – ويتكوّم في عمق الفم⁽¹⁾.

وهكذا كان اجتماع الملامح المتناقضة [+قوي / - قوي] مرآةً تعكس هذا المشهد المحوري في وحدة البين هذه ؛حيث قامت المرأة [- قوي] بفعل القويّ

(2) - في العادة تربط اللغة التذكير بالقوة والتأنيث بالضعف؛ فالتذكير أصل والتأنيث فرع عليه، لأنّ التذكير قائم بذاته دال عليها بحاله لا يحتاج إلى علامة؛ أما التأنيث فلا يقوم بنفسه بل يحتاج إلى علامة تدل عليه. (انظر: شرح كافية ابن الحاجب، الرضيّ الأسترابادي، تقديم وفهرسة: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج:3، ص: 390).

(3) - إن صورة المرأة التي تأخذ قرارا كهذا بنفسها يمكن أن تعدل – ولو قليلا – تلك الصورة النمطية التي ترسمها مختلف الأدبيات الاستشراقية والعربية للمرأة في تلك الحقبة.

(4) – علم اللغة العام ، بسام بركة، ص:123.

(5) – علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:65.

(1) – مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسّان، ص:126.

مُتَّخِذَةً — على غير العادة — قرارها بنفسها ومنفذة إياه دونما استشارة أو إبلاغ أحد.

كما أن الملامح منفردة تقوم بوظيفتها الدلالية فالدور الحيوي الذي يؤديه اللسان حين يخرج طرفه بين الأسنان ويتكوّم آخره نحو الأعلى يعكس طبيعة المرأة التي تتجلى في المرونة كطبيعة اللسان⁽²⁾، كما أنّ كون اللسان أكثر الأعضاء حركة وقدرة على الابتعاد عن نقطة مستقرّه⁽³⁾ صورة لتلك المرأة التي استطاعت أن تخادع الجميع مبتعدة عن نقطة مستقرّها ماديا ومعنويا؛ ماديا بحركة الرحيل ومعنويا باتخاذ قرارها بنفسها على غير ما جرت به العادة والقيم والأعراف في مجتمعها.

أما الإطباق الذي يُعدّ سمةً مميّزةً للطاء فإنه يوحي لنا عبر تكوينه غرفة رنين منحصرة بين اللسان والحنك ومؤخر الفم بحالة الشاعر الذي يقف عاجزا أمام مشهد الرحيل متأسفاً لأنه لا يملك حيلة لتغيير الواقع فكأنما هو مُقَيّدٌ مُحاصرٌ كما ذلك الهواء الذي يُبْطِئُ حركته انحصارُه.

ومن جهة أخرى يصوّر ارتفاع اللسان نحو الأعلى عند الإطباق مشكّلا ما يشبه القبة أو المظلة، حيث "...يكون الطبق على اللسان كالغطاء له"⁽¹⁾، يُصوّرُ تلك الحركة المفاجئة للإبل التي تحمل أم عمرو حين طلعت فجأة فأظلمت الشاعر؛ أي مسّه ظلها دون أن يكون على علم بالأمر الذي بيّنته فتفاجأ وأصيب بالحيرة والذهول وأخذت نعمة العيش تنقلت من بين يديه شيئا فشيئا كما انفلت الهواء من بين الأسنان وطرف اللسان عند الاحتكاك.

(2) — الأصوات اللغوية — رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية —، سمير شريف استيتية، ص: 29.

(3) — السابق، الصفحة نفسها.

(1) — علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 57.

لم يكن الظاء الفونيم الوحيد الذي يستغلّ إطباقه في هذه الوحدة بل يؤازره في ذلك فونيمًا الطاء والضاد المطبقان⁽²⁾ اللذان يحققان نسبة انزياح حضوري قيمتها: +54.30% و: +27.95% على الترتيب محتلين مرتبتين متقدمتين: الثالثة والسادسة على التوالي.

والذي جعل الطاء يتأخر عن الصدارة توفّره على ملامح غير مساعدة على رسم المشهد بكفاءة مماثلة للطاء وهي: عدم بروز اللسان و الانفجار⁽³⁾. فعدم بروز اللسان لا يمنحنا سمة الجرأة التي تميّزت بها أم عمرو، والانفجار لا يساعد على تصوير انفلات السعادة من بين يدي الشنفرى، كما أنه عبر جهره⁽⁴⁾ لا يتمكّن من أداء القيمة الخلفية التي تمثّل سمة: [+ قوي] كي يحقق التقابل بين الانفجار كصفة قوة مع صفة ضعف لأن الجهر صفة قوة أيضا⁽⁵⁾.

أما الضاد فإنه وإن كان يساعد، إضافة إلى دور الإطباق، عبر انفلات

الهواء فيه من أحد جانبي اللسان أو كليهما⁽¹⁾ في الإيحاء بانفلات نعمة الاستقرار من الشاعر إلا أن تركبهُ من انفجار فاحتكاك⁽²⁾ يهدم ملمح القيمة الخلفية لصفة الجهر عند مقابلتها في شكل ثنائية [+قوي / - قوي] بصفة الاحتكاك، إضافة طبعا إلى ذات ما لوحظ أعلاه مع فونيم الطاء من عدم بروز اللسان بين الأسنان أثناء النطق.

وهناك ملمح آخر شديد الأهمية وهو تقدّم مخرج الطاء عن مخرجي الطاء والضاد. وتقدّمه هذا أنسب للرحيل الذي هو تقدّم في المكان، وأنسب أيضا

(2) — الكتاب، سيبويه، ص: 436.

(3) — علم اللغة العام — الأصوات — ، د.كمال محمد بشر، ص: 102.

(4) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 434.

(5) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ص: 160—161.

(1) — همع الهوامع، السيوطي، تح: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1979، ج: 6، ص: 292 — 293.

(2) — الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 48 — 49.

للجانب المعنوي من المشهد وهو جراءة هذه المرأة وخروجها على عادة المجتمع كاتجاه مخرج الظاء نحو خارج الفم محققا سمة: [+ بارز] مقابلة بمخرجي الآخرين.

ويقوم التاء الذي يشارك الطاء مخرجا ويفترق عنه بالانفتاح⁽³⁾ والهمس⁽⁴⁾ بدور هذا الأخير بما يناسب هذا الفارق. ولعلّ تخلفه عنه بانفتاحه وهمسه جعله يتخلف ترتيبيا أيضا عن كوكبة: الظاء والطاء والضاد محتلا المكانة الأخيرة فيها. في الرتبة الثانية بعد الظاء، وبعيدا عنه، يحلّ فونيم العين محققا انزياحا حضوريا قدره: +69.85% ؛ أي بفارق: 256.81% بين الفونيمين. إن هذا الفارق الشاسع يعطي الظاء مركزية وبروزا أكثر يشددان على محورية ما أدى هذا الفونيم من دلالات ترتبط بالشخصية الفاعلة في المشهد الشعري الذي تقدّمه وحدة البين؛ بينما سيؤدي العين كما من الدلالات ترتبط بالشخصية الثانية، شخصية الشاعر السلبية المنفعلة.

أول ملامح هذين الموقعين للشاعر وصاحبته في ثنائية [- فاعل / + فاعل] يتشكّل من تعارض موقعي مخرجي الفونيمين: العين والطاء؛ فبينما يحدث هذا الأخير في مقدّم الفم يحدث الآخر في عمق الحلق⁽¹⁾ الذي يوجد خلف الفم⁽²⁾ كوجود الشاعر خلف صاحبته من حيث الموقع والفاعلية.

(3) — انظر: علم اللغة العام — الأصوات — د.كمال محمد بشر، ص: 103.

(4) — الكتاب، سيويه، ج: 4، ص: 434.

(1) — الألسنية العربية — 1، ريمون طحان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1972، ص: 47.

(2) — الأصوات اللغوية — رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية —، سمير شريف استيتية، ص: 52.

وإلى جانب موقع المخرج تقوم طبيعته؛ أي طبيعة الأعضاء المشاركة في نطق كل من الفونيمين بحمل الدلالات السابقة حيث تمثل الطبيعة الصلبة للظاء بسبب الدور الأساس للأسنان تعارضاً مع الطبيعة المرنة جداً والرقيقة لأنسجة الحلق⁽³⁾ يُعبّر عنه بثنائية: [+صلب / - صلب]. وواضح جداً أن الصلب تمثيل لدور الشخصية القوية الفاعلة بينما يشير المرن إلى دور الشخصية الضعيفة المنفعلة.

وبتضافر الملمحين – موقع المخرج وطبيعته – نجد الظاء يجمع طرفي قوة: [+بارز / + صلب] بينما يجمع العين طرفي الضعف المقابلين لهما: [- بارز / - صلب] مما يزيد من التأكيد على دلالات القوة في دور شخصية المرأة والضعف في دور شخصية الشنفرى.

ومن جانب آخر تتكفل وضعية وحركية اللسان في أثناء نطق العين الحلقي بإسناد دلالاته المسجلة سابقاً؛ إذ يكون دور اللسان سلبياً لأنه يجذب نحو الخلف⁽⁴⁾ ولا يؤثر في طبيعة الصوت لأنه يظل – تقريباً – محايداً وخاملاً مقابلة بوضعيته المتقدمة ودوره الحيوي في نطق الظاء.

ليس هذا وحسب بل بإمكاننا أن نمد تحليل دلالة انسحاب اللسان من مركز الحدث الصوتي إلى مدى أبعد؛ فهذا العضو الذي يكاد يختصر الميزة التي تنقل الإنسان من حيّز الوجود بالقوة إلى حيّز الوجود بالفعل، من الكائن العاقل الذي يختزن طاقته التعبيرية في: "اللغة" (= langage) إلى الكائن الذي يجسّد

أفكاره عبر: "الكلام" (= parole) بالمفهوم السويسري⁽¹⁾؛ وهو ما يجعلنا نصنّف المرأة هنا فرداً حراً يمتلك قراره بنفسه تماماً كالمتكلم الذي يمتلك قدرة على التجسيد الملموس لما شاء من أفكار مخترنة لديه مع إمكانية الانزياح عن القواعد

(3) – خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص: 171 .

(4) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 102.

(1) – في المفهوم الأول: "اللغة" (= langage) انظر:

(Cours de linguistique générale, Ferdinand de Saussure, p:23 -24.)

أما المفهوم الثاني: "الكلام" (= parole) فانظر: السابق ص: 29.

اللغوية أما الشنفرى فلم يُجسّد أي فكرة بل ظل عاجزا ومندرجا في عالم الأفكار المخزونة في الذهن⁽²⁾.

وهكذا فإن انسحاب اللسان – في فونيم العين – الذي يمنح المتكلم مركزية ويجلب نحوه النظر⁽³⁾ يبرز لنا موقف الشنفرى العاجز الرابض في الظل، الذي لا حول له ولا قوّة؛ حيث لا تمتدّ يده إلى المشهد لتغييره أو على الأقل تغيير بعض ملامحه، بل يستسلم لتجاهل صاحبتة له ورحيلها دونما استشارة له أو إعلامه. وهو موقف يتكرّر كثيرا في شعرنا القديم؛ إذ يصوّرهُ عديد من الشعراء لعلّ على رأسهم امرؤ القيس حين جسّدَه في معلّفته قائلاً:

كأني غداة البين يوم تحمّلوا
لدى سمرات الحيّ ناقف حنظل⁽⁴⁾

يمكن أن يُلاحظ أن امرأ القيس قد حدّد بصراحة موقعه في المشهد، أما الشنفرى فلقد ظلّ إباء الصعلوك لديه مُمانعا ومرّر عجزه بطريقة خفية مراوغة عبر لعبة الأسماء إذ لم يُحدّد موقعه في المشهد كعاجز بل فعل ذلك عبر المنفذ اللغوي حيث كرّر اسم صاحبتة في ظاهر النص ثلاث مرّات في وحدة البين هذه دون أن يذكر اسمه هو صريحا ولو مرة واحدة. ومن جهة أخرى فقد ذكر اسم صاحبتة بأشكال مختلفة: أم عمرو (مرّتين)، أميمة (مرة واحدة) مانحا إياها حضورا متنوعا مما يزيد من قوتها؛ لأن التنوع إشارة قوّة وحيوية. ولربّما كان هذا الأسلوب المراوغ جزءا من إباء الصعلوك وعناده.

كانت هذه ملامح مشهد البين كما يُبرزها مخرج العين من حيث الجانب العضوي وطريقة نطقه أما الصفات فلها دورها هي أيضا إذ يقوم الجهر بمحاولة استدراك الموقف للتخفيف من الصورة الهامشية والسلبية للشاعر لأنه صفة

(2) – إن مفهوم دي سوسير في ثنائيتة الشهيرة: (لغة / كلام) ينسب الكلام للفرد الملموس أما اللغة فمؤسسة اجتماعية مجردة في عقول جميع أفراد المجتمع. (انظر: اللسانيات النشأة والتطور، أحمد مومن، ص: 123-124).

(3) – قال الفلاسفة قديما: "تكلّم كي أراك".

(4) – شرح المعلقات السبع، الزوزني، ص: 12.

قوة⁽¹⁾. أما توسط العين بين الشدة (= الانفجار) والرخاوة (= الاحتكاك) ، كما يذكر سيبويه⁽²⁾ ، فمزدوج الدور :

§ أولاً: هو قوة عطالة تكبح التقدم المُرَاوِغ نحو مركز الأحداث الذي يدفع إليه الجهر. وهي مراوغة ظهرت في المستوى الصرفي عبر لعبة الأسماء سابقا؛ ودافع المِراوِغتين طبعا أخلاق الصعلوك الصلب الرابط الجأش الذي لا يستسلم للموت فما بالك بالمرأة ؛ إذ ليس الشنفرى بـ:

...جباء أكهى مربّ بعرسه

يطالعها في شأنه كيف يفعلُ

ولا خالف داريّة متغزل

يروح ويغدو داهنا يتكحل⁽³⁾

§ ثانيا: يضمن لأم عمرو مقدارا أكبر من القوة لأن الظاء واضح الهوية: "احتكاكي" بينما العين: "متوسط" لا يملك موقفا مستقلا وخصوصا بل هو هجين وغامض الهوية مما لا يمكنه من أخذ موقع مستقل وقوي.

فرغم محاولة الارتكاز على جهر العين للتغطية على العجز والحفاظ على إباء الصعلوك إلا أن الموقف العام لا يمكنه من ذلك ويبقيه في الهامش.

لا ينفرد العين وحده بتصوير هذا الجانب المدهش من مشهد البين بل يسنده في ذلك فونيمات: القاف الذي يحلّ خامسا بنسبة: +39.19 % ، والكاف الثاني عشر بنسبة: +08.13 % والهمزة التاسع بنسبة: +17.21 % ؛ فمخارجها العميقة: اللهاء، الطبق، الحنجرة⁽¹⁾ على الترتيب تضارع عمق مخرج العين وتؤدي دلالاته.

(1) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري ، ج:1، ص:160-161.

(2) — الكتاب، سيبويه ، ج:4، ص:4، ص:435.

(3) — ديوان الشنفرى، ص:57. أي إنه ليس بالرجل الذي يخضع للمرأة ولا بالذي يظل ملازما بينه متغزلا بالنساء. لمزيد من الشرح يمكن العودة إلى: شرح لامية العرب، العكبري، تح: محمد خير الحلواني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص:27-28. و: تفريغ الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب، ابن زاكور الفاسي، تح: د. علي إبراهيم كردي، دار سعد الدين، دمشق، ص:25، 22-26.

(1) — أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1987، ص:230.

هذا من حيث المخرج أما من حيث الصفات فإن صفتا القوة في القاف:
الجره⁽²⁾ والانفجار السريع المفاجئ⁽³⁾ حين تتصافران مع صفتة المميّزة: القلقلّة
والهتّة التي تلي انفجاره⁽⁴⁾، وتأخر اللسان عند نطقه⁽⁵⁾ تعكس لنا جميعا عبر هذا
التصافر موقف الشنفرى الصعلوك القوي عاجزا أمام بين امرأة؛ لأن الأوليين –
الجره والانفجار – صفتا قوّة⁽⁶⁾ أما القلقلّة فضعف لأنها اضطراب ونقص إذ لا
تكتمل شخصية القاف إلا بصوئيت يتبعه⁽⁷⁾ وهو هتّة كزفرة القويّ العاجز، و تأخر
اللسان كذلك إشارة ضعف.

وهكذا يُعيد فونيم القاف سمة [+قوي/ - قوي] مرّة أخرى بعد أن ظهرت
في الظاء حين سلك الطرف الضعيف سلوك القويّ وها هي الآن تدلّ على تصرف
الطرف القوي تصرفاً الضعيف.

ويعزّز ذلك أن المسافة ما بين المزمار والجدار الخلفي للحلق يضغظ عليها
تكوّم اللسان إلى الخلف لتسجّل أضيّق حجم لها وهو انقباض يقدر من: 4 إلى 5
مليمتر⁽⁸⁾، وهو ما يربط القاف بالعين كما يعكس موقف الشنفرى الحرج؛ إذ
يضيّق أمامه المخرج وتتعدم الحيلة رغم كونه قويا في ذاته كرجل صعلوك فيقف
عاجزا ويؤدي دورا سلبيا في المشهد.

أما فونيم الهمزة فإنه بصدوره من الحنجرة، آلة الصوت كما يعبر عنها
الحوارزمي⁽¹⁾، وتأخر اللسان عند تشكيله وعدم قيامه بأي وظيفة في إنجازهِ⁽²⁾؛ إنه

(2) – الكتاب، سيبيويه، ج: 4، ص: 434.

(3) – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 87. وإن سبب سرعة الانفصال في القاف أكثر من بقية الفونيمات
يتأسس على أن العضوين المشاركين في تشكيله – اللهاة واللسان – عضوان مستقلان متميزان متحركان
خلافا لبقية الفونيمات الانفجارية الأخرى.

(4) – المقتضب، الميرد، تح: محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، 1963، ج: 1، ص: 196.

(5) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 99.

(6) – النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 160–161.

(7) – السابق، ص: 161.

(8) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 99.

(1) – معجم المصطلحات العلميّة العربية، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1990، ص: 196.

(2) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 107.

بذلك يشير إلى العجز الذي يحرم الشاعر من أية قدرة على تغيير المشهد. فصدور هذا الفونيم من العمق: "الحنجرة" يمثّل قوّة لكنها غير متحرّكة لانسحاب اللسان نحو الخلف " في وضع الراحة ممدّداً في الجزء السفيل من التجويّف الفموي"⁽³⁾ مما يصرّ سكوناً مثل ذلك الذي يمارسه الشنفرى (= الرجل = القوي) أمام رحيل صاحبتة.

ويقوم الجهد العضلي الشاق الذي يُنطق به الهمزة مقابلة ببقية الفونيمات العربية الأخرى⁽⁴⁾ بإحداث انقباض في الحنجرة والحلق⁽⁵⁾ يُجسّد انقباض دور الشنفرى وسلبيته، ومن جهة أخرى يوحي الانفجار الحاسم السريع بالرحيل المفاجئ الذي لم يترك مجالاً للحركة والفاعلية رغم صفة الجهر التي لا يزال الشاعر يحاول من خلالها مراوغة الحدث والإصرار على كبرياء الرجل؛ أي الطرف القوي "عادة".

وآخر الداعمين للعين هو الكاف الذي يعتمد على انفجاره وهمسه⁽⁶⁾ ليُعيد من جديد سمة: [+قوي / - قوي] لأن الانفجار قوّة والهمس ضعف⁽⁷⁾.

كما أن انفجار الكاف الطويل والقوي الذي يمتد على مساحة زمنية قدرها: 40 ميلي ثانية⁽¹⁾ يعطي زفيراً قوياً يميّز هذا الفونيم كذلك الذي يصدر عن الشاعر

(3) — السابق، الصفحة نفسها.

(4) — الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 90.

(5) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 107.

(6) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 91.

(7) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 160-161.

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 145.

الذي يمثّل الطرف القوي العاجز خاصة وأنّ الكاف " يتأثر بالحركات المجاورة تأثراً ملحوظاً"⁽²⁾ مما يسمّيه بضعف الشخصية صوتياً ليتطابق وشخصية الشنفرى في مشهد البين الذي تصوّره هذه الوحدة النصيّة الأولى من التائيّة.

وهكذا شكّلت هذه الفونيمات الثلاث دورانها في فلك فونيم العين ملامح المشهد الواصف لدور الشاعر المنفعل السلبي في مقابل مدار الظاء الذي شغله فونيميا الضاد والطاء مقدّماً صورة المرأة الفاعلة الإيجابية.

بعد هاتين المجموعتين الأوليين يأتي فونيم الفاء الرابع بنسبة انزياح حضوري قيمته: + 48.90 % ليُجسّد بخصائصه النطقية لحظة البين التي تقع خارج الذات كوقوع مخرج الفاء الشفوي الأسنان⁽³⁾ نحو الخارج مقارنة بجميع الفونيمات السابقة؛ حيث يؤدي اشتراك عضوي نطق متناقضي الطبيعة، أسنان صلبة و شفة سفلى ليّنة أي سمة: [+صلب/ - صلب] ، يؤدي هذا الاشتراك إلى إبراز قطبيّ المشهد الشعري: [أم عمرو /الشنفرى].

لكنه اشتراك مختلف عن ذلك الذي رأيناه في فونيم الظاء ، فهنا لا ينطبق العضوان ولا يكونان منفصلين بشكل حاد واضح التباعد بل يدخلان في علاقة معقّدة؛ علاقة تقع على حافة الاتصال والانفصال حين توضع " أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى ولكن بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ومن خلال الثنايا"⁽⁴⁾. وهي ذات العلاقة التي تربط الشاعر بصاحبته لحظة البين؛ علاقة لا هي بالقطيعة لأن المرأة لا تزال في مرمى النظر قريبة وفي المتناول لكنها في ذات اللحظة تبتعد راحلة.

ليست طبيعة العضوين فقط هي التي تدلّ بل إن وضعهما يقدّم إحياءات دلالية هامة. فوقوف الأسنان في الأعلى والشفة في الأسفل يرسم سمة: [+عالٍ / -عالٍ] موحياً بعلوّ الطرف الصلب القويّ بطبيعته (= الأسنان العليا

(2) — السابق، ص: 99.

(3) — علم الأصوات اللغوية - الفونيتيكا- ، د. عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992، ص: 218.

(4) — علم اللغة العام - الأصوات-، د. كمال محمد بشر، ص: 118.

= (الرجل) لكنه علوٌّ مُفرَّغٌ من الفعالية لأنه طرف جامد غير متحرك لثبات الفكّ العلوي للفم . بينما الطرف السفليّ الضعيف المرن بطبيعته (= الشفة السفلى = المرأة) حيويّ فعّال لانتمائه للفكّ المتحرك .

وهكذا يتجلّى مشهدُ البين – عبر الفاء – كما يلي: الطرف القويّ سلبيّ، مقيدٌ وعاجزٌ عن الحركة. أما الطرف الضعيف ففعّال، مُتحرّرٌ ومُتحرّكٌ يتّخذ القرار بنفسه ويُنفّذه ويتحرّكٌ مبتعداً تاركاً الطرف الآخر ثابتاً مكانه لا يملك حلاً ولا عقداً ؛ لأنه مضطرب ليست له أدنى قدرة على التركيز بما يلتئم مع تَبَعُثْرِ النفس عند خروجه حين نطق الفاء موحياً بالبعثرة والتشتت⁽¹⁾ .

كما يكشف الفاءُ أيضاً إحساسَ الشنفرى في لحظة البين بانفلات سعادته من بين يديه ، وهو ما عبّر عنه قائلاً:

..... فهبها نعمة العيش زلت⁽²⁾

أي ذهبت وانفالت كانفلات الهواء بين الأسنان والشفة رغم اقترابهما من بعضهما، وكأنهما الأنامل التي تحاول القبض على تلك النعمة لكنها تتفلت وتمضي مبتعدة مُخلّفة حسرة وحرزنا وعجزاً يُقيدُ طاقة الطرف القويّ ؛ فيتحوّل من القوّة إلى الضعف كضعف الطاقة المبدولة في نطق الفاء مقارنة بما يبذل في نطق الفونيمات الأخرى إذ تُقدّر بـ: 0.08 ميكروواط فقط⁽³⁾ .

كانت هذه الدلالات التي يؤدّيها المخرج موقعاً وطريقة تشكيل عند نطق الفاء أما صفة الهمس ، التي تميّزه عن سابقه : الظاء والعين⁽⁴⁾ ، فتجسيد للسكون الذي يملأ المكان بعد أن كان طافحاً بالحياة في أهبى حلّها: الهوى والشباب. إنّ نعمة العيش التي كانت تعطي الحياة معنى تتسرّب الآن من بين اليدين كتسرّب هواء الفاء عند الاحتكاك لتترك مكانها سكونا وصمتاً يجسدان حالة الشعر عند فراق الأحبة لما وقف حائراً في لحظة عجز عميقة.

(1) – خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص: 132.

(2) – ديوان الشنفرى، ص: 35.

(3) – اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 96.

(4) – الكتاب، سيبويه ، ج: 4 ، ص: 434.

ويدعم دلالات الفاء فونيم السين الذي يحلّ عاشرا بنسبة: + 14.88% ؛ إذ يشترك مع الفاء في :

§ التلاقي الطفيف بين عضوي نطق مختلفي الطبيعة: أسنان الفك العلوي والشفة السفلى في الفاء و: الاعتماد على أسنان الفكّين في السين⁽¹⁾.
§ بروز المخرج مقارنة بالظاء والعين.
§ الهمس والاحتكاك.

لكنّ ما جعل السين يتأخر عن الفاء هو افتقاده للتقابل: [+صلب/ - صلب] لأنّ المكوّنين من الطبيعة الصلبة، كما أنّ صفيّره يُقلّل من فاعلية همسه في الدلالة على السكون الذي يُقيّد المكان عند اليين وبعده. أما الفارق الكبير بين الجهد المبذول في نطق السين وذلك المبذول في الفاء — 0.94 ميكروواط للأول و: 0.08 ميكروواط للثاني⁽²⁾ — فكفيل بإضعاف ملمح العجز عن بذل الشاعر أي جهد. وإلى جانب السين يقوم فونيم الميم الثامن ترتيبا بنسبة: + 23.07% و الباء الحادي عشر بنسبة: + 14.65% بإسناد الفاء لقرب مخرجهما الشفوي منه⁽³⁾ وذلك عبر بروز المخرج ، وإنّما أُخرّهما عنه بنسبة معتبرة جهرهما⁽⁴⁾ الذي يناقض الهمس وكون العضوين المشتركين في نطق كلّ منهما مُتماثليّ الطبيعة ؛

(1) — يُركّزُ هنا على الأسنان لأنها الموضع البارز لتسرّب الهواء حيث يكتسب السين صفته المُميّزة وهي الصفير ؛ ومن أجل ذلك " يصف بعض الصوتيين المعاصرين الأصوات الصفيرية بأنها أسنانية وهذا الوصف لا يعني أنّ موضع نطقها هو الأسنان، ولكن يعني أنّ للأسنان أهمية بالغة في نطق هذا الصنف من الأصوات". (الأصوات اللغوية — رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية —، سمير شريف استيتية، ص: 160).

ولذلك قال ابن سينا في السين "... لكن الاعتماد فيه على الفرج التي بين الأسنان بتمامها". (أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، تح: يحي مير علم و محمد حسان الطيان، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983، ص: 119 - 120).

(2) — اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني ، ص: 96.

(3) — علم الأصوات اللغوية — الفونيتيكا — ، د.عصام نور الدين، ص: 218.

(4) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 434.

أي الشفتان ، كما أنّهما يلتقيان في تلامس واضح بزّمهما في الميم و بضغط قويّ لهما في الباء⁽¹⁾ خلافَ ما يحدث في الفاء والسين.

ولعلّ ما جعل الميم أقرب إلى المركز ؛ أي الفاء مقارنةً بالباء هو انفلات الهواء فيه من خلال الأنف⁽²⁾ كما انفلاته ممّا بين الشفة السفلى والأسنان العليا في الفاء؛ لأن انفجار الباء⁽³⁾ حين يُضاف إلى جهره لا يُوفّر له نصيباً من الحظوة لحمل الدلالة يدييه من فونيم الفاء المركزي في هذه المجموعة.

(1) — لقد لاحظ ابن سينا بدقته المعهودة الفرق بين التقاء الشفتين في الميم والتقاءهما في الباء. (انظر: أسباب

حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 125).

(2) — علم الأصوات، حسام الينسلاوي، ص: 63.

(3) — علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي ، ص: 50.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

كان ذلك الدور الدلالي للفونيمات التي حققت انزياحا حضوريا أبرزها إلى السطح. أما الآن فينتج إلى تلك التي انزاحت غيابيا لتشد الخيوط الخلفية لنسيج النص حائلة دون ترهله وانحلال عقده، وقد توزعت كما يلي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
% 100 -	- 0.82	0.00	0.82	غ	01
% 100 -	- 0.43	0.00	0.43	خ	02
% 100 -	- 0.34	0.00	0.34	ث	03
% 66.47 -	- 1.17	0.59	1.76	ح	04
% 54.28 -	- 0.76	0.64	1.40	ذ	05
% 48.50 -	- 0.65	0.69	1.34	ش	06
% 45.47 -	- 4.77	5.72	10.49	ن	07
% 41.01 -	- 1.85	2.66	4.51	هـ	08
% 35.15 -	- 1.43	3.16	4.59	ر	09
% 30.05 -	- 0.55	1.28	1.83	ج	10
% 25.31 -	- 0.20	0.59	0.79	ص	11
% 20.95 -	- 1.19	4.49	5.68	و	12

13	ز	0.85	0.69	-	18.82 % - 0.16
14	ي	5.01	4.45	-	11.17 % - 0.56
15	ل	10.67	10.28	-	03.65 % - 0.39
16	د	3.39	3.31	-	02.35 % - 0.08

إن الفونيمات التي تحتل قمة الجدول هي تلك التي سجلت انزياحا غيايبيا تاما؛ أي نسبة: 100 % وهي: الغين والحاء والناء. والذي يجعل الغين يغيب تماما عن البناء الصوتي لوحدة البين هو ذلك التضافر بين غور مخرجه⁽¹⁾ وتوفر الرطوبات فيه⁽²⁾ وهو تضافر موج بالليوننة والرواء اللذان لا يتوفران في المشهد؛ فالبين قفر نفسي وتصحر روحى يمتد إلى أعماق الشاعر فيسلبها "نعمة العيش"، وهو ما لا يناسب طبيعة الحدث ولا طبيعة العلاقات بين الطرفين لأنها تتجه إلى جفاف بعد الرواء.

و ذات الدلالة تنسحب على فونيم الحاء الذي لا يفترق عن الغين إلا بالهمس⁽³⁾، كما تنسحب أيضا على فونيمي الشين والجيم السادس والعاشر على التوالي لما يتوفران عليه من رطوبات حين نطقهما⁽⁴⁾.

أما الناء فإنه يسجل هذه النسبة التامة من الغياب لأن حضوره لن ينسجم مع سيطرة الظاء على المشهد؛ فهو يشترك معه في المخرج لكنه يختلف عنه في الإطباق

(1) – الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، دار الآفاق ، الجزائر، ص: 88.

(2) – أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 74.

(3) – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 88.

(4) – أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 75، 118-119.

(5) – أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص: 226.

والجهر⁽⁵⁾. كما أنه يتميز بضعف اندفاع الهواء فيه مقارنة بالظاء ؛ لأن نقطة تسرب الهواء في هذا الأخير أكثر ضيقاً⁽⁶⁾.

وهكذا تختل تلك التقابلات المتوازنة التي تجلت في الظاء بين طرفين أحدهما قوي والآخر ضعيف لصالح الملامح الضعيفة في حالة الثاء وهو ما لا يلائم المشهد ويجعل غياب هذا الفونيم أكثر فائدة. ولعلّه مما يزيد هذا التحليل مصداقية أن فونيم الثاء ينقص غيابه إلى: - 14.70 % فقط في الوحدة الثانية ثم يدخل مجال الانزياح الحضورى في الودحتين الثالثة والرابعة وكلها وحدات تتميز بالدفع والتماسك في العلاقات خلاف ما يحدث في وحدة البين هذه.

ويساند الثاء قريبه الذال الذي يحلّ خامساً بانزياح غيابه قدره: - 54.28 % لأنه لا يتميز عنه إلا بالجهر⁽¹⁾، وهذا ما أدناه من الظاء وجعله لا يحقق انزياحاً غيابياً تاماً كالثاء لأنه لا يهدم تلك التقابلات التي لوحظت في الظاء لكنه - فقط - يُرَجِّح كفة الملامح الضعيفة بقدر لا يؤهّله لتسجيل انزياح حضورى.

وفي الرتبة الرابعة يسجّل الحاء أكبر انزياح غيابه جزئى: - 66.47 %، والحاء هو النظير المهموس للعين⁽²⁾، ويبدو أن همسه هذا غير ملائم لأن تضافر الهمس مع الاحتكاك وعمق المخرج الواقع في الحلق⁽³⁾ يوجي بانفراج وسعة وارتياح خاصة إذا أضفنا إلى ذلك أن تضيق الحلق في العين يبلغ: 2.6 ملم، أما في الحاء فهو أوسع بضعفين تقريباً إذ يبلغ: 7.6 ملم⁽⁴⁾. إذا فهذه الدلالة على الراحة والانتساع لا تتفق وطبيعة المشهد المتأزم وضيق الأفق بل انسداده أمام الشاعر حين رحيل صاحبتة.

⁽⁶⁾ - إن إطباق الظاء يجعل اللسان ينسحب أكثر نحو الخلف منه في الثاء المنفتح مما يمنح طرف اللسان مساحة أكبر في نطق هذا الأخير، وهو ما يعني أن سرعة اندفاع هواء الظاء أكبر من سرعة اندفاع هواء الثاء.

⁽¹⁾ - دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 113.

⁽²⁾ - مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص: 131.

⁽³⁾ - علم اللغة العام - الأصوات - ، د. كمال محمد بشر، ص: 121.

⁽⁴⁾ - مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 103.

وغير بعيد عن الحاء مرتبة ودلالة يحل فونيم الهاء بانزياح غيابي قدره: - 41.01 % ؛ فهو أيضا فونيم مهموس احتكاكي غائر المخرج واسعه لأننا لا نكاد نحدث تضييقا محسوسا في الحجرة عند نطقه إذ يقوم نطقه على فتح مجرى الهواء لا على إغلاقه كما هو معتاد في الصوامت⁽⁵⁾.

وما جعل الهاء يسجل نسبة انزياح غيابي أقل من الحاء هو أن هذا الأخير مقابل للعين الثاني حضورا فكان لا بدّ من إبعاده بأكبر قدر ممكن حتى لا يؤثر سلبا على المشهد. وأيضا لأن مقابل الهاء جهرا وانفجارا، أي الهمزة⁽⁶⁾، يحقق نسبة انزياح حضوري أقل بكثير من العين فلا يخشى اقترابه من المشهد.

أما فونيم النون فيأخذ المرتبة السابعة بانزياحه الغيابي البالغ: -45.47 % لأنه لا يمكن أن يؤدي دورا حضوريا كرفيقه الأنفي: "الميم" بسبب وقوع مخرجه نحو الداخل مقارنة بمخرج هذا الأخير؛ إذ مخرجه التقاء طرف اللسان بالثة⁽¹⁾ أما الميم ف: "مما بين الشفتين"⁽²⁾، ولذلك لا يمكنه الدلالة على ما يحدث في الخارج فالميم بذلك أجدر.

ومما يلفت الانتباه غياب: النون والراء واللام وهي فونيمات مائعة⁽³⁾، ولعلّ ذلك عائد إلى طبيعة نطقها التي تمزج بين ملامح الانفجار والاحتكاك؛ ف:

• في النون: يلتصق طرف اللسان بالثنايا العليا بينما يتسرّب الهواء عبر الأنف⁽⁴⁾.

• وفي الراء: يُحبس الهواء ثم يطلق بسرعة مرّات متتالية⁽⁵⁾.

(5) – السابق، ص: 104.

(6) – أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص: 230.

(1) – علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 72.

(2) – الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 433.

(3) – الأصوات اللغوية – رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية –، سمير شريف استيتية، ص: 161.

(4) – الألسنية العربية – 1 –، ريمون طحان، ص: 46.

(5) – علم اللغة – مقدّمة للقارئ العربي –، د. محمود السعران، ص: 171.

(6) – علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 67.

(7) – همع الهوامع، السيوطي، ج: 6، ص: 299.

• أما في اللام: فيُقطع مسار الهواء بالتصاق طرف اللسان باللثة لكنّه ينفلت عبر جانبي اللسان⁽⁶⁾.

إن هذا النطق المزدوج المازج بين ملامح قوة وملامح ضعف في ذات اللحظة كان الأجدر به أن يدور بهذه الفونيمات الثلاث في فلك الظاء؛ لكن عدم حيوية دور اللسان فيها و غُور مخرجها مقارنة بمخرج الظاء جعل حضورها غير مناسب للمشهد، فكان وَقْعُ غيابها أعمق وأرقّ.

في المنزلة الحادية عشر يجيء الصاد بانزياح غيابي نسبته: - 25.31 % خلافا لبقية الفونيمات المطبقة التي سجّلت انزياحا حضوريا عاليا، الظاء المتصدّر والطاء والصاد، وذلك لتميّزه عنها بالصفير⁽⁷⁾؛ أي الاحتكاك القوي فالاحتكاك في الظاء ضعيف جدا مقارنة باحتكاك الصاد القوي⁽¹⁾، وهو ما لا يؤهل احتكاك الصاد القوي لمقابلة صفة قوة كالجهر في الظاء. فإذا كان احتكاك الظاء صفة ضعف له في مقابل جهره فإن احتكاك الصاد ليس كذلك، كما أنه لا يوجد ملمح في الصاد يقابل احتكاكه كملح قوة لأن الصاد مهموس أصلا⁽²⁾.

ومن جهة أخرى يخالف الصاد فونيم السين شريكه في المخرج والهمس والصفير⁽³⁾ بتسجيله انزياحا غيابيا، وهو ذات السلوك الذي يقوم به ثالثهما الصفيري: الزاي⁽⁴⁾. ولعلّ السبب في ذلك وجود ملمح قوي في الصاد والزاي؛ تفخيم الأول وجهر الثاني⁽⁵⁾ وهو ما لا يلائم دور السين فكان عليهما أن ينسحبا

(1) – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 25.

(2) – المقتضب، المبرد، ج: 1، ص: 195.

(3) – أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص: 228.

(4) – علم الأصوات اللغوية – الفونيتيكا - ، د. عصام نور الدين، ص: 234.

(5) – علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 64، 66.

(6) – الكتاب، سيوييه، ج: 4، ص: 433.

(7) – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 43. و: الأصوات اللغوية – رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية،

سمير شريف استيتية، ص: 164.

من الواجهة الفونيمية لهذا المشهد لأن حضورهما لا يخدم جماليته ويؤدي دلالات تؤثر سلباً على تماسكه وتكامله.

ويتلو الصاد فونيم الواو الشفوي في الرتبة الثانية عشر مسجلاً انزياحاً غيابياً قيمته: - 20.95 % ، وهو هنا يخالف فونيم الفاء الشفوي الأسنانى وفونيمي الميم والباء لاعتباره من مخرجهما⁽⁶⁾. لكن يبدو أنه لا يركز في غيابه هذا إلى مخرجه وإنما إلى سمته التي تميّزه رفقة فونيم الياء الصامت، الذي يحلُّ رابع عشر: - 11.17 % ، وهي سمة الانتقالية أو الانزلاقية حيث يبدأ نطقهما باتخاذ الوضع المناسب لتشكيل نوع من الضمة في الواو ونوع من الكسرة في الياء ثم ينتقل و ينزلق بسرعة من هذا الوضع إلى حركة أخرى⁽⁷⁾؛ وهذا الانتقال والانزلاق السريعين من وضع إلى آخر لا يناسبان الانفصال بين وضعي الشاعر وصاحبه.

كما أن الواو الذي يقع مخرجه نحو الخارج: الشفتان ، يوحى عبر استدارة الشفتين فيه⁽¹⁾ بانضمام وتضييق في الخارج الذي يُمثّل أم عمرو وهو معاكس لحركة الأحداث حيث إن هذه المرأة تتجه برحيلها نحو مجال منفتح. وكذلك يحمل الياء الذي يقع مخرجه صوب الداخل مقارنة بالواو⁽²⁾، وهو إذن أجدر بتمثيل الشاعر، يحمل سمات معاكسة لطبيعة المشهد لأنه يتميّز بانفتاح وانفراج الشفتين الدال على انفتاح الأفق أمام الشنفرى.

وآخر الفونيمات في قائمة الانزياح الغيابى هو الدال ، قرين الطاء والتاء، بنسبة: - 02.35%. ويأتي غيابه خلاف قرينه خادماً للمشهد لأن انفتاحه لا يساعده على الاقتراب من الدور الدلالي الطاء نظيره المطبق⁽³⁾ ، كما أن جهره

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 84.

(2) — الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، ص: 88-89.

(3) — الكتاب، سيبويه، ج: 4 ، ص: 436.

لا يدينه من دور التاء نظيره المهموس⁽⁴⁾؛ وهكذا وقع ممزقا بين دوريهما لكنه لم يقع بعيدا لأن نسبة غيابه الضئيلة جدا تجعله على وشك الحضور.

وهكذا أسهمت الفونيمات جميعا في بناء وحدة البين سواء بتحقيق انزياح حضوري يجعلها تُشكّل الجزء الناتئ من المشهد ، أو بانزياحها الغيابي الذي يمنحها دور الجزء الغائر. والمشهد في حاجة إليهما معا كي يعكس صورة المرأة التي لم تأبه بالأعراف والتقاليد واتخذت قرارها بنفسها دون إبلاغ جاراتها؛ أي العلاقات الاجتماعية، أو صاحبها : الشنفرى ؛ أي العلاقات الشخصية، وتركت الجميع مذهولين دون جواب لما قامت به.

إنها الصورة ذاتها التي تحيل بشكل ما إلى حادثة انتهك فيها الشنفرى الأعراف والتقاليد الراسخة في المجتمع العربي حين قتل حرام بن جابر – قاتل أبيه – في الحرم خلال موسم الحجّ، وهي الحادثة التي نسب إليها مؤرخو الأدب ورواته إبداع هذه القصيدة فقد جاء في الأغاني أن الشنفرى: "... قدّم منى وبها حرام بن جابر، فقبل له: هذا قاتل أبيك فشدّ عليه فقتله"⁽¹⁾.

(4) – علم اللغة العام – الأصوات – ، د.كمال محمد بشر، ص:102.

(1) – الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، ج:21، ص:207. ولقد كان للحج مكانا وموسما حرمة لا تكاد تضاهيها حرمة حتى إن العرب كانت تفتخر بذلك فما هو النعمان بن المنذر يقول عن العرب في مناظرته كسرى أنو شروان: "وأما دينها وشريعتها فإنهم متمسكون به حتى يبلغ أحدهم من نسكه بدينه أن لهم أشهراً حرماً وبلداً محرماً ، وبيتاً محجوباً ، ينسكون فيه مناسكهم، ويذبحون فيه ذبائحهم، فيلقى الرجل قاتل أبيه أو أخيه، وهو قادر على أخذ ثأره وإدراك رغمه منه، فيحجزه كرمه ويمنعه دينه عن تناوله بأذى" (جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، ج1 ، ص:226) وفي ضوء هذا النص للنعمان بن المنذر يمكن أن نتكشّف لنا أكثر خطورة الانتهاك الذي قام به الشنفرى.

ب.الصوائت ودلالاتها:

بعد استعراض دور الصوائت في الدلالة يحين الآن دور الصوائت ليُتبيَّن ما تحمل من دلالات في طوَرِيّ الانزياح الحضورى والغيابى.

1.الانزياح الحضورى ودلالاته:

الصوائت التي تحقّق انزياحا حضوريا في وحدة البين هي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
+ 21.21 %	11.83+	67.61	55.78	الألف	01
+ 20.17 %	12.85+	76.55	63.70	الفتحة	02

ينطلق الجدول بصائت الألف الذي يحقّق نسبة: + 21.21 %، ويُفضي هذا الفونيم إلى فضاءٍ من الدلالات العميقة التي تحملها هذه الوحدة؛ إذ تقوم سمة الأمامية فيه بترسيخ دلالة التقدّم لأن اللسان في الألف يتقدّم نحو الأمام⁽¹⁾ — كتقدّمه في الظاء الصامت الأول حضوريا — وهو ما يلائم اتجاه المرأة صوب

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص:111.

الأمام مبتعدة بحركة الرحيل عن الشاعر متقدّمة مكانيا ، وقيما أيضا لأنها تسلك سلوكا تحرّريا مخالفا لما يُعرَفُ عن المرأة في تلك الحقبة. وتقدّم اللسان في الألف كبير⁽²⁾ كحال تلك المرأة تجاه الشاعر ومكان وقوفه عاجزا، وتجاه قيم مجتمعها؛ إن في ذلك التقدّم تجسيد لجرأة امرأة جسورٍ ترحل بمفردها دون إعلام جيرانها ولا صاحبها.

ومن جهة أخرى تؤثر سمة الانفتاح التي في الألف بالتأكيد على انفتاح أفق هذه المرأة:

- انفتاح ماديّ على مستوى المكان لأنها تتجه نحو أفق مفتوح عبر حركة الرحيل.
 - وانفتاح نفسيّ لأنها قويّة الشخصية تعرف ماذا تفعل ولم تكن بحاجة إلى استشارة الآخرين أو حتى إبلاغهم.
 - وأخيرا انفتاح قيميّ يركز على إفساح المجال لأفكار مُخالفة بالظهور والتحقّق العمليّ وإن كانت على جانب كبير من الجرأة كأفكار الشنفرى ذاته وأفكار عصبته، وأيضاً كقتله رجلا محرما.
- أما سمة الإسماع العليا التي يتّسم بها الألف⁽¹⁾ فتتكفّل بتكملة اللمسات الأخيرة من المشهد ، وهي تكملة مزدوجة:
- أولا: تجسيد قوّة هذه المرأة التي لفتت الانتباه إليها بقوّتها وجرأتها، وبإجبارها الآخرين على الإصغاء إلى وجهة نظرها للعلاقات الاجتماعية بفعلها لا بقولها. والفعل أبلغ من القول وهو ما يلائمه أعظم الفونيمات ، صوائتا وصوامتا ، قوّة إسماع.
 - ثانيا: تجسيد ضعف الشاعر الذي احتواه العجز فلم يستطع القيام بأي ردّ فعل وكلّ ما كان لديه هو مُجرّد الصراخ بصوتٍ عالٍ تعبيراً عمّا ضاع منه من سعادة ونعمة قائلاً: فواكبدا على أميمة بعدما طمعت، فهبها نعمة العيش زلّت⁽²⁾
- لقد كانت قوّة الإسماع العليا في الألف خطأ فاصلا بين فاعلية المرأة التي تركت هذا الخطّ خلفها منتقلة من فاعلية الصوت إلى فاعلية الحركة⁽³⁾، وبين انفعالية الشاعر

(2) — علم الأصوات اللغوية، بسام بركة ، ص: 132.

(1) — اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 82 (مدرّج يسيرسن).

(2) — ديوان الشنفرى، ص: 35.

الذي كان على الضفة الأخرى عاجزا عن اجتياز ذلك الخطّ مكتفيا بالصراخ والعيول لأنه الطرف الضعيف.

وإلى جانب الألف حَقَّق صائت الفتحة انزياحا إيجابيا هو الآخر، وقيمته: $20.17\% +$ ليحلّ ثانيا غير بعيد عن الألف الذي لا يكاد يختلف عنه إلا من حيث طول مدّة النطق؛ " لأن الألف الممدودة المصوّتة تقع في ضعف أو أضعاف زمان الفتحة"⁽⁴⁾، وبسبب هذه المشابهة البليغة يحمل الفتحة كافة الدلالات التي ينضخ بها الألف.

ولقد تقدّم الألف عن نظيره القصير لأنه أبلغ في الدلالة على التقدّم والقوّة والانفتاح رغم اشتراكه والفتحة في كلّ أولئك، وعلة ذلك طول الزمن المستغرق في نطقه وهو ما يُعدُّ عامل قوّة إضافي له يمنحه الأولوية في التصدّر ضمن ثنائية: طويل / قصير.

(3) — إن فاعليّة الصوت أقلّ من فاعليّة الحركة، وهو ما تضمّنته حديث الرسول صلى الله عليه وسلّم عن التغيير حين قال: " من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقَلْبِه وذلك أضعف الإيمان". (فيض القدير، المناوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1972، ج:6، ص:130).

(4) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 85.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

اقتصر جدول الحضور على صائتين فقط ويبدو جدول الغياب أثرى لأنه

يضمُّ أربعة هي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
48.03 - %	07.21-	07.86	15.01	الضمّة	01
30.04 - %	11.22-	26.12	37.34	الياء	02
27.10 - %	05.79-	15.57	21.36	الكسرة	03
13.79 - %	01.00-	06.25	07.25	الواو	04

إذا كان الانزياح الحضورى قد بدأ بالألف فإن جدول الانزياح الغيابي يتصدّره

الضمّة بنسبة: - 48.03 % ، وهو صائت قصير خلفي مغلق⁽¹⁾ يُشكّل أنسب نقيض

للألف كما يُبيّنه الجدول التالي:

(1) - دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.

مستدير	طويل	منفتح	أمامي	
-	+	+	+	الألف
+	-	-	-	الضمّة

فخلفية الضمة وانغلاق مخرجه مقارنة بالألف لا تتاسب حركية مشهد البين التي تتجه نحو الأمام والانفتاح، وقصره لا يتسق وفسحة المكان الذي ينتج عن الرحيل، أما استدارة الشفتين وإشارة أخرى إلى انغلاق يبدو المشهد في غنى عنه. كما أن الضمة أقل إسماعا من الألف والفتحة⁽²⁾ وهو ما أحاله إلى هذا الموضع في شبكة الحضور والغياب للوحدة النصية الأولى من الثانية.

إن شكل الفم عند النطق بالضمّة يكون بيضويًا مما يخلق حجرة رنين تعطي هذا الفونيم بعضا من القيمة التفخيميّة⁽³⁾ التي توحى بالدفء، وهذا الدفء مناقض لجفاف العلاقات التي تحكم أطراف هذه الوحدة النصية الأولى. ومن أجل ذلك سجّل الضمة صدارة في الانزياح الغيابي ليعمق دلالات حضور نقيضه الألف الذي يتصدّر جدول الانزياحات الحضورية في تناسق لافت ومثير للإعجاب.

وفي فلك الضمة يدور نظيره الطويل: الواو⁽¹⁾ الذي يحلّ أخيرا في المرتبة الرابعة بانزياح غيابي قيمته: - 13.79 % ليؤدي ذات الدلالات ويُعمّقها، ولعلّ ما جعله يتأخر كثيرا عن الضمة هو اشتراكه والألف في الطول مما أبعدته عن الصدارة؛ بل وأبعده عن الضمة كثيرا ليكون في آخر الجدول حتى يحول بينهما الياء والكسرة كي لا يُفسد وجود الواو جوار الضمة تقابل هذا الأخير سلبا مع الألف وذلك من أجل التركيز على تناقض الصائتين المتصدّرين من جهة السمة: (طويل / قصير).

(2) _ اللغة وعلم النفس، د. موقّق الحمداني، ص: 82 (مدرّج يسيرسن).

(3) _ في الضمة حجرتا رنين: شفوية و فموية. تقوم الأولى بإبعاد هذا الصائت عن الحدة وتنتج به حثيثا صوب الانخفاض ضمن ثنائية: حاد / خفيض، حيث يسجل الضمة الخفيض ترددا مقداره 800 هرتز للغرفة الثانية مقابل 2300 لصائت لكسرة الحاد؛ وبذلك يكتسب الأول نوعا من القيمة التفخيميّة. (انظر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 137).

(1) _ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.

إن سمات الضعف التي يجسدها الضمة والواو من تكوّم اللسان نحو الخلف، انغلاق المجرى بشكل ملحوظ مقارنة بالألف، واستدارة الشفتين؛ كل هذه السمات تعكس دور الشنفرى موقعا وموقفا. إنه من حيث الموقع في الخلف لا يظهر تماما وكأنما هو مُسحبٌ كاتجاه اللسان نحو الخلف. أما من حيث الموقف فهو عاجز لأنّ الأفق أمامه مغلق ويمتلكه إحساس بخسارة كلّ طبيّات هذه الحياة، كما أن استدارة الشفتين نوع آخر من الانغلاق بل مبالغة فيه تؤكد عجز الشنفرى وتعمّقه.

بعد الضمة القصير يحلّ ثانيا صائت طويل هو الياء بانزياح غيابي قدره: - 30.04 % ليحمي المشهد من سمة الانغلاق⁽²⁾ كما في الضمة والواو ومن قلّة إسماعه — مثلهما — مقارنة بالألف⁽³⁾، وكذلك ليُبعد سمة انفراج الشفتين الشديد عبر انكسار الشفة السفلى⁽⁴⁾ لأن الوحدة لا تقوم على الانكسار والانزمام بل تُركّز على بروز قوّة المرأة، أما ضعف وانكسار الشاعر فذلك في الخلف نجده ضمنا لا علنا.

وما جعل الياء أقل غيابا من الضمة هو اشتراكه والألف في الطول و الأمامية⁽¹⁾.

وفي ذات إطار الياء يندرج مجيء نظيره القصير: الكسرة⁽²⁾ خلفه ثالثا حاملا الدلالات ذاتها من انغلاق وانكسار.

وهكذا أدّت الصوائت قصيرها وطويلها دورها في بناء نسق صائتي متماسك يصف الأبعاد الأساس للمشهد الشعريّ الذي ترسمه وحدة البين من ابتعاد نحو الأمام وانفتاح على أفكار جديدة على الوسط الاجتماعيّ جريئة على نسيج

(2) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(3) — اللغة وعلم النفس، د. موفّق الحمداني، ص: 82 (مدرّج يسيرسن).

(4) — وكان أبو الأسود قد لاحظ ذلك الانكسار في الشفة السفلى عند نطق الكسرة. (انظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ج: 4، ص: 1466).

(1) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74.

(2) — السابق، الصفحة نفسها.

قيمه وأعرافه وقوّة في الشخصية غير معهودة، كلّ ذلك مقابل ضعف وانسحاب وانكسار تسمُ الشنفرى موقعا وموقفا.

ثالثا. الصوت والدلالة في وحدة الغزل:

بعد معاناة البين وانھیار تحت وطأة ظمأٍ روحيّ هاهو الشاعر يعود إلى مناهل قديمة ليرتوي – ولو هنيهة – وذلك بتذكّر لحظات غزل دافئة جمعته بأمر عمرو سجّلها لنا في الوحدة النصية الثانية من التائية على امتداد عشرة أبيات؛ من البيت الخامس حتى الرابع عشر، يقول فيها:

فيا جارتی وأنتِ غير مُلیمةٍ
إذا ذُكرتُ ولا بذاتٍ تقَلَّتْ
لقد أعجبتني لا سقوطا قناعها

إذا ما مشيت ولا بذات تُلْفُتُ
 تبيتُ بُعِيدُ النوم تَهْدِي غبوقها
 لجاراتها إذا الهدية قَلَّتْ
 تحلُ بمنجاة من اللوم بيتها
 إذا ما بيوت بالمزمنة حُلَّتْ
 كأن لها في الأرض نسيماً تقصه
 على أمها وإن تكلمك تبت
 أميمة لا يخزي نساها حليها
 إذا ذُكِرَ النسوان عفت وجلت
 إذا هو أمسى أب قرة عينه
 مآب السعيد لم يسأل أين ظلت
 فدقت وجلت واسبكرت وأكملت
 فلو جنَّ إنسان من الحسن جنت
 فبتنا كأن البيت حُجِرَ فوقنا
 بريحانة ريحت عشاء وطلت
 بريحانة من بطن حلية نورت
 لها أرج ما حولها غير مُسِنَتِ⁽¹⁾

أ.الصوامت ودلالاتها:

1. الانزياح الحضورى ودلالاته:

وتنوزع الفونيمات الصامته في هذه الوحدة النصية الثانية، وحدة الغزل، كما يلي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
% 129.04 +	5.82+	10.33	4.51	هـ	01
% 125.85 +	1.79+	3.19	1.40	ذ	02
% 81.53 +	1.06+	2.89	1.83	ج	03
% 80.00 +	0.12+	0.27	0.15	ظ	04
% 46.59 +	0.82+	2.58	1.76	ح	05

(1) – ديوان الشنفرى، ص: 35-36.

06	ك	1.23	1.78	0.55+	+ 44.71 %
07	س	2.15	2.91	0.76+	+ 35.34 %
08	ط	0.61	0.81	0.20+	+ 32.78 %
09	ت	10.50	12.83	02.33+	+ 22.19 %
10	ن	10.49	11.78	1.29+	+ 12.29 %
11	ل	10.67	11.89	01.22+	+ 11.43 %
12	ق	2.73	3.02	0.29+	+ 10.62 %
13	غ	0.82	0.84	0.20+	+ 02.43 %
14	ب	5.05	5.13	0.08+	+ 01.58 %

تبدأ قائمة الانزياح الحضوري في وحدة الغزل هذه بفونيم الهاء الذي يحقق نسبة: + 129.04 %، وهي انطلاقة دالة لأن الهاء بعمق مخرجه الموجود في الحنجرة⁽¹⁾ يُحيل إلى الذات، إلى أعماق الشاعر وكونه الداخلي، كما يحيل إلى الكون الخارجي أيضاً؛ لأن الحنجرة آلة الكلام، والكلام آلة الانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. فالذات هذه المرّة تتمتع بالراحة بالهدوء كراحة الوترين الصوتيين عند نطق الهاء المهموس⁽¹⁾ لأن المرأة الآن على صلة متينة بالشاعر فهاهو يحقق إعجابه بها ويرتاح لوجوده معها ولتعاملها مع جاراتها ومحيطها.

وفي ذات الإطار الدلالي يندرج فونيم الحاء الذي ينزل خامسا بانزياح حضوري قدره: +46.59 %؛ لأنه فونيم عميق المخرج – حلقي – احتكاكي مهموس⁽²⁾. لكن الهاء أخذ الصدارة لكونه أعمق مخرجا فهو حنجري والحاء حلقي، والمخرج فيه أوسع مما يعطيه قوة في الدلالة على أعماق الشاعر وذاته.

(1) – علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي –، د.محمود السمران، ص: 179.

(1) – علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص: 83.

(2) – علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 126.

بُعَيْدُ الهاءِ يجئُ فونيمِ الذالِ ثانياً بانزياحِ حضورِ نسبته: +125.85% ،
والذالِ فونيمِ أسناني احتكاكي مجهور⁽³⁾ يتميز عن الهاءِ بجهره ووقوع مخرجه
بعيدا نحو الخارجِ و بدور اللسانِ في تشكيله.

إنه يدلّ بمخرجه الأسناني عمّا يقع بين الذاتِ ومحيطها من تفاعل لأن
مخرجه ليس بالعمق الذي كان عليه مخرج الهاءِ. إن ما يربط الذاتِ بمحيطها في
هذه الوحدة مختلف جدا عمّا كان في وحدة البين؛ إنها علاقة:

• تماهٍ بين الشاعرِ وصاحبته لأن المرأة الآن في طور طبيعي هو اللين والرقّة
بعد أن كانت قويّة في وحدة البين. ولهذا جاء الذال هنا متقدّما بدل الظاء لأن
الذال أليّن من الظاء وأضعف⁽⁴⁾.

• علاقة تهتزّ لها الذات فخرا كاهتزاز اللسان الخفي في أثناء نطق الذال⁽⁵⁾.
• علاقة تجعل صاحبها يجهر بها ويُعلم بها الغير كما يفعل الشنفرى حين يُقدّم
مشهد الغزل وكأنه يرويّه لجارته ، وجارتها أيضا؛ إنه يجهر بصفات صاحبته
ومزاياها، لكنه جهر يفضي به إلى امرأة وليس إلى رجال ولذلك ارتكز النص
على فونيمِ الذال ذي الاهتزاز الخفيّ مقارنة باهتزاز الراء والزيّ الظاهر؛
لأنه فخر في نطاق ضيق يظلّ خفيا بين النساء فقط^(*).

ويقوم هذا الاهتزاز بدور آخر وهو تجسيد تلك السعادة التي تَسرّبُ في كيان
هذا الرجل بسبب معاملة وأخلاق وجمال تلك المرأة فهو يؤوب إلى بيته:

..... مآب السعيد لم يسألُ أين ظلّت⁽¹⁾

وما يزيد التحليل السابق توكيدا هو الانزياح الحضورى الذي اقتصر في
هذا الفونيم على وحدة الغزل والوحدة الأخيرة التي تتمحور حول دلالة الفخر

(3) — مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:127.

(4) — لأن الظاء النظير المطبق للذال، فالظاء (+ مطبق) والذال (- مطبق)، والإطباق صفة قوة بينما الانفتاح
صفة ضعف. (انظر: النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج:1، ص:161).

(5) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، 81.

(*) — يُلاحظ أن الشنفرى دخل مجتمعا أنثويا ثم سيصف تأبط شرا بـ: "أم عيال"، كما أن روي النص هو
التاء ؛ ربما يرتبط ذلك برفضه قيم القبيلة وهي قيم وضعها الرجال.

(1) — ديوان الشنفرى، ص:36.

وعدم خشية الموت والميل إلى كل نفس تسعى إلى مسرّة الشاعر ، وهو ما يؤكد وجه الفخر والسعادة في الذال .

ولترسيخ دلالات الذال يحل الظاء خامسا بانزياح حضوري قدره: +80% لأنه يشاركه المخرج والصفات إلا أنه يتميز عنه – كما سبق – بالإطباق الذي يشكّل حجرة رنين أكبر تحجز الصوت خلف اللسان معيقة مسار الهواء ، أما في الذال فيستوي اللسان ولا يعيق مجرى النفس بل يمرّ الهواء منه بسلاسة⁽²⁾ تجسّد سلاسة العلاقة ولهذا كان الظاء بعد الذال مكانة في تشكيل المشهد الغزلي .

وهناك فونيم آخر يتمتع بصفة الاهتزاز وهو الغين الذي يحلّ في الرتبة الثالثة عشر بنسبة: +02.43% ؛ إذ إنه عند نطقه يحدثُ تردّدٌ للهواة على سطح مؤخر اللسان⁽³⁾ وتردّد للربوبات في المخرج كالغليان⁽⁴⁾ . ويتميّز الغين عن الذال والطاء بعمق مخرجه لأنه طبقي⁽⁵⁾ ليدلّ على ذلك الإحساس الذي يدفع الذات للبوح العالي – كجهر الغين⁽⁶⁾ – من أعماقها بما تعيشه من سعادة تهتزّ لها النفس وليوحي بذلك الاحتكاك الهادئ بالطرف الآخر – كاحتكاك الغين⁽¹⁾ – في علاقة إنسانية ملؤها الدفء والأمان .

ومن جهة أخرى يتجسّد بالغين تلاحم الطرفين: (+ قويّ = الشنفرى) و: (- قويّ = المرأة) لأن الغين يجمع الجهر (+ قوي) و الاحتكاك (- قوي) وهو تلاحم:

- عميق كعمق مخرج الغين الطبقي .
- حسّاس جدا كطبيعة الطباق الذي يسمّى أيضا الحنك و يوسم بـ: اللين⁽²⁾ .

(2) – علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص: 65–66.

(3) – أئمة النحاة، د.محمد محمود غالي، ص: 72.

(4) – أسباب حدوث الحروف، ابن سينا ، ص: 74.

(5) – مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص: 129.

(6) – علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 80.

(1) – علم اللغة العام – الأصوات – ، د.كمال محمد بشر ، ص: 121.

(2) – الأصوات اللغوية – رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية –، سمير شريف استيتية، ص: 164.

وذلك كله يقدم صورة ملموسة عن تلك العلاقة الجديدة بين الطرفين بعد أن سُجِّلَ نمطٌ مناقض في وحدة البين السابقة.

يلي الهاء والذال الجيم بانزياح نسبته: + 81.53 % ، وهو فونيم شجري المخرج كما عبّر عنه الخليل ، وشجر الفم مُتَّسَعُهُ⁽³⁾ ، وفي ذلك دلالة على السعة والانفتاح في المشهد الشعري. ويقع مخرج الجيم في وسط الفم حين يلتقى وسط اللسان بوسط الحنك الأعلى⁽⁴⁾ وهذه الوسطية تحيل إلى دلالة على الشرف والبعث عن الشبهات؛ ففي وصف المهاجرين يوم اختلف الصحابة في أمر الخلافة أنهم: "...هم أوسط العرب دارا وأعربهم حسبا"⁽⁵⁾ لأن الوسط بعيد عن الأطراف، هو المركز والمركز شرف وعلو مكانة لذلك قالت العرب: "واسطة العقد" تعبيراً عن أنفس أجزائه وأثمنها⁽⁶⁾.

وجود مخرج الجيم في وسط الفم يكاد يعكس صورة بيت الشنفرى:

فبتنا كأن البيت حُجِّرَ فوقنا بريحانة ريحتُ عشاءٍ وطَلَّتِ⁽⁷⁾

فالجيم في حصن منيع ، وعندما يُضَاف إلى ذلك سمة الجيم المميزة وهي: التركب

من صفة قوة وصفة ضعف، تهيو للانفجار فاحتكاك⁽¹⁾، يبرز اجتماع طرفين: (+ قوي و - قوي) معا، بعد أن كانا يتعارضان في الوحدة الماضية. إن الشنفرى وصاحبته؛ أي الطرفان (+ قوي = الشنفرى، - قوي = صاحبته) معاً الآن في وسط البيت تماماً كالجيم المركب من انفجار فاحتكاك في وسط الفم.

(3) — العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، 1967 ، ص: 65.

(4) — الكتاب، سيويه، ج: 4، ص: 433.

(5) — صحيح البخاري، دار الفكر، ج: 4، ص: 194.

(6) — لسان العرب، ابن منظور، ج: 7، ص: 429.

(7) — ديوان الشنفرى، ص: 36.

(1) — علم اللغة العام — الأصوات ، د.كمال محمد بشر ، ص: 126.

وتقوم الرطوبات المرافقة لتشكل الجيم⁽²⁾ بدورٍ مُلطفٍ كذلك الذي يقوم به الندى حين يتساقط ويُيدا على تلك الريحانة مذيعة شذاها فيعيق المكان ويُفيض على ما حوله.

وقريبا من دور الجيم يكاد يقع دور الكاف الذي يحتل المرتبة السادسة بانزياح قدره: + 44.71 % ؛ لأن مخرجه الطبقي يكاد يكون من وسط الفم أيضا⁽³⁾، كما أنه يجمع صفة قوة إلى صفة ضعف هما: الانفجار و الهمس⁽⁴⁾.

بعد الكاف السادس يأتي السين سابعا بانزياحه البالغ: + 35.34 % وهو فونيم أسناني مهموس⁽⁵⁾ يدلّ بمخرجه البارز على الخارج؛ أي المرأة ، ويؤدي همسه دورا هاما في الدلالة على هدوئها في مشيتها وغلبة الصمت عليها حتى:

كأن لها في الأرض نسيًا تقصّه

على أمّها وإن تكلمك تبت⁽⁶⁾

كما يقوم بالدلالة على صميم المشهد الغزلي المبني على الهدوء مما يُحيل إلى عالم من الإحساس الهادئ الذي يخيم على الذات والكون.

وتمنح سمة الصفير⁽⁷⁾ فونيم السين القدرة على الدلالة على حسن هذه المرأة كحسن هذا الصفير الذي يزينه⁽⁸⁾.

كما تحيل سرعة خروج الهواء فيه⁽¹⁾ إلى ما تؤثر به هذه المرأة في

محيطها؛ فهي شديدة الكرم إذ :

(2) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 75.

(3) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص: 79 (الشكل 29).

(4) — علم اللغة — مقدمة للقارئ العربي — ، د.محمود السعران، ص: 156.

(5) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 110.

(6) — ديوان الشنفرى، ص: 36.

(7) — المقتضب، المبرد، ج: 1 ، ص: 193.

(8) — يرى سيوييه الصفير سمة تزين السين والصاد والزاي لذلك قال: "وهنّ أُندى في السمع". (الكتاب، سيوييه، ج: 2، ص: 420).

(1) — يتميّز خروج هواء السين بسرعة كبيرة فـ " حين يلفظ الإنسان كلمة SO مثلا تكون بداية صوت حرف الـ: S على بعد 120 قدما عندما يبدأ صوت الحرف: O بالظهور". (الأدب واللغة، إعداد المكتب العالمي للبحوث، منشورات المكتب العالمي للبحوث، بيروت، 1983، ص: 51).

تبيت بعيد النوم تهدي غبوقها لجاتها إذا الهدية قلت⁽²⁾
إنه كرم بلا من لأنه يتم "بعيد النوم" في السر والهمس ، سرّ الليل وهمس السنين ،
بعيدا عن عيون الناس حفاظا على كرامة الآخرين.

يشير الخليل في تحليل لافنت إلى أن السنين وسط بين الصاد والزاي⁽³⁾، وهذه
الوسطية تُعيد إلى ما ذكر سابقا عن الوسطية في الجيم لتتسحب ذات الدلالة على
السين هنا. كما أن هذا التوسط بين الصاد والزاي يُحيل إلى صورة تلك المرأة التي
جمعت صفات الحسن بتوسطها بين الإفراط والتفريط فهي: قد "دقت" و "جلت" في
الوقت نفسه؛ دقت في غير تفريط وجلت وعظمت في غير إفراط فكانت متوازنة
الخلق والخلق كتوازن السنين بين الصاد والزاي.

غير بعيد عن السنين نجد الطاء عاشرا بانزياحه البالغ: + 32.78%. عند
نطق الطاء يكون وسط اللسان مرتفعا نحو الحنك الأعلى ومقدمه قريبا جدا من
الثنايا⁽⁴⁾ مما يمنحه شكلا محدودبا وكأنما هو شخص مُنحَن كأم عمرو التي تمشي:
كأن لها في الأرض نسيا تقصّه⁽⁵⁾

أو كأنما هو سقف البيت الذي يضمّ الشاعر وصاحبته حين يقول:

فبتنا كأن البيت حُجْرَ فوقنا بريحانة ريحتُ عشاء وطلّت⁽⁶⁾

وإذا كان الطاء أخذ بخاصية الدلالة التي تجسّد المكان ومشية المرأة عبر
الإطباق فلمَ لم تُنسب إلى الطاء مثل هذه الدلالة فهو أيضا مطبق؟ إن الإجابة على
ذلك تبدأ من إطباق الطاء الذي يمنح اللسان تحدّبا أكثر من ذلك الذي في الطاء
لأن اللسان في هذا الأخير يكون بين الثنايا بينما يتّصل بالثة في الأول⁽¹⁾.

(2) — ديوان الشنفرى، ص: 36.

(3) — العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ص: 60.

(4) — علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، ص: 68 — 69.

(5) — ديوان الشنفرى، ص: 36.

(6) — الصفحة نفسها.

(1) — علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 60، 57.

وهناك عامل آخر وهو انفجار الطاء الذي يتطلب التصاق اللسان بالحنك الأعلى التصاقاً مُحكماً لا مجرد اقتراب منه كما في الطاء⁽²⁾، وهو التصاق يجسد العلاقة الوطيدة التي باتت تربط الشاعر بصاحبته.

ويقوم جهر الطاء وانفجاره⁽³⁾ حين ربطهما بالإطباق بإضافة ملمحي قوة إلى قوة الإطباق لينعكس عليها جميعاً مقدار قوة الرابطة بين الطرفين؛ وهي رابطة يسعد الشاعر بها وإعلانها والجهر بها.

يلي الطاء فونيم التاء الذي يشاركه المخرج والانفجار بينما يفارقه بالهمس والانفتاح⁽⁴⁾. إن هذا الفونيم يؤدي بهمسه وانفجاره وانبساط اللسان فيه دلالة على تلك الصفات التي تجمعت في هذه المرأة ومنحتها الحق في أن تُجنَّ بحسنها؛ فقد دقت⁽⁵⁾ كدقة طرف اللسان وهمس التاء، وطالت وضخمت في جلال⁽⁶⁾ كدوي الانفجار، واعتدلت طولا واستقامت⁽⁷⁾ كما انبساط اللسان وامتداده عند تحقيق التاء.

وفي المرتبة العاشرة يجيء النون بانزياح حضوري قدره: + 12.29 % وهذا الفونيم الأنفي يتميز بالغنة⁽⁸⁾ التي توحى بالتغني الذي يسمُّ هذه الوحدة؛ تغنُّ بالمحبة والقيم الجمالية التي تحملها هذه المرأة. ويزيد هذا التغني محورية وأهمية قوة الإسماع العليا التي يتَّصف بها النون بين الصوامت العربية⁽⁹⁾.
ويقوم انفلات الهواء من الأنف بدل الخروج عبر الفم⁽¹⁾ كما يُعتاد في بقية الفونيمات الأخرى، يقوم هذا الانفلات بالإحالة إلى خروج عن الطور المألوف يكاد يُجسد قوله:

(2) — لأن الطاء انفجاري أما الطاء فاحتكاكي. (انظر: اللغة وعلم النفس، موفّق الحمداني، ص: 95).

(3) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 434. وهو يستعمل مصطلح "شديد" مرادفاً لـ "انفجاري" الذي تستخدمه الدراسات الصوتية الحديثة.

(4) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 433، 434، 436.

(5) — ص: 83 (هـ: 1) من هذا الفصل.

(6) — السابق، الصفحة نفسها.

(7) — السابق، الصفحة نفسها.

(8) — المقتضب، المبرد، ج: 1، ص: 194.

(9) — المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د. رمضان عبد التواب، ص: 100 (مدرج يسيرسن).

(1) — الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 66.

فلو جُنَّ إنسان من الحسن جُنَّت⁽²⁾

كما يُمكنُ خفاءُ الحفيف في النون حين يقترن مع الغنة المميّزة وقوّة الإسماع، يُمكنُ من قراءة تلك المحاولة في ستر هذا الحسن الذي يُتغزل به ويظهر للآخرين بجلاء خوفاً عليه من العين⁽³⁾. ولعلّ هذه الصيانة له والخوف عليه مما يلائم مذهب الشنفرى في غزله حيث يركّز على السمات الخُلُقِيَّة والقيم والمثل أكثر من الشكل الخارجي وفتنته.

ويسند اللام الحادي عشر بانزياح قدره: + 11.43 % دلالات النون من خلال انفلات الهواء عبر جانبي اللسان بدل مقدّمته كما في بقية الصوامت وكذا قوّة إسماعه العليا⁽⁴⁾، ولكنّه تخلف ترتيباً عن النون لانعدام الغنة فيه.

بعد اللام يأتي القاف بانزياح قيمته: + 10.62 % ليؤدي بسمات القوة فيه: القلقلّة، الجهر والانفجار⁽⁵⁾ نفس ما أداء الطاء بقلقلته وجهره وانفجاره⁽⁶⁾ لكن هنا في مستوى من الذات أعمق لأن مخرج القاف لهوي⁽⁷⁾ فهو أعمق من مخرج الطاء؛ لكنه تأخر ترتيباً لأن وضعيّة اللسان فيه غير مرتفعة جداً فهو مُستعلٍ فقط⁽⁸⁾ وليس مطبقاً كالطاء وهو ما يُفقدّه شيئاً من القوّة التي يستوجبها الوضع الجديد الذي صارت عليه ذات الشاعر.

ويُشبهه القاف في الصفات الباء الذي يحلّ آخرها في المرتبة الرابعة عشر بانزياح قدره: + 01.58 % فهو أيضاً انفجاري مجهور مقلقل⁽¹⁾ لكن ضعف القلقلّة

(2) – ديوان الشنفرى، ص: 36.

(3) – ص: 83 (هـ: 1) من هذا الفصل.

(4) – بالنسبة لانفلات الهواء انظر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 70. أما في قوّة الإسماع

فانظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 27.

(5) – الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، ص: 93.

(6) – السابق، الصفحة نفسها.

(7) – دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 88.

(8) – همع الهوامع، السيوطي، ج: 6، ص: 290.

(1) – الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، ص: 93.

فيه قصرُ به على أن يأخذ موقعا أكثر تقدّما في قائمة الحضور. كما جنى عليه شدة انفجاره وجهره اللذان يقومان بالافتتان مع بروز مخرجه بإضفاء درجة كبيرة من القوة على العالم الخارجي: المرأة بينما يحتاج المشهد الشعري الغزلي منها إلى درجة من الليونة والمرونة تليق بطبيعته وتلائم مسار العلاقة الجديدة التي تتشكّل بين الشاعر وبينها، ولذلك كان الباء أكثر حضورا في وحدة البين حين حقّق انزياحا حضوريا قدره: + 14.65 % لأنه بذلك أليق وإلى ذلك الجوّ من العلاقات الصارمة أقرب.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

بعد أن استعرض دور الفونيمات التي حققت انزياحا حضوريا في تشكيل
الدلالة يُلْتَفَتُ الآن إلى تلك التي تسجّل انزياحا غيابيا وهي المدرجة ضمن الجدول
الآتي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	ف	2.56	0.27	2.29 -	89.45 % -
02	ض	0.93	0.25	0.68 -	73.11 % -
03	ز	0.85	0.29	0.56 -	62.92 % -
04	ش	1.34	0.55	0.79 -	58.95 % -
05	د	3.39	1.66	1.73 -	51.03 % -
06	ع	4.28	2.25	2.03 -	47.42 % -
07	ص	0.79	0.51	0.28 -	35.44 % -
08	خ	0.43	0.29	0.14 -	32.55 % -
09	م	8.97	6.75	2.22 -	24.74 % -
10	و	5.68	4.76	0.92 -	16.19 % -
11	ث	0.34	0.29	0.05 -	14.70 % -
12	ء	6.74	5.98	0.76 -	12.70 % -
13	ي	5.01	4.94	0.07 -	01.39 % -
14	ر	4.59	4.54	0.05 -	01.08 % -

بفونيم الباء انغلق جدول الانزياح الحضورى؛ لكنه ليس بالانغلاق الكامل
لأن جدول الانزياحات الغيابية يُستهلُّ بفونيم قريب من الباء مخرجا هو الفاء
الشفوي الأسناني⁽¹⁾ الذي يحقق انزياحا غيابيا قدره : - 89.45 % ، وهو
— كما يشير ابن

(1) — علم اللغة — مقدمة للقارئ العربي — د.محمود السمران، ص: 173.

سينا – هاء في الشفتين⁽¹⁾ مما يجعله على نقيض الهاء الذي احتل ريادة الانزياح الحضورى فحُقَّ للفاء بذلك أن يأخذ صدارة الغياب لأنه سينقل خصائص الهدوء والاستقرار المتوفرة في همسه واحتكاكه⁽²⁾ عكس اتجاه مشهد هذه الوحدة الذي يحاول التركز نحو الداخل تعبيراً عن الذات، وهو ما يبرر في الوقت نفسه الحضور الضعيف للباء وكذا غياب الميم بانزياح قدره: - 22.74 %.

وفي الرتبة الثانية يحلّ الضاد بانزياح قيمته: - 73.11 % ، ويبدو وجوده في هذا الموضع غريباً لأنه شبيه الجيم من حيث التركيب وعلوّ الجهر⁽³⁾. لكن تلك الغرابة تتبدد حين نعلم أن مخرجه لا يقع كالجيم في وسط الفم بل يقع نحو الخارج " من أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس"⁽⁴⁾ مما يبعده عن حمل ملمح التوسط دلالة على الشرف، كما أن انفلات الهواء فيه من جانبي اللسان على مساحة كبيرة – وهو ما سماه القدامى بالاستطالة⁽⁵⁾ – يخالف صورة البيت التي يرسمها لنا إطباقه ؛ إذ يجتمع الشاعر وصاحبته متلازمين فيكون انفلات الهواء مناقضاً لإحاطة البيت بهما.

وهذه الاستطالة في الضاد يماثلها التفشي في الشين⁽⁶⁾ الذي يحلّ رابعاً بانزياح غيابه قدره: - 58.95 % مما يجعله غير مناسب للمشهد الغزلي المبني على التماسك والتوحد لا التفشي والتبعثر .

بعد الضاد يأتي الزاي ثالثاً بانزياح غيابه قدره: - 62.92 % سالكا غير ذلك المسلك الذي اتبعه قرينه السين شريكه مخرجا واحتكاكا وانفتاحا وصغيراً⁽⁷⁾

(1) – أسباب حدوث الحروف، ابن سينا ، ص:83.

(2) – علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:54.

(3) – بالنسبة للتركيب انظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:49. وبصفة التركيب هذه يأخذ الضاد ذات المرتبة المتقدمة التي يأخذها الجيم في مدرج يسبرسن لجهارة الفونيمات. في ما يخص هذا المدرج انظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د.رمضان عبد التواب، ص:100.

(4) – الكتاب، سيبويه، ج:4، ص:433.

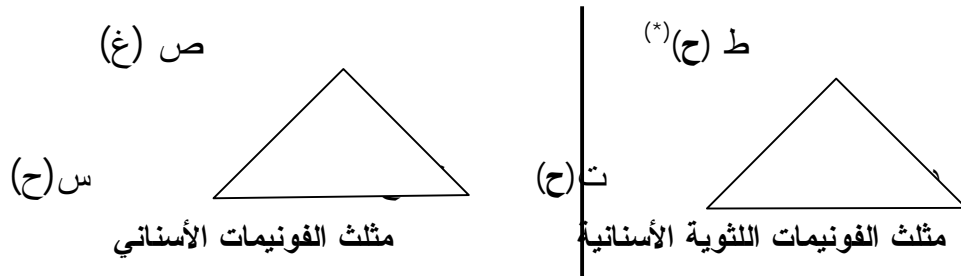
(5) – أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص:209.

(6) – السابق، الصفحة نفسها.

(7) – علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:64 – 65.

لأنه يختلف عنه بجهره (1) وهو ما يحرمه الانزياح الحضورى كى لا يُفسد همسَ وهذوءَ المشهد الغزلى. كما أن تميّزه عنه باهتزازة (2) الذى لا يناسب الاهتزاز المطلوب فى هذا المشهد لأنه يقع نحو الخارج، والذى كان فى الجانب الحضورى هو الدلالة على اهتزاز ذات الشاعر لا المرأة.

كما أن اهتزاز الزاي بارز ملموس مقارنة باهتزاز الدال – الذى حقق انزياحا حضوريا – وهو بذلك غير ملائم للمشهد الغزلى ولتصورِ الشنفرى للغزل؛ لأنه يركّز على القيم والأخلاق ويحاول عدم إشاعة مشاعره وخصوصياته. فى المرتبة الخامسة نجد الدال بانزياح غيايى قدره: - 51.03% ووجوده هنا دون ضلعي المثلث الآخرين: ط، ت يعطى نسقا مقلوبا عن النسق الأسناني حين سجّل ضلعان منه انزياحا غياييا هما: ز، ص؛ بينما حقّق الضلع الثالث: السين انزياحا حضوريا ويمثّل ذلك المخطط التالى:



ولا يمكن فهم هذا النسق دون العودة إلى إحساس الخليل الصوتى المرهف لأنه فى مقدّمة العين وضع السين وسطا بين الزاي والصاد كما الدال وسطا بين التاء والطاء (3). ومعيار الوسطية عنده حُسُنُ فونيمي السين والدال ويُسرُ نطقهما

(1) – علم اللغة – مقدّمة للقارئ العربى –، د. محمود السمران، ص: 175.

(2) – أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 78.

(*) – ح = فونيم حقّق انزياحا حضوريا. غ = فونيم سجّل انزياحا غياييا.

(3) – العين، الخليل بن أحمد الفراهيدى، ص: 60.

مقارنة بالآخرين فلذلك يلزمان الأبنية الاسمية في الرباعي والخماسي كالتفاف والعين⁽⁴⁾.

وبناء على هذا التحليل الخليلي فإنه تم استحضار الأحسن من الفونيمات الأسنانية الصفيرية البارزة المخرج؛ أي السين ، في حين تم استبعاد الأحسن من الفونيمات الأسنانية اللثوية الأقل بروز مخرج⁽¹⁾؛ أي الدال وفي ذلك دلالة على التركيز على سلب الطرف الخارجي ذي الحسن (= المرأة) ملامح القوة لأن السين ذو المخرج الأبرز مقارنة بالدال يُمتل الطرف الأضعف (يجمع أكبر عدد من علامة-) في مثله كما يبين الجدول الآتي:

	أسناني	صفيري	مجهور	انفجاري	مطبق	اهتزازي
ص	+	+	-	-	+	-
ز	+	+	+	-	-	+
س	+	+	-	-	-	-

إن محاولة دفع الحسن والسهولة واللين نحو الخارج لوقوع السين في مخرج أبرز مقارنة بالدال هي ما يناسب وحدة الغزل التي تسند الحسن كله إلى الطرف الخارجي؛ أي المرأة، وهو الحسن الموجود في تصوّرات الشاعر للمرأة المثالية فكأنما تم إسقاط المواصفات التي يبحث عنها على هذه المرأة فكانت كما توقع وأكثر.

كما أن دفع الفونيم الوسطي ذي المخرج الأبرز نحو الانزياح الحضوري يُحيل مجدداً إلى الوسطية ودلالاتها التي رافقت الجيم^(*). ولهذا تمّ استبعاد الفونيم الوسطي الأدخل مخرجا: "الدال" حتى لا يُنسب هذا الحسن إلى الداخل؛ أي الذات.

(4) - السابق، الصفحة نفسها.

(1) - الكتاب سيوييه، ج:4، ص:433؛ حيث ترتيب الطاء والتاء والدال قبل الصاد والسين والزاي.

(*) - لعل ارتباط السين بتحسين الأبنية الاسمية الرباعية والخماسية يدلّ على محاولة دفع خصوصية الاسمية - وهي الثبات - صوب الخارج طمعا في ثبات هذه المرأة وعلاقة الشاعر بها، وأيضا ثباتها المكاني؛ أي إنها هنا لا ترحل بل مأكنة مستقرّة.

هذا من حيث المفاهيم الخليلية أما من حيث التحليل الصوتي الحديث فيبرزُ التقابل الثنائي: (+ مطبق / - مطبق)؛ ففي المخرج الأسنانّي تمّ استبعاد المطبق: "الصاد" واستحضر نظيره المنفتح: "السين" ، أما في المخرج اللثوي الأسنانّي فقد حدث العكس ؛ حيث استُحضر المطبق: الطاء و استُبعد نظيره المنفتح: الدال. وهذا النسق المتبادل بين المخرجين يدلّ على إسناد دلالة الانفتاح إلى الخارج ؛ أي المرأة وإسناد دلالة الإطباق إلى الداخل حيث صارت الذات تُطبّق على الوضع وتسيطر عليه بامتلاكها ناصية المشهد وحيازتها ما كانت تحلم به من سعادة.

ليس: (+ مطبق / - مطبق) هو التقابل الوحيد بل هناك تقابل ثانٍ هو: (+مجهور / - مجهور)؛ فالسين مهموس والدال مجهور⁽¹⁾ وذلك:

- ترسيخٌ لملاحم الهمس في الخارج : صوت المرأة المنخفض ، إهداؤها الهدايا سرا...

- جلبٌ للجهر نحو الداخل لترسيخ فخر الذات وجهرها بما تمتلكه من جمال؛ جمال تلك المرأة. وتمّ الدفع بالسين المهموس نحو الانزياح الحضوري لإبقاء الكلام عن حسنها خافتا في حيز ضيق بعيدا عن الآخرين صوتا له.

وبالتحليلين السابقين الخليلي و الصوتي الحديث ينجلي هذا النسق المقلوب في المثلثين الأسنانّي و اللثوي الأسنانّي في التقابلات الثنائية بين صفات الدال و السين مما يشرح حضور الطاء والتاء و غياب الدال، و غياب الصاد والزاي و حضور السين. إن هذا النسق يكشف اعتماد النصّ على نسيج فونولوجي موحٍ بتماسك وتكامل عاليين يجسدان تماسك وتكامل الشنفرى و صاحبتة في هذه الوحدة بعد الافتراق في وحدة البين السابقة.

بعد الدال الذي يكشف عن نسق فونولوجي متماسك نابض بالدلالة يأتي العين سادسا بانزياح غيابي قدره: - 47.42 % خلاف نظيره المهموس: الحاء⁽²⁾.

(1) - الأسنية العربية - 1 - ، د. ريمون طحان، ص: 32 - 33.

(2) - مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسّان، ص: 131.

إن سعة المخرج في العين⁽³⁾ تــــــدلّ على راحة الذات لكنّ
جهر⁽⁴⁾ هذا

الفونيم سينسف ملامح تلك الراحة، وتردُّهُ الظاهر⁽¹⁾ سيخلخل استقرارها. ومن
أجل ذلك برز الحاء المهموس إلى وجه النص الناتئ وظل نظيره المجهور: العين
في الظل ممسكا الخيوط الخلفية للنظام الفونولوجي للنص حتى لا يترهّل بناؤه
وينفكك هيكله.

و يلي فونيمُ الحاءِ العينَ بتسجيله انزياحا غيابيا قيمته: - 32.55 % مخالفا
نظيره المجهور: الغين⁽²⁾ الذي حقق انزياحا حضوريا. ويبدو أن سبب ذلك همسه
الذي يمايزه عن الغين مما لا يسمح له بتوظيف تردده⁽³⁾ في مسار يسهم في بناء
المشهد الشعري المتضمّن في هذه الوحدة؛ لأنه سيُدلّ على ترديد فاتر وبارد
لسجاي تلك المرأة و مزاياها بينما أراده الشنفرى ترديدا أعلى.

وإضافة إلى تمايزه عن الغين بالهمس يتمايز الحاء أيضا بضعف انحناف
الهواء فيه وميل حركته فيه إلى الثبات⁽⁴⁾ وهما تمايزان لا يخدمان الدلالة التي
اضطلعت بها الفونيمات ذات التردد والاهتزاز في هذه الوحدة ك: الذال والظاء
والغين.

في الرتبة العاشرة يأتي فونيم الواو بانزياح غيابي نسبته: - 16.19%،
ويعود وجوده في قائمة الغياب إلى شفويته⁽⁵⁾ التي تجعله يشير إلى الخارج بحدة

(3) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 103.

(4) — علم اللغة العام — الأصوات —، د. كمال محمد بشر، ص: 121.

(1) — أئمة النحاة، د. محمد محمود غالي، ص: 72.

(2) — علم اللغة — مقدّمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، ص: 177.

(3) — أئمة النحاة، د. محمد محمود غالي، ص: 72.

(4) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 74.

(5) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 433.

بينما يتجه المشهد الشعري هنا إلى الداخل، وهو بذلك يدور في فلك زميله الشفوي الميم⁽⁶⁾ الذي سبقه غياباً بمرتبة واحدة.

هذا التوالي لفونيمين من ذات المخرج ومخالفة ثالثهما— وهو هنا الباء⁽⁷⁾ — يُعيد إلى النسق الذي لوحظ سابقاً حين يُسجّل ضلعان انزياحاً مخالفاً للضلع الثالث. ومن أجل تحليل هذا النسق الشفوي سيعرض الجدول الآتي علاقة هذه الفونيمات ببعضها :

انفجاري	مجهور	شفوي	
+	+	+	ب
-	+	+	م
-	+	+	و

يُبرز الجدول تشاكل الميم والواو بينما يُبينهما الباء بالانفجار، ولأن المشهد الشعري يقوم على وجود طرفين: (+ قوي) و: (- قوي) معاً يُمثّلان الشاعر وصاحبه على الترتيب فإنه تمّ إحضار الباء إلى المشهد وإزاحة الميم والواو نحو الغياب لأنهما أضعف منه حيث لا يتوفّران مثله على سمة: (+ انفجاري)⁽¹⁾.

إن دفع الباء رغم شفويته إلى واجهة المشهد الشعري لم يكن عبثاً بل يهدف إلى تحقيق الدلالة على ذلك الانسجام الشامل الذي يعيشه الطرفان القوي والضعيف في وجودهما معاً؛ ويتحقّق هذا الهدف بكلّ دقّة وعمق من خلال افتتاح الهاء جدول الانزياح الحضوري وغلق الباء إياه فكأنما اجتمع أضعفُ أصوات الحنجرة وأقوى أصوات الشفتين ليشملا كلّ مساحة جهاز النطق، ويوضح تعانق القوي والضعيف

(6) — السابق، الصفحة نفسها.

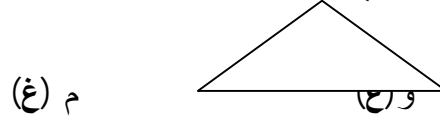
(7) — السابق، الصفحة نفسها.

(1) — أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص: 225—226.

هذا الجدول الذي يعرض تناقض صفاتهما الصوتية التي تتضافر وتناقض مخرجيهما؛ الحنجره / الشفتين:

انفجاري	مجهور	شفوي	حنجري	
-	-	-	+	هـ
+	+	+	-	ب

وهكذا يقوم نسق المثلث الشفوي: ب (ح)

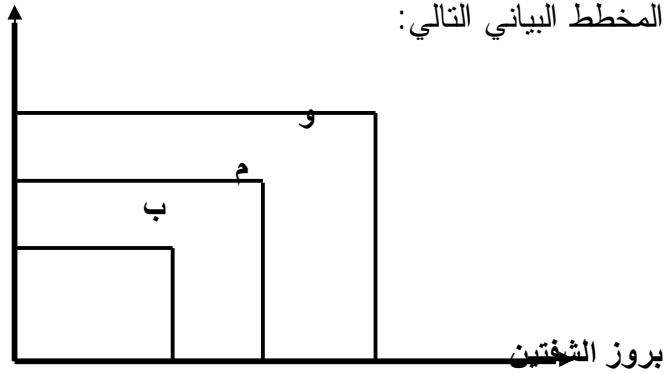


ونسق المثلثين الأسنان والأسنان اللثوي السابقين يكشف نظام تكاملي بين الانزياحين الحصري والغياي يعطي دلالات تُعزّز وحدة المشهد الشعري وتماسكه وبيرز دور الفونيمات الغائبة في شدّ وصل ما تبنيه الفونيمات الحاضرة.

ليس هذا فحسب بل إن درجة الإسماع ودرجة بروز الشفتين في أثناء نطق كل من هذه الفونيمات⁽¹⁾ لهما دور في إعطاء الميم والواو انزياحهما الغياي وهو ما يجمله

علو الإسماع

المخطط البياني التالي:



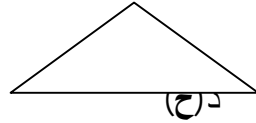
(1) — بحسب مدرّج يسبرسن فإنها تترتب كالتالي من الأعلى إلى الأقل قوة إسماع: "الواو فالميم فالباء". (انظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د. رمضان عبد التواب، 1985، ص: 100).
أما من حيث بروز الشفتين فإنهما عند نطق الواو تتقدّمان بحوالي سنتيمتر. (انظر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 114). بينما هما في الميم أكثر تقدّما من الباء لانفراج الشفتين في هذا الأخير أكثر لأنه "بمقدار ما تكون الشدة في إغلاق الشفتين، تكون الشدة في انفراجهما" (الأصوات اللغوية — رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية —، د. سمير شريف استيتية، ص: 22).

إن هذا المخطط البياني يُظهرُ بجلاء أنّ الواو أكثرها بروزاً وأعلىها إسماعاً، وهو ما جعله يسجّل حضوراً غائباً ويليه الميم فالباء، ولذلك كان حضور الباء غير مُشوّهٍ للمشهد الشعري عندما حقّق انزياحاً حضورياً.

سيبدو للناظر في جدول الانزياح الغيبي أعلاه أن هناك خلافاً؛ إذ يُسجّل الميم غياباً أكبر من الواو رغم أنه — أي الميم — أقرب إلى الباء وهو أجدر بأن يحقّق الانزياح الغيبي الأقل منجذباً نحو الانزياح الحضورى حيث قربه الباء. لكن ذلك ليس دقيقاً لأن الواو لا يصدر فقط من الشفتين بل إن لمؤخر للسان دور بارز في إنتاجه حيث يرتفع نحو الطبق عند النطق به⁽²⁾ وهو ما يجعل الواو يترتّب بعد الميم في جدول الانزياح الغيبي مقتربا من جدول الانزياحات الحضورية لأن دور مؤخر اللسان يُخفّف من حدّة دلالة بروز الشفتين فيه على ما هو خارج الذات بدلالته على الداخل؛ أي على ما يدور داخل ذات الشاعر وداخل العلاقة بينه وصاحبه وداخل البيت الذي يضمّه وإياها.

بعد الواو يجيء فونيم الثاء حادي عشر بانزياح يبلغ: - 14.70 % خلافاً لقرينيه: الذال والطاء⁽¹⁾ اللذان يُحقّقان انزياحاً حضورياً، وهكذا نجد أنفسنا أمام ممثّل آخر هو التالي:

ظ (ح)



يرتكز تخلفُ الثاء على الطرفين الآخرين للمثّل على انعدام الاهتزاز فيه مما يمنعه من استثماره تقدّم مخرجه وبروز اللسان فيه⁽²⁾ في إبراز الإشادة التي يقوم بها الشنفرى والنشوة التي يُحسّ بها ساريةً في حياته بسبب دفء الحياة لاجتماعه بصاحبه.

(2) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 84.

(1) — الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 47.

(2) — علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 121.

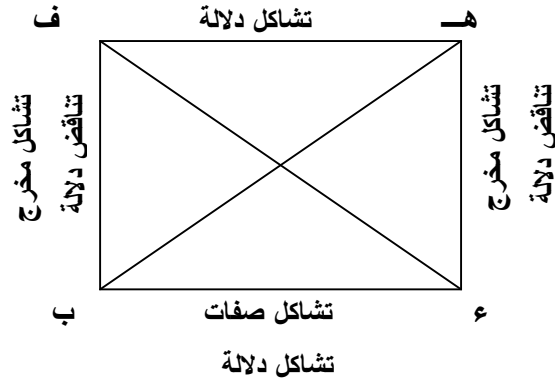
ويُلي الثاءَ فونيم مختلف تماماً هو: الهمزة الذي يسجل انزياحاً غائباً قدره: -
 12.70 % ليقىَ المشهدَ صفات القوة التي نجدها فيه لأنه فونيم حنجري انفجاري⁽³⁾
 مجهور⁽⁴⁾ سيدل على ضجيج وتصلب بينما يقوم المشهد الغزلي على أسس من
 الهمس والدفء واللين.

يُلاحظُ هنا نسقٌ جديدٌ هو نسقٌ تبادليٌّ بين زوجين من الفونيمات :
 زوج حنجري /زوج شفوي تقريباً⁽⁵⁾ والجدول التالي يُمثّل ذلك:

انزياح غيابي		انزياح حضوري	
هـ	ب	ف	ء
حنجري	شفوي	شفوي	حنجري

حيث ترافق فونيمان حنجري وآخر شفوي - الهاء والباء - في تحقيق انزياح
 حضوري، كما ترافق فونيمان شفوي وحنجري - الفاء والهمزة - في تسجيل
 انزياح غيابي. هذا من جهة المخرج أما من منظور قيمة الانزياح فهو مقلوب بحيث
 كان الهاء الحنجري أعلى انزياحاً من الباء الشفوي، بينما كان الفاء الشفوي أعلى
 انزياحاً من الهمزة الحنجري، وهو ما يُمكن من رسم المربع السيميائي التالي:

تشاكل صفات



(3) - علم اللغة - مقدّمة للقارئ العربي - ، د. محمود السعران، ص: 157.

(4) - الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 434.

(5) - الباء والفاء زوج شفوي "تقريباً"؛ لأن الفاء ليس شفويّاً خالصاً بل هو شفويٌّ أسناني. هذا وكان
 الخليل قد أدرجه مع الصوامت الشفوية حيث قال "والفاء والباء والميم شفويّة" (العين، الخليل بن احمد
 الفراهيدي، ص: 65)، وكذلك فعل ابن سينا (انظر: أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 82). ولربّما
 كان ذلك من جهة التغليب لأن دور الشفة السفلى في نطق الفاء لا يخفى على مثلهما.

ومؤدّى هذا الشكل أن الفونيمين المتشاكلين مخرجا: (ه،ء) و: (ف،ب) يتناقضان دلالة، بينما المتشاكلان في الصفات: (ه،ف) و: (ء،ب) يتشاكلان دلالة.

بعد الهمزة يأتي فونيم الياء بانزياح غيابي قدره: - 01.39 % وهو بهذا الغياب يحمي المشهد من سمة الانتقالية⁽¹⁾ التي يركز عليها في تمايزه عن بقيّة الصوامت الأخرى ؛ لأن الشاعر يسعى إلى إدامة هذا الجو التوافقي الهادئ مع صاحبتة أطول فترة ممكنة من الزمن ولا يريد عنه انتقالا ولا يبغى له تحولا، إنه يتمسك به ويعضّ عليه بالنواجذ.

وهذه السمة الانتقالية تتوفر في الواو أيضا⁽²⁾ وهي إحدى دعائم انزياحه الغيابي إضافة إلى ما ذكر في تحليله سابقا.

أما آخر الفونيمات في جدول الانزياحات الغيابية فهو
الراء ب:

- 01.08 % . وهذا الغياب يتأسس على حركة اللسان القويّة المتولّدة من تكرار الراء حتّى أن مكّي القيسي عبّر عنها ب: الارتعاد⁽¹⁾، والتي لا تماثل اهتزاز اللسان الخفيّ في الذال والطاء مما يشيع جواً من الفوضى في وسط الفم لا يناسب ذلك الهدوء الذي يطبع بيت الشنفرى وعلاقته الحالية.

بهذا يكتمل دور الصوامت جميعها؛ حاضرها وغائبها في بناء المشهد الشعري في وحدة الغزل هذه .وهي وحدة تتميز عن سابقتها بثلاث نقاط:

1. عدم وجود أي انزياح غيابي تام؛ أي إن كل الفونيمات الصامتة قد ظهرت ولو مرّة واحدة على الأقل في نصّ هذه الوحدة، وهو ما يحيل إلى استعمال كل

(1) - الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 43.

(2) - السابق، الصفحة نفسها.

(1) - المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د. عبد العزيز الصيغ، ص: 184.

الإمكانات الصوتية المتنوعة المتاحة في النظام الصوتي العربي. فكأنما كان الشنفرى يسعى لبذل كل ما لديه من طاقة لاسترجاع لحظات الغزل والتمسك بها لأن انفلاتها انفلاتٌ لنعمة العيش كما يقول الشنفرى:

فواكبدا على أميمة بعدما طمعتُ، فهبها نعمة العيش زلت⁽²⁾

2. يُلاحظ في هذه الوحدة توازن بين الغياب والحضور : 14 صامتا لكل منهما وهو ما يُمثّل – وبشكل باهر – التوازن النفسي والهدوء الذي يطبعها. كما يكشف التساوي العددي بين الصوامت المنزاحة حضوريا ونظيرتها المنزاحة غيابيا عن جوهر المشهد الشعري المبني على التوازن بين القوي (= الرجل) والضعيف (= المرأة) على أساس أن الانزياح الحضورى قوّة والغيابي ضعف.
3. وجود أنساق بارزة تربط الصوامت التي تحقّق انزياحا حضوريا بالتى تُسجّل انزياحا غيابيا.

إن هذه الميزات الثلاث تتضافر في هذه الوحدة لتعكس الاتساق الذي يطبع علاقة الشنفرى بصاحبته، كما تدلّ على تحوّل الشاعر من دور المنفعل إلى دور الفاعل لأنه يتحكّم في كلّ الطاقة الصوتية للنصّ بدليل عدم تسجيل أي انزياح غيابي تام؛ أي يتحكّم في أحداث الوحدة وأبعاد المشهد الشعري الذي تصوّره بعد إزالة التأمم – ولو في الخيال – واستعادة التوازن في هذا الجوّ الغزلي البهيج.

(2) – ديوان الشنفرى، ص: 35.

ب.الصوائت ودلالاتها:

بعد دورِ الصوامت حاضرها وغائبها في بناء دلالات وحدة الغزل يُنتقلُ إلى الصوائت ليُتبيَّن مقدار وطريقة إسهامها في تصوير الشنفرى وهو يستعيد فاعليّته وتوازنه بعد أن سحقه البين وجعل منه شخصا ضعيفا عاجزا أمام سيطرة وجرأة شخصية صاحبه التي تركته؛ لأنه هنا، في وحدة الغزل ، شخص آخر تماما له من قوّته نصيب ، شخص منسجم متنسق مع محيطه.

1.الانزياح الحضورى ودلالاته:

الصوائت التي تحقّق انزياحا حضوريا في وحدة البين هي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الألف	55.78	62.24	06.46+	+ 11.58 %
02	الضمّة	15.01	16.31	01.30+	+ 08.66 %

03	الكسرة	21.36	22.38	01.02+	+ 04.77 %
----	--------	-------	-------	--------	-----------

إذا كان الانزياح الحضورى في وحدة البين قد انبثى على تضاد الألف والضمة فإن النسق الدلالي لوحدة الغزل يقوم على ترافقهما حيث يُحقّقان انزياحا حضوريا بقيمة: + 11.58 % للألف و: + 08.66 % للضمة.

إن الألف سيستمرّ في الدلالة على الانفتاح والتقدّم لانفتاح مجراه وأماميته⁽¹⁾؛ لكنه هنا انفتاح في اتجاه آخر غير الاتجاه نحو الرحيل إنه صوب العلاقة مع الشنفرى واحتوائه، وتقدّم صوب الشاعر لا في الاتجاه المعاكس له.

كما سيواصل الألف ملامح القوّة بسمة إسماعه الأعلى⁽²⁾ التي تحيل هاهنا إلى قوّة حضور هذه المرأة في وسطها وتأثيرها الطيب فيه؛ إذ تذكرها جاراتها بالاستقامة، كمسار الهواء في الألف⁽³⁾، ولين الجانب، كلين الألف⁽⁴⁾، وتنضح بالشذا ليملاً كل ما حولها كقوّة الألف التي تدركُ أبعاد إسماعا⁽¹⁾، وبكل ما يطيب من الأخلاق والسجايا في هذه المنظومة الاجتماعية.

إن هذه المرأة تعود إلى بوتقة النظام الاجتماعى بعد أن كانت أكثر جرأة وتقدّما وانفتاحا في وحدة البين تجاه ما تُعورف عليه من قيم، ويدلُّ على ذلك نسبة انزياح الألف في كلٍّ من الوجدتين؛ ففي الأولى كان: + 21.21 % وهو الآن: + 11.58 % أي أقل بـ: 09.71 %، وهو ما يجارى دلالة هدوء المرأة واستقرارها بعد أن كانت تتمتع بالقوّة والجرارة.

كما يوحي انحسار نسبة الألف بين الوجدتين بانحسار مماثل من حيث الانفتاح المكاني؛ فبعد أن كانت تلك المرأة تهمّ — وقد فعلت — بالرحيل نحو مكان بعيد ها هي هنا قرب الشاعر بل معه في بيت واحد حُجّر فوقهما. لكن ذلك

(1) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74.

(2) — اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، ص: 82 (مدرج يسبرسن).

(3) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 84.

(4) — كان الخليل، على ما يبدو، أول من نعت الألف بـ: اللين للسهولة البالغة في نطقها وقد قال: "الألف اللينة... إنما هي جرسٌ مدّة بعد الفتحة... فالألف اللينة هي أضعف الحروف المعتلّة" (تهذيب اللغة، الأزهرى، تح: عبد السلام هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964، ج: 1، ص: 51). ولعلّ لتلك السهولة ودلالات الألف في هذه الوحدة علاقة باستقامة شكلها في الكتابة.

(1) — الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 21 — 22.

الانحسار يحدث بالقدر الذي لا يقضي على دلالة سمات القوة في الألف على قوة هذه المرأة مقارنة بمثيلاتها وذلك في كمالها وانسجامها وجمالها إلى درجة إنه " لو جُنَّ إنسان من الحسن جُنَّتْ "(2).

هذا عن الألف الأول، أما الضمة الثاني فانتقاله من الغياب إلى الحضور هو عينه انتقال الشنفرى من الغياب إلى الحضور ، من الانفعالية إلى الفاعلية. لكنه يظلّ حضوراً غير مكتمل لأن خلفية وانغلاق الضمة⁽³⁾ يجعلانه غير ذي فاعلية، وهو ما يتطابق ودور الشاعر الذي يشغل وظيفة السارد لكنه ليس بطلا حيث إن محور الحديث هو تلك المرأة وأثرها فيه وفي سمعته ومكانته:

• إذ: أميمة لا يخزي نثاها حليها⁽⁴⁾.

• وهي: تحلُّ بمنجاة من اللوم بيتها إذا ما بيوت بالمذمة حلت⁽⁵⁾.

إنه لا يزال هناك في خلفية الصورة لا يُنظر إليه إلا من خلال تلك المرأة لا من خلال ذاته، إنه لا يزال عاجزاً غير قادر على الإمساك بخيوط المشهد الشعري والاستبداد بها و "إنما العاجز من لا يستبدّ".

ولكن من جهة أخرى يحمل حضور الضمة هنا دلالة سعى هذا الفونيم عبر غيابه في الوحدة السابقة إلى نفيها نفيًا باتاً وهي دلالة الدفاء والاجتماع؛ فاللسان يتجمّع في الخلف داخل الفم وتستدير الشفتان ممّا يُشكّل حجرة بيضوية عند نطق الضمة⁽¹⁾، تماماً كاجتماع الشاعر وصاحبته في بينهما مُنخرطين في طقوس حميمة من الألفة والمودة.

أما الكسرة فيعمل بحلولة ثالثاً منزاحاً بنسبة: + 04.77% على تقديم دلالة تآلف أخرى لأنه يجمع بعضاً من الألف وبعضاً من الضمة كما يُظهر الجدول التالي:

(2) – ديوان الشنفرى، ص: 36.

(3) – دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 75.

(4) – ديوان الشنفرى، ص: 36.

(5) – السابق، الصفحة نفسها. يُلاحظ أنه حتى في المستوى النحوي للبيت تتحقّق الفاعلية الضعيفة للشنفرى وذلك من خلال الضمير حين يقول "بيتها" بدلاً من: "بيتنا" مثلاً.

(1) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 137.

مستدير	طويل	مفتوح	أمامي	
-	+	+	+	الألف
+	-	-	-	الضمّة
-	-	-	+	الكسرة

فالكسرة أمامي غير مستدير⁽²⁾ كالألف، ومغلق قصير⁽³⁾ كالضمّة؛ فهو إذن لسان الميزان بينهما من حيث السمات كي يعكس ذلك التآلف الذي يحلّ بين الشاعر وصاحبته بعد أن كانا على طرفي نقيض في وحدة البين كما كان الألف والضمّة. لكن للكسرة وجه آخر وهو مساندة الضمّة لأنهما قصيران؛ ففي هذه الوحدة نجد غلبة كمية للصائتين القصيرين لأن مجموع حضورهما أعلى من حضور الألف:

$$\text{الضمّة} + \text{الكسرة} : 08.66 + 04.77 = 13.43 .$$

$$\text{الألف} : = 11.58 .$$

وتراكم الصوائت القصيرة دلالة على قصر تلك اللحظات الجميلة التي يعيشها الشاعر مع صاحبه لأنها لحظات مستعادة من الذاكرة لا مأخوذة من واقع مائل في تلك اللحظة؛ لأن هذا الجو الغزلي الدافئ في هذه الوحدة الثانية ليس إلا محاولة فرار من واقع البين وصدمة الرحيل، وما هو إلا هروب الشاعر من الواقع ولجوءه إلى الماضي متموقعا فيه مغلّقا على نفسه باب الذكريات دون الحاضر تماما كسمة الانغلاق التي تجمع الضمّة والكسرة⁽¹⁾.

ومن أجل ذلك كان حضور الكسرة هنا لأن انكسار الشفة فيه⁽²⁾ يشي بذلك الحزن الخفي الذي يرافق هذا الاستذكار والاسترجاع للحظات ماضية؛ فهذا التذكّر

(2) — علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 100.

(3) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74 - 75.

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 119.

(2) — علم اللغة — مقدّمة للقارئ العربي — ، د. محمود السمران، ص: 184.

يُضني الشنفرى ويكسر جناح روحه أكثر لأنه يُعمِّق حزنه إذ يضيف إلى صدمة الرحيل جرح فقدان الأمل في تكرر مثل تلك الأوقات السعيدة. ولعلّ الفضاء النصي الذي شغلته وحدة البين: 4 أبيات مقابل 10 أبيات فضاء نصياً لوحدة الغزل يُبرز لنا أكثر تشبُّث الشاعر بمحاولة: "مطّ" استحضار الماضي مقابل: "قطّ" مثل الحاضر الواقع الذي يواجهه.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

بعد أن تمّ استعراض دلالات الصوائت المنزاحة حضورياً يأتي الآن دور

تلك التي سجّلت انزياحاً غيابياً في هذه الوحدة وهي التالية:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
13.76 - %	05.14-	32.20	37.34	الياء	01
08.27 - %	00.60-	06.65	07.25	الواو	02
03.78 - %	02.41-	61.29	63.70	الفتحة	03

من خلال الجدول يُلاحظ أنه من حيث انتهى الانزياح الحضورى ينطلق الانزياح الغيابى؛ إذ انتهى الحضورى بصائت الكسرة القصير لينطلق الغيابى

بنظيره الطويل: الياء⁽¹⁾ الذي يسجل نسبة: - 13.76 % ، وبذلك يتمّ تهيمش سمة الطول التي تفرقه عن الكسرة ضمن ثنائية: (+ طويل / - طويل) وهو ما يُخفّف من حدّة الحزن والانكسار والانغلاق التي تواجهها الذات بالهروب نحو الماضي مُتذكّرة تلك الفترة السعيدة.

لقد كان حضور الكسرة شاهداً على قوّة المعاناة بحيث لم يستطع النصّ تغييب الكسرة والياء معاً فلجأ إلى استحضار الكسرة القصير وتغييب الياء الطويل قبولاً بأخفّ الضررين.

هذا من جهة علاقة الياء بالكسرة ودلالات الياء. لكن هناك محور نظر آخر ألا وهو التقابل بين قمتي الجدولين، جدول الحضور و جدول الغياب، وهما: الألف والياء على الترتيب. ويتجسّد تقابلهما كما في الجدول الآتي:

طويل	مفتوح	أمامي	
+	+	+	الألف
+	-	+	الياء

وجليّ - من خلال الجدول - أن السمة الفارقة بينهما هي: (+ مفتوح / - مفتوح) لأن كليهما أمامي طويل⁽¹⁾. وتؤدّي هذه السمة الفارقة دوراً دلالياً يبرز لنا سبباً آخر من أسباب تغييب الياء وهو دلالة هذا الصائت المغلق على انغلاق الأفق وضيق الحال المخالفين لطبيعة الغزل المؤسسة على انطلاق الروح في عوالم جديدة لا حدود لها مُجذّرة الإحساس بالسعة والرحابة. وذات السمة الفارقة تكون مدخلاً لغياب صائت الواو فهو أيضاً مغلق⁽²⁾ لا يسمح بالدلالة على ما يلائم الغزل والتألف، لذلك سجّل انزياحاً غيابياً قدره:

(1) - مبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قدور، ص: 93.

(1) - الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 36.

(2) - مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 119.

- 08.27 % خلاف نظيره القصير: الضمة⁽³⁾ الذي يحقق نسبة مقاربة لكن في جدول الحضور: + 08.66 %، وهو ما يخدم دلالات الضمة حيث يُشدّد غياب الواو الطويل على قصر تلك اللحظات الغزلية لأنها مستعادة من الماضي لمواجهة حاضر قاصم مليء بالهموم يلفّ روح الشنفرى بعتمة يتمنى أن تتجلي عنه بصبح ترفرف فيه روحه من جديد وتنطلق خفيفة بعيدا عن وطأة هموم البين، لكن الماضي مهما كان جميلا ومهما بالغت الذات في تمطيط زمن استعادته - 10 أبيات للغزل الماضي مقابل 04 للبين الحاضر - فهو لا يجدي نفعاً ولا يدفع الرحيل.

ويقوم غياب الياء والواو معا وحضور نظيريهما القصيرين: الكسرة والضمة بدلالة غاية في الأهمية من خلال تغييب انغلاقهما الطويل لأن الذات استعادت مع الغزل شطرا من الإيجابية والفاعلية بعد أن كانت سلبية منفعة في الوحدة السابقة، ولهذا تخلف الياء والواو باندرجاهما ضمن جدول الغياب كي لا يدلّا بانغلاقهما على انغلاق وتوقع الذات بشكل حاد يقضي على دور الشنفرى في الأحداث الغزلية وإن كان هذا الدور تفاعلا لا فاعليّة؛ لأنه ظلّ يُطلُّ على العالم من عيني صاحبه ويُركّزُ الخطابَ كلّه عليها دون أن يُعطي ذاته دور الفاعل المتحكّم ولو في أجزاء منه.

وفي نسقٍ يضمن توازن الدلالة في هذه الوحدة يندرج غياب الفتحة، نظير الألف القصير⁽¹⁾، بنسبة قدرها: - 03.78 %، والتوازن الدلالي المقصود هو الاتجاه نحو التخفيف من حدة الانفتاح الذي توحى به هذه الوحدة بجوّها الغزلي؛ إنه انفتاح غير مُطلق وغير كامل بل نسبيّ وناقص لأن غياب صائت الفتحة يحرم وحدة الغزل من إحراز الانفتاح الكليّ بجمع انفتاح الألف إلى انفتاح الفتحة، وهو ما يعيدنا إلى أنّ هذا الشعور بالهدوء والراحة والسعة والرحابة شعور نسبيّ لأنه يتحقّق في ذاكرة الشاعر، وبينه وبين نفسه ضمن حوار داخليّ، ولا علاقة له بالواقع المتأزم الذي يعايشه لحظة البين.

(3) - مبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قنّور، ص: 93.

(1) - مبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قنّور، ص: 93.

هذا عن ذات الشنفرى أما من جهة صاحبتة فإن غياب الفتحة، عكس ما كان عليه في البين حين رافق صاحبه الألف منفردين بجدول الحضور، هذا الغياب يحرم تلك المرأة من أن تكون شديدة الجرأة والانفتاح والتقدم كأنفتاح وأمامية الألف والفتحة؛ بل ترك لها نسبة فقط من تلك الصفات في وحدة الغزل هذه عبر انزياح الفتحة نحو الغياب لأنها لا تمتلك هنا الرّكح وحده بل يشاركها فيه الشنفرى، وهي هنا ملتزمة بنظام القيم المتعارف عليه في المجتمع وليست بتلك الجسورة التي تكسر قيود النظام وسلم القيم وتتخطى درجات سلمه قافزة غير عابئة.

وبهذا قامت الصوائت الغائبة بدورها في تشكيل المشهد الشعري الغزلي مبرزة دلالات الصوائت الحاضرة، مُشددةً عليها ومُضيفَةً ظلالاً دلاليةً بديعة. كما أنها تتخطى الدلالة داخل وحدة الغزل رابطة إياها بما في وحدة البين السابقة من دلالات.

أما من جهة النسق الصائتي العام في هذه الوحدة فهناك ملاحظات ثلاث:

1. توازن عدد الصوائت في جدول الحضور والغياب ثلاثة صوائت لكل منهما. وهو ذات ما لوحظ سابقاً في الصوائت ؛ وبذلك يتجلى نسق متكامل: صامتي – صائتي يقوم على التساوي بين عدد الفونيمات في جدول الحضور والغياب دلالة على التوازن النفسي الذي يُنعش ذات الشاعر مُسكبا على المشهد الغزلي سارياً في أوصاله كلّها جميعاً معاً.

2. تقاسم الأدوار الدلالية بين الصوائت الطويلة والقصيرة؛ حيث لم يجتمع صائت طويل ونظيره القصير حضوراً أو غياباً في هذه الوحدة مما يُوزع الدلالة المشتركة التي يؤدّيها الصائت بمظهره: طويل، قصير. وبذلك يَشيعُ نوعٌ من التوازن يُرسخ توازن الذات واستعادتها دورها ووعيتها خلاف التطرف الذي وسَمَ وحدة البين حين انفرد صائت الألف الطويل ونظيره القصير الفتحة بجدول الحضور مُقصيين بقيّة الصوائت (الياء والكسرة، الواو والضمة) من الحصول على نسبة – ولو ضئيلة – من الانزياح الحضورى تماماً كما حرمت تلك المرأة الشنفرى من أيّ دور في وحدة البين.

وبالرغم من هذا التوازن إلا أنه ليس توازنا مطلقا بل هو نسبي حيث كان توازنا عدديا لا كميا؛ لأن الحضور كان لصائت طويل واحد: الألف، وصائتين قصيرين: الضمة والكسرة ، مقابل غياب صائتين طويلين: الياء والواو وصائت قصير: الفتحة؛ وهو ما يعني قصر زمن جدول الحضور مقابلة بزمن جدول الغياب ويُعدّ ذلك بمثابة إقرار بعجز الغزل عن انتهاك ستائر الحاضر وعن أن تمتدّ يده إلى قساوته لتُغيّره لأن الواقع هو البين أما الغزل فماضٍ انتهى.

3. النسق المقلوب الذي يحكم ترتيب الصوائت في جدول الحضور والغياب كما يظهر في الشكل التالي:

ترتيب جدول الغياب	ترتيب جدول الحضور
الياء	الألف
الواو	الضمة
الفتحة	الكسرة

فالصائت الطويل الأعلى انزياحا حضوريا: الألف يقابله نظيره القصير: الفتحة بأقل انزياح غيابي، والصائت الطويل الأعلى انزياحا غيابيا: الياء يقابله نظيره القصير: الكسرة بأقل انزياح حضورى، بينما يحتفظ الصائت الطويل: الواو ونظيره القصير: الضمة بالمكانة الوسطى في الجدولين. وهذا النسق يُمثّل توازنا ينفى سيطرة أيّ من الصوائت تأكيدا على توازن الذات وهدوئها وراحتها في وحدة الغزل.

إن ما كشفت عنه الصوائت خلال الوجدتين السابقتين من وجود أنساق صائتيّة تحمل الدلالة الكلية للوحدة ، ومن تكامل بين الأنساق الصامتية والصائتيّة، إلى جانب دلالة الصوائت – كلُّ على حدة – على جانب من جوانب المشهد الشعري في لحظة البين أو زمن الغزل، كلُّ ذلك يعطي النصّ ترابطا في مستواه الصوتي ينعكس على صفحة الدلالة فيه مُشعّا بجمالية هذه القصيدة وفنيتها، وواشيا بشاعرية الشنفرى، وكاشفا سببا من أسباب بقائها وشهرتها.

الفصل الثالث

الصوت و الدلالة

في وحدتي الغزو و المدح من تائية الشنفرى

- أوّلا - الصوت والدلالة في وحدة الغزو:

أ - الصوامت ودلالاتها.

ب - الصوائت ودلالاتها.

- ثانيا - الصوت والدلالة في وحدة المدح:

أ - الصوامت ودلالاتها.

ب - الصوائت ودلالاتها.

أولاً. الصوت والدلالة في وحدة الغزو:

بعد أن سرَدَ الشنفرى بَيْنَ صاحبتِه المفاجئِ ومعاناته تحت وطأته، ثم لجأ
إلى استعادة لحظات الغزل الدافئة من الذاكرة
سبيلاً مخالفاً تماماً في وحدة الغزو حين يقول:

وباضِعَةٍ حُمِرِ القسيِّ بعثُها

وَمَنْ يَغْزُ يَغْنَمُ مرَّةً وَيُشَمَّتْ

خرجنا من الوادي الذي بين مشعلٍ

وبين الجبا هيئات أنشأت سُربتي

أُمَشِّي على الأرض التي لن تضرتني

لأنكبي قوماً أو أصادفَ حُمّتي

أُمَشِّي على أَيْنِ الغزاة وبُعدها

يُقربني منها رواحي وغُدوتي (1)

ففي هذه الأبيات نلمس تغيُّراً في فاعلية الذات؛ فبعد سلبيتها في وحدة البين وفعاليتها الجزئية في وحدة الغزل هاهي تتدفع بقوة أكبر في فضاء الغزو وجوّ الفخر بتحمّل الشدائد وعدم الخوف من الموت والحرب والمجهول. الشنفرى هنا قائدٌ يبعث أصحابه سريةً غزاة، وهو يُمَشِّي على الأرض لا يخاف أحداً؛ بل إنه لا يبالي بالموت ولا بالتعب وبُعد المسافة لأنه مهما كان من

(1) – ديوان الشنفرى، ص: 37.

أمر سيدرك غرضه وينال مراده بجهده وكفاحه ناسجا برواحه وغدوّه وصبره
سبيلا توصله ونهجا تُبْلَغُهُ.

أ.الصوامت ودلالاتها:

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
241.79+	3.24+	4.58	1.34	ش	01
225.60+	1.85+	2.67	0.82	غ	02
104.30+	0.97+	1.90	0.93	ض	03
82.35+	0.28+	0.62	0.34	ث	04
56.64+	2.60+	7.19	4.59	ر	05
56.47+	0.48+	1.33	0.85	ز	06
44.18+	0.19+	0.62	0.43	خ	07
40.91+	2.05+	7.06	5.01	ي	08
27.81+	1.58+	7.26	5.68	و	09
11.93+	0.21+	1.97	1.76	ح	10
04.38+	0.46+	10.95	10.49	ن	11
02.37+	0.12+	5.17	5.05	ب	12
00.22+	0.02+	8.99	8.97	م	13

ينطلق جدول الحضور بفونيم الشين الذي يحقق انزياحا حضوريا قدره:
241.79+ % وهي أعلى نسبة يحققها هذا الفونيم خلال كل الوحدات.

إن أولى الملاحظات هي تقدّم مخرج الفونيم الذي يحتل الصدارة هنا مقارنة بالذي تصدر الوحدة السابقة؛ إذ مخرج الشين غار الفم⁽¹⁾؛ وهو وسطه ومُتّسعه⁽²⁾، بينما مخرج الهاء الحنجرية⁽³⁾.

وهذا التقدّم نحو الأمام، أي نحو الخارج، تفرضه طبيعة الدلالة التي تؤديها هذه الوحدة النصيّة لاتجاهها من علاقة مجردة تقوم بين شخصين على أحاسيس ومشاعر إلى علاقة أكثر انفتاحاً وحسيّةً؛ إنها علاقة مجموعة من الناس ببعضهم بعضاً، وتقوم على أحاسيس ومشاعر وحركة خارجية ملموسة من غزو وقتال وموت، وشفاء غليل من الأعداء وانخراط في عصابة من الصحاب تترافق في الرواح والغدوّ.

إن العلاقة تتحرك من الداخل، حيث التجردّ عبر القرب من الوجدان، نحو الخارج حيث الملموس عبر العالم الماديّ. وتتجه من: الألفة والتناسق إلى: العداوة الشديدة والصدقة الحميمة، النصر والموت، الحركة والنشاط والتعب ومواجهة المجهول. وهذا التحرك من الداخل إلى الخارج هو نفسه الانتقال من صدارة الهاء الحنجري إلى صدارة الشين الغاري.

ووجود الشين وسط الفم بدلاً من الانتقال إلى فونيم أبرز كالباء الشفوي أو الظاء الأسنان⁽¹⁾ – على الأقل – كما في وحدة الغزل السابقة؛ لأن الذات هنا تمتلك فاعليتها لذلك توجّب الحفاظ على دُنوّ من الداخل .

كما أن المشاعر المتأرجحة المتناقضة من: صداقة تجلب نحو الدواخل وعداوة تدفع صوب الخارج، نصر يشدُّ إلى الذات – أي الداخل – وموت يشدُّ تجاه الخارج بخروج الروح من صاحبها وفقدانه فاعليته ودوره في الحياة لأن الصعاليك "... يواجهون أمرين لا ثالث لهما: إلحاق الإصابة بالعدوّ وكسب الغنائم، أو الموت من أجل تحقيق مرادهم"⁽²⁾، هذا التأرجح والتناقض يجعل الشينَ

(1) – مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:129.

(2) – العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج:1، ص:65.

(3) – علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:87.

(1) – اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:95.

(2) – الأدب الجاهلي، د.هاشم صالح مناع، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2005، ص:359.

الفونيم الأنسب لتصدُّر التعبير عن هذه المشاعر والأحداث المرافقة لها لأن مخرجه لا يقع نحو الداخل ولا في الخارج بل في نقطة وسط بينهما.

هذا عن الدور الدلالي للمخرج. أما الصفات فتقوم بأدوار تفصيلية هامة جداً؛ إذ تعمل صفة التنفسيّ المميّزة له ، أي سعة مخرجه إلى درجة اتصاله بمخارج غيره⁽¹⁾، بالإشارة إلى اتساع رقعة المشاركين في أحداث هذه الوحدة مقارنة بوحدة الغزل، وكذلك انفتاح مجال الانتماء للمشاركين في هذه الأحداث إذ لا شروط مسبقة ولا طبقية ؛ فشعر الصعاليك " شعر انفتاح على الإنسان بما هو إنسان، فيما يتجاوز الولاء القبلي، واللون والجنس، والفقر والغنى"⁽²⁾. كما توحى صفة التنفسي بسعة المكان الذي تدور على ركحه أحداث المشهد الشعري الآن لأنه ليس بيتاً حُجّر فوق الشاعر وصاحبته ؛ بل وديان وشعاب تُسلك رواحاً وغدواً وضرباً في الآفاق طلباً للغنم. كما يُصوّر انتشار هواء الشين على مساحة فسيحة من الأسنان والشفيتين في التنفسيّ انتشار الصعاليك حين يُطلقهم الشنفرى مهاجمين غازين.

ليس التنفسيّ مجرد سعة في المخرج فحسب بل هو اتصال لمخرج الشين بمخارج عدد من الفونيمات الأخرى تصل عند بعضهم إلى تسعة⁽³⁾. إن الشين لا يصدر بشكل صحيح فصيح إلا إذا اتصل بمخارج تلك الفونيمات الأخرى؛ إنه يعبر عن المصير المرتبط بأطراف أخرى، كوجود الشنفرى الذي لا يتحقق إلا في إطار سرية الصعاليك؛ سواء أكان وجوداً قيمياً أو وجوداً عضوياً. إنه وجود مترابط لأن المصير واحد مشترك كارتباط وجود الشين بتلك الفونيمات الأخرى.

(1) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج:1 ، ص:163.

(2) — الثابت والمتحول — 1 الأصول — ، أونيس، دار الفكر، بيروت، ط5 ، 1986، ج:1، ص:259.

(3) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج:1، ص:205. وهذه الفونيمات التي يتصل بمخارجها هي

— كما ذكر ابن الجزري — : الطاء، الفاء، الضاد، الراء، الصاد، السين، الياء، الناء، الميم.

أما الاحتكاك والهمس⁽⁴⁾، وهما صفتا ضعف، فتبدوان غير منسجمتين مع ما في هذه الوحدة من إحياء بالشدة والقوة. لكن ذلك ليس إلا تناولا لظاهر الأمر؛ أما باطنه فيرتكز على وجود درجة كافية من اليقين داخل الذات يجعلها تتصلح مع نفسها كما في وحدة الغزل. وهو يقين ينزل على القلب كالبرد لأنه نابع من علاقة عميقة مع الرفقة وهدوء داخلي لا يهتز أمام الاحتمالات المتناقضة التي يحملها المجهول؛ إذ إن الشاعر يعرف مسبقا ومقتنع بأنه يمكن ألا ينتصر في غزوه، وإنه يمكن أن يُقتل، لكنه راض بما قَدَّر له وبالتعب الذي يبذل من أجل الهدف، وليس أنسب لهذا اليقين الهادئ من صفتي: الهمس والاحتكاك.

ولعل آخر ملاحظة يمكن إضافتها إلى هذه الدلالات التي ينضخ بها فونيم الشين هي طريقة الشنفرى في الغزو؛ إذ اشتهر بالغزو راجلا، ويبدو أن مسرح الغزو الذي ينطلق من أحراش الوادي يكاد يصدر صوتا مشابها للشين حين "تدعس" قدماه الحافيتان الصلبتان أرض الوادي الرطبة وما بها من حشائش أو بقايا نباتات أو حصى. وقد صورّ الشنفرى ذلك كله في شعره كما في قوله:

إذا الأمعزُ الصوّان لاقى مناسمي

تطاير منه قـادح ومفـلّ⁽¹⁾

وقوله:

أمشي بأطراف الحماط وتارة

تتفضّ رجلي بسبّطا فعصنصرا⁽²⁾

وأيضا بيته الشهير:

دعست على غطش وبغش وصحبتني

سعار وإرزيز ووجر وأفكل⁽³⁾

(4) - الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 76.

(1) - شرح لامية العرب، العكبري، ص: 30.

(2) - ديوان الشنفرى، ص: 45. يُسجّل أن ذات اللفظ "أمشي" هو الوارد في البيتين 3-4 من وحدة الغزو؛ مما يُدني طبيعة الحركة وفضاءها في هذا البيت من مثلتها في البيتين 3-4 من هذه الوحدة، وفي الوقت نفسه يبعدها قليلا عن طبيعة الحركة في بيت اللامية: إذا الأمعزُ الصوّان...

فمن خلال هذه الأبيات نرى الشنفرى حافيا معتمدا على قدمين صلبتين كخفّ البعير (المناسم) تفتان الأمعز (الحصى الصغير) والصوّان (الحجارة المُلس) ويتطاير من شدّة وسرعة وطئهما النار⁽⁴⁾. وهاتان القدمان الصلبتان لا تطآن الحجر فقط بل إنهما غالبا ما تطآن مواقع النباتات مثل: الحماط والبسبوط والعصنصر⁽⁵⁾ ، كما أنهما تدعسان الأرض المبلّلة بالمطر الخفيف (البغش) في عتمة الليل (الغَطش)⁽¹⁾. بهذا تكتمل صورة الشنفرى وهو يطأ بقدميه النباتات والحصى لتصدر عنها أصوات وشوشة خفيضة – كالشين – كي لا يفتضح أمره وتفشل غارته. وغير بعيد عن الشين يحلّ ثانيا فونيم الضاد الذي يشترك معه في الاتصال بمخرج غيره، وهو ما عبّر عنه القدامى بصفة: الاستطالة لاتصاله بمخرج اللام⁽²⁾ ذي المخرج الواسع أساسا. وهكذا يأخذ الضاد مكانة هامة في إسناد الدلالات التي أداها تفشّي الشين خاصة وأنه يكاد يشترك معه في المخرج أيضا⁽³⁾. ولعلّ ما جعل الضاد يتخلف عن الشين أن سعة مخرج هذا الأخير أكبر. كما يُسهم في ذلك أيضا موضع اللسان المتقدّم في الشين نحو الأمام – الخارج – مقابل تأخره قليلا نحو الخلف – الداخل – في الضاد بسبب الإطباق⁽⁴⁾ مما يحرم هذا الأخير قدرا من الدلالة على الاتجاه صوب الخارج ، خارج الذات ، الذي يطبع هذه الوحدة.

لكن للضاد ميزة أخرى تجعله يفترق عن الشين وهي سمة: التركيب؛ أي البدء بمرحلة انسداد لمسار النفس تهبّو لانفجار لكن انفصال عضوي النطق لا يكون سريعا بل بطيئا مما ينتج عنه احتكاك⁽⁵⁾، وهذا التركيب يكاد يشخص لنا تلك

(3) – تفريخ الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب، ابن زاكور الفاسي، ص: 87.

(4) – شرح لامية العرب، العكبري ، ص: 31.

(5) – ديوان الشنفرى، ص: 45 (هـ: 6).

(1) – تفريخ الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب، ابن زاكور الفاسي، ص: 87.

(2) – أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص: 209.

(3) – لشدة تقارب مخرجي الشين والضاد رأى الخليل أن الشين والضاد من مخرج. (انظر: العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ص: 65).

(4) – الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 436.

(5) – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 48 – 49.

العلاقات والمصائر المتغيرة إلى درجة التناقض التي يعايشها الشنفرى: أصدقاء وأعداء، غمٌ وخيبة مسعى، نصر وموت.

إن الشنفرى يعايش هذه الثنائيات بهدوء ويقين عميقين مما يجعل الجهر القويّ للضاد⁽⁶⁾ غير مناسب فيؤخره عن الشين كما قصرَ به تأخر اللسان عن التقدّم أكثر صوب صدارة جدول الانزياحات الحضورية في هذه الوحدة النصيّة الثالثة من التائية.

يقوم الناء الرابع بانزياحه الحضورى المقدّر بـ: +82.35% بدور مشابه للشين وذلك من خلال تقدّم مخرجه نحو الأمام كالشين⁽¹⁾، وكذلك من خلال تبعثر الهواء في مخرجه عند النطق به⁽²⁾، وهو ما يقابل نقشيّ الشين⁽³⁾، ليدلّ على انبعاث الصعاليك بأمر الشنفرى غازين منبثّين منتشرين بين الشعاب. كما يقوم حفيف الناء الخاص بتصوير الصوت المنبعث من عن وطء قدم الشنفرى للحشائش — خاصة الرطب منها — كما يؤدي اشتراك الناء مع الشين في صفتي الهمس⁽⁴⁾ والاحتكاك⁽⁵⁾ المُحيلتان إلى دلالة اليقين و الهدوء إلى تقريب أكثر بينهما.

وما جعل الناء يتخلّف بعيدا جدا عن الشين هو البروز البالغ لمخرجه الأسنانى في مقابل غاريّة الشين؛ فهذه الوحدة وإن كانت تتجه نحو الخارج لكنها لا تتفصل عن الذات وكونها الداخلى لأن الذات هنا فاعلة تسيطر على نفسها وعلى محيطها خلاف موقعها السلبي المنفعل في وحدة البين حيث كان الخارج — أي المرأة — يسيطر على الذات وهو ما منح الظاء — شريك الناء مخرجا⁽⁶⁾ — فرصة الصدارة فيها.

(6) — ص: 128 (هـ: 3) من الفصل الثاني.

(1) — يعتبر الناء هنا متقدّم المخرج كالشين بالنسبة إلى الهاء. والناء من المخرج الأسنانى (انظر: علم اللغة — مقدّمة للقارئ العربى — ، د.محمود السعران، ص: 174).

(2) — خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس ، ص: 60.

(3) — لقد كان بعض القدامى يدرج الناء ضمن الفونيمات المتقشّية كالشين. (انظر: النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 163).

(4) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 434.

(5) — علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص: 53.

(6) — الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، ص: 88.

ومن خلال تدرّج الثاء في الانزياح نحو الحضور من الغياب التام :
- 100 % في وحدة البين فالغياب الجزئي الضئيل: - 14.70 % في الغزل، إلى
الانزياح الحضورى المهم في وحدة الغزو هذه بنسبة: +82.35 % ، من خلال هذا
التدرّج تلمح دلالة الثاء المتمركز في ضعف اندفاع هوائه نحو الخارج مما يوفرّ
جواً من الهدوء والدفء ملائمين للمشهد الشعري الفخري في وحدة الغزو حيث
الذات مطمئنة وعلى يقين من قدراتها وقدرها، وعلى علاقة بمجال أوسع من
الرفقة المتوافقة.

في الرتبة التالية للشين يحلّ الغين الطبقي بانزياح حضوري نسبته:
+225.60 % . وهذا الفونيم سيُحيل عن طريق مخرجه الطبقي⁽¹⁾ العميق إلى
الداخل بعد أن دفع الشين الغاري خارجاً، نسبياً.
هذا بالنسبة للمخرج أما صفات الغين فستقودنا إلى دلالات أخرى؛ فجهره
الممايز له عن الشين المهموس⁽²⁾ يجسّد حالة القوّة التي تقتحم الذات بعد جمودها
في الوحدة السابقة مع تصدّر فونيم الهاء ذي المخرج العميق
- كالخين -، والمهموس⁽³⁾ .

ويزيد هذا الشعور بالقوّة رسوخاً أن هذه هي أعلى نسبة انزياح حضوري
للغين في كل الوحدات النصيّة للتائيّة، وهي نسبة تتقابل عكسا مع انزياحه الغيابي
التام: - 100 % في وحدة البين حيث كانت الذات عاجزة تماماً وسلبية ؛ بينما
هي هنا في وحدة الغزو تُسير الأحداث بثقة ويقين لأن الشنفرى الآن قائد مجموعة
من الشجعان، مُتحدّ ، لا يخشى أن " يُشمت " أو أن يصادف مَنِيته.

وفي ذات مجال دلالات الغين يندرج الانزياح الحضورى للخاء بنسبة:
+44.18 % ؛ فلأنهما شريكان في المخرج⁽⁴⁾ سيُحيل الخاء أيضا إلى الداخل، وهو
الداخل الذي يتميّر بالرطوبة والرواء لتوفّر رطوبات في مخرجهما⁽⁵⁾ مما يوحي

(1) - علم الأصوات، د. حسام البيهناوي، ص: 77.

(2) - الكتاب، سيبيوه، ج: 4 ، ص: 434.

(3) - علم الأصوات اللغويّة، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 87.

(4) - علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 125.

(5) - أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 74.

بوجود علاقة تكامل وتوافق مع الرفاق على عكس المشهد الشعري في وحدة البين حين حَقَّق الغين والخاء غيابا تاما لأن البين جفاء وجفاف.

ويعود الفارق الكبير بين نسبتي الانزياح الحضورى للغين والخاء الذي يبلغ: 181.42% إلى تميّز الغين بصفة قوّة هي: الجهر⁽¹⁾؛ لأن هذه الوحدة النصيّة تنبني على قوتّين:

• قوّة الذات إلى درجة اليقين الهادئ في أعماقها كجهر الغين (= صفة قوّة) وعمق مخرجه. يقين يجعلها تؤمن بأنها ليست أسطورة لا تقهر بل هي معرّضة — كغيرها — للهزيمة والموت.

• قوّة الجماعة: حيث يندمج الشنفرى في إطار متناسق: "خرجنا من الوادي الذي...". فهنا يبرز ضمير الجمع وهو بروز تشترك فيه وحدة الغزو مع وحدة الغزل السابقة لها لما فيهما من أنس ورفقة.

إضافة إلى اشتراك الغين والخاء في وجود الرطوبات بمخرجهما هناك صفة أخرى تجمعهما وهي: الاهتزاز⁽²⁾ الناتج عن طرق اللهاة مؤخر اللسان عند نطقهما⁽³⁾، وهو ما يتلاءم تماما مع الفخر حين تهتز النفس غبطة وفخارا وزهوا بإنجازاتها وتناغمها مع محيطها.

بهذا التلاؤم بين صفة الاهتزاز والشعور بالفخر يُعبّرُ إلى فونيم مماثل في الدور إنه: الزاي الذي يحقّق انزياحا حضوريا قيمته: +56.47%. إن اهتزاز الزاي⁽⁴⁾ يشدّد أكثر على هذا الشعور بالاعتزاز واهتزاز النفس الناتجين عن سريان القوّة في أوصال روح الشنفرى وجسده.

(1) — علم اللغة العام — الأصوات — ، د. كمال محمد بشر، ص: 121.

(2) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 74، 73.

(3) — أئمة النحاة ، د. محمد محمود غالي، ص: 72.

(4) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 78.

ويتميّز اهتزاز الزاي بتقدّمه لتقدّم مخرجه الأسنان⁽⁵⁾ مقابلة بالمخرج الطبقي للغين والحاء⁽⁶⁾، وهو ما يوحي بقوة الذات في الخارج مما يسند إحياء الفونيمين السابقين بقوة الذات في داخلها؛ لأنه لا يمكن لذات أن تفرض وجودها على محيطها إذا لم تكن في داخلها قويّة ومدركة لقوتها ومقتنعة بها. ولا يتمتع الزاي بذلك التميّز الفارق فحسب بل لديه مواصفات أخرى تجعله يُثري دلالاته ويزيد المشهد الشعري عمقا وتماسكا. إن هذا التميّز الثاني يأتي من طبيعة الأعضاء المشاركة في تشكيله؛ فالأسنان في الفكّين العلوي والسفلي تؤدي دورا هاما في نطقه، فهي ببروزها وطبيعتها الصلبة مقارنة بمرونة الطبق في الغين والحاء، توحى بالقوة والصلابة التي تميّز بها الشنفرى ورفاقه الصعاليك تجاه الآخرين؛ لأنه لا يأبه بالتعب ولا يخشى الموت أو الهزيمة، ولأنه كذلك زعيم يقود ويأمر ويخطّط للمعارك والغزوات.

وهذا التصلّب تجاه الآخرين عبر دور الأسنان والليوننة تجاه الداخل عبر دور الحنك اللين (= الطبق) يكاد يرسم نسق علاقات الصعاليك فيما بينهم، وبين العالم الخارجي؛ فهم: أشداء على الآخرين رحماء فيما بينهم. هذا عن الأسنان؛ أما دور اللسان في اهتزاز الزاي فيوحي بقوة الشخصية، لأن اللسان أداة الانتقال من الوجود بالقوة الذي تحقّق في وحدة الغزل السابقة إلى الوجود بالفعل الذي يتحقّق للشنفرى في هذه الوحدة^(*).

في الرتبة الخامسة نجد الراء بانزياح حضوري قيمته: +56.64% ليقوم من خلال سمته المميّزة: التكرار⁽¹⁾ بالدلالة على الإصرار الشديد ففي الراء

(5) – اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 95.

(6) – علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 125.

(*) – تحنل الفصاحة والقدرة على التصرف في فنون القول مكانا لا جدال فيها في ثقافتنا العربية. ولا يبدو ذلك مقتصرًا على العرب فقط بما أنهم أمة بيان، وإنما لدى اليونان أيضا إذ يقول أحد فلاسفتهم: "تكلم كي أراك" أي كي أرى شخصيتك. وليس أدل على ذلك من قصة سيدنا موسى عليه السلام حين طلب مؤازرة أخيه هارون عليه السلام في قوله تعالى: (ي. ي. (طه، 29-30). يقول الزمخشري مفسرا قوله: (يرا) (طه، 35) "أي عالما... بأنه أفصح مني لسانا" (الكشاف، الزمخشري، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الأخيرة، 1972، ج: 2، ص: 536).

يضرب طرف اللسان اللثة مرات متتالية⁽²⁾ كغزوات الشنفرى المتتابعة إصرارا على تحقيق أهدافه ونيل مبتغاه دون أن يخشى الموت. وهو يبذل في ذلك قصارى جهده وطاقته كنتك الطاقة الكبيرة التي تبذل لنطق الراء⁽¹⁾ لأن الصبر على التعب جزء أساس من حياة الصعلوك، خاصة أن الشنفرى كان يغزو راجلا ؛ لذلك قال:

أَمْشِي عَلَى أَيْنِ الْغَزَاةِ وَبُعْدَهَا

فهو لا يرى التعب وبعد المسافة عقبة أمام تحقيق أهدافه ، بل يصرّ على قطع تلك المسافة غدوا ورواحا عددا من المرات حتى ينال ما يريد. ويبدو أن السرّ في ذلك سرعة العدو الفائقة التي يتمتّع بها الصعاليك وعلى رأسهم الشنفرى⁽²⁾ ، وهي سرعة كسرعة حركة اللسان جيئة وذهابا في الفم ضاربا اللثة مرات متوالية. ويتعدّى تكرار الراء تجسيد حركات الشاعر وحيويته بدنياً إلى تجسيد قوّة شخصيته؛ فاللسان علامة الذات وبمقدار حركته تكون قوّة الذات وفعاليتها. فالشنفرى في هذه الوحدة قائد يمتلك شخصية قوّة مؤثرة في من حولها، فعالة في محيطها، لا تمتلك إرادتها ومصيرها هي فحسب بل ترتبط بها إرادة ومصير أشخاص آخرين.

إن هذه القوّة كقوّة اللسان الذي هو في الأصل ضعيف مرن متحرك في مقابل لثة الفك العلوي الثابتة القويّة الصلبة؛ فالشنفرى وأصحابه فئة قليلة مستضعفة لا تمتلك مستقراً ولا دياراً تحميها لكنها فئة فعالة لأنها تضرب بسرعة البرق القبائل القويّة المتمركزة في مضاربها والمنتشرة بدورها وحراسها ثم تعود إلى قواعدها سالمة وهو ما يعبر عنه الشنفرى بوضوح في لاميته حين يقول:

(1) — الكتاب، سيبويه، ج:4 ، ص:435.

(2) — مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان ، ص:132.

(1) — يعدّ الراء من أصعب الأصوات نطقاً وتظهر صعوبته في تعرّس نطقه على الأطفال. (انظر : الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 218).

(2) — تعدّ صفة العدو السريع أساسية في الصعلوك وطوق نجاة له حتى صار ذلك أحد موضوعات شعرهم المميّزة. (انظر: الشعراء الصعاليك، د.يوسف خليف ، ص:2215-227). ولقد كان الشنفرى شهيراً بسرعة العدو حتى ضربت العرب به المثل فقالت: " أعدى من الشنفرى". (انظر: خزنة الأدب، البغدادي، ج:3، ص:344).

فَأَيَّمَتْ نَسْوَانَا وَأَيَّمَتْ إِدَّةً
وَعَدَتْ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلَيْلٌ⁽³⁾

إنها – إذن – نفس حركة اللسان المرن الضعيف المتحرك الذي يضرب اللثة الثابتة القويّة الصلبة بسرعة ثم يعود إلى موقعه الأول. ويسند دورَ الرءاء هذا في تجسيد قوّة ذات الشنفرى وفاعليتها نسبةً انزياحه في الوجدتين السابقتين في ارتباطهما بدور هذه الذات وصورة شخصيّتها في المشهد الشعري، وهو ما يُلخّصه الجدول الآتي:

الوحدة	نسبة الانزياح	صورة شخصيّة الشنفرى
1. البين	- 31.15 %	مُنفعلة
2. الغزل	- 01.08 %	مُتفاعلة
1. الغزو	+ 56.64 %	فاعلة

إنّ هذا الجدول يُبرز كيف أن تصاعد نسبة الرءاء نحو الانزياح الحضوري مُرتبط بتزايد قوّة شخصيّة الشنفرى؛ فعندما كان منفعلاً ضعيفاً سلبياً في وحدة البين سجّل الرءاء انزياحاً غائبياً هو ثاني أعلى انزياح غيبي له في كل الوحدات: - 31.15 % ، أما في وحدة الغزل حين استعادت الذات جزءاً من فاعليتها وتفاعلت مع الأحداث فقد انخفض الانزياح الغيبي إلى: - 01.08 % . أما هنا في وحدة الغزو فالذات تأخذ زمام المبادرة في محيطها وتمتلك فعالية عالية حققت الانزياح الحضوريّ الأعلى للرءاء في كل الوحدات النصيّة الست التي يتكوّن منها جسد التائية. وإلى جانب سمة التكرار المميّزة للرءاء يقوم جهره العالي الذي يُصنّفه ضمن أعلى الصوامت جهراً⁽¹⁾ بتأكيد الدلالة على قوّة هذه الشخصيّة ذات الصوت المسموع والكلمة النافذة في من حولها.

في المرتبتين الثامنة والتاسعة يتتالي فونيماء الياء والواو بانزياحين حضوريين يبلغان: +40.91 % و: +27.81 % على الترتيب، وهو أول انزياح حضوري يحققه بعد أن سجّل انزياحاً غائبياً في الوجدتين السابقتين على أساس سمتهما

(3) – ديوان الشنفرى، ص: 63.

(1) – اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 82.

المميّزة: الانتقاليّة؛ أيّ الابتداء بتشكيل هيئة نطق ثمّ الانتقال إلى أخرى بسرعة لا تُلاحظ⁽²⁾ مما لا يُشكّل فونيمين مختلفين بل فونيمًا واحدًا.

وعبر هذه السمة – الانتقالية – يُولجُ فضاؤُهُما الدلالي في وحدة الغزو؛ فالسرعة في الانتقال تدلّنا على تلك السرعة التي يتمتّع بها الشنفرى في العَدُوّ والتقلُّ غُدُوًّا ورواحًا:

يقربني منها رواحي وغدوتي⁽¹⁾

وليس هذا الانتقال بالمقتصر على الحركة الظاهرة للعيان من عدو وغيره؛ بل يتعدّاهما إلى حركة المصير نفسه التي يمكن أن تنتقل من في أية لحظة من النقيض إلى النقيض، من الغنم إلى الهزيمة:

ومن يغرُ يغنم مرّة ويُشمت⁽²⁾

ومن النصر إلى الموت:

لأنكي قوما أو أُصادف حُمّتي⁽³⁾

وتقوم طبيعة هذا الانتقال السلسلة جدا إلى درجة أن اصطاح عليها بعض الدارسين بـ: "الانزلاق"⁽⁴⁾، تقوم بتجسيد ذلك الخط الدقيق بين النقيضين في حياة الشنفرى والصعاليك. وفي الوقت نفسه توحى برباطة جأش الشنفرى وقوّته لإقباله على مغامرات من هذا النوع حيث المصير مجهول متأرجح، والمستقبل متعلّق بنقطة حرجة دقيقة ويمكن أن ينزلق من الفوز إلى الخسران ومن الحياة إلى الموت كلمح بالبصر. وإلى جانب سمة الانتقالية يتميّز الياء والواو بقوّة إسماع أعلى من كل الصوامت⁽⁵⁾ مما يوحي ب بروز شخصية الشنفرى وتأثيرها في من حولها؛ فهو الآن قائد لعصابة تغزو وتأتّمر بأمره.

(2) – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 42-43.

(1) – ديوان الشنفرى، ص: 37.

(2) – السابق، الصفحة نفسها.

(3) – السابق، الصفحة نفسها.

(4) – الأصوات اللغوية – رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية –، د.سمير شريف استيتية، ص: 164. و: علم

الأصوات العام، بسام بركة، ص: 138.

(5) – المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د.رمضان عبد التّوّاب، ص: 100.

والملاحظُ أنّ الياء والواو كانا يسجّلان معا انزياحا غيابيا خلال الوجدتين السابقتين ، وأن وحدة الغزو هي الوحيدة التي يحققان فيها – مجتمعين – انزياحا حضوريا؛ وذلك مؤشّر بالغ الدلالة في توكيد مركزيّة سمة الانتقالية في المشهد الشعري لهذه الوحدة. ففي وحدة البين حسمٌ للعلاقة بالاتجاه إلى قطيعة نهائية في الاتجاه السلبي، وفي الغزل حسم للعلاقة نحو التواصل في الاتجاه الإيجابي، أما وحدة الغزو ففيها رفاق وأعداء، نصر وهزيمة، حياة وموت، وهي دلالات تُأرجح وانتقال سريع من حال إلى حال تماما كالانتقال السريع في الياء والواو من هيئة نطق إلى أخرى.

بقي أن يُلاحظ أن حضور الياء كان أعلى بكثير من نظيره الواو. ويبدو ذلك مرتبطا بكون الياء حادا والواو خفيضا⁽¹⁾، والحدة أقرب إلى الغزو والقتال والسرعة وإلى طباع القائلين بها. كما أن تقدّم اللسان في الياء عن موضعه في الواو لأماميّة الأول وخلفيّة الثاني⁽²⁾ يمنح الأول أولوية في الدلالة على التقدّم والإحالة إلى خارج الذات، مما يجعل الواو يحلّ بعد الياء ترتيبيا.

بعد الياء والواو يأتي فونيم الحاء الحلقي الاحتكاكي المهموس⁽³⁾ بانزياح قدره: +11.93% يُعيد بعمق مخرجه إلى صميم الذات لأنه أعمق الفونيمات الحضورية مخرجا؛ إذ لا يوجد أي فونيم حنجري أو حلقي آخر ضمن جدول الانزياحات الحضورية في هذه الوحدة.

إن الحاء يوحى، من خلال هدوئه القائم على صفتي: الهمس والاحتكاك، بالهدوء واليقين المُلابسين لذات الشاعر خلال هذه الوحدة لأنها تمتلك قرارها وتُخطّط لمساراتها المختلفة. ويؤيّد ذلك أن الحلق عند نطق الحاء يكون متسعا جدا⁽⁴⁾ مما ينقل دلالة السعة والراحة والرحابة التي تشعر بها الذات وسط محيط منسجم من الرفقة والأتباع.

(1) – يتقابل الياء والواو في ثنائيتي: حاد/خفيض تماما كتقابل الياء والواو الصائتين. (انظر: ص: 42 (هـ: 4) من الفصل الأول).

(2) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(3) – مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص: 131.

(4) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 103.

لكن يُلاحظُ هنا أن نسبة حضور الحاء أقل بكثير من تلك التي في وحدة الغزل؛ إذ يبلغ الفرق بينهما: 34.66% ، وهو أمر منطقيّ حيث إن الغزل هدوءٌ هامسٌ للذات أما في وحدة الغزو فالذات هادئةٌ لكنها فعّالةٌ، تبذلُ جهداً وينالها تعبٌ ومشقةٌ لتحقيق أهدافها. إنها في الغزل نالت مرادها أما هنا فهي تكافح للوصول إلى مبتغاهَا، ولذلك كانت نسبة حضور الحاء هنا تشكّل ما يقارب ربع نسبة حضوره في وحدة الغزل، أما وحدة البين فقد كان أمرها حاسماً حيث غاب الحاء لأنه لا راحة للذات في الرحيل والفراق .

بعد الحاء يأتي فونيم النون حادي عشر محققاً انزياحاً قدره: +04.38% ليدلّ بسمته المميّزة: الغنة⁽¹⁾ عن اعتزاز الذات بنفسها خلال هذه الوحدة، وتغنيها وترنمها بما تفعل، ورضاهَا بحالها ومكانتها الجديدة⁽²⁾. كما تدلّ سمة الإسماع العليا في النون، وهي تقارب تلك التي في الراء⁽³⁾، تدلّ على ما دلّت عليه في الراء من قوّة الشخصية وتأثيرها في جوارها.

أما طريقة النطق فلها دلالات ترافقها؛ إذ إن سدّ مسار الهواء عبر الفم وتسربّه في اللحظة ذاتها عبر الأنف⁽⁴⁾ إحالة إلى ترافق المتناقضات وحضورها المتلازم: " سدٌّ وانفتاح " كحضور النصر والهزيمة، والحياة والموت بالتساوي في حياة الشنفرى.

أما من حيث المخرج فإن دور التجويف الأنفي في النون يجعل مخرجه بارزاً ، وفي ذلك دفعٌ بالمشهد الشعري نحو الخارج لأن الأحداث تدور الآن خارجاً في العالم الملموس حيث الرفقة وواجباتها والقتال ومخاطره والغزو ومصاعبه. وذات الدلالة التي أداها النون يؤدّيها قرينه الأنفي: الميم⁽⁵⁾ الذي يحقق انزياحاً قيمته: + 00.22%. وعلة تأخر ترتيب الميم عن النون تعود إلى:

(1) — المقتضب، المبرّد، ج:1 ، ص: 196.

(2) — لقد استعملت العربية النون للتطريب في الشعر ، كما توفّر للقرآن من ذلك نصيب. (انظر: التكرير بين المثير والتأثير، د. عزّ الدين علي السيّد، ص: 15-16).

(3) — علم اللغة العام — الأصوات — ، د. كمال محمد بشر، ص: 131.

(4) — الكتاب، سيبويه ، ج:4، ص: 435 ؛ حيث يعيّر سيبويه عن ذلك بدقّة حين يقول عن النون: " ..فإنما تخرجه من أنفك واللسان لأزم لموضع الحرف " .

(5) — علم اللغة العام — الأصوات — ، د. كمال محمد بشر، ص: 130.

- أن حفز الهواء في النون أكثر منه في الميم ؛ لأن الحجرة الفمويّة أوسع في الميم من النون ، وبما أن كميّة هواء الزفير المندفعة من الرئتين عند نطق كلّ منهما واحدة فإن قوّة دفع الهواء في النون أكبر ، وهو ما يُمكن هذا الأخير من الدلالة أكثر من الميم على الدفع خارج الذات.
- وأيضاً إلى أن الطاقة المبذولة في نطق النون: 2.11 ميكروواط أكبر من تلك المبذولة في نطق الميم: 1.85 ميكروواط⁽¹⁾، وهو ما يمنح النون أولوية الدلالة على الكفاح وبذل الجهد من أجل تحقيق الأهداف كما يفعل الشنفرى. ويأتي الانزياح الحضوري لفونيم الباء الشفوي⁽²⁾ بـ: +02.37% ليُضاف إلى حضور الواو مما يزيد التأكيد على دلالة الدفع بالمشهد نحو الخارج. ويظهر أن انفجاريّة الباء⁽³⁾ قد مكّنته من التقدّم على الميم الشفوي هو أيضاً⁽⁴⁾ لأن الانفجار أدلُّ على المعارك والغزو وأجدر بالإيحاء بانفجار الذات المقموعة حين تسعى لأخذ حقوقها من المجتمع الذي ترى أنه حرّمها إياها بغير وجه حقّ أو سبب مقنع. وبهذا تكون حلقة الانزياحات الحضوريّة قد أدّت من الدلالات ما يُشكّل المشهد الشعري المائل في وحدة الغزو من قوّة شخصيّة وتأثير في الآخرين، وشجاعة لا نظير لها ، وروح لا تبالي بالموت ولا تخشى المجهول وتواجه بقوّة من أجل أخذ ثأرها: " لأنكي قوما "، وتحقيق مبادئها على أرض الواقع.

(1) — اللغة وعلم النفس، موفق الحمداني، ص: 96.

(2) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 83.

(3) — علم اللغة — مقدمة للقارئ العربي —، د. محمود السعران، ص: 154.

(4) — همع الهوامع، السيوطي، ج: 6، ص: 289.

2. الانزياح الغيبي ودلالاته:

بعد أن قامت الفونيمات ذات الانزياح الحضورى بدورها في بناء الدلالة لا بدّ من تبينّ الدور الذي تؤدّيه الفونيمات ذات الانزياح الغيبي. وهذه الفونيمات هي الواردة في الجدول التالي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
%100-	0.61-	00.00	00.61	ط	01
%100-	0.15-	00.00	00.15	ظ	02
%75.00 -	01.9-	00.64	02.56	ف	03
%55.71-	0.78-	00.62	01.40	ذ	04
%47.96-	0.59-	00.64	01.23	ك	05
%41.86-	0.90-	01.25	02.15	س	06
%31.69-	0.58-	01.25	01.83	ج	07
%27.83-	0.76-	01.97	02.73	ق	08
%26.82-	1.21-	03.30	04.51	هـ	09
%26.47-	2.78-	07.72	10.50	ت	10
%20.64-	0.70-	02.69	03.39	د	11
%18.98-	0.15-	0.64	00.79	ص	12
%15.46-	1.65-	09.02	10.67	ل	13
%12.75-	0.86-	05.88	06.74	ء	14

15	ع	04.28	03.94	0.34-	07.94-%
----	---	-------	-------	-------	---------

أول الفونيمات في هذا الجدول هو الطاء الذي يسجل انزياحا غيايبا تماما قدره: - 100 %؛ أي إن هذا الفونيم لم يستعمل في كل نصّ وحدة الغزو .
ويبدو أول أسباب غياب الطاء من جهة المخرج حيث إن مخرجه اللثوي الأسنان⁽¹⁾ يمتلّ إحالة إلى خارج الذات أكثر من القدر الذي يتطلبه المشهد الشعري في هذه الوحدة، وهو ما وفره الشين الغاري الذي ينطق من وسط الفم⁽²⁾ لأن الأحداث لا تُسرد من منظور خارج الذات بل من داخلها لاتحاد الذات والموضوع فيها اتحادا كليًا؛ فهذه الوحدة تتبع من أحاسيس ذات الشنفرى ومشاعرها وتبيّن أثرها في محيطها، ولذلك كان الشين على رأس قائمة الانزياح الحضورى لأنه بوسطيّة مخرجه دلّ على هذه المنطقة الوسطى التي تجمع الذات والموضوع كما جمع الجيم الغاري هو أيضا الشاعر وصاحبته في وحدة الغزل⁽³⁾.
كما يستند هذا الغياب التام إلى طبيعة صفات الطاء المناقضة تماما للشين كما يوضح الجدول أدناه:

مطبق	انفجاري	مجهور	
+	+	+	ط
-	-	-	ش

فانفجار الطاء وجهره⁽⁴⁾ لا يناسبان ذلك الهدوء الذي يسكن الذات بعد أن وجدت طريقها وسلكت سبيلها لتحقيق أهدافها ونيل مرامها. كما أنهما لا يلائمان اليقين الذي يمتلك ذات الشاعر وتمتلكه ، وهو اليقين الذي يجعله يغزو ويقتل؛ بل يقتل رجلا محرما وسط الحجيج في منى دون أن يشكّ في صواب ما يفعل.

(1) _ علم اللغة العام _ الأصوات ، د.كمال محمد بشر، ص:102.

(2) _ العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج:1، ص:65.

(3) _ ص: 121 - 122 من الفصل الثاني.

(4) _ الكتاب، سيبويه، ج:4، ص:434.

أما إطباقه⁽⁵⁾ فمضاد لتفشي الشين وانفتاحه ؛ لأن الإطباق حصر للهواء "فالصوت محصور فيما بين اللسان والحنك إلى موضع الحروف"⁽⁶⁾ كما يعبر سيبويه، وهذا الحصر مناقض ومقوّض لدلالة الانفتاح التي تطبع وحدة الغزو من حيث انفتاح المكان وتنوّعه ، وتعدّد الأشخاص المسهمين في بناء المشهد الشعري، وحركة الشنفرى الممتدّة زماناً: " غدوتي ورواحي " ومكاناً : " الوادي الذي بين مشعل والجبا، بُعد الغزاة " .

ومن خلال تتبع نسب انزياح الطاء في الوحدات الثلاث يُسجّل أنها تتناقص

كما يلي:

وحدة البين	وحدة الغزل	وحدة الغزو
+ 54.13 %	+ 32.78 %	- 100 %

وهذا المسار التنازلي مرتبط بأفق المشهد الشعري والذات ؛ فكّما زادت نسبة حضور الطاء كان المشهد أضيق ، والعكس صحيح. ففي وحدة البين كان الأفق مسدوداً أمام الشنفرى وكانت المرأة هي الشخصية المسيطرة، أما في وحدة الغزل فكان الأفق أقلّ ضيقاً من حيث إحساس الذات بشيء من الفاعلية وكثير من الراحة والسعة والرحابة رغم أن المشهد ظلّ ضيقاً لسيطرة شخصين فقط على أحداثه، وكذلك ضيق مجاله المكاني الذي يمثّله البيت الذي حُجّر فوقهما. لكن هنا في وحدة الغزو انفتح مجال المشهد الشعري ليشارك في أحداثه عدد أكبر من الأشخاص هم الشنفرى وأصحابه ، وأعداؤه وأعداؤهم: " وباضعة حمر القسيّ بعثتها، خرجنا من الوادي...، أنشأت سربتي، لأنكي قوما ..."، كما أن المجال الزمني أكثر فساحة والمكاني أكثر سعة وامتداداً.

وما قيل عن الطاء ينسحب على التاء والذال المتتاليين عاشرًا بـ: -

26.47% وحادي عشر بـ: -20.64% ؛ وذلك لأنهما من نفس مخرجه⁽¹⁾

فيحيلان مثله إلى خارج الذات بقدر أكبر مما يقتضيه المشهد.

(5) — السابق، ص: 436.

(6) — السابق، الصفحة نفسها.

(1) — علم اللغة العام — الأصوات ، د.كمال محمد بشر، ص: 101-102 .

كما أن الدلالات التي أداها انفجار الطاء وجهره تتسحب على نظيره المنفتح: الدال⁽²⁾، بينما يحتفظ التاء بدلالات الانفجار فقط لأنه ليس مجهورا كالطاء والدال⁽³⁾.

ويُعزى تقدّم التاء عن الدال رغم كون هذا الأخير أقرب إلى الطاء كما يكشف الجدول التالي:

مطبق	مجهور	انفجاري	لثوي أسناني	
+	+	+	+	ط
-	+	+	+	د
-	-	+	+	ت

يعزى هذا التقدّم إلى كون انفجارية التاء أشدّ من تلك التي في الدال كما يذكر ابن سينا⁽¹⁾، وهذا الحبس الشديد للهواء في التاء هو سبب وصف الدراسات الحديثة له بـ: النفسية؛ أي إنه متبوع بدفعة هواء⁽²⁾. وكان سيبويه وعلماء القراءات قد انتبهوا إلى ذلك من قبل⁽³⁾. فهذه المواصفات في تشكيل نطق التاء تدنيه من الطاء أكثر مما يدنو منه الدال مما ينتج عنه أن يتخذّ التاء موقعا أقرب إلى الطاء في ترتيب الانزياح الغيابي.

إنه لمن الملاحظ خلال الوجدتين النصيتين السابقتين أنّ التاء كان مرافقا وفيًا للطاء؛ حيث انزاح معه حضوريا في كليتهما بينما انشقّ عنهما الدال بتسجيله انزياحا غيابيا في الوجدتين معا. وهذا النسق الذي سجّل سابقا في هذا المثلث اللثويّ الأسنانيّ: (ط،ت،د) يبدو أنه يقوم على مَرَكزة صفة الانفجار أكثر من التركيز على الجهر لأنه من حيث قوّة الانفجار يكون الترتيب: الطاء فالتاء، ثم الدال تماما كما لاحظ ابن سينا.

(2) — علم اللغة — مقدّمة للقارئ العربي —، د. محمود السمران، ص: 155.

(3) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 434.

(1) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 121-122.

(2) — الأصوات اللغوية — رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية —، د. سمير شريف استيتية، ص: 134.

(3) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 161.

لكن هنا في وحدة الغزو نلاحظ غياب كل أطراف هذا المثلث اللثويّ
الأسنانيّ الانفجاريّ؛ بل وغياب كلّ الانفجاريات عدا الباء الذي حقّق انزياحا
حضوريا ضئيلا: +02.37 % ، وهذا يمثّل ميل المشهد الشعري إلى التركيز على
الانطلاق والطلاقة والانفتاح كانفتاح مجرى الهواء في الفونيمات الاحتكاكية مقابل
انسداده في الانفجاريّة.

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الانفجار دلالة على الحسم والفصل السريع
كالانفصال السريع لعضوي النطق الحابسين للهواء وهو ما لا يلائم تأرجح المصير
وضبابية المستقبل وترصد المجهول للشنفرى، كما أنه لا يتسقُ والنهاية المفتوحة
للمشهد الشعري في وحدة الغزو هذه إذ لم ينتهي الشنفرى إلى الأخذ بثأره وشفاء
غليله وإنما هو يسعى إلى ذلك ولم يدركه بعد.

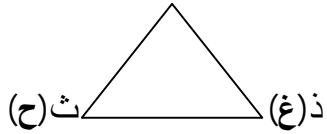
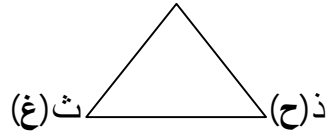
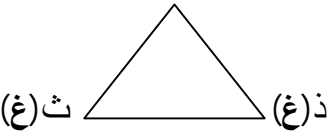
بعد الطاء المتصدّر يأتي فونيم مطبق آخر ليحلّ ثانيا بانزياح غيابي تام هو
أيضا ، وهو فونيم الطاء الأسناني⁽¹⁾. وواضح جدا أن بروز مخرجه يحيل إلى الخارج
بشكل بالغ وهو ما حوّله الغياب التام في هذه الوحدة لأن مناط القوة الآن بيد الذات
وحدها لا بيد غيرها كما حدث سابقا في وحدة البين حين كان بيد المرأة، ولا هي –
أي المرأة – تمتلك منه النصيب الأوفر كما كان عليه الحال في وحدة الغزل. ومن
أجل ذلك كان انزياح الطاء يتناقص من وحدة إلى أخرى لتناقص قوّة الأطراف
الخارجية وتوجّه مركز القوّة صوب ذات الشاعر أي الداخل؛ إذ كان انزياحه:
+ 326.66 % في وحدة البين لينزل إلى : +80 % في الغزل، ثم هاهو يتحوّل هنا
في وحدة الغزو إلى غياب تام: -100%. هذا من حيث المخرج ؛ أما من حيث الصفات
فإطباق الطاء وجهره⁽²⁾ يقومان بذات الدلالات التي قاما بها في الطاء سابقا. وإلى جانب
الطاء يقف الذال رابعا بنسبة: -55.71% ليؤدّي دورا كدور الطاء من حيث بروز
المخرج لأن كليهما أسنانيّ، وكذلك من حيث الجهر لأن الذال مجهور أيضا⁽³⁾.

(1) – مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص: 126.

(2) – الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 47.

(3) – علم الأصوات، د. حسام بهنساوي، ص: 66.

ومن خلال جدولتي الحضور والغياب في هذه الوحدة يُسجّل استمرار نسق المتلث الأسنان القائم على اختلاف أحد أضلاعه عن الباقيين كما بيّن الشكل التالي:

ظ (غ) 	ظ (ح) 	ظ (ح) 
وحدّة الغزو	وحدّة الغزل	وحدّة البين

ففي هذه الوحدة يحقّق الثاء انزياحا حضوريا بينما يسجّل الظاء والذال انزياحا غيابيا؛ وسبب ذلك قرب الثاء من الشين كما ذكر سابق في تحليل الانزياح الحضورى للثاء. وهناك سبب ثانٍ وهو عدم اهتزاز الثاء خلاف الظاء والذال⁽¹⁾؛ فهذا الاهتزاز غير مناسب لفخر الذات العالي في مشهد الغزو لأنه أقل بروزا من اهتزاز الزاي⁽²⁾. إنه اهتزاز هادئ خافت على قدر اعتزاز ذات الشنفرى بوجودها في الغزل حيث هدوء العلاقات ومرونتها. وهكذا كان حضور الثاء غير مناقض لطبيعة المشهد الشعري في وحدّة الغزو كما خدم غيابُ الظاء والذال تماسكه وانسجامه بتغييب اهتزازهما الخافت.

أما الاهتزاز المناسب لهذه الوحدة فهو اهتزاز الزاي البارز لأنه يقع في أعضاء أكثر صلابة: أسنان الفكّين العلوي والسفلي المتصلّين في أثناء نطقه ليوحي بصلابة وحدّة العلاقات مع الخارج حيث الغزو والفكّ والقتل، بينما يتخلّل اهتزاز الظاء والذال، الذي يقع في الأسنان هو أيضا، ضعفٌ بسبب وضع اللسان ذي الطبيعة المرنة بين أسنان الفكّ العلوي وأسنان الفكّ السفلي فيؤدّي بذلك دورا مُمتَصِّا لذبذبات الاهتزاز بفصله بين الاهتزازات الناشئة في أسنان كلّ من

(1) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 122؛ حيث لا يذكر أن للثاء اهتزازا بينما في ص: 81 وص:

122-123 يتحدّث عن اهتزاز الذال والطاء.

(2) — السابق، ص: 81.

الفكين، وبهذا تتأكد ملاءمة اهتزاز الظاء والذال لجو أكثر هدوءاً ومشهد أكثر مرونة من الغزو والمقصود هنا مشهد الغزل وعلاقاته الهادئة الدافئة.

بعد الطاء والظاء يأتي الفاء ثالثاً بانزياح غيابي جزئي قدره: - 75.00%. والفاء فونيم شفوي أسناني⁽³⁾، أي بارز المخرج، وهو ما لا يناسب موقع الذات وأثرها في محيطها لأن الأحداث لا تقع في الخارج منعزلة عن دور الشنفري كما كان في وحدة البين؛ بل هو هنا صانع الحدث ومركزه، وهو المؤثر في محيطه. وهكذا غاب الفاء كي لا يحيل إلى خارج الذات بقدر يعكس عدم فعاليتها أو عدم سيطرتها على مسار الأحداث في المشهد الشعري الحالي. ويدلّك على هذا الانزياح الحضور للفاء في وحدة البين حين كانت خيوط المشهد الشعري بيد صاحبة الشنفري بينما كان هو سلبياً منفعلاً، كما يرسخ ذلك انزياحه الغيابي في وحدة الغزل السابقة وهنا في وحدة الغزو لأن الذات في كليهما استعادت قوّة وفاعليّة ونصيبياً من التحكم في الأحداث.

وإلى جانب مخرجه البارز تقوم صفتا الضعف في الفاء: الهمس والاحتكاك⁽¹⁾ بإحالة خاطئة إلى المحيط الخارجي لأنها ستصوّر الشنفري ضعيفاً تجاه محيطه كضعف الهمس والاحتكاك بينما الأمر على عكس ذلك تماماً، ويكرّس صورة الضعف – التي يتم تلافيتها بغياب الفاء – أن الجهد اللازم لنطق هذا الفونيم متدنيّة جداً: 0.08 ميكروواط⁽²⁾ وأن نسبة احتكاكه هي الأدنى بين بقيّة الفونيمات ذات المخارج البارزة؛ إذ لا يقلّ عنه في قوّة الاحتكاك إلا الهاء و الخاء والغين والعين والحاء ذات المخارج الغائرة⁽³⁾.

إنّ؛ فالفاء ضعيف بارز بينما الشنفري الآن يستعرض قوّته وبأسه وشدّته وهو ما يلائم حضور فونيمات قويّة بارزة كالباء والميم الشفويين المحقّقين فعلاً انزياحاً حضورياً.

(3) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 84.

(1) – علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 121.

(2) – اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 96.

(3) – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 25.

قد تبدو سعة مخرج الفاء بمشاركة سطح الشفة السفلى وأسنان الفكّ العلوي⁽⁴⁾ مُعارضةً لغيابه لأنه يشترك والشين في سعة المخرج وأيضا الهمس والاحتكاك؛ لكن هذه السعة في الفاء لا تخدم المشهد الشعري القائم على تعدّد المشتركين في صناعة أحداثه لأنها سعة للفاء وحده ولا تمتد إلى الاشتراك مع مخارج أخرى كما في نفثي الشين. فالفاء معزول لأنه الوحيد في العربية الذي يصدر من هذا المخرج؛ ولهذا كان ذا نسبة انزياح حضوري عالية في وحدة البين حيث حلّ فيها رابعا بـ: +48.90% لأن العلاقة تؤول إلى القطيعة والعزلة، بينما يحدث العكس في وحدتي الغزل والغزو إذ تمتدّ الجسور صوب الشاعر من كلّ حدب وصوب لتغمره بنعمة الرفقة والاجتماع، وهذا المشهد القائم في الغزل والغزو على الصحبة والتكامل كان عاملا هاما في غياب الفاء خلال هاتين الوحدتين.

في المرتبة الخامسة يوجد فونيم الكاف بانزياح غيابي قدره: -47.96%، وهو فونيم قريب من الشين مخرجا؛ إذ مخرجه قبيل الشين مباشرة⁽¹⁾. ويتمّ نطق الكاف بأن يرتفع مؤخر اللسان نحو الطبق ويلتصق به ليسدّ مجرى الهواء تماما لينفصل عنه بسرعة فيحدث الانفجار⁽²⁾، وهو بتضافر سدّ مجرى الهواء سدا محكما وعمق مخرجه الطبقي غير ملائم لانطلاق الذات في هذه الوحدة، كما أن مرحلة الانفجار – التي تتبع الانسداد – يجب أن تقع إلى الخارج قدر الإمكان لا إلى الداخل وهو ما لا يتوفّر عليه الكاف لأن الانفجار يتمّ في وسط الفم عند منطقة الطبق، فهذا سبب آخر لغيابه وسنذكر جديد لحضور الباء الانفجاريّ الوحيد الذي يحقّق انزياحا حضوريا في هذه الوحدة لأنه انفجاري بارز المخرج لشفويته⁽³⁾ مما

(4) – همع الهوامع، السيوطي، ج:6، ص:289.

(1) – الكتاب، سيوييه، ج:4، ص:433.

(2) – علم اللغة العام – الأصوات –، د.كمال محمد بشر، ص:108.

(3) – علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:50.

يلائم تصوير حضور الشنفرى القويّ في محيطه وأثره وعصابته التي يقودها في أعدائه.

وفي فلك الكاف يدور فونيم القاف الذي ينزل ثامننا بانزياحه البالغ: - 27.83% ؛ إذ إن طريقة نطقه الانسداديّة⁽⁴⁾ تعمل بتضافرها مع عمق مخرجه اللهويّ⁽⁵⁾ على حمل دلالة انسداد الأفق أمام الذات، ثم يؤدّي الانفجار الناجم عن انفصال اللهاة عن مؤخر اللسان⁽⁶⁾ دلالة الانتقام والقوّة التي توجه في هذه الوحدة إلى الخارج بينما هي هنا تخالف ذلك بوقوعها في موضع عميق من جهاز النطق. وهذه الدلالات لا تتناسب المشهد ودور الشنفرى وأصحابه فيه مما دفع إلى غياب القاف.

ويترسّخ هذا التحليل لغياب الكاف والقاف عندما يستمر غياب الانفجاريات عميقة المخرج في هذه الوحدة من خلال تسجيل الهمزة الانفجاري الحنجري⁽¹⁾ انزياحا غيائيا نسبته: -12.75%.

ويبدو أن النسق الذي لوحظ سابقا في المثلث اللثوي الأسناني: (ط،ت،د) من حيث ترتيب غياب الفونيمات الانفجارية يتكرّر مع الانفجاريات عميقة المخرج لكن ليس على أساس القوّة بل على أساس الموضع، مع تواصل تحييد الجهر كصفة قوّة وعدم التركيز عليها، إذ تترتب الفونيمات الانفجارية عميقة المخرج كما يلي:

1. الكاف الطبقي 2. القاف اللهوي 3. الهمزة الحنجري

(4) — علم الأصوات العام ، بسام بركة ، ص:117.

(5) — الأصوات اللغوية، د.حسام بهنساوي، ص:79.

(6) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:88-89.

(1) — علم اللغة — مقدمة للقارئ العربي — ، د. محمود السمران، ص:157.

فكلما كان المخرج أقرب إلى مخرج الشين، متصدّر الانزياحات الحضورية، كانت نسبة الانزياح الغيابي أعلى وفي ذلك مبادعة بين ذات الشنفرى وانسداد الأفق وترسيخ لدلالات الشين على الانفتاح والانطلاق والانتشار.

ومن خلال ما سبق يتكشّف هذا النسق العام القائم في هذه الوحدة على:

- تغييب الانفجاريات ودفع الاحتكاكيات إلى جدول الحضور.
- تحييد الاختلاف في الجهر والهمس.

ولذلك حقّق فونيم انفجاري واحد فقط انزياحا حضوريا – وهو الباء – من بين سبعة فونيمات انفجارية في اللغة العربية وهي: الهمزة، القاف، الكاف، الطاء، التاء والداد، إضافة إلى الباء طبعاً. كما يدلّ على تحييد الاختلاف في الجهر والهمس تساوي عدد المجهورات بين جدولي الحضور والغياب في هذه الوحدة بتسعة فونيمات مجهورة لكلّ منهما.

بعد الكاف يأتي السين سادسا بانزياح غيابي نسبته: -41.86%، وهو فونيم بارز المخرج جدا لأنه أسناني⁽²⁾، وبتضافر أسنانيته مع صفتي الضعف اللتين فيه: الهمس والاحتكاك⁽³⁾ سيُحمّل إشارات خاطئة عن أثر الشنفرى في محيطه – مثلما حدث في الفاء – تصوّره هادئاً مسالماً، كما أن صفيّره⁽¹⁾ سيوحي بنوع من اللبونة تجاه الخارج لأن الصفيّر يُحسّن الصوت؛ لكن ما يحدث هو عكس ذلك تماماً حيث ينتشر الشنفرى وأصحابه غزاةً يغيرون على القبائل والقوافل. ويتسق غياب السين هنا مع حضوره في وحدتي البين والغزل السابقتين لأنهما ترتكزان على سلبية ذات الشنفرى في الأولى وقلة فاعليتها في الثانية.

ويعتمد غياب السين على ميزة أخرى في هذا الفونيم وهي الضيق الشديد لمخرجه⁽²⁾، فتضافر بروز المخرج مع ضيقه سيفسد دلالة الوحدة على الانطلاق والانتشار والضرب في الأرض غزواً.

(2) – اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:95.

(3) – علم الأصوات العام، بسام بركة، ص:123.

(1) – المقتضب، المبرّد، ج:1، ص:193.

(2) – الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:75.

ويسند دلالات الهمس والاحتكاك والصفير التي في السين مثيلاتها التي في الصاد⁽³⁾ الذي حلّ ثاني عشر بنسبة: -18.98%. ويبدو أن تأخر الصاد عن السين في الترتيب يعود إلى:

1. إطباقه الذي هو صفة قوّة⁽⁴⁾.
2. سعة مخرجه مقارنة بالسين⁽⁵⁾.
فهاتان الصفتان تدنيان الصاد قليلا من خصائص المشهد الشعري من قوّة تجاه الآخرين، وانطلاق الذات وانتشار تأثيراتها في محيطها ليسجل بسبب هذا الدنو انزياحا غايبا أقل من السين بـ: - 22.88%.

بعد السين نجد الجيم سابعا بانزياح غيابي قدره: -31.69% ، وهو شريك الشين والياء مخرجا⁽⁶⁾ كما إنه مركّب النطق كالضاد لأنه يبتدئ بحبس تام للهواء ثم انفصال بطيء لعضوي النطق فينتج احتكاك⁽⁷⁾ وهو ما سمّاه بعض الدارسين: التعطيش⁽⁸⁾؛ وهذه المواصفات التي تجتمع في الجيم تفرض التساؤل عن سرّ انزياحه الغيابي إذ يبدو وكأنما هو أولى بالانزياح الحضوري.

إن التمايز الأساس بين الشين والضاد والياء من جهة والجيم من جهة هو عدم اتصاله بمخرج غيره، فالشين بتفشيّه والضاد باستطالته والياء بانتقالتيته يُمثّلون ترابط مخارج مختلفة يتسقّ و سِعة المشهد الشعري في هذه الوحدة خصوصا وزمانا ومكانا؛ بينما لا يتصل مخرج الجيم بأيّ من المخارج المقاربة ، وهو ما أكّده د. عبد الصبور شاهين حين قال: "... ولكنّ صفة التعطيش لم تعطه عند النحاة ميزة على مقاربه من الأصوات، كما كان للشين ميزة التفشي" ⁽¹⁾. وهكذا فإن الجيم لم يكن ليخدم المشهد الشعري لو حقّق انزياحا حضوريا؛ بل كان سيُخرج صدارة الشين لأنه سيرافقه دون أن يُسهم في بناء الدلالة المناسبة لهذه الوحدة.

(3) — أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص: 228.

(4) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 436.

(5) — إن إطباق الصاد يجعل مساحة مقدّم اللسان التي تشترك في نطقه أكبر من تلك التي في السين المنفتح.

(6) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 433.

(7) — علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 76.

(8) — مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسّان، ص: 131.

(1) — أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص: 230.

غير بعيد عن الجيم السادس يحلّ الهاء لأنه يترتب ثامنا في جدول الانزياحات الغيائية بنسبة: - 26.82%. والهاء فونيم عميق المخرج جدا لأنه حنجري⁽²⁾، وغيابه إشارة إلى تقدّم الذات صوب الأمام لأنها حققت وجودها ولم يعد لديها إشكال في ذلك كي تعود إلى المصدر، إلى الداخل، تماما كما أن الحنجرة مصدر الصوت، وهو سبب غياب الهمزة أيضا.

هذا من جهة المخرج أما من حيث الصفات فإن همسه واحتكاكه وضعفه البارز جدا الذي يكاد يجعل منه صائتا مهموسا⁽³⁾ هذه الصفات تجعل منه غير مؤاتٍ لتصوير اندفاع الذات وكفاحها لنيل مرادها وأخذ حقوقها بيدها.

وهذا الغياب التام للمخرج الحنجري عبر غياب الهمزة والهاء مقابل الحضور الكامل لفونيمات المخرج الشفوي: (م، ب، و) يكشف عن ثنائيتي: حنجري / شفوي. إن غياب المخرج الحنجريّ وحضور الشفويّ إشارة إلى شدّد للذات صوب الخارج الملموس والحركة، وحيث الرفاق الذين يشدّون أزرها ويقاسمونها السراء والضراء والكفاح.

إن تغييب المخرج الحنجري يُعدّ تغييبا لجزء من طاقة جهاز النطق، لكن ذلك لن يُضعف الذات في هذه الوحدة لأنها لا تستمد قوتها من داخلها فحسب بل هناك مصدر آخر خارجي هو: الباضعة، والسربة، هو ضمير الجمع في:

خرجنا من الوادي الذي بين مشعل وبين الجبا

ف: "الرجل كثير بأخيه"، وما قد تحاول ذاته أن تثنيه عنه تدفعه إليه بقوة حماسة الجماعة وترباط المصير. وهذا الاتجاه في هذه الوحدة النصية الثالثة يُفسّر غياب المخرج الحنجريّ وكذا عدم صدارة الشفويّات؛ حيث احتل الواو الرتبة التاسعة والميم والباء ذيل الترتيب في جدول الحضور وذلك لأن ترباط الشفويّ وأصحابه يحمل جزءا من الداخل وشيئا من الواقع الخارجي، فارتباطه بهم نابع من القيم المشتركة ومصدرها الوجدان في الداخل — كالمخرج الحنجري العميق — كما أن أولئك الأصحاب ليسوا ذكري ماضية في خيال الشاعر، كالمرأة في وحدة الغزل،

(2) — علم الأصوات، د. حسام بهنساوي، ص: 83.

(3) — علم اللغة — مقدّمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، ص: 178.

بل هُم واقع ملموس خارجها - كالمخرج الشفويّ البارز - وبهذا يكون موقع الذات وسطا بين الداخل والخارج كموقع الشين وسط الفم.

وغير بعيد عن دلالة غياب المخرج الحنجريّ يأتي غياب العين الحلقى⁽¹⁾ بانزياح قيمته: - 07.94% لأنه هو أيضا عميق المخرج، وقد قصرَ به ضيق الحلق عند نطقه عن تحقيق انزياح حضوريّ كشریکه في المخرج: الحاء؛ لأن تضيق الحلق يكون: 2.6 ملم عند نطق العين مقابل: 7.6 ملم في الحاء⁽²⁾، وهذا التضيق في العمق غير مناسب لانطلاق الذات خاصة إذا عُلِم أن حفز الهواء في الحاء يكون نحو الأمام بقوة بينما يكون في العين أقلّ اندفاعا⁽³⁾.

بقي في قائمة الانزياح الغيابي فونيم واحد هو اللام الذي جاء ثالث عشر بـ: - 15.46%، وذلك رغم امتداده ليشارك غيره مخرجا لأنه ينحرف حتى يتصل بمخرج غيره⁽⁴⁾؛ لكن هذا الانحراف والاتصال بمخرج أخرى ليس حُجّة له كي يُحقّق انزياحا حضوريا لأنه ليس صفة قوّة⁽⁵⁾ تمنحه القدرة على الإيحاء بالقوّة.

هذا من حيث الانحراف عن موضع مخرجه الأساس أما من حيث مسار الهواء فإن سمة الانفلات التي تُميّزه، والتي تعني انفلات الهواء من جانبي اللسان⁽¹⁾، هذه السمة لا تُحوّله دلالة على القوّة كنتفشيّ الشين لأن هذا الانفلات مخالف لطبيعة تفشيّ الهواء في الشين؛ لأنه ترك مخرجه الأصلي بينما لم يترك الشين مخرجه بل التزم به كما التزم الشنفرى مبادئه وقيمه التي ينادي بها. ومن

(1) - دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 86.

(2) - مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 103.

(3) - أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 72-73.

(4) - النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 162.

(5) - أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص: 210.

(1) - دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 97-98.

جهة أخرى فإن الانفلات منافٍ لدلالات القوة والتماسك التي تملأ ذات الشاعر ومناقض لإمساكها بخيوط الأحداث ودورها الفعّال المؤثّر في محيطها.

بهذا يكتمل دور الصوامت جميعا ، حاضرها وغائبها، في بناء المشهد الشعري لوحدة الغزو ثالث الوحدات النصيّة من تائية الشنفرى متميّزة عن سابقتها — وحدة الغزل — بعدم تساوي عدد الفونيمات في جدولي الانزياحين الحضورى والغيابي؛ حيث يُحقّق 13 فونيمًا يحقّق انزياحا حضوريا بينما يُسجّل 15 فونيمًا انزياحا غيابيا، وهو ما يمثّل عودةً إلى نسق وحدة البين في التوزيع الكميّ اللامتساوي للفونيمات وذلك تجسيداً لتقارب نمط العلاقات في وحدتيّ البين والغزو لقيامها على التوتر والصلابة ، كما هو دلالة على عودة الصراع بين طرفين في وحدة الغزو — الشنفرى وأعداؤه — كما كان الصراع قائما بين الشاعر وصاحبته في وحدة البين. ليبرز مرّة أخرى وبشكل جليّ ترابط البنى الصوتية للوحدات فيما بينها ودلالات ذلك على خصائص المشهد الشعري في كلّ منها ليس فقط على مستوى الفونيمات مفردة بل على مستوى توزّعها الكميّ كذلك.

أ.الصوائت ودلالاتها:

بعد أن استعرض خلال الصفحات السابقة الدرو الدلالي للفونيمات الصامتة يأتي الآن المجال لاستعراض دور الفونيمات الصائتة في بناء المشهد الشعري لوحدة الغزو.

1. الانزياح الحضورى ودلالاته:

في هذه الوحدة الثالثة من نصّ تائيّة الشنفرى يحقّق فونيمان صائتان فقط
انزياحا حضوريا كما في الجدول الآتي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
27.93 + %	10.43+	47.77	37.34	الياء	01
14.52 + %	02.18+	17.19	15.01	الضمّة	02

يتصدّر الجدول صائت الياء بنسبة: + 27.93 %، وهو صائت أمامي مغلق طويل⁽¹⁾ يتميّز بشدة انفراج الشفتين فيه مقارنة بالصوائت الأخرى⁽²⁾. وهذا الانفراج الشديد في الشفتين يُبرز دلالة السعة الشديدة خارج الذات من حيث المكان والشخوص المشاركين في أحداث المشهد الشعري لهذه الوحدة؛ حيث إن الأحداث هنا تجري في أماكن واسعة ممتدة كما في قوله:

خرجنا من الوادي الذي بين مشعلٍ

وبين الجبا هيهات أنشأت سربتي⁽³⁾

فالشنفرى وأصحابه يخرجون من هذا الوادي ليطلّوا من مكان بعيد⁽⁴⁾ على

مضارب المغزويين^(*).

(1) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74.

(2) — علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص: 131.

(3) — ديوان الشنفرى، ص: 37.

(4) — السابق ، الصفحة نفسها (ه: 16).

(*) — إضافة إلى استغلال شدة انفراج الشفتين في الياء استعان النصّ بوسائل لغوية أخرى للدلالة على السعة الشديدة خارج الذات من حيث المكان والشخوص المشاركين في أحداث المشهد الشعري لهذه الوحدة، ومنها:

— الاستغراق من خلال التعريف في قوله: "أمشي على الأرض التي لن تضرتني".

— التتوين في قوله: " لأنكي قوماً ".

أما انتماء الياء إلى زمرة الصوائت الطويلة، أي تلك التي تأخذ مدة أطول في النطق من الصوائت القصيرة وكلّ الصوامت، فيقوم بالدلالة على سعة الزمان التي تبرز في قوله: "رواحي وغدوتي"؛ لأن الرواح في العشيّ والغدوّ في البكرة بين الفجر وطلوع الشمس⁽¹⁾؛ فحيّز الزمان هنا فسيح كأنفراج الشفتين وطول زمن النطق في الياء^(**).

ومن جهة أخرى تقوم سمة الأماميّة التي في الياء بتصوير انطلاق الشنفرى قائداً رفاقه أو منفرداً، لأن الذات هنا تمتلك قوتها وحضورها وصار لها الدور الأساس في المشهد الشعريّ متحوّلةً فيه من الخلف إلى الأمام كأمامية اللسان في الياء⁽²⁾.

وتأتي سمة الانغلاق الناتجة عن كون "مقدّم اللسان مرتفعاً إلى أقصى حدّ" ممكن تجاه الحنك الأعلى⁽³⁾ لتخلق توتراً بين السمات السابقة الموجهة نحو الانفتاح والاندفاع وسمة الانغلاق الدالة على الضيق. وهذا التوتّر بين طرفين يوحى بتلك المتناقضات التي تتوزّع بينها حياة الشنفرى؛ فيغتم مرةً ويُشمت أخرى، ويُقتل أو يُقتل، ومساره بين رواحٍ وغدوّ، ولهذا كان الياء متصدّراً لجمعه سمات متناقضة تحيل إلى دلالات متناقضة هي كذلك لتخدم صورة المشهد الشعري في هذه الوحدة.

— الصيغة الصرفيّة للمبالغة في: "أمشي" للدلالة على كثرة المشي لبعده المسافة وسعة الحيّز الزماني، كما للإصرار عليه أيضاً.

(1) — ديوان الشنفرى، ص: 37 (هـ: 18).

(**) — إلى جانب المُحدّدين الزمنيين: "رواحي، غدوتي" يستعمل النص وسيلة أخرى للدلالة على سعة الزمن في هذه الوحدة وهو الانزياح نحو تغييب المُحدّثات الزمنية في هذه الوحدة مقارنة بالوحدتين السابقتين. حيث استخدمت 4 محدّثات في الوحدة الأولى: "أمست، باتت، أصبحت، بعدما"، و6 في الثانية: "تبيت، بُعيد، غبوق، أمسى، بتتا، عشاء"، بينما ينزل هذا العدد إلى 2 فقط في هذه الوحدة: "رواحي، غدوتي".

(2) — عند نطق الياء يرتفع مقدّم اللسان تجاه اللثة. (انظر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119).

(3) — دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74.

بعد الياء المتصدّر يأتي صائت الضمة ثانيا بانزياح قدره: + 14.52 % .
والضمة صائت مستدير حيث تستدير الشفتان حين تشكيله لتضييق فتحة الفم⁽¹⁾
وتتشكّل حجرة رنين فمويّة بيضويّة الشكل تمنحه سمة تفخيميّة ملحوظة تجعله
ينقابل والياء ضمن ثنائيّة: حاد/خفيض؛ فالياء حادّ كحدّة علاقة الشنفرى بالآخرين
الذين يغزوهم، أما الضمة فسمة: "خفيض" تمنحه قدرا من الدلالة على الحميميّة
التي تطبع علاقة الشنفرى برفاقه الصعاليك.

وما يؤكّد هذا التحليل هو أماميّة الياء وخلفيّة الضمة⁽²⁾؛ فالحدّة نحو الأمام
صوب الخارج، أي خارج الذات موجّهة إلى اولئك الذين لا يشاركونه القيم، أما
الدفء والحميميّة فللذين لهم في الداخل، أي في الذات، مكان لاتّحاده وإياهم في
رؤية الحياة والعلاقات الاجتماعيّة.

ويقوم قصرُ زمن النطق بالضمة بالإشارة إلى دلالة هامة حين يدخل مع
الياء الطويل في تضادّ: طويل/قصير، هذه الدلالة هي تجسيد استمرار الحدّة نحو
الآخرين وعدم استمرار العلاقة بالرفاق؛ لأن الشنفرى يظهر في البيتين الأولين
من هذه الوحدة ضمن "باضعة" غازية أو "سربة" من الصعاليك متأهبة للانقضاء
على أعدائها، أما في البيتين الآخرين فيبرز وحيدا منفردا حين يغزو راجلا^(*).

هذا بشكل تفصيليّ أما بطريق الإجمال فإن تقابلات الضمة والياء التي تكاد
تكون تضادا كما يوضّح الجدول التالي:

	أمامي	طويل	مستدير	مفتوح
الياء	+	+	-	-
الضمة	-	-	+	-

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 114.

(2) — دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74-75.

(*) — ينعكس ذلك أيضا في مستوى الضمائر ففي البيت الثاني يستعمل الشاعر ضمير الجمع: "خرجنا" ليعدل
عنه في البيتين الثالث والرابع إلى ضمير المفرد المتكلم: "أنا" في قوله: "أمشي"، وذلك يخلق ثنائيّة:
"جمع/ مفرد" مرادفة للثنائية الصوتيّة: "حاد / خفيض".

هذا التضاد يُعيد إلى الدلالة على ترافق المتناقضات في هذه الوحدة من تـلازم
للنصر والهزيمة، الموت والحياة، الرواح والغدو، فمصير الصعلوك متأرجح أبدا
لا قرار له كحياته وحركته التي لا قرار لها ولا مُستقرّ.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

بعد أن أدت الفونيمات الحضورية ما عليها من دلالات تبني المشهد الشعري، يُسعى الآن إلى تبين دور الفونيمات الصائتة التي سجّلت انزياحات غيابية؛ وهي التالية:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
01	07.25-	00.00	07.25	الواو	01
02	03.57-	52.21	55.78	الألف	02
03	01.21-	20.15	21.36	الكسرة	03
04	01.06-	62.64	63.70	الفتحة	04

يفتح جدول الانزياحات الغيابية بصائت الواو الذي يسجّل انزياحا تاما بـ: 100 % . والواو صائت مغلق⁽¹⁾ خلفي مستدير طويل⁽²⁾، ويبدو غيابه متأسسا على سمات الخلفية والانغلاق وتضييق الشفتين المتضافرة مع طوله؛ لأنها ستدلّ — لو حققت انزياحا حضوريا — على انغلاق الأفق أمام الذات وانغلاق الحيزين المكاني والزمني للمشهد، كما ستوحي بالانجذاب الشديد نحو الخلف أي الداخل عازلة الذات عن محيطها وذلك كلّه عكس ما يصوّره المشهد في وحدة الغزو هذه. ويلي الواو صائت الألف الذي يسجّل نسبة انزياح غيابي بعيدة جدا عنه ومقدارها: - 06.72 % . والألف صائت مفتوح⁽³⁾ أمامي طويل⁽⁴⁾، وهو بغيابه يُجنّب المشهد دلالة الانفتاح المطلق ويشحنه ببعض من النسبية التي تأخذ إلى حضور إمكانات الهزيمة والخيبة والموت مع النصر والفوز والحياة لأن الشاعر

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(2) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 75.

(3) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(4) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 74.

يكافح من أجل الأفضل لكنه لا يستبعد الاحتمالات السيئة؛ إذ ليس هناك اتجاه واحد لحركة الأحداث كما كان عليه الحال في وحدة البين حين ترحل المرأة تاركة الشاعر خلفها وهو ما جعل الألف يحقق انزياحا حضوريا هو الأعلى في الوحدات الثلاث، بل الحركة هنا متشعبة الاتجاهات متعددة السبل.

و ذات الدور الذي يؤديه الألف يُنَاط بالفتحة، لكن هذا الأخير يسجل انزياحا غيايبيا ضئيلا لأنه صائت قصير⁽¹⁾؛ فقصر مدة النطق به يقلل من حدة دلالاته على الانفتاح المطلق مما يقربه من واقع المشهد الشعري لهذه الوحدة النصية فينجذب صوب منطقة الحضور أكثر مسجلا انزياحه الغيايبى الضئيل جدا: - 01.66 % الذي يكاد يضعه على الحافة بين الحضور والغياب.

أما الكسرة فإنه سجل انزياحا غيايبيا يبلغ: - 05.66 % لأنه سيهدم - لو حقق انزياحا حضوريا - دلالات الياء المتمركزة حول سمة الطول التي:

✓ تطيل انفراج الشفتين للدلالة على انفتاح المشهد مكانا وزمانا وشخصا.

✓ وتمدد تقدم اللسان نحو الأمام بما يلائم اندفاع الشنفرى وصحبه.

وهكذا فلو حضر الكسرة لكان فضلا غير دالة لأنه لا يمتلك سمة الطول التي تبني دلالات المشهد في هذه الوحدة.

وتلاحظ هنا عودة إلى نسق التوزيع الصائتي في وحدة البين ؛ أي: الانزياح الحضورى لصائتين طويل وقصير مقابل الانزياح الغيايبى للأربعة الباقية. وهذه العودة توحى بتقارب الدلالة بين الوجدتين لأن العلاقة تقوم في كليهما على ثنائية: "أنا / الآخر"، وهي علاقات حدة وتحذ، حاسمة لا رجعة عنها في علاقة المرأة بالرجل خلال وحدة البين كما في علاقة الشنفرى وسربرته بالمجتمع القبلي في وحدة الغزو هذه؛ وذلك لأن المرأة تمثل الهامش في المجتمع كما يمثل الصعاليك ذلك أيضا.

ويُسجل هنا انتصار لقيم الهامش على حساب قيم المركز؛ فالمرأة في وحدة البين تركت صاحبها كما يترك الشنفرى هنا قيم القبيلة، ويتصادم وصحبه مع

(1) - علم الأصوات العام ، بسام بركة ، ص: 132.

المجتمع بالغزو والفتك إلى درجة قتل رجل محرم في مكان حرام. وتتجلى هذه المطابقة بين المرأة والصعاليك في مقابل الرجل والقبيلة كما يلي:

الوحدة	المركز	الهامش	الحلّ
البيّن	الرجل	المرأة	البيّن والرحيل
الغزو	القبيلة	الصعاليك	الغزو والقتال

ومن أجل هذا التطابق في الدور والأداء بين المرأة والشنفري وصحبه كان التطابق بين وحدتي البيّن والغزو في نسق التوزيع العددي للصوائت من حيث الانزياح الحضورى والغيابى.

إن هذا النسق المتمثل يذكّر بما لوحظ في الصوامت من انهيار للتساوي العددي بين قائمتي الحضور والغياب الذي كان في وحدة الغزو والعودة إلى النسق اللامتساوي الذي سبق في وحدة البيّن لما يربطها ووحدة الغزو من تطابقات، خاصّةً في الإشارة إلى تغلب طرف على الآخر لأن قانون الصراع لا يقبل أن ينتهي بوجود الطرفين المتصارعين بل ينزع إلى أن يتفوق طرف على الآخر ليُحسم النزاع.

ثانيا. الصوت والدلالة في وحدة المدح:

جعل الشنفرى نفسه قائدا لسرية الصعاليك في وحدة الغزو مُبَيَّنَا مكانته
وأثره في محيطه وهاهو هنا في وحدة المدح يُبرز نموذجَه وقُدوته في عالم
الصعلكة: "تأبط شراً" فيقول:

وَأُمَّ عِيَالٍ قَدْ شَهِدْتُ تَقْوَتَهُمْ
إِذَا أَطْعَمْتَهُمْ أَوْ تَحَتَّ وَأَقْلَّتِ
تَخَافُ عَلَيْنَا الْعَيْلَ إِنْ هِيَ أَكْثَرَتْ
وَنَحْنُ جِيَاعٌ أَيَّ آلٍ تَأَلَّتِ
وَمَا إِنْ بَهَا ضِنٌَّ بَمَا فِي وَعَائِهَا
وَلَكِنهَا مِنْ خِيفَةِ الْجُوعِ أَبْقَتْ
مُصَعَلِكَةً لَا يَقْصُرُ السُّتْرُ دُونَهَا
وَلَا تُرْتَجَى لِلْبَيْتِ إِنْ لَمْ تُبَيِّتْ
لَهَا وَفِضَّةٌ مِنْهَا ثَلَاثُونَ سِيحْفًا
إِذَا آنَسَتْ أَوْلَى الْعَدِيِّ أَقْشَعَرَّتْ
وَتَأْتِي الْعَدِيَّ بَارِزًا نِصْفَ سَاقِهَا
تَجُولُ كَعَيْرِ الْعَانَةِ الْمُتَأَفَّتِ
إِذَا فَزَعُوا طَارَتْ بِأَبْيَضٍ صَارِمٍ
وَرَامَتْ بَمَا فِي جَفْرِهَا ثُمَّ سَلَّتِ
حَسَامَ كَلُونِ الْمَلْحِ صَافٍ حَدِيدُهُ
جُرَازٍ كَأَقْطَاعِ الْغَدِيرِ الْمُنَعَّتِ

تراها كأذنان الحسيل صوادرا

وقد نَهَلْتُ من الدِّماءِ وَعَلَّتْ⁽¹⁾

تستمرّ ذات الشنفرى في تحولاتها؛ فمن ذات سلبية في وحدة البين إلى ذات مشاركة في صناعة الحدث في وحدة الغزل، ثمّ تحوّلها إلى ذات فعّالة مسيطرة من خلال شخصية القائد في وحدة الغزو. وها هي هنا تنتقل، بعد أن صارت قويّة فعّالة مستقلّة، إلى ذات تقيّم غيرها ممتدحة ما يمتلكه من صفات القيادة والشجاعة؛ حيث تتمحور هذه الوحدة الرابعة من نصّ التائيّة حول مدح تأبط شرّاً. يصوّر الشاعر تأبط شرّاً أمّا حنونا تحيط صغارها بالرعاية، أمّا بعيدة النظر تقسّم القوت وكأنما هي تقترّ عليهم خوفا من الجوع في مقبل الأيام. ويستمرّ في تصوير هذه الأم لكن في شقّ ثان من شخصيتها وهو اندفاعها مقاتلة مستبسلة في مواجهة الذين يهاجمون صغارها مليّة نداء الطبيعة والظفرة السليمة، فتقاتل بكلّ ما أوتيت من قوّة قياما بواجبها نحو صغارها.

إن صورة تأبط شرّاً – الأمّ توجّه نحو إبراز وجهين لتأبط شرّاً ومن ورائه كلّ قائد للصعاليك، بما في ذلك الشنفرى نفسه الذي كان قائدا لسربة منهم في الوحدة السابقة، وهذان الوجهان هما:

- ✓ الروابط الداخلية الوثيقة بين الصعاليك، ومقدار التماسك بينهم وحكمة قائدهم وحنوّه عليهم ومراعاته جميع أمورهم وأحوالهم.
- ✓ شراسة قتال قائدهم ومبادرته القتال والالتحام ووقوفه الدائم في مقدّمة الصفوف مفتديا أتباعه بنفسه كما نفتدي الأم صغارها.

(1) – ديوان الشنفرى، ص: 37-38.

أ.الصوامت ودلالاتها:

1.الانزياح الحضورى ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
247.05+	0.84+	1.18	0.34	ث	01
126.58+	1.00+	1.79	0.79	ص	02
69.10+	0.85+	2.08	1.23	ك	03
45.90+	0.28+	0.89	0.61	ط	04
42.18+	1.08+	3.64	2.56	ف	05
39.53+	0.17+	0.60	0.43	خ	06
24.53+	1.05+	5.33	4.28	ع	07
18.75+	0.33+	2.09	1.76	ح	08
10.23+	0.22+	2.37	2.15	س	09
05.89+	0.20+	3.59	3.39	د	10
05.88+	0.05+	0.90	0.85	ز	11
04.79+	0.22+	4.81	4.59	ر	12
01.24+	0.13+	10.63	10.50	ت	13
01.18+	0.08+	06.82	06.74	ء	14

أول الفونيمات في جدول الانزياحات الحضورية هو: "الثاء" الذي يحقّق نسبة: +247.05%. وتبدأ أولى الدلالات بالظهور من خلال مخرجه الأسنانى⁽¹⁾

(1) - انظر: علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:121.

البارز الذي يحيل إلى الخارج – خارج الذات – لأن الشنفرى يصف هنا شخصا آخر مستقلاً عنه

هو: تأبط شرّاً، كما أن دور اللسان فيه يُرسّخ هذه الدلالة لأنه يكون بارزاً؛ إذ " يوضع طرف اللسان بين الأسنان العليا والسفلى" (1) فيكون ظاهراً للناظر. هذا عن المخرج وطريقة النطق، أما الصفات فلها أدوارها الدلالية هي أيضاً. فضعف الناء (2)، من خلال تجمّع صفات الضعف فيه: الهمس والاحتكاك والانفتاح (3)، يقدّم لنا الجانب الدافئ من شخصيّة الممدوح: تأبط شرّاً؛ فهو أمّ تخاف على عيالها الضعاف الجوع ونفاد القوت فتظلّ تقسمه وتقتّر عليهم ولا تمنحهم منه إلا الأقلّ كقلّة الهمس أمام الجهر والاحتكاك أمام الانفجار والانفتاح أمام الإطباق.

وإلى جانب هذه الدلالات على هذا الشق من صورة تأبط شرّاً تقوم صفة الاحتكاك بامتداد مدّتها مقابل الانفجار (4) وصفة الانفتاح بانبساط اللسان فيها مقابل انقباضه في الإطباق (5)، تقوم هاتان الصفتان بتضافرها مع سمة سعة المخرج في الناء (6) بتجسيد امتداد وانفتاح وسعة الحيز المكاني وتعدّد الشخوص في المشهد الشعري لهذه الوحدة. ف: تأبط شرّاً – الأمّ " يجول " دفاعاً عن أتباعه الصعاليك و " يطير " بسيفه فاتكاً بالأعداء، كما أنه لا يواجه شخصاً واحداً بل هو قائد جماعة تواجه مجموعة أخرى من " العديّ "؛ أي قوماً آخرين يعدون راجلين للقتال (7).

(1) – علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، ص: 64.

(2) – النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 172.

(3) – علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 55.

(4) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 69.

(5) – علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، ص: 56-57.

(6) – يعدّ مخرج الناء واسعاً ولذلك ألحقه بعض الدارسين بالشين في النقشي. (انظر مثلاً: تاريخ آداب

العرب، مصطفى صادق الرافعي، ج: 1، ص: 100).

(7) – ديوان الشنفرى، ص: 38 (هـ: 23).

بعد الناء يجيء الصاد ثانيا بانزياح حضوري قدره: +126.58% ليُصوّر الشقّ الشرس من شخصيّة تأبط شرّاً ويكشف الجانب الصلب القويّ من الأحداث⁽⁸⁾.

إنّ تميّز الصاد عن الناء بالإطباق يدلّ على حضور ملامح القوّة والتشنّج وهو فعلا ما يطبع علاقة تأبط شرّاً ، وأتباعه ، بالآخرين الذين يواجهونهم تماما كما تواجه أسنان الفكّ العلويّ أسنان الفك السفلي في الصاد وهي مواجهة تتأسّس على السرعة والاندفاع كسرعة اندفاع هواء الصفير في الصاد مقابل بطئه في الناء⁽¹⁾.

ويدعم حضورُ السين والزاي دلالات الصاد على المواجهة والسرعة والاندفاع لمشاركتها إياه المخرج والصفير والاحتكاك⁽²⁾.

ومن جهة أخرى يُحيل وضع اللسان المختلف في الناء عنه في الصاد إلى دلالات هامة حيث إن وضعه في الناء بين أسنان الفك العلوي والفك السفلي هو ذاته وضع تأبط شرّاً- الأمّ بين أتباعه الذين يتقدّمهم في القتال وأعدائه الذين يواجههم؛ فهو يتقدّم بشجاعة ورباطة جأش ليقبّل أتباعه (= صغاره) صدمة الالتحام الأولى وليكون محطّ أنظار فرسان العدوّ مُبعدا الخطر عن أتباعه كما تدفع الأمّ الخطر عن صغارها بكلّ ما أوتيت من قوّة.

إن تتابع الناء والصاد هنا يُعيد إلى الفونيمين المتصدّرين في وحدتي البين والغزو: الظاء والشين. فـ:

✓ سعة مخرج الناء الملحوظة بشدّة إلى درجة حملت بعض الدارسين على عدّه من الفونيمات المتفشّية.

✓ وضعف اندفاع الهواء فيه.

(8) – يمكن أن يُلاحظ بشكل لافت حضور فونيم الصاد في الأبيات: 4-9 من هذه الوحدة وهي التي تصوّر الجانب الصلب من شخصيّة تأبط شرّاً مقابل غيابه في الأبيات الثلاثة الأولى التي تمثّل الجانب الحاني منها.

(1) – إن ضيق مخرج الصاد وسعة مخرج الناء هي سبب سرعة اندفاع هواء الصاد وبطء هواء الناء مقارنة به.

(2) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 86.

تقربانه من الشين وذلك لتقارب الدلالات في وحدتي الغزو والمدح؛ لأنه كما لوحظ سابقاً فإن الفخر في وحدة الغزو وجه آخر للمدح في هذه الوحدة النصية الرابعة⁽³⁾. وهكذا كان التقارب الصوتي وجهاً آخر لتقارب الدلالة العامة في الوجدتين.

أما الصاد فإن إطباقه يجذبه نحو الظاء المطبق أيضاً⁽¹⁾ لتقارب دلالاتهما على العلاقات الحادة القائمة على القوة؛ ففي البين كانت علاقة المرأة بصاحبها وبمحيطها علاقة قوة ومواجهة وهو ذات ما يحدث هنا في وحدة المدح حيث علاقة تأبط شراً – الذي يصوره الشنفرى امرأة: الأم – بالآخرين وبمحيطه علاقة قوة ومواجهة. ومرة أخرى يتوازي التقارب الصوتي والتقارب الدلالي بين وحدتين من النص وهو ما يكشف عن تلاحم البنيتين الصوتية والدلالية في التائية. في المرتبة الثالثة يأتي الكاف بانزياح نسبته: +69.10% والكاف أعمق مخرجا من الفونيمين السابقين: الثاء والصاد، لأنه من الطبق⁽²⁾ وهما من الأسنان⁽³⁾، وهذا العمق يؤهله للدلالة على مواصفات ذات تأبط شراً؛ إنها ذات تجمع الحنو واللينة مع الشراسة والصلابة تماماً كما يجمع الكاف صفة ضعف: "الهمس" إلى صفة قوة: "الانفجار"⁽⁴⁾.

وتقوم الشدة الملحوظة في انفجار الكاف وطول الهتة التي تليه⁽⁵⁾ بتصوير شدة تأبط شراً على أعدائه واجتياحه إياهم بسهامه العريضة وسيفه الصارم،

(3) – ص: 88 من الفصل الثاني.

(1) – الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 436.

(2) – مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص: 123.

(3) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 85، 86.

(4) – علم اللغة العام – الأصوات –، د. كمال محمد بشر، ص: 108.

(5) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 145.

ويكمل ارتفاع اللسان نحو الطبق في الكاف⁽⁶⁾ الجزء الأخير من الصورة حين يجسّد بارتفاع اللسان علوًّ تأبّط شراً على أعدائه ونيله منهم.

ويلي الكاف فونيم الطاء بانزياح قدره: +45.90% ليعيد إلى حلبة الصراع خارج الذات لأنه أبرز مخرجا من الكاف حيث يصدر من اللثة أي مقدّم الفم⁽⁷⁾ بينما الكاف من الطبق أي وسط الفم.

وحلبة الصراع في هذا المشهد الشعري تزخر بالقوّة: صدام، أسلحة، ودماء تماما كالطاء الزاخر بصفات القوّة من: جهر⁽¹⁾، انفجار، وإطباق⁽²⁾. كما تقوم هذه الصفة الأخيرة في الطاء بذات دور ارتفاع اللسان في الكاف مصوّرّة انتصار تأبّط شراً لأن اللسان ينطبق على سقف الفم بارتفاعه إلى الأعلى⁽³⁾ كإطباق تأبّط شراً على خصومه وعلوّه عليهم في نهاية الصراع.

ويقف إلى جانب الطاء فونيم الدال والتاء اللذان يشاركانه المخرج؛ لأن الأول مجهور انفجاري والثاني انفجاريّ فقط⁽⁴⁾. وقد كان حضورهما بقدر ما يشتركان فيه من صفات القوّة مع الطاء فتقدّم الدال لأنه انفجاري مجهور وتأخّر التاء لكونه انفجاريا مهموسا.

إن الانزياح الحضوري الجماعي لفونيمات المتألّث اللثوي الأسنانّي: "ط،ت،د" مقابل الانزياح الغيابي الجماعي لها في الوحدة السابقة يوحي بالتركيز على دلالات القوّة والصلابة المتّجهة نحو الخارج؛ لأن وحدة الغزو السابقة كانت تركز على قوّة ذات الشنفري وصلابتها وعدم مبالاتها بالموت لكن

(6) — علم اللغة — مقدّمة للقارئ العربي —، د. محمود السمران، ص: 156.

(7) — علم الأصوات اللغوية، د. مهدي مناف الموسوي، ص: 60.

(1) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 434.

(2) — علم اللغة العام — الأصوات —، د. كمال محمد بشر، ص: 102.

(3) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 436.

(4) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 85.

في وحدة المدح هذه يتمّ التركيز على وصف قوّة قتال تأبط شرًا وشراسته ، ولذلك جمّعت هذه الفونيمات البارزة المخرج لتدفع بقوّتها للدلالة على ما يقع خارج الذات من قتال وصدام، خصوصا عبر الطاء الذي يمثّل أقوى الفونيمات البارزة فهو الوحيد من بين فونيمات المخارج: " اللثوية الأسنانيّة ، الأسنانيّة، الشفوية الأسنانيّة، الشفويّة " هو الوحيد من بينها الذي يجمع صفات: الجهر، الانفجار، والإطباق.

كما أن الطاء والداد والتاء هي المجموعة الوحيدة، من بين مجموعات الفونيمات الصادرة عن المخارج السابقة، التي كلّ فونيماتها انفجارية. ومن أجل ذلك كان الطاء أجدرها بالتصدّر للدلالة على شدّة القتال الذي يدور في هذه الوحدة، وكانت مجموعته: "ط،ت،د" الأولى بالدلالة على مقدار ما يفيض به المشهد الشعري من عنف ودمويّة.

وهذه الجدارة للطاء والأولوية لمجموعته اللثوية الأسنانيّة الانفجارية رغم أهميّتها إلا أنها لم تكن مطلقة حيث تقدّمت عليها الفونيمات الأسنانيّة الصفيرية: "ص،س،ز" من حيث نسبة الحضور؛ فالطاء حقّق: +45.90% بينما الصاد: +126.58% ، وسبب ذلك أن التركيز يتمّ في هذه الوحدة على وصف ذات تأبط شرًا لا وصف القتال بينه وبين أعدائه. إن الشنفرى يريد أن يمتدح فيه قوّة شخصيّته لا قوّة جسمه، إنه يريد أن يمتدحه قائدا لا مقاتلا ولذلك تقدّمت الفونيمات الأسنانيّة الصفيرية لأنها أقلّ قوّة من اللثوية الانفجارية؛ فكّلها — أي: ص،س،ز — احتكاكية ويغلب عليها المهموس: "ص،س"⁽¹⁾، بينما: "ط،ت،د" كلّها انفجارية ويغلب عليها المجهور: "ط،د"⁽²⁾ إضافة إلى إطباق الطاء، وقلقلته والداد.

فالشنفرى، إذن، يصوّر تأبط شرًا حائيا ومسيرا فذاً ومخططا بعيد النظر إلى جانب شراسة قتاله ولذلك تقدّمت في هذه الوحدة النصيّة مجموعة الفونيمات التي تحمل صفات قوّة إلى جانب صفات ضعف والمقصود بها هنا: "ص،س،ز".

(1) — أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص: 228.

(2) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 106-109.

بعد الطاء يأتي الفاء خامسا بانزياح قدره: +42.18% ليتقدّم خطوة أخرى صوب الخارج لأن مخرجه شفويّ أسناني⁽³⁾؛ ففي الفاء تصوير جديد لسعة المكان وتعدّد الشخوص لأنه هو أيضا مُتّسع المخرج جدا إذ يصدر من تماس الشفة السفلى والأسنان العليا، وهي مساحة ممتدّة مقارنة بمخارج كثير من الفونيمات الأخرى أهلتُهُ لأن يوصف عند بعض الدارسين بالنتقشيّ⁽⁴⁾.

كما تقوم طبيعة الأعضاء المشاركة في نطق الفاء بالدلالة على الجانبين اللذين يصورهما الشنفرى من شخصيّة تأبط شرًا؛ فالشفة السفلى بمرونتها تمثّل صورة الأمّ التي تحتوي صغارها وتخاف عليهم أما الأسنان العليا فتدلّ بصلابتها على الجانب الآخر مُصوِّرة المقاتل الصلب الشرس.

وتجيء طبيعة التماس اللطيف بين الشفة الدالة على المرونة والأسنان الدالة على الصلابة والشراسة لترسم حقيقة ذلك الخط الفاصل – الواصل بين وجهي شخصيّة تأبط شرًا لأنه خطّ دقيق جدًا يسهُل من خلاله الانتقال من الوجه الهادئ المرن إلى الوجه القاسي الهائج الصلب تماما كما يصف الشنفرى في وحدة المدح هذه حين يستعمل الفعل: " آنتست " في قوله:

إذا آنتست أولى العديّ اقشعرت⁽¹⁾

فتأبط شرًا – الأم بمجرد أن " آنتست " أولى العديّ؛ أي أحست إحساسا طفيفا لطيفا بطلائع الأعداء اقشعرت وانتقلت في طرفة عين من الأم الحانية إلى المقاتل الشرس.

ومن خلال الفاء يتجسّد مرّة أخرى تركيز الشاعر على وصف قوّة تأبط شرًا القائد المسيرّ لأنه رغم اشتراك الأسنان الصلبة في نطق الفاء إلا أنه فونيم ضعيف بسبب احتكاكه وهمسه وضالّة الطاقة المبذولة في تشكيله: 0.08 ميكروواط⁽²⁾.

(3) – الصوتيات والفونولوجيا، د.مصطفى حركات، ص: 89.

(4) – النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 163.

(1) – ديوان الشنفرى، ص: 38.

(2) – اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 96.

وبهذا يؤازر الفاءُ الثاءَ المتصدّرَ في الدلالة على الشق الهادئ الحاني من تأبط شرًا وفي التركيز على صورة القائد المسيّر المخطّط؛ لكن الثاء تقدّم على الفاء كثيرًا لأنه يحمل دلالات علاقة تأبط شرًا بأصحابه وأعدائه في القتال وتقدّمه وفدائه أتباعه بنفسه وهو ما لم يتمكن الفاء من الدلالة عليه.

سادسا يأتي الخاء بانزياح نسبته: +39.53% ليصف من خلال عمق مخرجه الطبقي⁽³⁾ إحساس تأبط شرًا نحو أتباعه الصعاليك الذي يجعله الشنفري مشاكلا لإحساس الأم تجاه صغارها؛ فصفنا الهمس والاحتكاك اللتان في الخاء⁽⁴⁾ توحيان بالحنوّ والملاطفة،

أما ترددية الخاء الناتجة عن طرق اللهاة مؤخر اللسان⁽¹⁾ فتحمل الدلالة على اضطراب هذه الأمّ لخوفها على صغارها ووقوعها بين أمرين أحلاهما مرّ: جوع صغارها وقلة القوت⁽²⁾.

ويسند الخاء في دلالاته هذه فونيميا العين والحاء لأنهما احتكاكيّان⁽³⁾ وتردديّان هما أيضا، وإن كانت تردديتهما أعمق إذ تنتج عن تردّد لسان المزمّار في الحلق⁽⁴⁾.

ويُسجّل هنا أن هذه هي الوحدة الأولى التي يجتمع فيها العين والحاء معا في جدول الانزياحات الحضرية وهو دليل التركيز على سمة التردّد فيهما وتحديد صفة الجهر التي تميّز العين⁽⁵⁾.

(3) — علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، ص: 78.

(4) — مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص: 130.

(1) — أئمة النحاة، د. أحمد محمود غالي، ص: 72.

(2) — يمكن أن يُلاحظ بشكل لافت حضور فونيم الخاء في البيتين: 2-3 من نصّ هذه الوحدة، وهما البيتان اللذان يصفان خوف تأبط شرًا — الأم من الجوع الذي يتربص بالصغار، بينما يغيب فونيم الخاء في بقية الأبيات الموالية والتي تصف قتال تأبط شرًا وشراسته.

(3) — علم اللغة — مقدّمة للقارئ العربي —، د. محمود السعران، ص: 178.

(4) — أئمة النحاة، د. أحمد محمود غالي، ص: 72.

(5) — علم اللغة العام — الأصوات —، د. كمال محمد بشر، ص: 121.

إذا كان الخاء قد أدى دور الدلالة على الجانب الحاني العطوف من صورة الممدوح: تأبط شرًا، فإن الرء يقوم بالدلالة على الصلابة وصخب القتال؛ فتكرّر طرق اللسان على اللثة⁽⁶⁾ يدلُّ على إصرار تأبط شرًا — الأم على الدفاع عن أتباعه وبذل نفسه في سبيل ذلك، وبذله كلّ طاقته من أجل تحقيق نصرهم وأمانهم كتلك الطاقة الكبيرة التي تبذل في نطق الرء⁽⁷⁾.

كما أن حركة اللسان السريعة تصوّر حركة تأبط شرًا السريعة وهو "يجول" بين أعدائه بسيفه الصارم، ولا تتوقّف دلالات حركة اللسان عند تجسيد حركات وحيويّة واندفاع تأبط شرًا بل تتعدّاهما لتوحي بقوة شخصيّته؛ فاللسان علامة الذات وبقدر حركته تكون قوّة الذات وفعاليتها. فتأبط شرًا هنا قائد ذو شخصيّة فذة قويّة تؤثر في محيطها ومن حولها من أتباع، وتأبط شرًا الذي يمثّله اللسان المرن في وجهه العطوف يمثّله أيضا في الجانب الصلب القويّ من خلال حركته المتكرّرة، فهو شخصيّة مركزيّة تسيطر على مجال الأحداث وفضائها بشدّة وحرية تتقلّه من موقع إلى آخر مستخدما سهامه تارة وسيفه أخرى.

ويُلاحظ أن الرء قام هنا بذات الدور الدلالي الذي أدّاه في الوحدة السابقة حين كان الشاعر يفتخر بنفسه لكن بنسبة انزياح حضوري أعلى في تلك الوحدة، ويعود ذلك إلى أن الشنفرى كان يصف نفسه بينما هو في وحدة المدح هذه يصف شخصا آخر مستقلاً عنه هو: تأبط شرًا.

ويجيء الآن دور آخر فونيمات جدول الانزياحات الحضورية في هذه الوحدة النصيّة الرابعة وهو الهمزة الذي يحقّق نسبة ضئيلة: +01.18% ليبرز من خلال قوّة انفجاره ومشقّة نطقه — التي تصنّفه أشقّ الفونيمات العربيّة نطقا⁽¹⁾ — رباطة جأش تأبط شرًا وقوّة ذاته وشدّة تحملها مخاطر القتال والصدام والمواجهة لأنه قائد؛ ولا بدّ للقائد أن يكون رابط الجأش شديد العزيمة وإلا انفرط عقد

(6) — علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 69.

(7) — يتعدّر على الأطفال النطق السليم للرء وذلك لما تتطلبه من بذل طاقة لتشكيلها تشكيلا صحيحا.

(1) — الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 90.

عُصبتَه وتفرّقوا أيادي سباً ونالهم الذلّ والهوان كما سينال صغار تلك الأمّ الجوع والموت إذا لم تدافع عنهم وتستبسل في الذود عن حياتهم. وهكذا تكون الفونيمات التي حققت انزياحا حضوريا قد قامت بدورها في الدلالة على المشهد الشعري لهذه الوحدة من شقي صورة تأبط شرّاً الأمّ: الحاني والشرس، إلى ضراوة القتال بين مجموعتين تتربص كل منهما بالأخرى.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

بعد تحليل الانزياح الحضورى وما له من دلالات يأتي الآن دور الفونيمات التي سجّلت انزياحا غيابيا ليُنظر في ما تؤديه من دور دلالي يبني المشهد الشعري لوحدة المدح، وهذه الفونيمات مبيّنة في الجدول التالي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
100 -	0.15-	00.00	0.15	ظ	01
64.63 -	0.53-	0.29	0.82	غ	02
57.46 -	0.77-	0.57	1.34	ش	03
45.14 -	2.28-	2.77	5.05	ب	04
26.08 -	2.34-	6.63	8.97	م	05
20.42 -	1.16-	4.52	5.68	و	06
13.57 -	0.19-	1.21	1.40	ذ	07

07.87 -	0.84-	9.83	10.67	ل	08
02.93 -	0.08-	2.65	2.73	ق	09
02.18 -	0.04-	1.79	1.83	ج	10
01.07 -	0.01-	0.92	0.93	ض	11
0.99 -	0.05-	4.96	5.01	ي	12
0.22 -	0.01-	4.50	4.51	هـ	13
0.19 -	0.02-	10.47	10.49	ن	14

أول الفونيمات في جدول الانزياحات الغيائية هو الظاء الذي يسجل انزياحا غيائيا تاما بـ: -100%. ويعود هذا الغياب التام لاشتراكه مع الثاء في المخرج⁽¹⁾ ومناقضته إياه في جميع الصفات الأخرى تقريبا؛ فهو مجهور مطبق⁽²⁾ وهاتان الصفتان لا تفيضان في رسم المشهد الشعري لأنهما ستفسدان دلالات الهمس والانفتاح في الثاء⁽¹⁾، فالجهر والإطباق صفتا قوة⁽²⁾، بينما كان الثاء من خلال صفتي الضعف: الهمس والانفتاح مرآة للجانب اللين العطوف من شخصية تأبط شرا. ومن أجل هذا التباعد الشديد بينهما في الصفات غاب الظاء كي لا يحدث خلا في البنية الصوتية للنصّ يمتدّ إلى البنية الدلالية لأنه سيوحي بدلالات مناقضة تماما لتلك التي يؤدّيها الثاء.

وقريبا من دور الظاء يقع دور الذال الذي يشترك معه في المخرج⁽³⁾ ويحمل صفة قوة هو أيضا: الجهر⁽⁴⁾، لكنه تأخر عنه كثيرا بتسجيله انزياحا غيائيا قدره: - 13.57% بسبب عدم إطباقه⁽⁵⁾.

(1) – الصوتيات والفونولوجيا، د. مصطفى حركات، ص: 88.

(2) – علم اللغة – مقدّمة للقارئ العربي – د. محمود السعران، ص: 174.

(1) – دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 113.

(2) – السابق، ص: 57.

(3) – الألسنية العربية – 1 – ، د. ريمون طحان، ص: 46.

(4) – الكتاب، سيبويه، ج: 41، ص: 434.

(5) – السابق، ص: 436.

ويلاحظ أنه خلال هذه الوحدة وكلّ الوحدات السابقة يسير الظاء والطاء في اتجاهين متعاكسين مما يؤكّد التحليل الوارد أعلاه؛ ففي الوجدتين الأوليين حقّق الظاء انزياحا حضوريا بينما سجّل فيهما الناء انزياحا غيابيا، أما في الوجدتين الأخيرين فالأمر معكوس تماما. ولا يقتصر الأمر على مجرد التقابل بين: حاضر/غائب بل يمتدّ في تدرّج الحضور والغياب كما يلي:

وحدة المدح	وحدة الغزو	وحدة الغزل	وحدة البين	
% 100 -	% 100 -	% 80.00+	% 326.66+	ظ
			تناقص ←	
% 247.05+ ←	% 82.35+	% 14.70-	% 100 -	ث
تزايد				

فالجداول يكشف أنه كلّما زاد حضور الناء زاد غياب الظاء وذلك لأنهما من ذات المخرج الأسناني لكن يحملان صفات متناقضة؛ وهو ما يعني أن حضور أحدهما سيفسد دلالات الآخر، ومن أجل ذلك تبادلا الظهور في كلّ الوحدات الأربع: البين، الغزل، الغزو، والمدح.

إن تزايد حضور الناء وتناقص الظاء يمثّل دلالة على المسار العام الذي يسلكه المشهد الشعري لتلك الوحدات وهو الاتجاه نحو الهدوء والانفراج والانتساع بسبب همس وتفتّشي الناء⁽¹⁾ وانفتاحه، وهو ما لوحظ في مواضعه من التحليل.

إن زيادة الناء لجداول الانزياحات الحضورية وصدارة الظاء جدول الانزياحات الغيابية تمثّل نسقا مقلوبا عن وحدة البين حيث كان الظاء أولّ الفونيمات الحضورية بينما سجّل الناء فيها انزياحا غيابيا تماما.

وهذا النسق المقلوب علامة على تضاد الدلالة بين الوجدتين؛ ففي وحدة البين كانت المرأة: "المحبوبة" تتجّه بعيدا عن الشنفرى وهو يقف عاجزا أما في وحدة المدح هذه فالمرأة: "الأمّ - تأبط شرّا" على نفس القيم والمسار مع الشنفرى وهو يدعمها ويساندها. إنها في الوحدة الأولى تتركه وحيدا يواجه مصيره حارمة

(1) - رغم أن الظاء والطاء من مخرج إلا أن علماء اللغة لم يعدّوا الظاء متفتّشًا وهو ما يدلّ على ضيق مخرجه مقارنة بالطاء؛ وبذلك يتشكّل تقابل ثنائي: "مُفتّش / غير متفتّش" بين هذين الفونيمين.

إياه نعمة العيش: " فهبها نعمة العيش زلت" (2)، لكنها الآن — في وحدة المدح — وهي تتجسد في: " الأم — تأبط شرًا" تُخطّط لمستقبله وتخاف عليه الجوع وتقاتل من أجل سلامته.

لقد كانت العلاقة في وحدة البين علاقة قسوة وقوّة واستعلاء من المرأة تجاه الشنفرى، لكنها في وحدة المدح هذه علاقة تكامل واحتواء وحنوّ وفداء تلائمها صفات الهمس والتفشيّ والانفتاح التي في الناء كما لاعت صفتا القوّة في الظاء: "الإطباق والجهر" طبيعة العلاقة في وحدة البين.

بعد الظاء المتصدّر يأتي الغين ثانياً بانزياح غيابي نسبته: -64.63%، خلافاً لنظيره المهموس: الخاء (3)، لأن جهره سيفسد شعور تلك الأم بالخوف على صغارها؛ فهي لم تكن تجهر بخوفها ولا يظهر في ملامحها أو حركاتها بل يظلّ خفياً يتفاعل داخل أسوار ذاتها. كما أن الجهر لن يتساقط وحكمة الأم وهدوئها واتزانها الذي تتغلب به على هذا الخوف، فهي صفات تلائم الهمس أكثر من الجهر.

وغياب الغين المجهور يقوم على أساس مَرَكَزَة الهمس في هذه الوحدة حيث يحقّق 80% من الفونيمات المهموسة انزياحاً حضورياً بينما يحقّقه فقط: 33.33% من الفونيمات المجهورة. وهو اتجاه منسجم والدلالات العامة للوحدة المُرَكَّزة على صفات تأبط شرًا — الأم من حكمة، بعد نظر، عمق في الفكر، رباطة جأش وهدوء وثبات، وكلّها سجايا تجد في الهمس بصمةً منها وتجد فيه صدى منها؛ بينما الجهر بعيد عنها ولا يكاد يدلّ عليها.

بعد الغين يجيء فونيم الشين في المرتبة الثالثة بانزياح نسبته: -57.46%. ويمثّل غيابيه وجه توازن في هذه الوحدة لأن دلالاته على السعة والانفتاح والهدوء المبنية على تفشيّهِ وانفتاحه وهمسه واحتكاكه (1) لا تتناسب المشهد الشعري في هذه الوحدة، رغم اشتراكه في تلك الصفات مع الناء، وذلك لعمق مخرجه الغاريّ

(2) — ديوان الشنفرى، ص: 35.

(3) — علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 80.

(1) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 93.

مقارنة بمخرج الناء الأسناني⁽²⁾؛ فبروز مخرج الناء إحالة إلى ذات غير ذات الشاعر لأن الشنفرى احتفظ – في وحدة الغزو – بالشين العميق المخرج للتعبير عن ذاته⁽³⁾ ووجه هنا الناء البارز للإفضاء بما يراه من صفات محمودة في شخص آخر هو: تأبط شرًا.

ويُسجَل ترافق الناء والشين حضورا وغيابا في الوحدات الثلاث السابقة، بينما يفترقان في هذه الوحدة الرابعة من نصّ التائية وذلك لأن ذات الشنفرى كانت حاضرة في المشهد الشعري بشكل بارز خلال تلك الوحدات سواء أكان حضورا سلبيا منفعلا كما في البين، أو متفاعلا كما في الغزل، أو فعّالا كالذي في وحدة الغزو، فعبر الشاعر عن تلك الأوجه من حضور ذاته بحضور الناء والشين معا لأمن اللبس من إسناد دلالاتهما إلى الغير.

أما في وحدة المدح هنا فإن ذات الشنفرى غائبة تماما؛ إذ لا دور لها في أحداث المشهد الشعري، فهو لا يعدو أن يكون ساردا واصفا يقف بعيدا عمّا يدور، وهو ما جعل الناء يتقدّم للدلالة على تأبط شرًا لأنه خارج الذات كمخرج الناء البارز وتخلّف الشين لأنه أعمق مخرجا وأصقّ بالدلالة على الذات.

ومن خلال مسار الناء في الوحدات السابقة يُسجَل تدرّجه في التزايد كما وضّح في الجدول السابق، وهذا التنامي في حضور الناء مرتبط بالتنامي المطرد في العلاقة بين الذات ومحيطها خلال تتابع الوحدات؛ فبعد أن كانت معزولة عاجزة في وحدة البين صار لها موقع ودور – وإن كان جزئيا – في الغزل، ثم في وحدة الغزو استعادت ذات الشنفرى قواها وتملّكت مصيرها ومصير غيرها لتتحول في هذه الوحدة الرابعة إلى ذات قويّة لها أن تُصنّف الناس، وتُحكّم عليهم، وتُقيّم ما يفعلون، وتمتدح خصالهم الموافقة لسلمّ قيمها الذي وضعته خلال الوحدة السابقة. وهذا البروز لدور الذات مماثل بالضبط لدور اللسان في نطق الناء وهو:

(2) – الأسنانية العربية – 1 – ، د.ريمون طحّان، ص: 46-47.

(3) – ص: 151-153 من هذا الفصل.

البروز بين أسنان الفكّين العلوي والسفلي⁽¹⁾، ومماثل أيضا لموقع المخرج الأسناني المتقدم البارز.

كما تقوم صفتا التفشّي والانفتاح في هذا الفونيم بالدلالة على تدرّج السعة في المكان وتعدّد الشخوص المشاركين في الوحدات نحو الزيادة عبر الوحدات الأربع على الترتيب.

في الرتبة الرابعة يحلّ فونيم الباء بانزياحه الغيابي البالغ: -45.14%. والباء فونيم شفويّ انفجاريّ مجهور⁽²⁾ وهو بذلك يمتلك صفات قوّة تمكّنه من الدلالة على الشقّ الشرس من صورة تأبط شرّا - الأمّ، خاصة أنه فونيم شفويّ، أي يمتلك الدلالة على توجّه هذه القوّة صوب الخارج؛ أي صوب الآخر.

لكن ذلك الدور، رغم قربه من المشهد الشعري للوحدة، لا يخدم هذا المشهد لأنه سيوجّه القوّة نحو الخارج بقدر مبالغ فيه فيحوّلها إلى عدوانيّة وبغي، بينما هي في الحقيقة قوّة دفاع عن النفس؛ فهذه الأمّ تدافع عن صغارها العاجزين لضمان حقّهم في الحياة الذي اغتصبه الآخرون منهم تماما كما أخذ المجتمع حقّ تأبط شرا والصعاليك في العيش الكريم ضمن إطاره فاندفعوا يسترجعون حقوقهم بأيديهم. فقوّة الباء الموجهة إلى الخارج لا تتناسب طبيعة قوّة تأبط شرّا - الأمّ بل ستجني عليها وتصمها عدوانية وشيطانية ليستا فيها ولا منها.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن وحدة المدح تركّز على قوّة تأبط شرّا قائدا لا مقاتلا، ومن أجل ذلك حضر الهمزة وغاب الباء؛ لأن الهمزة باء في الحنجره⁽¹⁾ حيث إنه يشترك مع الباء في كلّ الصفات ويختلفان في المخرج فقط:

المخرج	مجهور	انفجاري	
الباء	+	+	شفوي
الهمزة	+	+	حنجري

(1) - علم اللغة العام - الأصوات - ، د.كمال محمد بشر، ص:118.

(2) - علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:62.

(1) - أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:83.

وهذا العمق في الهمزة لحنجريته⁽²⁾ علامة قوة الذات في أعماقها وفي نفسها لا ضد الآخرين، إنها قوة دفاع لا هجوم، قوة صدّ لا قوة فتك وجور، هي قوة الفطرة الإنسانية التي تدافع عن حقّها في الحياة الكريمة داخل نظام اجتماعي متوازن وسلّم قيم عقلائيّ.

ويسند الباء في دوره الدلالي هذا فونيميا الميم والواو الشفويان⁽³⁾، ليُسجّل بذلك غياب المخرج الشفوي كلّهُ عن المشهد الشعري لهذه الوحدة عكس الوحدة السابقة حين حقّقت كل هذه الفونيمات الشفوية الثلاثة انزياحا حضوريا، وهو تأكيد على توجّه الدلالة العامة في وحدة الغزو نحو الخارج تماما كوقوع مخارج الباء والميم والواو نحو الخارج؛ لأن الشنفرى كان يوجّه نصيبا من القوّة نحو الآخرين المعادين. فهو يصف عصبته بـ: "حمر القسي"؛ أي بالمقاتلين المسلّحين، وهو الذي يقصد الأعداء في مضاربهم ليثار لنفسه منهم: "لأنكي قوما"⁽⁴⁾.

أما في وحدة المدح فكان غياب كلّ الشفويات مناسبة جدا لأن تأبط شرّا — الأمّ مُهاجم — لا مُهاجم — لقول الشاعر: "إذا أنست أولى العديّ اقشرت"⁽¹⁾؛ أي إن هذه الأم تكون في مستقرّها آمنة فتحسّ اقتراب الأعداء وفزع صغارها العاجزين العزل من حولها فتثور مدافعة عنهم.

وهكذا فقد تركّزت الفونيمات الشفوية في وحدة الغزو لاتجاه جزء كبير من قوّة الشنفرى نحو الخارج ولأنها قوّة تحمل جرعات عدائية زائدة لما لها من ثأر

(2) — علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:118.

(3) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص:83.

(4) — ديوان الشنفرى، ص:37.

(1) — ديوان الشنفرى، ص:38.

تطلبه، أما في وحدة المدح فغابت هذه الشفويات الواقعة نحو الخارج لتمرکز الوصف على قوّة الداخل لا قوّة الخارج.

هذا من حيث الاشتراك في المخرج أما من حيث القوّة فإن الميم والواو تخلّفان عن الباء ترتيباً لأنهما غير انفجاريين، فكانا أقلّ قوّة من الباء وبالتالي أقرب إلى المشهد الشعري لوحدة المدح، ومن أجل ذلك سجّلا نسبتي انزياح بعيدتين عن الباء كما يلي:

الباء : -45.14%

الميم : -26.08%

الواو : -20.42%

فمن خلال هذه الأرقام يُلاحظ أن مجموع الميم والواو لا يكاد يفوق نسبة الباء وحده إلا قليلاً. ومن خلال هذه النسب يلفت الانتباه أيضاً تدرّج ترتّبها بحسب تدرّج قوّة زمّ وخلفيّة وانفراج الشفتين في فونيمات المثلث الشفوي:

فالباء: أشدّ قوّة في زمّ الشفتين فالميم فالواو .

والباء: أكثر خلفية في وضع الشفتين فالميم فالواو.⁽²⁾

وفي الباء انفراج أكبر للشفتين فالميم فالواو.⁽¹⁾

وفي ذلك كلّ تجسيد لمقدار القوّة التي يكتنّزها حبس الباء للهواء قبيل الانفجار، وأن الميم أقلّ قوّة لأنه غير انفجاري، ثمّ الواو المتّسع المخرج لأنه نصف صائت⁽²⁾.

(2) — يرتّب محمد بن أبي بكر المرعشي المعروف بـ: ساجقلي زاده (ت1150هـ) في كتابه: "جهد المقلّ" (مخطوط) الفونيمات الشفوية من الداخل إلى الخارج كالتالي: الباء فالميم فالواو على أساس أن: المنطبق من الشفتين في الباء طرفاها اللذان يليان داخل الفم، وفي الواو ينضمّ الطرفان اللذان يليان البشارة، وفي الميم وسطهما. (انظر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص:83. نقلا عن: الدراسات الصوتيّة عند علماء التجويد، غانم قدوري الحمد).

(1) — بسبب تقدّم الشفتين نحو الأمام عند نطق الميم والواو يكون انفراجهما في الباء أكثر.

وهكذا فإنه في هذه الوحدة قد تمّ بنجاح جذب الفونيم الأقوى، وهو الباء، نحو الغياب قدر الإمكان، ثم يجيء الميم الأبرز شفويّة منه ليليه الواو الأكثر بروز شفيتين وهذا للدلالة على محاولة الاحتفاظ بتركيز القوّة نحو الداخل قدر الإمكان وإبعادها عن الخارج لأن موقف تأبط شرًا — الأم موقف دفاع مشروع عن النفس والصغار لا موقف المهاجم البادئ بالغزو.

بعد هذه الفونيمات الشفويّة يأتي فونيم مغاير هو اللام اللثوي المنحرف⁽³⁾ ثامنًا بانزياح قدره: -07.87%، ويبدو وجود اللام في جدول الانزياحات الغيائية أنسب له ولبناء الدلالة في المشهد الشعري لأن انفلات الهواء فيه من جانبي اللسان⁽⁴⁾ يحرّمه من القدرة على الإيحاء بتماسك تأبط شرًا — الأم، ورباطة جأشه، وإمساكه بكلّ خيوط الأحداث في المشهد دون أن ينفلت من بين يديه شيء منها أو يغفل عن أمر ما، فهي شخصيّة عالية الحساسية لأنها تتحسّب للمستقبل وتقتصد القوت احتياطيًا لمقبل الأيام، وتحسّ بأعدادها عن بعد لشدة حذرها وخوفها على صغارها. كما أن قتال تأبط شرًا — الأم وأتباعه لا يفسح مجالًا لحركة الأعداء فسيوفهم وسهامهم " شربت من دماء قتلاهم، ومن لم يمت وقع في أيديهم أسيرًا"⁽⁵⁾ لأنه لم يترك لهم منفذًا ينفلتون منه — كانفلات هواء اللام — ولم يغادر منهم أحدًا. تمامًا كما اللام يحمل القاف، التاسع بـ: -02.93%، صفات يظهر أنها تؤهّله للانزياح الحضوري؛ فهو فونيم عميق المخرج لأنه يصدر من اللهاة⁽⁶⁾، كما أنه انفجاري مجهور⁽¹⁾، فهذا المخرج وهذه الصفات توحى بقوّة شخصيّة تأبط شرًا — الأم.

(2) — الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 42.

(3) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 97.

(4) — مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص: 133.

(5) — الأدب الجاهلي، د. هاشم صالح المناع، ص: 360.

(6) — علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 82.

(1) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 434.

لكن ما يحرمه من الانزياح الحضورى هي سمته المميّزة: القفلة⁽²⁾ التي تعني — من بين ما تعنيه — الاضطراب وعدم الاستقرار؛ لأن القفلة " ليست في حقيقة الأمر إلا مبالغة في الجهر في الصوت لئلا تشوبه شائبة من همس..."⁽³⁾ وذلك لأن الفونيمات المقفلة ضعيفة فتشبه بغيرها فتحتاج إلى نبذة زائدة تقويها⁽⁴⁾. فالقاف، إذن، بقلقلته دلالة على ضعف الذات وحاجتها لغيرها كي تقوم بدورها وهو مناقض لطبيعة ومكانة ودور ذات تأبط شرًا — الأم في وحدة المدح هذه.

بعد القاف يحلّ الجيم عاشرًا بانزياح غيابي نسبته: -02.18% ليخدم بغيابه تماسك المشهد الشعري لأن سمة التركيب التي فيه تعاكس مسار المشهد؛ فهي تبدأ بحبس تامّ للهواء ثم احتكاك بطيء⁽⁵⁾، بينما تقوم صورة تأبط شرًا — الأم على حبس جزئي للطعام عن الصغار فانفتاح على الأعداء كالاجتياح السريع الذي لا يبقي ولا يذر وليس انفتاحا خجولا بطيئا.

وذاً التحليل ينسحب على الفونيمين الموالين للجيم وهما:

✓ الضاد، الحادي عشر بـ: -01.07%، لأنه مركّب⁽⁶⁾ كالجيم.

✓ والياء، الثاني عشر بـ: -0.99%، لأنه يحمل سمة الانتقالية كونه نصف صائت؛ أي يحمل شيئاً من الصوائت وشيئاً من الصوامت، فالياء هو المرحلة التي عندها يمكن أن ينتقل الفونيم الصامت إلى فونيم صائت⁽⁷⁾.

بينما شخصية تأبط شرًا — الأم رغم تكوّنها من شقين: عطوف وشرس إلا أنها ليست صورة مشقوقة إلى جزأين؛ بل هما وجهان لعملة واحدة. إنها صورة واضحة حاسمة صارمة، لا تعاني فصاماً، ولا تقبل الفصل أو أخذ جزء من طرف

(2) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 161.

(3) — المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، د. محمد رشاد الحمزاوي، الدار التونسية للنشر، تونس والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص: 161.

(4) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 161.

(5) — مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسّان، ص: 131-132.

(6) — الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 48-49.

(7) — السابق، ص: 42.

وجزاء من الطرف الآخر؛ فلفظها وعطفها على صغارها هو في ذات الوقت شدتها على أعدائها.

وما قيل عن الياء ينسحب على الواو الانتقالي أيضا⁽¹⁾ لأنه قد سجّل هو الآخر انزياحا غيايبيا نسبته: -20.42% .

بعد هذه المجموعة من الفونيمات المركبة والانتقالية يجيء فونيم الهاء بانزياح قدره: -0.22% ليقى بغيابه وصف ذات تأبط شرًا — الأم ، و من ورائه الشنفرى، بالضعف الناتج عن سعة مخرجه وهمسه واحتكاكه؛ لأنه فونيم يتأثر بشدة بما يجاوره من فونيمات إلى درجة وصفه بأنه فونيم لا يحمل شخصية ذاتية⁽²⁾. بينما يقوم المشهد الشعري على إبراز قوة شخصية تأبط شرًا — الأم وحزمها، وما تبذل من جهد وتلاقي من مشقة للحفاظ على حياة صغارها والدفاع عنها، وهو ما كان الهمزة نظير الهاء الانفجاري المجهور أجدر بالدلالة عليه فحقق انزياحا حضوريا في هذه الوحدة.

وآخر فونيمات هذه الوحدة هو النون الذي يندرج في مدار اللام ويدور في فلكه لأنه يحمل مثله سمة انفلات الهواء عبر غنته التي تُسرب الهواء عبر التجويف الأنفي بدلا من المخرج الأصلي المتشكّل من التصاق طرف اللسان باللثة⁽³⁾. وهذا الانفلات لا يتسق وطبيعة المشهد الشعري القائم على المواجهة لا الانفلات والهروب، وعلى الإمساك بخيوط الأحداث شاردها وواردها؛ لأن أية غفلة — مهما تكن بسيطة — يمكن أن تتسبب في خسارة هذه الأم صغارها كما يؤكد لبيد في قصة البقرة الوحشية وصغيرها حين يقول:

(1) — الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 42.

(2) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص: 104-106.

(3) — علم الأصوات، د. حسام بهنساوي، ص: 72.

صادفنَ منها غرّة فأصبَبَها

إن المنايا لا تطيش سهامُها⁽¹⁾

ويبدو أن قيمة الثبات والحسم والمواجهة والإمساك بخيوط الأحداث دلالة مركزية في هذه الوحدة لأن:

- ✓ معظم الفونيمات المائعة، المتوسطة بين الشدة والرخاوة بتعبير سيبيويه.
- ✓ وكلّ تلك التي تتحرف عن مخرجها الأصلي.
- ✓ وكلّ تلك التي تنتقل عنه.

كل هذه الأصناف سجّلت انزياحا غيابيا؛ فجميع التي حققت انزياحا حضوريا إما انفجارية أو احتكاكية ولا مجال للمتوسط بينها، وتلك الفونيمات المقصودة بالغياب هي: م، و، ل، ج، ض، ي، ن.

ويبدو هذا الإصرار على الثبات والحسم والإحاطة بالتفاصيل مشتركا بين الوحدتين: الغزو والمدح؛ فقد سجّل سابقا في نهاية وحدة الغزو خلال الحديث عن فونيم اللام دلالة غيابه على ثبات الشنفري وعدم انحرافه عن مبادئه ومطالبه، وما هذا الاشتراك بين الوحدتين إلا تجسيد لمقولة حازم القرطاجني بأن المدح وجه آخر للفخر⁽²⁾.

وهذا الترابط الشديد بين الوحدتين من حيث العلاقات ينسحب أيضا على ترابطهما معا مع وحدة في الفصل السابق الذي تناول وحدتي: البين والغزل، وذلك من خلال النسق الكميّ الفونيمي في كلّ منها كما يلي:

وحدة المدح	وحدة الغزو	وحدة الغزل	وحدة البين	
14	13	14	12	فونيمات حضورية
14	15	14	16	فونيمات غيابية

إن هذا الجدول يفرز لنا نوعين من الوحدات:

✓ وحدتان تساوي عدد الفونيمات في جدولي الحضور والغياب فيهما: الغزل والمدح.

(1) — شرح المعلقات السبع، الزوزني، ص: 235.

(2) — منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص: 352.

٧ وحدتان لا تساويَ فيهما لعدد الفونيمات في جدولي الحضور والغياب: البين والغزو.

إن تماثل وحدتي البين والغزو في النسق الكمي غير المتساوي للفونيمات يوحي بتقارب الدلالات العامة لهما وذلك من خلال نمط العلاقات الحادة القويّة التي تسودهما. فالذات في كليهما تصارع، وهذا الصراع ينتهي بتفوق أحد الطرفين على الآخر؛ ففي البين تفوّقت المرأة على الشاعر ومحيطها، وفي الغزو تفوّق الشنفرى على أعدائه ومحيطه.

أما في تساوي النسق الكمي للفونيمات في وحدتي الغزل والمدح فتلمس دلالة على نمط علاقة للذات – ذات الشنفرى – بالآخر مختلفة؛ إنها علاقة متوازنة لأن صاحبه وتأبط شراً يحملان القيم التي يحمد ويتبنى، ويُعتبران امتداداً له لذلك تساوى عدد الفونيمات ذات الانزياح الحضورى وذات الانزياح الغيابي في هاتين الوحدتين.

كما أنه من دواعي تساوي الفونيمات بين وحدتي الغزل والمدح تطابق الرؤية فيهما ففي كليهما ثناء على شخص؛ فالغزل ثناء على المرأة والمدح – هنا – ثناء على رجل.

إن هذا الترابط الصوتي الدلالي بين الوحدات الأربع الأولى من تائيّة الشنفرى يُشعّ في فضائها جماليات تتدفّق وتتأزر لتبني صرحاً فنياً يصمد أمام غرابيل النقد والزمن ويحلّها محلاً سامياً في تاريخ الشعر العربي القديم – على الأقلّ –.

أ.الصوائت ودلالاتها:

بعد أن قامت الصوائت بدورها في بناء المشهد الشعري لوحدة المدح يأتي الآن دور الصوائت لتحليل مدى إسهامها في ذلك.

1. الانزياح الحضورى ودلالاته:

في هذه الوحدة الرابعة من تائيّة الشنفرى تحقّق أربعة فونيمات صائتة انزياحا حضوريا كما في الجدول الآتي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
الانزياح					
99.86 + %	07.24+	14.49	07.25	الواو	01
28.11 + %	04.22+	19.23	15.01	الضمّة	02
17.60 + %	03.76+	25.03	21.03	الكسرة	03
12.71 + %	07.09+	62.87	55.78	الألف	04

ينطلق جدول الانزياحات الحضورية بصائت الواو الذي يحقّق نسبة انزياح هي الأعلى له في كلّ التائيّة وتبلغ: + 99.86 %. وهذا الحضور الطاغي يسهم في بناء دلالة المشهد الشعري على موضوع الوحدة الذي هو شخص آخر خارج الذات: تأبط شرًا، فالشاعر يتحدّث خلال هذه الوحدة عن شخص مستقلّ عن ذاته، وإسهام الواو هنا يتأسّس على تقدّم الشفتين فيه نحو الأمام — الخارج أكثر من أي صائت آخر؛ إذ تبلغ مسافة تقدّمهما في أثناء نطقه 1 سنتيمتر⁽¹⁾.

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 114.

ليس هذا هو الوجه الوحيد الذي يخوّل الواو تحقيق أعلى انزياح حضوري بين كلّ الصوائت في كلّ الوحدات بل إن له وجوهاً أخرى أيضاً.

الأوّل: دلالته على الدفاء والحميميّة من خلال ما يشوبه من قيمة تفخيميّة⁽²⁾. وهذا الدفاء والحميميّة هو الرابط بين الأمّ وصغارها، وتأبط شرّ وأتباعه.

أما الوجه الثاني فهو زمن نطق الواو الطويل الذي يصنّفه ضمن الصوائت الطويلة⁽¹⁾، وهو دلالة على استمرار هذه الحميميّة والعطف والحنوّ من الأمّ على صغارها ومن تأبط شرا على مريديه من الصعاليك.

وهناك وجه ثالث وهو ارتفاع اللسان وتجمّعه في مؤخر الفم عند تشكيل الواو⁽²⁾، وفي ذلك دلالة على استقرار تأبط شرّ – الأمّ وصغارها في مضربهم في هدوء وسكون⁽³⁾ قبل أن يستشعر قدوم العدوّ الذي سيحوّل هذا المجال المغلق الدافئ إلى مجال مفتوح خطر.

وبغية ترسيخ هذه الدلالات التي تصوّر الشقّ العطوف الدافئ من تأبط شرا – الأمّ حقّق الضمّة هنا انزياحه الحضوري الأعلى في كلّ وحدات التائيّة متأسياً بالواو، وهو انزياح قدره: +28.11%. ومدخل هذا الترسيخ اشتراكهما في بروز الشفتين نحو الأمام، وتشكّل مجرى الهواء في الفم، وارتفاع اللسان وتكوّمه في مؤخر الفم ولا يخالف الضمّة الواو إلا من حيث زمن النطق به لأنه صائت قصير⁽⁴⁾.

(2) – ص: 42 (هـ: 4) من الفصل الأوّل.

(1) – دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 62.

(2) – السابق، ص: 75.

(3) – مما يؤكّد هذا الهدوء ويرسخه أن الأفعال الواردة في الأبيات الأربعة الأولى من هذه الوحدة لا تدلّ على حركة الفاعل ولا تحمل حيويّة. أما الأفعال في الأبيات: 5-9 فتحمل دلالة الحركة السريعة والحيويّة: تأتي، تجول، طارت، برامت، سلّت، نهلت.

(4) – دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.

وبسبب قصره فقدَ الضمّةُ الدلالة على طول وامتداد علاقة الدفاء والاحتضان بين تأبط شرًا – الأم والصغار فابتعد عن الواو بفارق كبير: 71.75%، واكتفى بالقدر الذي يشركه معه في بقية الدلالات. وفي مسار العلاقة بين الضمّة والواو خلال الوحدات الأربع للتائية إشارات هامة. والمقصود هنا العلاقة بينهما من حيث الترافق حضورا أو غيابا، أو حضور أحدهما وغياب الآخر. والجدول التالي يوضّح هذه العلاقة:

وحدة المدح	وحدة الغزو	وحدة الغزل	وحدة البين	
99.86%+	100 - %	08.27- %	13.79- %	الواو
28.11%+	14.52+ %	08.66+ %	48.03- %	الضمّة

فكما يبرز الجدول فإنهما:

✓ سجلا معا انزياحا غيايبا في وحدة البين حيث الذات منفصلة مسلوبة الإرادة، والعلاقة بين الشنفرى وصاحبته حادة جافة.

✓ ثم حَقَّق الضمة انزياحا حضوريا في وحدتي الغزل والغزو لأن الذات أخذت تتفاعل مع محيطها وتكتسب حيوية تبلغ ذروتها في وحدة الغزو، كما أن علاقة الشنفرى بالمرأة في وحدة الغزل دافئة حميمة تماما كعلاقته بذاته وأصحابه في وحدة الغزو الموالية لها.

✓ بينما يسجل الواو – خلاف الضمّة – غيابا في وحدتي الغزل والغزو؛ لأن الغزل في الأولى كان مستعدا من الماضي لا واقعا معيشا، كما أن العلاقات في الثانية لم تكن كلّها حميمة دافئة بل كان شطرٌ منها حادًا جافا وهو علاقة الشنفرى بأعدائه.

ومن أجل ذلك كان لزاما أن يغيب أحد الصائتين : الضمة أو الواو للدلالة على جزئية التوافق ونسبية الحميمية فقام الواو بهذا الدور لاحتوائه على سمة:

[+طويل] ساحبا بذلك دلالة الامتداد والشمول من المشهد الشعري في الوجدتين ، ومرسّخا – في الوقت نفسه – دلالة الجزئية والنسبية.

✓ في الوحدة الرابعة: "المدح" عاد الضمّة والواو للترافق ، كما في وحدة البين ، لكن هنا ضمن جدول الانزياحات الحضورية لأن نسبة الحميميّة والدفء في العلاقات عالية جدا؛ إنها علاقة أم بصغارها تدفع عنهم الجوع والقتل. وحتّى تلك القوّة في القتال التي يصفها الشنفرى ، إنما هي في جوهرها دفء وحميميّة لانطلاقها من مبدأ الدفاع عن النفس التي يقع عليها الضيم ، ومن إرادة التشبّث بدفء الحياة.

وقد جنبّ الشاعر هذه الوحدة الرابعة من التائيّة أي إشارة إلى ثأر أو غيره من المشاعر السلبية لأنه ، خلافا لوحدة الغزو ، لم يصف إحساس تأبط شرّا – الأم تجاه هؤلاء الأعداء فحافظ بذلك على انفراد نمط العلاقات في وحدة المدح بالمشاعر الإيجابية.

ومن أجل هذا القدر العالي من الدفء والحميميّة في علاقة تأبط شرّا – الأم بالصغار ، والتركيز على وصف قوّة الذات لا على وصف العلاقات الحادّة ؛ من أجل ذلك حقّق الضمّة والواو معا انزياحا حضوريا في هذه الوحدة الرابعة من نصّ التائيّة.

بعد الضمة الثاني يجيء صائت الكسرة القصير بانزياح قيمته: +17.60% ليقدم الشقّ الآخر من صورة تأبط شرّا – الأم وذلك من خلال سماته المناقضة للواو كما يوضّح الجدول الآتي:

	طويل	أمامي	مستدير	مغلق	حاد
الواو	+	-	+	+	-
الكسرة	-	+	-	+	+

إذ تقوم سمة الأمامية الناتجة عن تقدّم اللسان في مواجهة اللثة⁽¹⁾ — مقابل خلفية الواو — بالإحالة إلى الخارج؛ خارج ذات تأبط شرًا — الأم والصغار، إنها دلالة على أولئك: "الأخر".

وتُكمل الحدة التي يتميَّز بها الكسرة — مقابل الواو الخفيض⁽²⁾ — تحديد طبيعة العلاقة بين الطرفين؛ فهي علاقة حدة وصدام وقتال.

أما الانفراج الشديد للشفتين عند تشكيل الكسرة — مقابل استدارتهما في الواو —⁽³⁾ فيإحاء بغياب ذلك الدفء الذي ساد مُستقرَّ تأبط شرًا — الأم والصغار عند الحديث عن الواو، واستبداله بمجال مفتوح معرض لكلِّ الاحتمالات التي من بينها القتل على يد أولئك الأعداء.

كما يوحي هذا الانفراج بمجال الحركة الواسع الذي يُعبّر عنه في الشقّ الشرس من صورة تأبط شرًا — الأم، حيث سرعة الحركة والحيوية البارزة الملائمتان لدفاع أمّ عن صغارها وهم يواجهون القتل.

أما سمة: [+طويل] المميّزة للواو عن الكسرة فيإحاء بعدم محورية التعبير عن قوّة تأبط شرًا مقاتلا؛ لأن الشنفرى أراد أن يضع مفهوم القائد الذكيّ الحكيم في مركز المشهد الشعري وأن تكون شراسة القتال فرعا لا أصلا، وأن تكون نتيجة لصفات القيادة لا تهورا وفتكا مجانيا. وهذا الترتيب في أولويات المشهد الشعري هو الذي دفع بالواو والضمّة إلى الصدارة وجعل الكسرة خلفهما في جدول الانزياحات الحضورية.

أما الانغلاق المشترك بين الكسرة والواو⁽¹⁾ فمن خلال اختلاف موضعه فيهما — إذ هو في مؤخرّ الفم في الواو ومقدّمه في الكسرة⁽²⁾ — يدلّ على مصدر الخطر المحدق بتأبط شرًا — الأم والصغار؛ فلقد كان في البداية داخليا — كموقع اللسان في مؤخرّ الفم في الواو — لأن خطر الجوع مرتبط بتصرّف تلك الأم

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(2) — ص: 42 (هـ: 4) من الفصل الأوّل.

(3) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(2) — السابق، الصفحة نفسها.

وتقسيمها للقوت، أما في الشق الثاني من صورة تأبط شرًا – الأم فالخطر خارجي – كموقع اللسان في مقدّم الفم عند نطق الكسرة – إنهم قوم آخرون يعتدون على تأبط شرًا – الأم والصغار .

كما أن هذا الانغلاق المشترك بين الواو والكسرة يوحي بضيق الحال وقلّة ذات اليد بالنسبة لتأبط شرًا – الأم؛ حيث لا يكاد القوت يسدّ الرمق، ولا يجدون مورداً جديداً، ولا يدرون كم يطول بهم المسير .

وآخر الصوائت التي تحقّق انزياحاً حضورياً في هذه الوحدة هو صائت الألف بنسبة: +12.71% . ويدلّ هذا الصائت من خلال انفتاحه وأماميته وطوله⁽³⁾ وقوّة إسماعه الأعلى من كلّ الصوائت الأخرى⁽⁴⁾، يدلّ بذلك كلّ على قوّة تأبط شرًا – الأم ووصول سلاحه كلّ أعدائه كوصول تصويت الألف إلى أبعد مدى ممكن مقارنة ببقية الفونيمات، وكلّها إشارات لتَمكُّن تأبط شرًا – الأم وسيطرته على مجال الحركة والأحداث في هذه الوحدة.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

بعد أن أدت الصوائت الحضورية ما عليها من دلالات تبني المشهد الشعري، يُسعى الآن إلى تبين دور الفونيمات الصائتة التي سجّلت انزياحات غيابية؛ وهي التالية:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
36.12 - %	13.49-	23.85	37.34	الياء	01

(3) – دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74.

(4) – اللغة وعلم النفس، د. موفّق الحمداني، ص: 82 (مدرّج يسبرسن).

02	الفتحة	63.70	56.33	-07.30	- 11.56 %
----	--------	-------	-------	--------	-----------

يحتل الياء صدارة الجدول مسجلاً أعلى نسبة انزياح غيابي له في كل وحدات التائيّة وهي: - 36.12 % . والغاية من ذلك التقليل من الإشارة المفرطة إلى الخارج عبر أماميته المتضافرة مع طوله⁽¹⁾.

كما يهدف غياب الياء أيضاً إلى الحدّ من إيحاءة بحدّة العلاقة بين تأبط شرّاً – الأم ومحيطه؛ لأن الياء صائت حاد⁽²⁾، وبتضافر طول زمن النطق به وحدّته مع أماميته سيوحي بتوجيه كلّ قوّة الذات صوب الآخرين، بينما كان هدف الشاعر في هذه الوحدة مدح تأبط شرّاً القائد الحصيف. ومن أجل تفادي كلّ هذه المبالغة في وصف الجانب الشرّس من صورة تأبط شرّاً – الأم تم استحضار الكسرة، نظير الياء القصير⁽³⁾، لأنه سيدلّ على ذلك لكن بدرجة أقلّ بروزاً.

ويرسّخ هذا التحليل ويؤكدّه النسق المقلوب الذي يحقّقه هذان الصائتان في وحدة الغزو حين حقّق الياء انزياحاً حضورياً هو الأعلى له في كلّ الوحدات الأربع الأولى من التائيّة وسجّل الكسرة انزياحاً غيابياً؛ وذلك لأن المشهد الشعري لوحدة الغزو كان يصور صبّ الشنفرى طاقته وقوّته في مهاجمة الآخرين غازياً قصد قتلهم والنار منهم دون أن يبالي بالتعب أو الموت.

وهذه الدرجة من العدوانيّة والشراسة لا تخدم صورة تأبط شرّاً – الأم لأنه المهاجم المدافع عن النفس والصغار؛ فقوّته وشراسته قوّة وشراسة المضطرّ، وهو ما جعل النسق الذي حقّقه الياء والكسرة في وحدة الغزو ينقلب في وحدة المدح ليتلاءم والدلالات الكامنة فيها.

هذا عن الياء المتصدّر أمّا رفيقه في جدول الانزياحات الغيابية فهو الفتحة الذي يسجّل نسبة: - 11.56 %. ويعود غياب الفتحة إلى قصره الذي سيفسد دلالة

(1) – دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74.

(2) – ص: 42 (هـ: 4) من الفصل الأوّل.

(3) – دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 62.

نظيره الطويل: الألف⁽¹⁾ على قوة تأبط شرًا الشاملة الممتدة التي تغطي كل محيطها وتطال كل أعدائها حتى توقعهم جميعا بين قنيل وجريح.
من خلال جدول الانزياح الحضورى والغيايى لصوائت هذه الوحدة الرابعة يلاحظ تعاكس النسق الكمي للفونيمات الصائتة فيها مع ذلك الذي نجده في وحدتي البين والغزو السابقتين كما يلي:

وحدة المدح	وحدتا البين والغزو	
4	2	صوائت ذات انزياح حضورى
2	4	صوائت ذات انزياح غيايى

إن هذا النسق المقلوب يرتكز على عامل الزمن؛ لأن حضور عدد أكبر من الصوائت في وحدة المدح يمنحها امتداد زمنيًا أكبر من ذلك الذي يمنح حضور صائتين فقط في وحدة البين وفي وحدة الغزو. وهذا العامل الزمني يحمل الدلالة على نمط العلاقات في هذه الوحدات. ففي وحدة المدح تبدو العلاقات دافئة حميمية وهو ما يلائم الطول الزمني الموحى بالهدوء والاطمئنان⁽²⁾. أما تلك العلاقات الحادة الحاسمة في كل من وحدتي البين والغزو فلا مجال فيها للتراخي أو طول النفس؛ ففي البين تحسم المرأة الأمر وترحل فجأة، وفي الغزو يحسم الشنفرى بحزم نمط العلاقة مصرًا على العداة والمبادأة بالهجوم.

ويستمرّ — من خلال النسق الكمي غير المتساوي — بروز وجه الصراع المُفضي إلى تغلب طرف على الآخر واحتكاره القوة في المشهد الشعري لوحدة المدح، وهو الصراع الذي ظهر أيضا في وحدتي البين والغزو بينما كانت وحدة الغزل منه براء فتساوى فيها النسق الكمي للفونيمات الصائتة: ثلاثة حضورا وثلاثة غيابا.

(1) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 62.

(2) — إن هذا الترابط والاحتضان والدفء في العلاقات الناتج عن عامل الزمن في المستوى الصوتي يؤكدته الترابط المعجمي الدلالي للأبيات ببعضها بعض في هذه الوحدة من خلال تكرار مفردة من البيت، أو ما يشق منها أو يرادفها أو تربطه بها علاقة دلالية ما، في البيت الذي يليه: "أقلت" (البيت 1) — "إن هي أكثرت" (البيت 2)، "تحاف" (البيت 2) — "خيفة" (البيت 3)، "العدي" (البيت 5) — "العدي" (البيت 6)، "الغدير" (البيت 8) — "صودرا، نهلت" (البيت 9).

هذا بالنسبة للأنساق الكميّة الصائنيّة في كلّ الوحدات الأربعة. أما ربطها بالأنساق الكميّة الصامتية فيحيلنا إلى خاصيّة وحدة المدح التي تُتناولُ الآن؛ لأنّ النسق الصامتيّ فيها كان ، كمثلته في وحدة الغزل، متساويا – 14 حضورا و 14 غيابا – دلالة على التوازن كما ذكر سابقا. أما نسقها الصائني فلم يكن متساويا لتحمل بذلك شيئا من الدلالات العامة التي ظهرت في وحدة الغزل حيث تساوى النسق الصامتي: " 14 حضورا و 14 غيابا" وتساوى النسق الصائني أيضا: " 3 حضورا و 3 غيابا"، وإلى جانبه تحمل شيئا من الدلالات العامة التي برزت في وحدتي البين والغزو حيث انعدم التساوي.

وهذا النسق الكميّ المتغاير بين الصوامت والصوائت في وحدة المدح يوحي بالتوازن والدفء كما في الغزل، وبشيء بشيء من الحدة والقوّة كما في البين والغزو. وهكذا كان التوازي الصوتي كاشفا – مرّة أخرى – للتوازي الدلالي بين الوحدات النصيّة لتائية الشنفرى.

إنّ هذا التحليل يُعيد مرّة أخرى إلى ارتباط علامة المرأة بالصعاليك؛ لأنّ الشنفرى يصف تأبط شرّا بـ: الأم في قوله: " وأُمّ عيال" (1). ويلاحظُ هنا نموّ صورة شخصيّة المرأة؛ فمن الحبيبة الصادّة في البين، إلى الزوجة الوفيّة في الغزل، فالأمّ المضحيّة في المدح، وذلك لأنها – كالصعاليك – تمثّل هامشا مقموعا في المجتمع بالنسبة للرجل الذي يمثّل في القبيلة المركز ومصدر القوّة والسلطة، وهو الذي يمارس الحرب والقتل كما قتل جابرُ بن حرام أبّ الشنفرى.

(1) – ديوان الشنفرى، ص: 37.

الفصل الرابع

الصوت و الدلالة

في وحدتي القصاص و اليقين من تأئية
الشنفرى

- أولًا - الصوت والدلالة في وحدة القصاص:
أ - الصوامت ودلالاتها.
ب - الصوائت ودلالاتها.

- ثانيًا - الصوت والدلالة في وحدة اليقين:

أ - الصوامت ودلالاتها.
ب - الصوائت ودلالاتها.

أولاً. الصوت والدلالة في وحدة القصاص:

رسم الشنفرى في وحدة المدح السابقة صورة الأم التي تدافع عن صغارها
مستبسلة وها هو هنا يرسم الصورة المرأة لها حين يأخذ هو - الصغير - بثأر
والده مقتصاً من أولئك الذين قتلوه حين يقول:

قتلنا قتيلاً مُهدياً بمُلبِّدٍ

جمارَ منى وسط الحجيج المُصوّتِ

جزينا سلامان بن مُفرجٍ قرضها

بما قدّمت أيديهمُ و أزّلتِ

وهنّىَ بي قومٌ وما إن هنأتهم

وأصبحتُ في قومٍ وليسوا بمُنيتي

شفينا بعبد الله بعض غيلاننا

وعوفٍ لدى المَعْدَى أوانَ استهلّت⁽¹⁾

يُخبر الشنفرى في هذه الأبيات أنه قتل جابر بن حرام عند منى وسط
الحجيج اللاهج بالدعاء وغيره ثأراً لوالده على أساس القصاص. فوالده - بحسب
النص - قُتل مُهدياً؛ أي وهو حاج محرم ساق الهدى⁽²⁾. ولم يكن ذلك ثأراً لوالده
فقط بل هو ثأر لذاته أيضاً لأنه من خلاله جرى سلامان بن مفرج قرضها الذي

(1) - ديوان الشنفرى، ص: 39.

(2) - السابق، الصفحة نفسها (هـ: 28).

عليها، وانتقم منهم لأخذهم إياه صغيراً كفدية فنشأ فيهم منفصلاً عن وسطه الطبيعي وقومه الحقيقيين.

إن الشنفرى في هذه الوحدة يُنهي فصل الصراع بينه وبين محيطه بيقين وهدوء؛ فقد جازى كلَّ من ظلمه واقتصَّ لأبيه ولنفسه ولم يعد لديه ما يطالب محيطه به كفرد.

أ.الصوامت ودلالاتها:

1. الانزياح الحضورى ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
%80.87+	1.48+	1.83	3.31	ج	01
%62.35+	0.53+	0.85	1.38	ز	02
%59.49+	0.47+	0.79	1.26	ص	03
%57.22+	1.94+	3.39	5.33	د	04
%46.65+	2.65+	5.68	8.33	و	05
%45.16+	0.42+	0.93	1.35	ض	06
%43.22+	1.18+	2.73	3.91	ق	07
%41.58+	2.10+	5.05	7.15	ب	08
%23.26+	2.44+	10.49	12.93	ن	09
%16.49+	1.48+	8.97	10.45	م	10
%15.52+	0.70+	4.51	5.21	هـ	11
%04.91+	0.03+	0.61	0.64	ط	12
%04.68+	0.50+	10.67	11.17	ل	13
%02.73+	0.07+	2.56	2.63	ف	14

ينطلق جدول الانزياحات الحضورية بفونيم الجيم الذي يحقّق نسبة: +80.87%. ويبدو الجيم مناسباً جداً لتصدّر هذه الوحدة وذلك من خلال عدّة مداخل:

✓ أولها سمته المميّزة: "التركيب"؛ حيث إن طريقة نطقه متكوّنة من مرحلتين: انسداد تام لمجرى الهواء فانفصال بطيء لعضوي النطق⁽¹⁾. فهذه الطريقة تمثّل مراحل نفسية الشنفرى قبل أخذه بثأر والده وبعدها؛ فهي تنتقل عبرها من الضيق والضغط النفسي وانسداد الأفق الذي يحيط بذات الموتور إلى الانفراج الهادئ المتأني بعد أن أدت واجبها وسدّت دينها الذي عليها تماما كما أدت الأمّ — خلال وحدة المدح السابقة — واجبها نحو أبنائها.

✓ أما المدخل الثاني فهو علوّ إسماع الجيم مقارنة بغالبية الصوامت العربية الأخرى⁽¹⁾، وهو دلالة على أمرين هامّين:

1. قوّة ذات الشنفرى وغلبة صوتها على أصوات الذوات الأخرى بحيث أنجزت ما خطّطت له دون أن يعيقها عن ذلك الموانع التي يصنعها المحيط والنوازع المختلفة التي ترسّبت فيها جرّاء ثقافة مجتمع القبيلة. فالشاعر لا يأبه لتلك الأصوات التي تتأدى من داخله أو من خارجه محاولة دفعه نحو تنفيذ ما عزم عليه أو ثنيه عنه؛ لأن صوت ذاته كان أعلى وإصراره كان أصلب، ويقينه وتمسّكه بحقّه في القصاص كان أشدّ.

ولقد كان الشنفرى كأنما يجيب على تلك الأصوات والنوازع التي تعتريه لدفعه أو صدّه حين أكّد بأنه "جزى بني سلامان قرضها بما قدّمت أيديهم من زلل وخطأ"، وأنه لم يكن ليقنل من دون سبب، وأنه قام بواجبه في سداد هذا القرض — وإن تأخّر — وفاء لدم والده.

2. الدلالة عبر علوّ إسماع الجيم على ما يدور خارج ذات الشنفرى من ضجيج وجلبة في موسم الحجّ عند اجتماع الناس واحتشادهم، خاصّة في تلك اللحظات

(1) — مناهج البحث في اللغة، د تمام حسان، ص: 131-132.

(1) — إن النطق المركّب للجيم — والضاد أيضا — يدينهما بشدّة من الفونيمات المتوسّطة مما يضمن لهما مكانا متقدّما على مدرّج يسبرسن لعلوّ الإسماع.

التي يصفها؛ أي وسط الحجيج اللاهجين بالدعاء والأصوات المختلفة عند جمار منى. وأيضا ارتفاع الأصوات عند التأهبّ للالتحام في ساحة المعركة: ... لدى المعدى أوان استهلّت⁽²⁾

وهو ما يفصله ويبرزه أكثر قول الحارث بن حلزة في معلقته حين يقول:

أجمعوا أمرهم عشاء فلما
أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء
من مُنادٍ، ومن مُجيبٍ، ومن تصـ
هال خيل خلال ذاك رغاء⁽¹⁾

ففي التأهب للمعركة جلبية وضوضاء وصياح وتداخل لأصوات البشر والخيول مما لا يصلح صامت للدلالة عليه كما يصلح الجيم بعلو إسماعه وبارتجاج مساحة واسعة من سقف الفم عند النطق به.

∇ وثالث المداخل يكمن في شدة اندفاع النفس أثناء خروج الجيم وما يحدثه من ارتجاج في مساحة واسعة من سقف الحنك⁽²⁾. وهذا الاندفاع الشديد لهواء الجيم باحثا عن منفذ، وارتجاج مساحة واسعة من سطح الحنك دلالة على مقدار الفوضى التي سادت الحجيج المحتشدين في منى عند مقتل أحدهم، إنها فوضى واضطراب في حركتهم كأشخاص وكذلك في المستوى النفسي بسبب صدمة الحدث وغموضه وتبليبل أفكارهم وحيرتهم إزاء ذلك وخوفهم.

كما أن انتهاك الشنفرى قيم المجتمع الجاهلي بقتله رجلا محرما في وسط الحجيج عند مشعر حرام، وهو ذات المجتمع الذي يتفاخر بالإحجام عن الأخذ بالتأثر خلال موسم الحج، هذا الانتهاك يمثل ارتجاجا في مساحة واسعة من قيم ذلك المجتمع تماما كالارتجاج الواسع الذي يعترى مساحة واسعة من سطح الحنك عند النطق بالجيم.

(2) — ديوان الشنفرى، ص: 39.

(1) — شرح المعلقات السبع، الزوزني، ص: 195.

(2) — خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص: 105.

هذا من حيث صفات الجيم أما من حيث المخرج فإن وجوده وسط الفم⁽³⁾
يتسق ودلالات الوحدة على التوازن:

1. توازن الشنفري النفسي بعد أن أخذ بثأره ونال مبتغاه؛ فلقد ظلّ — قبل ذلك — يحسّ بخل عميق في ذاته لأنه لم يستطع أن يدفع عن والده غدر بني سلمان. وعذره في ذلك أنه كان صغيراً، وفي الصغر فإن الفطرة والتوازن أن يحمي الآباء الأبناء، تماماً كتلك الأم التي دافعت عن صغارها في وحدة المدح السابقة. وها قد كبر الأبناء وعليهم الآن إعادة الأمور إلى منطقة التوازن من خلال الأخذ بثأر والدهم دفاعاً عنه — وإن جاء دفاعاً متأخراً — وسداداً لقرض يشفي غليل الشنفري ويعيد إليه إحساسه بذاته كاملة غير منقوصة.

2. توازن اجتماعي: إن مبدأ القصاص الذي عمل به الشنفري يقوم على التوازن: " من يَقتل يُقتل " ، كما يقوم على إصلاح خطيئة القتل بفعل من جنسها هو القتل. وهو أيضاً توازن في القوى — قوى الردع — بين الطرفين حتى لا يستفحل القتل، ويظن القاتل أن لا جزاء له وأنه بإمكانه أن يقتل مجدداً دون أن يطاله عقاب قاسٍ.

كما أن أخذ الشنفري ثأر والده بيده هو محاولة لإعادة المجتمع إلى اتزانه؛ فلقد كان مؤملاً أن يقوم المجتمع بالاقترصاص من القاتل لكنّه كان مجتمعا متواطئاً على الضعيف، لا يهبّ إلا للأخذ بثأر القوي^(*)، فقام الفردُ — الشنفري — بتطبيق سلّم القيم العادلة بعد أن تغاضى المجتمع عن ذلك لضعف الطالب وقوّة المطلوب. ويتأكد هذا الصراع الاجتماعي ويبرز من خلال ضمير المتكلم الجمع في هذه الوحدة: قتلنا، جزينا، شفينّا. فضمير الجمع هنا دلالة على الصعاليك لا كعصابة — ربما — شاركت الشنفري في قتل حرام بن جابر؛ بل هو دلالة على الصعاليك

(3) — سرّ صناعة الإعراب، ابن جنّي، ج: 1، ص: 56.

(*) — إن مثل هذه السلوكات المشينة التي ثار عليها الصعاليك بحثاً عن إرساء نظام قيم جديد هي ذاتها التي انتقدها الإسلام وصحّحها ونهى عنها ضمن سلّم القيم الجديد الذي جاء به ولعلّ أبرز مثال على ذلك قصّة المخزومية التي قال فيها الرسول ص: " وأيم الله لو أن فاطمة بنت محمد سرقت لقطع محمد يدها ". (انظر: صحيح البخاري، ج: 8، ص: 16).

كمشروع سلم قيم يُعدّل خلل سلم القيم في القبيلة ويعيد إليه توازنه من خلال المساواة بين الأفراد وعدم التفرقة بينهم.

ويتجلّى ذلك الصراع الاجتماعي من أجل إعادة التوازن إلى المجتمع من خلال التزام النصّ في هذه الوحدة الخامسة من التائية بمقابلة ضمير الجمع الذي يمثّل الصعاليك بضمير المفرد للقبيلة:

قتنا ← قتيلا
جزينا ← سلامان بن مفرج قرضها
شفينا ← بعبد الله

فهذا التقليل من عدد القبيلة والتكثير من الصعاليك هو في جوهره سعي الصعاليك إلى الثأر لغويا ،داخل بنية النصّ، من القبيلة التي همّشتهم عمليا ،داخل بنية المجتمع، إنها محاولة لاستعادة الوسطية والتوازن — كمخرج الجيم الذي يقع في وسط الفم — عبر المرور بمقابلة التهميش بالتهميش قصاصا وشفاء للنفس.

إن الحديث الوارد أعلاه عن: الجمع / المفرد ليس استطرادا يخرج عن المستوى الصوتي الذي يتناوله البحث بل هو ربط لشبكة النص وبنية اللغة بعضها ببعض لأن اللغة ، كما يقول سوسير ، نظام بنائي تركيبى⁽¹⁾. وهذا الربط بين المستويين الصوتي والصرفي يُعيد إلى وحدة سابقة من وحدات التائية برز فيها فونيم الجيم بتحقيقه انزياحا حضوريا، كما ظهر فيها جليّا ضمير المتكلم الجمع؛ وهي وحدة الغزل. وهاتان الودعتان: الغزل والقصاص هما الودعتان اللتان يحقّق فيهما الجيم انزياحا حضوريا، وقد كانت نسبته فيهما متقاربة: +81.53% في الأولى و: +80.87% في الثانية.

إن ذات الشنفرى حقّقت وجودها في وحدة الغزل من خلال تماهيهما مع المرأة، وهاهي تجد نفسها في وحدة القصاص من خلال نفيها الرجل عن طريق قتله، وهو ما يُعيد مجدّدا ثنائياً: الرجل/المرأة. ويُلاحظ من خلال ذلك أن التائية تنتصر للمرأة:

(1) — عالم الفكر، البنيويّة في اللسانيات، د. وفاء محمد كامل، ص: 226.

✓ فهي مصدر الحياة والنعيم؛ ففي وحدة البين: "هبها نعمة العيش زلت".
✓ وهي في وحدة الغزل مصدر الاستقرار والأمان في حضور الشاعر وفي غيابه.
✓ وهي الأم التي تخاف على صغارها وتحميهم في وحدة المدح: "وأمّ عيال قد شهدت تقوتهم...".

لكن هذا الانتصار ليس انتصاراً لامرأة بعينها ولا للمرأة في واقع الحياة الاجتماعية⁽¹⁾ بل للمرأة علامةً على الجزء المهمّش من المجتمع والجزء المعطلّ من طاقاته، فتكون هذه العلامة معادلاً موضوعياً للصعاليك المهمّشين في مجتمع القبيلة. فالشنفري – إذن – يريد العودة إلى نظام الطبيعة حيث البقاء للأصلح الذي يثبت جدارته بكده وشخصيته لا بالنسب والمال كما في النظام الثقافي القبلي الذي أسسه الرجل وضع سلّم قيمه.

ويعضد الجيم في دلالاته هذه فونيم الضاد الذي يحلّ سادساً بانزياح قدره: +45.16% ؛ لأنه فونيم مركّب⁽²⁾ وعالي الإسماع مثله⁽³⁾. ويبدو أن سبب تأخر الضاد في الترتيب يعود إلى عدم توفّره على ذلك الارتجاج الواسع في سطح

(1) – ليس الشنفري من الذين ينتصرون لدور أساس للمرأة في الحياة وشاهد ذلك قوله في لاميته:

ولا جباً كهى مربّ بعريسه
يطالعها في شأنه كيف يفعل

(2) – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 48-49.

(3) – ص: 128 (هـ: 3) من الفصل الثاني.

الحنك الأعلى مما يحرمه الدلالة على الحركة والاضطراب اللذان يطبعان المشهد الشعري لوحة القصاص.

بعد الجيم المتصدّر يأتي الزاي ثانيا بانزياح قيمته: +62.35%، محققا أعلى نسبة انزياح حضوري له في كل وحدات التائيّة حاملا الدلالة على اعتزاز الذات بما فعلته وما وصلت إليه من خلال اهتزازه⁽⁴⁾ وصفيره⁽⁵⁾ المحسّن للصوت وجهه وبروز مخرجه الأسنان⁽⁶⁾.

كما يقوم تقابل أسنان الفكّين العلوي والسفلي بشكل متماسّ بالدلالة على نمط العلاقات الحادة القائمة على الصلابة كصلابة الأسنان، وهي العلاقات الرابطة بين الذات ومحيطها الخارجي في هذه الوحدة؛ لأن مخرج الزاي الأسنان البارز مقارنة بمخرج الجيم الشجري يحيل إلى الخارج؛ أي خارج الذات. ويقوم الصاد الثالث بنسبة: +59.49% بتعزيز دلالات الزاي لأنه يشترك معه في المخرج⁽¹⁾ وصفة الصفير⁽²⁾. ويبدو أنه تأخر عن الزاي قليلا لهمسه⁽³⁾ الذي يخفّف من الدلالة على الجهر بالإنجاز الذي تحقّقه الذات في هذه الوحدة. أما اهتزاز الزاي فإنه يُعادل بتخميم الصاد⁽⁴⁾ للدلالة على إحساس الشاعر بالرضى والفخر بما فعل.

بعد الصاد يحل الدال رابعا بانزياح مقداره: +57.22% ليحيل هو أيضا نحو الخارج لبروز مخرجه الأسنان اللثوي⁽⁵⁾ مقارنة بمخرج الجيم الشجري. والدال فونيم يتّصف بالجهر والانفجار⁽⁶⁾ وهما صفتا قوّة تدلّان على سلوك الذات مع محيطها الخارجي؛ إنه سلوك قائم على القوّة والصدام إلى درجة القتل. لكنّه

(4) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:78.

(5) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج:1، ص:161.

(6) — اللغة وعلم النفس، موفق الحمداني، ص:95.

(1) — اللغة وعلم النفس، موفق الحمداني، ص:95.

(2) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح، ابراهم، ص:86.

(3) — علم الأصوات العام، بسام بركة، ص:123.

(4) — علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:70.

(5) — علم اللغة العام — الأصوات —، د.كمال محمد بشر، ص:102.

(6) — انظر: السابق، الصفحة نفسها.

ليس قتل " استعلاء" وطغيان بل " قصاص" يعيد الأمور إلى طبيعتها السوية تماما كاستواء اللسان في الفم عند النطق بالبدال⁽⁷⁾؛ لأن الشنفرى لم يكن معتديا بل هو كما يقول :

قتلنا قتيلا مُهديا بملبّد⁽⁸⁾

يعني قتلنا رجلا محرما ساقَ الهديّ مقابل قتله لرجل محرّم ملبّد " جعل في رأسه شيئا من صمغ لينلبّد شعره"⁽⁹⁾؛ أي محرماً بمحرّم. ويبدو أن الروايات التي تروي الحادثة في كتب الأدب لم تذكر هذا التفصيل المهمّ؛ أي إن والد الشنفرى قُتل مُحَرِّمًا، ولعلّ ذلك محاولة منها في زيادة مقدار غرابة الحدث الذي يقوم به الشنفرى وزيادة في جرعة جرأته وفتكه لأن غرابة الصورة كانت أحد مطالب المتلقّين من الرواة.

ويدعم الدالّ في دلالاته هذه فونيمُ الطاء لأنه من المخرج نفسه ويشترك معه في صفتي الجهر والانفجار، لكن إطباقه⁽¹⁾ الذي يفقد اللسان فيه سمة: [+مستوي] ويوحى بالاستعلاء والقوّة المفرطة خصوصا بتضافره مع الجهر والانفجار، هذا الإطباق جعل الطاء يدور في فلك الدالّ بعيدا جدا بحيث يحقّق انزياحا حضوريا ضئيلا: +04.91% وهو ما يمثّل أقلّ من عُشر انزياح الدالّ.

هذه السمة: [+مستوي] هي التي جعلت الزاي – أعلاه – يحلّ قبل الصاد ترتيبيا، لكن همس الصاد واحتكاكه⁽²⁾ جعلاه يظلّ قريبا من الزاي لأنهما صفتا ضعف لا توحيان عند تضافرهما وإطباقه بدلالات القوّة المفرطة والاستعلاء والطغيان.

(7) – مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:121.

(8) – ديوان الشنفرى، ص:39.

(9) – السابق، الصفحة نفسها (هـ:28).

(1) – مصطلحات علم الأصوات عند علماء العربية والمحدثين، د. بشير أحمد سعيد و: أحمد أحمد النويصري، اللجنة الوطنية الليبية للتربية والثقافة والعلوم، ط1، 2004، ص:70.

(2) – اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:95.

خامسا يأتي الواو محققا انزياحا حضوريا مقداره: +46.69% ليواصل الإحالة إلى خارج الذات لشفويته⁽³⁾. كما يقوم من خلال قوّة إسماعه العليا⁽⁴⁾ بالدلالة على افتخار الذات بما فعلت وسعيها إلى إبلاغ أكبر قدر ممكن من الناس بأنها أخذت بثأرها.

ويظهر من خلال مسار الواو الذي حقق فيه انزياحين حضوريين فقط وذلك في وحدتي الغزو وهذه الوحدة الخامسة، يظهر أنه يرتبط — هنا أيضا — كما كان في وحدة الغزو بقوّة شخصيّة الشنفرى وتأثيرها في محيطها.

وتقوم سمة الانتقالية المميّزة للواو⁽¹⁾ بالدلالة على ذلك الانتقال من وضع إلى آخر جديد؛ من موضع الموثور المضام إلى موضع القويّ. إنه الانتقال من وضع مخنلّ غير طبيعي إلى وضع متوازن طبيعي على مستوى الذات والمجتمع. كما توحى انتقاليته بتلك الانتقالات التي في قوله:

وهُنّي بي قوم وما إن هنأتهم

وأصبحتُ في قومٍ وليسوا بمنيتي⁽²⁾

فالشنفرى أخذه بنو سلامان فدية شفاء لغيلهم لكنه انتقل إلى طرف نقيض وصار مصدر موت وخطر عليهم، وقد أصبح في قوم — منتقلا إليهم من قوم آخرين — ولكنه لم يكن يودّ هذا الانتقال لأنهم ليسوا الذين يريد العيش بينهم.

(3) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف المهدي الموسوي، ص:53.

(4) — علم اللغة العام — الأصوات —، كمال محمد بشر، ص:135.

(1) — الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:43.

(2) — ديوان الشنفرى، ص:39.

ويسند الواوَ في الإحالة إلى الخارج والإيحاء بقوة الذات فونيمان شفويان
آخران هما: الباء والميم⁽³⁾؛ فهما إضافة إلى شفويتهما يتمتعان بصفات قوة: الجهر
والانفجار في الأول⁽⁴⁾، وقوة الإسماع في الثاني⁽⁵⁾.

ويبدو حضور هذا المثلث الشفوي، الواو والباء والميم، رابطاً آخر يشدّ
وحدة القصاص إلى وحدة الغزو ومؤشراً على تقاربهما في الدلالات العامة؛
فكلتاهما تقومان على توجيه قوة الذات نحو الآخرين، ففي الغزو قتال وبحث عن
شفاء الغليل وفي القصاص أيضاً قتل وشفاء للغليل.

ويبدو ترتيب حضور هذه الفونيمات الشفوية— الواو فالباء فالميم — قائماً
على أساس أحادية الصفة؛ فالواو احتكاكي والباء انفجاري أما الميم فمزدوج
الصفة لأنه: "متوسط بين الشدة والرخاوة" كما عبّر ابن جنّي⁽⁶⁾. وهذا التوجّه
نحو تقدم الفونيمات الاحتكاكية الصرفة والانفجارية البحتة يحيل إلى ما لوحظ
سابقاً في وحدة المدح حيث كانت كل الفونيمات التي حققت انزياحاً حضورياً إما
احتكاكية أو انفجارية، وهذه الإحالة من وحدة القصاص إلى وحدة المدح تعود إلى
ترابطهما في الحسم والحزم والسيطرة على الأحداث في المشهد الشعري. كما
تُعزى أيضاً إلى كون وحدة القصاص صدى لوحدة المدح؛ ففي هذه الأخيرة قامت
الأمّ بالدفاع عن صغارها وهاهنا في وحدة القصاص يقوم الأبناء (= الشنفرى)
بالدفاع عن آبائهم.

في المرتبة السابعة يحلّ القاف بانزياح حضورى نسبته: +43.22%، وهي
أعلى نسبة انزياح حضورى له في كلّ الوحدات المشكّلة لجسد التائيّة، وترتبط هذه
النسبة الكبيرة بدلالاته على ملامح هامة من المشهد الشعري لوحدة القصاص هذه.
ويتميّز القاف بطول مدّة حبس الهواء وقصر مدّة الانفجار؛ أي سرعة انفصال
اللهاة عن جذر اللسان⁽¹⁾، وهو ما يناسب المشهد الشعري من حيث طول احتباس

(3) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 113.

(4) — علم اللغة — مقدمة للقارئ العربي —، د. محمود السمران، ص: 154.

(5) — علم اللغة العام — الأصوات —، كمال محمد بشر، ص: 135.

(6) — سر صناعة الإعراب، ابن جنّي، ج: 1، ص: 63.

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح إبراهيم، ص: 146.

الغيظ والضميم في ذات الشنفرى وسرعة حدث الانتقام الذي يتمّ جهازاً وسط الحجيج المصوّت – كجهر القاف⁽²⁾ – بسرعة فائقة تجعل الشنفرى يفلت من بينهم دون أن يدركوه.

كما أن سرعة الانفجار التي تميّز القاف توحى بما لاحظته الدارسون من دلالاته على القطع⁽³⁾. وهذا القطع يتجسّد في القطيعة بين ماضٍ مُثقل بالضميم والحيث وحاضر ومستقبل مليئان بالعدل والتوازن حيث تتم مجازاة بني سلامان بما قدّمت وجنت في سالف الأيام لينتهي عهد الحقد والضغينة ويُصَفّى الحساب بينها وبين الشنفرى لتجد ذاته راحتها التي طالما كانت ضائعة منها.

وهذه الدلالة على القطيعة التي يحملها القاف تُعيد إلى وحدة البين الأولى حين كانت المرأة تقطع صلاتها بصاحبها ومحيطها الاجتماعي راحلة دون إعلام أحد، وهو ما تُصدّقه البنية الصوتية إذ حقّق القاف فيها نسبة عالية جداً من الانزياح الحضوري: +39.19% ، لتتجلّى مرّة أخرى ترابطات الوحدات المكوّنة لجسد التائية وارتباط البنيتين الصوتية والدالية للنصّ كارتباط أعضاء الجسد الواحد ببعضها ببعض.

كما يعمّق ارتباط الوحدتين النظر إلى القطيعة التي يدلّ عليها القاف؛ إذ إنها ليست قطيعة مع عهد مضى بل هي قطيعة مدوّية مع نظام قيم صار متهاكاً باليا لا يضمن للفرد حقوقه الطبيعية، قطيعة حاسمة مع سلّم قيم القبيلة الذي أرساه الرجل ودعوة إلى قيم المُهمّشين – التي تمثّلها المرأة – التي تحفظ لكلّ كرامته وإن أخطأ وهو ما عبّر عنه في لاميته الشهيرة بقوله:

ولي دونكم أهلون سيّد عمّلس

وأرقط زهلولٌ وعرفاء جيالٌ

هم الرهط لا مستودع السرّ شائع

(2) – الكتاب، سيبويه، ج:4، ص:434.

(3) – الخصائص، ابن جني، ج:2، ص:158. و: الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، جرجي زيدان، دار

الحداثة، بيروت، ط1، 1987، ص:108.

لديهم ولا الجاني بما جرَّ يُخذل⁽¹⁾

ولا بدّ لقطيعة كتلك من صدمة مناسبة تؤدي الغرض وهي هنا انتهاك الشنفرى لواحدة من مفاخر مجتمع القبيلة دونما مبالاة، بل اعترافه بذلك وتغنيبه به.

في المنزلة التاسعة يجيء النون بانزياح مقداره: +23.26% محققاً أعلى انزياح حضوري له في كلّ التائيّة حاملاً دلالات التطريب والتغني التي توحى بها الغنة⁽²⁾؛ لأنّ الشنفرى يتغنى بأخذه بئاره، وإعادته الأمور إلى نصابها، وتحقيقه العدل بيده بعد أن أنكره المجتمع وتخاذل عن نصرته.

وبتضافر الغنة مع قوّة الإسماع العليا التي في النون⁽³⁾ يزداد هذا التغني وتلك الإشادة علواً وجهراً.

ويعضد النون شريكه في صفة الغنة⁽⁴⁾ وقوّة الإسماع⁽⁵⁾: الميم. ويبدو تقدّم النون في الترتيب قائماً على أساس:

✓ أن حفز الهواء في النون أشدّ منه في الميم.

✓ أن الطاقة المبذولة في النون أكبر من تلك التي في الميم.

وهاتان الميزتان تؤهّلان النون لحيازة غنة أكثر وضوحاً وبالتالي قدرة أوفر للدلالة على التطريب والتغني.

حادي عشر يحلّ الهاء بانزياحه الذي يبلغ: +15.52% ليُعيد إلى داخل ذات الشاعر بعد أن قامت الفونيمات السابقة بالإحالة إلى خارجها. فهذا الفونيم هو أعمق الفونيمات الحضورية في هذه الوحدة مخرجاً لأنه من الحنجرة⁽¹⁾. وتقوم صفات الاحتكاك والهمس والانفتاح⁽²⁾ التي فيه بتضافرها مع عمق مخرجه بالدلالة

(1) — ديوان الشنفرى، ص: 55 - 56.

(2) — التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيّد، ص: 15.

(3) — علم اللغة العام — الأصوات —، كمال محمد بشر، ص: 135.

(4) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 435.

(5) — علم اللغة العام — الأصوات —، كمال محمد بشر، ص: 135.

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 104.

(2) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 85.

على هدوء ذات الشاعر ليقينها بسلامة مسلكها الذي تسلك وصواب فعلتها التي تفعل.

إن هذا الانزياح الحضورى للهاء يربط وحدة القصاص بوحدة الغزل حيث حَقَّق الهاء انزياحا حضوريا عاليا جدا - لأنه لم يحَقِّق انزياحا حضوريا في غيرهما - فالهاء يربط بين هاتين الوجدتين من جهة إحساس الشنفرى بالأمان والاطمئنان في كليهما؛ فرفقة المرأة في " البيت" الذي حَجَّر فوقهما كان مطمئنا هادئا، وهاهو باقتصاصه من قاتل والده عند " البيت" يستعيد اطمئنان ذاته ومكانتها بعد أن ظَلَّت رهينة صورة والده المغدور، ويشفي غليله بقتل عبد الله وعوف من بني سلامان ثارا لنفسه أيضا عمّا ناله من ظلم وحيث في صغره عند أولئك القوم. وهذا الترابط بين الغزل والقصاص يُبرز من جديد ثنائِيَّة: الرجل/المرأة؛ حيث إنَّ رِبْطَ علاقة مع المرأة جَلَب الأمان وقطَعُ علاقة مع رجل جَلَب أيضا الاطمئنان. فالتماهي بالغزل مع امرأة مُماتل للتنافي بالقتل مع رجل. إن علاقة التواصل بين رجل وامرأة تنتج الحياة لكن علاقة التنافي بين رجل ورجل أنتجت الموت (نقيض الحياة). إنَّ في ذلك إشارة أخرى إلى رفض قيم الرجل التي تأسَّس عليها مجتمع القبيلة وتوقُّ إلى قيم مخالفة لن توجد - حتما - إلا عند مُخالف الرجل؛ أي المرأة.

في المرتبة الثالثة عشر يحلّ اللام بانزياح قيمته: +04.68%. واللام فونيم يتميز بطريقة نطقه المتمثِّلة في التصاق اللسان باللثة وخروج الهواء من موضع آخر هو جانبا اللسان⁽¹⁾. وهذا الثبات في موضع اللسان وخروج الهواء من موضع مختلف تعبير عن راحة الشنفرى وتنفسه الصعداء بعدما ظلَّ ثابتا على موقفه، متمسكا بحقه ومتشَبِّها بقضيته ملتصقا بها. إن الشنفرى الآن أدى واجبه نحو أبيه وارتاح من ضغط هذا الأمر الذي ظلَّ يؤرِّق روحه.

(1) - الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 64.

ويسهم — مع اللام — في بناء هذه الدلالة فونيميا النون والميم اللذان يشاركانه طريقة النطق المتميّزة بانسداد المخرج الأصلي وانفراج هذا الانسداد عبر موضع آخر هو فيهما الأنف⁽²⁾.

وآخر فونيمات هذه الوحدة هو الفاء الذي يحقّق انزياحا مقداره: +02.73%. ويقوم هذا الفونيم، الذي يُعتبر هاءً في الشفتين⁽³⁾ لاشتراكه وإياه في الاحتكاك والهمس⁽⁴⁾، يقوم بالدلالة على الراحة والهدوء ونقلهما إلى الخارج لبروز مخرجه الشفوي الأسناني؛ فقد انتهى الشنفرى من مرحلة الثأر لذاته مما لحقها من ضيم وحيفٍ وسط نظام القبيلة فهو يقول:

جزينا سلامان بن مفرج قرضها⁽⁵⁾

فقد تخلّص من سلامان بن مفرج، وكان قد شفى بعض غليله — قبلاً — بعبد الله وعوف في ساحة المعركة، ولم يعد لديه ما يطلبه منهم فيما يتعلّق بالماضي من الأيام.

وهكذا حمل الفاء رسالة هدوء وعهد أمان إلى خارج الذات كما حمل الهاء رسالة أمان عن داخلها. ويدلّ على ذلك بشكل أكثر رسوخا وعمقا أن الفاء والهاء لم يجتمعا في أية وحدة محقّقين انزياحا حضوريا إلا في هذه الوحدة الخامسة، وهما علامة ارتياح

وهدوء في أعماق الذات — كعمق مخرج الهاء الحنجري⁽¹⁾ — وتجاه الآخرين — كبروز مخرج الفاء الشفوي الأسناني⁽²⁾ —.

(2) — الكتاب، سيبويه، ج:4، ص:435.

(3) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:83.

(4) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:46.

(5) — ديوان الشنفرى، ص:39.

(1) — مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:131.

(2) — علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:64.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
----------	--------	-----------------	---------------	---------	--------

01	ذ	1.40	00.00	1.40-	% 100 -
02	ك	1.23	00.00	1.23-	% 100 -
03	خ	0.43	00.00	0.43-	% 100 -
04	ث	0.34	00.00	0.34-	% 100 -
05	ظ	0.15	00.00	0.15-	% 100 -
06	ر	4.59	2.02	2.57-	%55.99-
07	ش	1.34	0.65	0.69-	%51.49-
08	ع	4.28	2.63	2.17-	%50.70-
09	س	2.15	1.26	0.89-	%41.39-
10	ت	10.5	6.50	4.00-	%38.09-
11	ء	6.74	4.54	2.20-	%32.64-
12	ح	1.76	1.26	0.50-	%28.40-
13	ي	5.01	3.93	1.08-	%21.55-
14	غ	0.82	0.65	0.17-	%20.73-

ينطلق جدول الانزياحات الغيائية بفونيم الذال الذي يسجل انزياحا غيائيا تاما ليعني المشهد من اهتزازه الخفي مقارنة باهتزاز الزاي الأكثر بروزا⁽¹⁾؛ لأن الاهتزاز الخفي للذال لا يناسب اهتزاز ذات الشاعر فخرا واعتزازا بما حقّته حين أخذت بثأرها على الملاّ وسط الحجيج.

هذا من حيث اهتزازه أما من حيث مخرجه وطريقة نطقه فإن بروز اللسان فيه بين أسنان الفكّ العلوي وأسنان الفكّ السفلي⁽²⁾ غير مناسب للمشهد الشعري في وحدة القصاص لأن بروز اللسان نحو الخارج يوحي بتقدّم الذات مقتحمة مجال الآخرين ومتصدّرة للصدام، لكن مشهد وحدة القصاص يتمحور على بدء انحسار هذا

(1) - أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 81.

(2) - علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، ص: 65.

الصدام والاقترام والجرأة على نظام القبيلة؛ لأن الشنفرى قصدَ هنا إلى مجازاة ظالميه وشفاء غليله منهم هم فقط دون الآخرين وهو ما حَقَّقَه فعلا.

وهذه الدلالات التي يؤديها الذال يؤكدُها أكثر غيابُ شريكه في المخرج وطريقة النطق: "الظاء والثاء"⁽¹⁾ غيابا تاما بتسجيلهما نسبة انزياح مقدارها: 100%؛ أي إن المخرج الأسناني لـ: "ظ،ذ،ث" غاب تماما في نصّ هذه الوحدة ولم يُستعمل أيٌّ من هذه الفونيمات الثلاثة فيه.

إن استغنى النصّ عن الظاء والذال والثاء تماما دلالة على بدء انحسار الصدام لأنه لم يعد هناك مجال للصدام والانتقام المفتوح فقد أُغلق الملفّ بشكل نهائي ويتمّ الآن التطلع إلى بناء نظام علاقات جديد مع المحيط.

بعد الذال المنتصّر يحلّ الكاف ثانيا بـ: 100%. والكاف فونيم طبقي انفجاري مهموس⁽²⁾. وهو بغيابه التام يحمي المشهد الشعري لوحدة القصاص من دلالات المشقّة والنصب لأن الفونيمات الانفجارية المهموسة تحتاج عند نطقها إلى طاقة أكبر من تلك التي تتطلبها المجهورات⁽³⁾.

كما أن طول مدّة الهتّة التي تعقب انفجاره⁽⁴⁾ ستفسد ما يحمله المشهد من قوّة الشنفرى وثباته لأن القصاص قائم على قوّة الذات في أخذها حقّها بيدها بعد أن تغاضت النظم والشرائع الاجتماعية عن أخذه لها، وتلك الهتّة تدلّ على الضعف خاصة إذا تضافرت مع دلالات الهمس الذي يعدّ أصلا صفة ضعف.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن القرب الشديد لمخرج الكاف الطبقي من مخرج الجيم الشجري سيهدم جزءا من دلالات هذا الأخير لو حَقَّق انزياحا حضوريا لأنه انفجاري بحت وبالتالي لا يخدم الدلالة على الانفراج الحاصل على مستوى ذات الشاعر بعد كبت وضغط. كما أن همسه لا يلائم مطلقا الدلالة على حركة الحجيج المصوّت الذي يضحّ بالدعاء والأحاديث.

(1) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 85.

(2) — مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص: 123.

(3) — منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، د. قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000، ص: 49.

(4) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 145.

ويدور في فلك الكاف فونيم انفجاري مهموس آخر هو التاء اللثوي الأسنانى⁽¹⁾ الذي يحلّ عاشرًا بنسبة: -38.09% حاملًا ذات الدلالات من ضعف وتعّب ومشقّة ممّا يجعل غيابه مبرّرًا ومؤسّسًا على وقاية المشهد الشعري منها. وبتتبع مسار الكاف والتاء خلال وحدات التائىة يُلحظ أنّهما يسجّلان ترافقا في الانزياح الغيابى في وحدتين فقط هما: الغزو والقصاص مما يربط - مجدّدًا - بين دلالاتهما العامة القائمة على القوّة والثأر، وغياب الكاف والتاء الأقرب إلى الدلالة على الضعف وبذل الجهد في غير موضعه لأنهما يحملان صفة قوّة: "الانفجار" مُتوجّهةً بهتّة مهموسة.

ويُلاحظ كذلك أنّ الضلعين الآخرين للمثلث اللثوي الأسنانى وهما: الطاء والدادل قد حقّقا في هذه الوحدة انزياحا حضوريا، ويبدو أنّ غياب التاء متمحور حول اجتماع الانفجار والهمس فيه؛ إذ الطاء والدادل انفجارىان مجهوران⁽²⁾. كما أنّ التاء يتبعه نفس⁽³⁾ مثل الذي يتبع انفجار الكاف⁽⁴⁾ ممّا أدناه من الكاف أكثر من شريكه في المخرج؛ أي الطاء والدادل.

بعد الكاف يحلّ فونيم الخاء ثالثًا بانزياح غيابى تام: - 100% مُبعدًا بذلك غنى مجراه بالرطوبات⁽⁵⁾ عن نصّ هذه الوحدة لأنها غير مناسبة للمشهد الشعري القائم على القتل وشفاء الغليل، كما أنّ همس الخاء واحتكاكه⁽⁶⁾

وتردّه⁽¹⁾ صفات لا تتسق ودلالات وحدة القصاص هذه.

(1) - مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسّان، ص:123.

(2) - الكتاب، سيبويه، ج:4، ص:434.

(3) - الأصوات اللغوية - رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، د.سمير شريف استيتية، ص:134.

(4) - مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص:145.

(5) - أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:73.

(6) - الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:88.

(1) - أئمة النحاة، د.أحمد محمود غالى، ص:73.

ويقوم الغين نظيرُ الخاء المجهور⁽²⁾ بذات الدور بتسجيله انزياحا غيايبيا نسبته: -20.37%. فهو باشتراكه معه في الاحتكاك والتردد يقي المشهد الشعري ملامح الضعف التي توحى بها هاتان الصفتان؛ فما كان الشنفرى مسالما كالاتكاك ولا مضطربا خائفا مترددا كتردد اللهاة على مؤخر اللسان⁽³⁾، بل كان قويا حاسما مُحددا هدفه إلى درجة الفتك أخذًا بنأره.

ويبدو أن جهر الغين قد خوّله بعض الدلالة على القوة، لأن الجهر صفة قوة، مُدنيا إياه من الفضاء الدلالي لوحدة القصاص، وهو ما حدا به إلى تسجيل انزياح جزئي مقابل الانزياح التام للخاء. ومن خلال مسار هذين الفونيمين في وحدات التائيّة يُلاحظ أنهما ترافقا غيايبا خلال وحدة أخرى هي: البين؛ حيث سجلا فيها انزياحا غيايبيا تاما: -100% لما فيها من دلالات القوة في اتخاذ القرار والحسم في تنفيذه حين قرّرت أم عمرو الرحيل دونما استشارة أو إعلام أحد متحدية نظام الأعراف ونفّذت ذلك بسرعة حتى إنها كما عبّر الشنفرى:

وقد سبقتنا أم عمرو بأمرها⁽⁴⁾

وهو عيّن ما يقوم به الشاعر في هذه الوحدة حين يقرّر أخذ ثأره من قاتل أبيه وهو محرم وسط الحجيج منتهكا عرف العرب، وينفّذ قراره ذلك بسرعة حاسمة. وهكذا تتعقد صلة جديدة بين وحدات النصّ التي تبدو للوهلة الأولى متباعدة؛ إنها صلة دلالية تكشف عنها وتجليها الصلات الصوتية.

إن هذا التشاكل بين وحدتي البين والقصاص في دور المرأة ودور الشنفرى يعيد مرّة أخرى إلى القول بأن المرأة في وحدة البين علامة على الصعلوك المهمّش الذي يأخذ حقه بيده من مجتمع القبيلة الذي يصوغ فيه الرجل سلّم القيم ويسنّ نظام الأعراف والتقاليد.

في الرتبة السادسة يجيء الراء بانزياح غيايبى قدره: -55.99% مسجلا أعلى نسبة انزياح غيايبى له في كلّ التائيّة. ويرتكز تخييب الراء على تخييب سمته

(2) — علم اللغة — مقدمة للقارئ العربي —، د. محمود السمران، ص: 177.

(3) — أئمة النحاة، د. أحمد محمود غالي، ص: 73.

(4) — ديوان الشنفرى، ص: 35.

المميّزة: التكرار⁽¹⁾؛ لأن الشاعر هنا ينفذ ما يريد في مرّة واحدة موفّقة بسرعة وحزم دونما تردّد أو تكرار.

ويؤكّد ذلك تناظر وحدتي الغزو والقصاص في نسبة انزياح الراء؛ فقد حقّق في الغزو أعلى نسبة حضورية له بـ: +56.64% وهنا في القصاص سجّل أعلى نسبة انزياح غيابي له بـ: -55.99%.

ففي وحدة الغزو كان الشاعر يتحدّث عن مسعاه المتكرّر وكفاحه الدؤوب المستمر لتحقيق أهدافه مستخدماً - إضافة إلى تكرار الراء - وسائل لغوية أخرى مناسبة:

✓ الفعل المضارع: أمشي، أصادف، يقربني.

✓ صيغة المبالغة: أمشي التي كرّرها مرتين للدلالة على طول ومعاودة المسعى. أما في وحدة القصاص فالمشهد الشعري لا يحوي تكرارا للحدث أو معاودة ومن أجل ذلك استخدم الشاعر - إضافة إلى تغييب الراء - وسائل لغوية أخرى مناسبة أيضا :

✓ الفعل الماضي: قتلنا، جزينا، هني، أصبحت، شفينا، استهلت، قدّمت، أزلت. فالفعل الماضي يدلّ على حدث تمّ ومضى بينما المضارع لما يحدث الآن وخلال مقبل الزمن. وفي استعمال الماضي دلالة على الحسم وعدم التكرار مما يلائم غياب الراء في هذه الوحدة.

ويبدو أنّ تغييب التكرار ينسحب أيضا على فونيمي العين والحاء الحلقيين⁽²⁾ اللذان يسجّلان انزياحا غيابيا نسبته: -50.70% و: -28.40% على الترتيب؛ وذلك لأنهما يتّصفان بالتردد نتيجة تردد لسان المزمّار في الحلق⁽³⁾. وهو أيضا وجه من أوجه غياب الغين والحاء أعلاه، لتسجّل بذلك زمرة الفونيمات الترددية: "الراء،الحاء، الغين،الحاء، العين" انزياحا غيابيا جماعيا في هذه الوحدة

(1) - علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 69.

(2) - علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 76.

(3) - أئمة النحاة، د. أحمد محمود غالي، ص: 73.

لأن مشهدها الشعريّ المبنيّ على الحسم والسرعة لا يتحمّل دلالات التكرار والتردد.

بعد الرء السادس يأتي الشين سابعاً مسجلاً انزياحاً غيابياً مقداره: -51.49%. والشين شريك الجيم – متصدّر جدول الحضور – مخرجا⁽¹⁾، وبذلك يتأسّس غيابه على وقاية المشهد من أن يؤدّي هذا الفونيم دوراً مناقضاً لشريكه الجيم ويهدم ما يبني هذا الأخير من دلالات.

فالشين مهموس⁽²⁾ وهو ما لا يناسب دلالات الضجيج والحركة في وحدة القصاص، كما أن نطقه الاحتكاكي⁽³⁾ لا يخدم دلالات تركب الجيم على عبور الذات مرحلة الحقد والغيط إلى مرحلة انفتاح نسبيّ. وتبدو سمة التفشيّ المميّزة للشين⁽⁴⁾ غير ملائمة هي الأخرى لهذه الوحدة لأن الشنفرى ينفذّ هنا عملاً واحداً بعينه متعلقاً بشخصه هو لا بباقي الصعاليك لذلك كان التفشيّ الدالّ على السعة والاشتراك مع الغير عاملاً غير ذي فائدة لدلالات هذه الوحدة.

في المنزلة التاسعة يحلّ السين بنسبة: -41.39%. وهو هنا يخالف شريكه في المخرج الأسنانّي: "الزاي والصاد"⁽⁵⁾ اللذان حقّقاً انزياحاً حضورياً معتبراً جداً. والظاهر أن غياب السين يستند إلى ما يحمله من إشارات خاطئة إلى الخارج – أي المحيط – من خلال مخرجه الأسنانّي البارز، صفات الضعف التي تتجمّع فيه: "الاحتكاك والهمس والانفتاح"⁽⁶⁾ سوف توحى لمحيط الشنفرى بدرجة من الليونة والمهادنة أكبر من تلك التي يرغب هو في تبليغها إليهم؛ لأن الشنفرى لم يأخذ حقّه بسهولة ويسر عبر منظومة الأعراف القبليّة بل عانى وكافح كثيراً حتى افتكّ حقّه بيده، فهو وإن كان قد شفى غليله ولم يعد لديه ما يجعله حاقداً على المجتمع إلا أنه لا يزال معارضاً للنظام الظالم والأعراف المُمهّشة للفرد الحرّ

(1) – همع الهوامع، السيوطي، ج: 6، ص: 288.

(2) – المقتضب، المبرد، ج: 1، ص: 195.

(3) – علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 124.

(4) – النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 163.

(5) – اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، ص: 95.

(6) – مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص: 128.

والأفكار الجديدة في العدالة والعلاقات الاجتماعية، فالشغف يريده أن يقيمه المجتمع ويصنّفه على أساس قدرته على الإبداع والخلق لأنهما أساس الحرية⁽¹⁾. وذات ما قيل عن غياب السين وحضور الضلعين الآخرين للمتثلث الصغيري ينسحب على مواليه التاء؛ لأنه هو أيضا مجّمع صفات الضعف في مثّله اللّثويّ الأسناني: "ط،د،ت"، فهو مهموس منفتح عكس الطاء المجهور المطبق والادل المجهور⁽²⁾.

ويبدو أن صفة الهمس يتمّ تخييبها بشكل بارز خلال هذه الوحدة، ف:30% فقط من الفونيمات المهموسة تحقّق انزياحا حضوريا بينما:70% منها تسجّل انزياحا غيايبا. وفي ذلك دلالة على تفضيل نصّ وحدة القصاص للجهر لأنه الأنسب لضجيج الحجيج والقتل العلني على الملاّ والمجاهرة بذلك، كما أنه أدلّ على قوّة الشخصية وصلابتها لأنه صفة قوّة⁽³⁾.

بعد التاء العاشر يحلّ الهمزة حادي عشر بنسبة: -32.64%. والهمزة يحيل بعمق مخرجه الحنجري⁽⁴⁾ إلى أعماق الذات ليرسّخ بغيابه دلالات نظيره الاحتكاكي المهموس: "الهاء"؛ فشدة النطق بالهمزة⁽⁵⁾ وانفجاره وجهره⁽⁶⁾ لا تلائم الوضعية الجديدة لذات الشغف التي تخلّصت من أعبائها وتحرّرت من أحقادها المشروعة وتطهّرت، ولا تناسب ذاته الهادئة المطمئنة بعد أن وفّت نذرها وحقّقت ما كانت تطمح إليه وشفّت غليلها.

(1) — يعدّ تقييم الفرد على أساس قدرته على الخلق والإبداع في محيطه الاجتماعي أحد المفاهيم الرئيسية للحرية. (انظر: مشكلة الحرية، د.فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، ص:22).

(2) — الكتاب، سيبويه، ج:4، ص:434، 436.

(3) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج:1، ص:160-161.

(4) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص:104.

(5) — الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص:90.

(6) — الكتاب، سيبويه، ج:4، ص:434.

أما الفونيم الموالي للهمزة فهو الياء الذي يسجّل انزياحا غيابيا مقداره: -21.55% خلافا لقرينه الانتقالي الواو⁽¹⁾، ولعلّ الذي يحرمه من أداء دور الواو هو عدم بروز الشفتين فيه كما الواو، وكذلك حدّته. لأن حدّته التي توحى بتضافرها مع مخرجه الشجري⁽²⁾ العميق — مقارنة بالشفّتين في الواو⁽³⁾ — بحدّة داخل الذات لا تتناسب مع المشهد الشعري في وحدة القصاص؛ لأن الذات هنا متصالحة مع نفسها وتعرف ما تريد وتعي ما تفعل، كما أن حدّتها — أي الذات — موجّهة في هذه الوحدة نحو الخارج لا الداخل.

من خلال تناول دور الفونيمات الحضورية والغيابية في بناء المشهد الشعري لوحدة القصاص هذه يُسجّل — مجدّداً — إسهام جميع الفونيمات، كلّ على حدة، في رسم ملامح الدلالات المتعدّدة في هذه الوحدة من خلال المخرج أو طريقة النطق أو الصفات، وأيضا من خلال تقابلها مع فونيمات أخرى. كما يلاحظ استمرار الأنساق التي لوحظت سابقا: "الشفوي، الأسنان، اللثوي الأسنان" في أداء دلالات متماسكة متكاملة داخل وحدة القصاص وربطها إياها بالوحدات السابقة عليها في بنية متكاملة تكشف علامات ودلالات تعمق قراءة النص وتثري تلقّيه. كما يواصل النسق الكمّي للفونيمات في بثّ دلالاته؛ فتساوي الصوامت الحضورية والغيابية عدداً — 14 لكلّ منهما — يرسّخ من جديد دلالة توازن الذات وقوتها وإدارتها لمسارها ووعيها بنفسها ومحيطها إلى درجة عالية من اليقين.

(1) — الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 43.

(2) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 92.

(3) — علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 53.

ب.الصوائت ودلالاتها:

بعد أن تمّ خلال الصفحات السابقة تبين الدور الدلالي للفونيمات الصامتة يأتي الآن المجال لاستبانة دور الفونيمات الصائتة في بناء المشهد الشعري لوحدة القصص.

1. الانزياح الحضورى ودلالاته:

في هذه الوحدة الخامسة من نصّ تائيّة الشنفرى تحقّق صوائت أربعة انزياحا حضوريا كما في الجدول الآتي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
+ 16.20 %	+06.05	43.39	37.34	الياء	01
+ 12.00 %	+00.87	08.12	07.25	الواو	02
+ 05.82 %	+03.71	67.41	63.70	الفتحة	03
+ 00.89 %	+00.19	21.55	21.36	الكسرة	04

يحقّق الياء الانزياح الحضورى الأعلى في هذه الوحدة بنسبة: + 16.20 % . والياء صائت طويل أمامي مغلق⁽¹⁾ شديد انفراج الشفتين مقارنة بالصوائت الأخرى⁽²⁾. وهذا الطول والانفراج الشديد للشفتين دلالة على السعة الشديدة في المكان والشخوص المشاركين في المشهد الشعري لوحدة القصص؛ ف: "منى" فضاء واسع ممتدّ وساحة القتال — التي عبّر عنها بـ: "المعدى" — موقع فسيح مترامي الأطراف أيضا، أما من حيث الشخوص المشاركين في المشهد فإن: "الحجيج" و: "سلامان بن مفرج" عديدٌ من الناس كثير، إضافة إلى عبد الله وعوف اللذين قتلهما الشنفرى في إحدى معاركه فشفى بهما بعض غليله ليتمّ شفاؤه فيما بعد بقصاصه من حرام بن جابر.

(1) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74.

(2) — علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 131.

ولا تتوقف السّعة على المكان والشخص فقط بل تمتدّ أيضا إلى الزمان؛ حيث إن الشاعر يتذكّر مراحل هامة من حياته منذ طفولته: "وهنئ بي قوم" أي حين أخذه بنو سلامان فدية وهو صغير، ثمّ شبابه فيهم أسيرا ليجزيهم في طور رجولته عما سلف منهم في حقّه.

وتقوم سمة الأمامية بالدلالة على الجرأة الشديدة التي يتّسم بها الشنفرى حين انتهاكه الأعراف المقدّسة عند العرب بقتله رجلا محرما وسط الحجيج. أما سمة الانغلاق فتوحي بما يتّصف به الشاعر من حسم وحزم خلال هذه الوحدة حيث لا مجال للتساهل أو الانفتاح بل المقام مقام شدّة وقسوة لأنه في أوج الانتقام لذاته من المجتمع الظالم وقيمه المميّزة بين أفرادها على أسس غير معقولة.

ويسند الياء في دلالاته تلك نظيره القصير: الكسرة⁽¹⁾. لكنه تخلف عنه محققا المرتبة الأخيرة بـ: + 00.89 % لأنه لا يحمل سمة: [+ طويل]؛ إذ طول الياء إمعان في الأمامية والانغلاق وفي الانفراج الشديد للشفتين وبالتالي ترسيخ صدغ بدلالات هذه السمات الثلاث الأخيرة، وهو ما لا يقوى الكسرة على أدائه. إضافة إلى أن قصر الكسرة لا يسهم في الإيحاء بسعة المكان والزمان وتعدّد الشخص في المشهد الشعري لوحدة القصاص.

بعد الياء يحلّ الواو ثانيا بانزياح مقداره: +12% محيلا من خلال تقدّم الشفتين فيه نحو الأمام بشكل بارز⁽²⁾ إلى الخارج؛ خارج الذات، وموحيا عبر انغلاقه⁽³⁾ واستدارته⁽⁴⁾ بمقدار الحسم والحزم اللذين يتّصف بهما الشنفرى في أثناء هذه الوحدة. وبتضافر هذه السمات مع طوله⁽⁵⁾ تكتسب دلالتها الأساس ألا وهي شدّة الحسم والحزم والاستمرار فيهما رغم انتهاكه لأعراف مقدّسة لدى الآخرين.

(1) — سرّ صناعة الإعراب، ابن جنّي، ج:1، ص:28.

(2) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص:114.

(3) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

(4) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص:119.

(5) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

في المرتبة الثالثة يحلّ الفتحة بانزياحه المقدّر بـ: + 05.82 % حاملا من خلال أماميته وانفتاحه⁽¹⁾ دلالات السعة في المكان والزمان والشخص. لكنّ قصره مقابل طول الياء والواو⁽²⁾ يجعل دلالاته على التقدّم والاقترام والسعة الشديدة غير مطلقة بل مقيدة لأنّ الشنفرى يقصد إلى هدف محدّد وشخص من بين كلّ أولئك الموجودين؛ فهو لا يوجّه قوّته تجاه الآخرين جميعا معا بل صوب حرام بن جابر فقط.

وصانت الفتحة يحقّق انزياحا حضوريا في وحدتين فقط هما: البين والقصاص، فهو يربط بذلك بين الدلالات العامة لهاتين الوجدتين على السعة والتقدّم لما فيهما من جرأة على الأعراف والعادات؛ ففي البين ترحل المرأة دون إعلام أحد وفي القصاص يقتل الشنفرى رجلا محرما، لكنّ حضور الفتحة في وحدة البين كان أكثف لتضافره مع الألف (= الفتحة الطويل) لأن مسار المرأة كان مفتوحا ورحيلها موجّها ضدّ الجميع أما الشنفرى في وحدة القصاص فمساره محدّد بدقّة وجهه موجّه ضدّ شخص واحد.

وهذا الترابط بين الوجدتين يعيد مجددا إلى ثنائية: الرجل/ المرأة وإلى أن المرأة معادل موضوعي للصعلوك لاشتراكهما في الوضعية الهامشية في مجتمع القبيلة.

(1) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:100.

(2) — سرّ صناعة الإعراب، ابن جنّي، ج:1، ص:28.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

في هذه الوحدة يسجل صائتان فقط انزياحا غيابيا هما:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
الانزياح	3.98 -	11.03	15.01	الضمّة	01
الانزياح	7.30-	48.48	55.78	الألف	02

يفتح جدول الانزياحات الغيابية فونيم الضمة بنسبة: - 26.51 % . ويبدو تقابله مع الواو ضمن ثنائية: [+طويل/-طويل]⁽¹⁾ محور غيابه في هذه الوحدة الخامسة من نص التائية؛ لأن قصره يحرمه من القيام بالدلالة على القدر الكافي من الحزم والحسم تجاه الخارج، فبروز الشفتين واستدارتهما⁽²⁾ وانغلاق الفم⁽³⁾ تظل رهينة قصره.

كما أن غيابه يقلل من تركّز سمة الخلفية⁽⁴⁾ التي يشترك فيها مع الواو كي لا تتكثف الدلالة على عدم الصدام والمواجهة إلى القدر الذي قد يوحي بالضعف والسلبية والانفعالية.

ومثلما ربط الفتحة وحدة القصاص بوحدة البين يقوم الضمة أيضا بالربط بينهما لأنهما الوجدتان الوحيدتان اللتان يسجل فيهما انزياحا غيابيا فيبرز بذلك تشاكلا صوتيا بينهما يكشف التشاكل الدلالي لما تشتركان فيه من شدة وحزم وصرامة لا يقوى صائت الضمة على أدائها لأنه: [- طويل].

(1) — علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:134.

(2) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، 114.

(3) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:101.

(4) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.

وثاني الصوائت في جدول الانزياحات الغيابية هو الألف الذي يسجّل:
 - 13.08 %، وهي أعلى نسبة انزياح غيابي له في كلّ وحدات التائيّة كما يبرز
 الجدول التالي:

الوحدة النسبة	البين	الغزل	الغزو	المدح	القصاص	اليقين
	+20.17%	+11.578%	-6.72%	+12.71%	-13.08%	-2.59%

ويتأسّس غيابه على حماية المشهد الشعري من الانفتاح الذي يميّزه عن
 الواو والياء⁽¹⁾ لأنه سيدلّ على شدّة السعة في المكان والزمان والشخص لأن
 المشهد الشعري لوحدته القصاص يحدّد المكان على سعته: "منى" والزمان على
 امتداده بتقابل لحظة الأسر كفدية عند الطفولة بلحظة التحرّر عند القصاص من
 قاتل أبيه، كما يختصر المشهدُ الشخصَ - على كثرتهم - في نقطة مركزية
 واحدة هي شخص حرام بن جابر. ولأن الانفتاح كان ذا حدود على سعته وامتداده
 وتنوّعه فإن نظير الألف القصير: "الفتحة"⁽²⁾ هو الذي حقّق انزياحا حضوريا في
 هذه الوحدة لأنه الأجدر - بقصره - بالدلالة على محدودية الانفتاح والسعة.

(1) - الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 436.

(2) - علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 134.

ثانيا. الصوت والدلالة في وحدة اليقين:

بلغ الشنفرى ذروة القوّة الذاتية حين أخذ في وحدة القصاص السابقة ثأره
وثأر والده، ولم يعد لديه ما يطلبه من محيطه فدخل مرحلة من اليقين بذاته و بنى
لها عالما خاصا وفلسفة شخصيّة فيقول:

إذا ما أتتني ميّتي لم أبالها
ولم تُذِرْ خالاتي الدموع وعمّتي
ولو لم أرم في أهل بيتي قاعدا
إذن جاعني بين العمودين حمّتي
ألا لا تعُدني إن تشكّيتُ خُلتِي
شفاني بأعلى ذي البريقين عدوتي
وإني لخلوؤ إن أريدتُ حلوتي
ومرُّ إذا نفسُ العزوف استمرتِ
أبيُّ لما أبي سريع مباعتي
إلى كلِّ نفسٍ تنتحي في مسرّتي⁽¹⁾

إذن هاهو الشاعر بعد أنهى علاقة الصراع والصدام التي كانت تربطه
بمجتمعه يندفع نحو حياة جديدة قوامها الابتعاد – ما أمكن – عن الآخرين وعدم
المبادرة إلى مدّ أية جسور بينه وبينهم.

(1) – ديوان الشنفرى، ص: 39-40.

فهو — عكسهم — لا يبالي بالموت لأنه لا يخشاه، كما أنه لا يخشى أن يجزع أقاربه ويبكوا عليه لأنه ينتمي إلى نظام آخر من العلاقات هو نظام الصلابة. وهو كذلك لا يخاف المرض ولا يرجو من أحد أن يزوره إذا ما اعتلت صحته لأنّ عدوّه يشفيه.

ويمضي الشنفرى في تكريس قيمه المختلفة عن قيم مجتمع القبيلة وأفراده حين يعزف عن التواصل والآخرين رغم قوّته التي ستجعله مهيب الجانب، مطلوب الودّ، ولو ظلّم وبغى. إنه لا يبادر بالسعي إليهم، ولكن لا يرفض من تقرب منه متعاملاً بردّ الفعل — لا الفعل — فمن قدّم مثقال ذرّة خيراً ناله خير، ومن قدّم مثقال ذرّة شراً ناله السوء والأذى.

إنه اليقین يملأ الذات ويغمرها؛ يقين بقدرها ومآلها، ويقين بقدرتها على تجاوز ما قد ينالها من نقص أو عجز، كما هو يقين بالقدرة على العيش بعيداً عن الآخرين ودون الاعتماد عليهم ولو في بعض الشؤون. إنه انتقال من: "الخروج على المجتمع" إلى: "الخروج عن المجتمع".

أ.الصوامت ودلالاتها:

1.الانزياح الحضورى ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة الأخيرة من التائيّة حسب نسب انزياحها كما

يلي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
%158.13+	0.68+	01.11	0.43	خ	01
%95.71+	1.34+	02.74	01.4	ذ	02
%43.32+	2.92+	09.66	06.74	ء	03
%30.08+	0.37+	01.60	01.23	ك	04
%27.45+	1.26+	05.85	04.95	ر	05
%25.11+	0.54+	02.69	02.15	س	06
%23.82+	0.61+	03.17	02.56	ف	07
%18.75+	033+	02.09	01.76	ح	08
%14.66+	1.54+	12.04	10.50	ت	09
%11.20+	0.38+	03.77	03.39	د	10
%10.87+	1.16+	11.83	10.67	ل	11
%05.81+	0.61+	11.10	10.49	ن	12
%04.45+	0.40+	09.37	08.97	م	13

14	ع	04.28	04.31	0.03+	%00.70+
----	---	-------	-------	-------	---------

يَفْتَحُ الخاءُ جدول الانزياحات الحضورية بنسبة: + 158.13 % محققاً أعلى انزياح حضوريّ له في كلّ وحدات التائيّة. والحاء فونيم طبقي⁽¹⁾ يُحيل بعمق مخرجه إلى أعماق الشاعر وطباعه وخصائص شخصيّته. كما أنّه يتميّز بوفرة الرطوبات في مجراه⁽²⁾ مما يناسب الدلالة على الرواء والهدوء واليقين التي تملأ الشاعر خصوصاً بتضافرها مع همسه واحتكاكه⁽¹⁾ الموحين بالهدوء، مقابلة بالجهر والانفجار المشيرين إلى دلالات الحركيّة والصلابة. إن الشنفرى في هذه الوحدة رصين ثابت أمام الموت غير مبالٍ متى اقتحمه لأنه لا يجزع منه وليس هناك من يبكي عليه لأنه لا يندرج ضمن شبكة روابط اجتماعية قبليّة قد رفضها؛ بل هو فرد من مجتمع الصعاليك. ومن أجل ذلك لم يبالٍ أيضاً بأن يُزار في علته لأنّ عدوّه هو دواؤه وشفاءه. ومن خلال تتبّع مسار هذا الفونيم خلال وحدات التائيّة الست يُلاحظ تحقيقه انزياحا حضوريا في وحدات ثلاث:

الوحدة	الغزو	المدح	اليقين
النسبة	%44.18+	%39.53+	%158.13+

والرابط بين هذه الوحدات هو الانتصار لقيم الصعلكة وروابطها؛ ففي وحدة الغزو تجد الذات نفسها ضمن جماعتها، وفي وحدة المدح ثناء على رمز لقيم الصعلكة بطولة وفداءً وقيادة وحنواً على الأتباع. أما في هذه الوحدة السادسة فيقين سامٍ بتلك الروابط يُعبّر عنه بطريقة غير مباشرة؛ حيث ينبذ الشنفرى روابط القرابة القبليّة: "النسب" في قوله:

ولم تُذرُ الدموع خالاتي وعمّتي⁽²⁾

(1) — علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، ص: 78.

(2) — أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 73.

(1) — علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 126.

(2) — ديوان الشنفرى، ص: 39.

لأن هؤلاء الأقارب ليسوا ضمن نظام الصلابة. وهو لا يريد أن يعود أحد في مرضه لأنه بعده وغزوه يشفى من ذلك، مشيراً إلى وحدته وانفراده وانقطاعه عن نظام العلاقات الاجتماعية المعروف.

ويعضدُ الخاءَ في دلالاته المرتبطة بعمق المخرج والهمس والاحتكاك فونيم الحاء الحلقي الاحتكاكي المهموس⁽³⁾ الذي يحلّ ثامناً محققاً انزياحاً حضورياً مقداره: +18.75%.

بعد الخاء المتصدّر يحلّ الذال ثانياً بانزياح قدره: +95.71%. وعلى عكس الخاء فإن بروز المخرج الأسنانى للذال⁽¹⁾ يحيل إلى خارج الذات؛ أي محيط الشاعر. ومن خلال صفتي الجهر والاحتكاك⁽²⁾ اللتان فيه يقوم هذا الفونيم بتوجيه رسالة ذات وجهين: "صلب ولين" عن ذات الشنفرى؛ لأن الجهر صفة قوّة والاحتكاك صفة ضعف⁽³⁾، فمن أراد المهادنة والمسالمة - الاحتكاك - فله ذلك، ومن طلب الصلابة والقوّة فله ذلك أيضاً:

وإني لـحلّوٌ إن أريدت حلّوتي

ومرٌّ إذا نفسُ العزوف استمرت⁽⁴⁾

ويقوم اهتزاز الذال الخفي⁽⁵⁾ بالدلالة على فخر الذات بقيمها واستقلاليتها وقوتها لأنها تحوّلت من ذاتٍ سلبية إلى ذات بارزة فعّالة، من ذاتٍ تعيش على مشروع ردّ فعلٍ إلى ذاتٍ تعيش مستغنية عن الآخرين. وهو تحوّل مكافحٍ عملٍ واجتهادٍ وضخّي للوصول إلى هذه المنزلة لأنه واجه المجتمع وعوائقه وأخذ لنفسه

(3) - مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 101.

(1) - علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 55.

(2) - مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص: 127.

(3) - النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 160-161.

(4) - ديوان الشنفرى، ص: 40.

(5) - انظر: أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 81.

مكانة بارزة كوقوع اللسان اللين بارزا بين الأسنان الصلبة في الفكّين العلوي والسفلي عند النطق بالذال⁽⁶⁾.

وهذا الاهتزاز جامع بين الذال والخاء لأن في هذا الأخير أيضا اهتزاز يدلّ على الفخر، وهو اهتزاز يتمّ باهتزاز اللهاة طارقة مؤخر اللسان⁽⁷⁾.

ويربط الذال بين وحدة اليقين ووحدة سابقة هي: الغزل؛ لأنهما الوجدتان النصيّتان الوحيدتان اللتان حقّق فيهما انزياحا حضوريا. ويكمن وجه هذه العلاقة بينهما في اكتفاء الذات بمحيطها الخاص وسعادتها الداخلية منقطعة عن محيطها الاجتماعي غير مبالية به؛ ففي الغزل حُجّر البيت فوق الشاعر وصاحبته ووجد سعادته وقرّة عينه مع تلك المرأة، وهاهو هنا في وحدة اليقين يجد سعادته مع قيم الصلابة.

وهذا الربط بين الوجدتين يبعثُ علامة المرأة من جديد؛ ففي الغزل كانت المرأة مصدر السعادة والفرح وهاهو هنا في وحدة اليقين يُبعدها وينأى بها عن البكاء:

ولم تذر الدموع خالاتي وعمّتي⁽¹⁾

وكأنما يسعى إلى تخصيص المرأة بالبعد عن الحزن والبكاء لأنها رمز مضادّ للرجل صانع قيم القبيلة الظالمة.

وقريبا من دور الذال يقع دور الكاف الرابع بنسبة: +30.08%؛ لأنه هو أيضا يحمل صفة قوّة إلى جانب صفة ضعف: الانفجار والهمس⁽²⁾. فيدلّ بتضافر ذلك مع عمق مخرجه الطبقي⁽³⁾ — مقارنة بالمخرج الأسنانّي للذال — على قوّة هذه الذات وقدرتها على التعامل مع الجميع بحسب ما يريدون؛ فمن أراد خيرا فلها قدرة الخير ومن أراد سوءا فهي تمتلك قوّة الإساءة والمعاملة بالمثل.

(6) — علم اللغة العام — الأصوات — ، د.كمال محمد بشر، ص: 119.

(7) — أئمة النحاة، د.محمد محمود غالي، ص: 72.

(1) — ديوان الشنفرى، ص: 39.

(2) — الأصوات اللغويّة، د.إبراهيم أنيس، ص: 83.

(3) — علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص: 78.

إن الشنفرى ،بهذا التوصيف، يضع نفسه على مسافة واحدة من الجميع؛ أي من مجتمع القبيلة، وذلك بعد أن شفى غليله وأخذ حقه لأنه لم يعد له مطلب كشخص فردٍ. كما يضع نفسه بعيدا عنهم جميعا منفصلا ولا يهتم إن تواصلوا معه أو لم يتواصلوا. ويفتخر أيضا بقدرته على معاملة كلِّ بما يستحق، بعد أن كان يضعهم من قبل في صفِّ الأعداء فهاجمهم وغزاهم دونما تفرقة بين أولئك الذين لا يُضمرون له شرًا وأولئك الذين يتربصون به.

بعد الذال يأتي الهمزة ثالثا بانزياح قيمته: +43.32% ليحمل بحنجريته⁽¹⁾ وجهه وانفجاره⁽²⁾ دلالات قوّة ذات الشنفرى وشجاعته في مواجهة مصيرها موتا كان أو مرضا أو نبذا من المجتمع؛ لأن هذه الذات هي مصدر نفسها كما أن الحنجرة مصدر الصوت⁽³⁾. وهي ذاتٌ مكتفية بنفسها لا تحتاج إلى غيرها بشكل عميق وأساس تماما كما في وحدة البين حيث المرأة ذات يقين قويّ فكانت مصدر القرار ونفدته دون الالتفات إلى أحد ودونما أدنى خوف من قيم القبيلة، فقد كانت مكتفية بذاتها كالشنفرى في هذه الوحدة؛ ولذلك حقّق الهمزة انزياحاته الحضرية الأعلى في وحدتي البين واليقين كما يُبرز الجدول أدناه:

الوحدّة	البين	المدح	اليقين
النسبة	+17.21%	+01.18%	+43.32%

في المرتبة الخامسة يحلّ فونيم الراء بانزياح مقداره: +27.45%. ويتمّ نطق الراء بأن يطرق طرف اللسان اللثة مرّات متتالية سريعة جدًا فيسدّ مجرى

(1) — علم الأصوات العام ، بسام بركة ، ص:76.

(2) — الكتاب، سيبيويه، ج:4، ص:434.

(3) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص:47.

الهواء ثم يفتحه بالتناوب⁽⁴⁾، وهذه الطريقة في النطق تتقاطع وطريقة الشنفرى في التعامل مع محيطه؛ إذ يتعامل بقوة – حبس الهواء – مع من أراد القوة، ويبسر وسهولة – فتح مجرى الهواء – مع من ينشد الخير.

وهذا التعامل عاجل غير آجل، سريع وفوري؛ لأن الشنفرى قدّ آجل من قبل الأخذ بثأره لكنه الآن يركز على مبدأ المعاملة بالمثل دون أي تأخير أو تأجيل تماما كسرعة اللسان في سدّ المجرى و فتحه عند نطق الراء⁽⁵⁾، وهو عين ما عبّر عنه بقوله:

أبيّ لما أبي سريع مباعتي

إلى كل نفس تنتحي في مسرتي⁽⁶⁾

ويقوم مسار الراء خلال الوحدات السابقة بكشف دلالات هذا الفونيم، فقد حقّق الراء انزياحا حضوريا في الوحدات التالية:

الوحدة	الغزو	المدح	القصاص
النسبة	%56.64+	%04.79+	%27.45+

وهي الوحدات التي كانت الذات تمتلك فيها السيطرة على محيطها أتباعا وأعداء؛ ففي وحدة الغزو كان الشنفرى قائد الصعاليك في غزوهم، وفي المدح كان تأبّط شراّ قائدا حكيما ومقاتلا شرسا، وفي هذه الوحدة يمتلك الشاعر موقعا وسطا يتعامل منه مع الآخرين.

وقد حقّق الراء – كما يُظهر الجدول أعلاه – انزياحه الأعلى في وحدة الغزو حين كان الشنفرى يوجّه قوّته – من خلال ضرب اللسان اللثّة – إلى كلّ مخالفية. أما في وحدة المدح فخفّت تلك النسبة كثيرا لأنه لا يتعامل مع المخالفين مباشرة؛ بل اتّخذ تأبّط شراّ قناعا لذاته. وفي وحدة اليقين هذه تأتي النسبة وسطا

(4) – الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 66.

(5) – علم اللغة العام – الأصوات – ، د. كمال محمد بشر، ص: 129.

(6) – ديوان الشنفرى، ص: 40.

بين مثيلتيها في وحدتي الغزو والمدح لأنّ حدّة النقمة على المجتمع خفت بعد أن اقتصرّ لنفسه واتخذ لها موقعا محايدا بعيدا عن المجتمع معاملا كلاً بما هو أهل له. كما تقوم سمة الإسماع العليا التي يميّز بها الرءاء⁽¹⁾ وسرعة حركة اللسان⁽²⁾ بالدلالة على قوّة الشنفري وسرعته وشدّة بأسه وصلابته؛ فهو لا يبالي بالموت، ويتحرك بسرعة وقوّة لتحقيق أهدافه ونيل مراده ولا يظللّ خاملاً محتمياً بأهل بيته. وهو سريع العدوّ كراً وفرّاً في المستوى المكانيّ، وسريع الحركة نفسياً أيضاً؛ حيث ينتقل بسرعة من الجانب الحلو في شخصيته إلى الجانب المرّ.

بعد الرءاء يحلّ السين سادساً محققاً انزياحاً حضورياً بنسبة: +25.11% محيلاً بمخرجه الأسنان⁽³⁾ البارز إلى علاقة الشاعر بمحيطه، وتقوم صفتا الهمس والاحتكاك⁽¹⁾ في السين بتجسيد ذلك اليقين الذي يملأ الذات في تعاملها مع الآخرين، لكنّه تعامل حذرٌ جدّاً لأن تقارب الأسنان الصلبة، أسنان الفكّ العلوي وأسنان الفكّ السفلي، عند نطق السين يوحى بصلابة وبوجود حاجز صلب بين الذات ومحيطها مع منفذٍ يسير وهو بالضبط ما يصوّره الشنفري عندما يقول إنه لا يوجد من يبكي عليه إذا ما أته ميته، وإنه لا يبالي بأن يُعاد في المرض، وبأنه لا يتسامح أبداً مع من يسيء إليه.

إنها علاقة جافّة جدّاً وحادّة ومحدودة كعلاقة المرأة بمحيطها في وحدة البين التي حقّق السين فيها انزياحاً حضورياً، كما تُعيد أيضاً إلى علاقة الشاعر بمحيطه الاجتماعي في وحدة الغزل إذ لم يذكره ولم يبالي به واكتفى بعلاقته بتلك المرأة وكأنما هي العالم والكون. إن السين يربط هذه الوحدات الثلاث لأن علاقة الفرد بالمجتمع لم تكن محورا هاما ولا شكلاً أساساً من أشكال لأنه في كلّ منها يصنّع لنفسه عالماً خاصّات منفصلاً عن الآخرين.

(1) — اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 82.
(2) — علم اللغة العام — الأصوات — ، د.كمال محمد بشر، ص: 129.
(3) — اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 95.
(1) — علم اللغة — مقدمة للقارئ العربي — ، د.محمود السمران، ص: 175.

بُعَيْدُ السَيْنِ يَحِلُّ الْفَاءُ سَابِعًا بِانْزِيَا حِ نَسْبَتَهُ: +23.82% مَوَاصِلَا الْإِحَالَةَ إِلَى الْخَارِجِ لِبُرُوزِ مَخْرَجِهِ الْأَسْنَانِي الشَّفَوِيَّ⁽²⁾، وَهِيَ الْإِحَالَةُ الَّتِي تُوْحِي بِطَبِيعَةِ عِلَاقَةِ الشَّاعِرِ بِمَحِيطِهِ. وَيَشْتَرِكُ فُونِيمَا الْفَاءِ وَالسَيْنِ فِي صِفَتِي الْإِحْتِكَآكِ وَالْهَمْسِ⁽³⁾ وَدَلَالَتِهِمَا، وَإِنَّمَا يَفْتَرِقَانِ فِي كَوْنِ الْعَضْوِينَ الْمُتَقَابِلِينَ فِي الْفَاءِ هُمَا: الشِّفَةُ السُّفْلَى وَالْأَسْنَانُ الْعُلْيَا⁽⁴⁾ تَجْسِيدَا لِنَمَطِي الْأَطْرَافِ الْمَوْجُودَةِ فِي مَحِيطِ الذَاتِ؛ فَهَنَّاكَ ذَوَاتٌ مَرْنَةٌ مُتَحَرِّكَةٌ ذَاتٌ حَيَوِيَّةٌ كَالشِّفَةِ السُّفْلَى وَهَنَّاكَ ذَوَاتٌ صَلْبَةٌ ثَابِتَةٌ جَامِدَةٌ كَالْأَسْنَانِ الْعُلْيَا، وَهُمَا النَّمَطَانِ اللَّذَانِ يُشِيرُ إِلَيْهِمَا الشَّنْفَرَى بِالذِّينِ يَرِيدُونَ حَلَاوَتَهُ وَالذِّينِ يَرِيدُونَ مَرَارَتَهُ.

هَذَا مِنْ حَيْثُ الْمَخْرَجِ وَأَعْضَاءِ النَّطْقِ وَصِفَتِي الْهَمْسِ وَالْإِحْتِكَآكِ. وَهَنَّاكَ صِفَةٌ مُمَيَّزَةٌ لِلْفَاءِ هِيَ: النَّقْشِيَّ⁽⁵⁾، وَهِيَ صِفَةٌ تَكْتَنِزُ الدَّلَالَةَ عَلَى انْفِتَاحِ الذَاتِ عَلَى مَحِيطِهَا لِلتَّعَامُلِ مَعَهُ بَعْدَمَا كَانَتْ تَصَادِمُهُ وَتَعْتَبِرُهُ نَقِيضًا وَهَادِمًا لِقِيمِهَا لِأَنَّهَا الْآنَ اقْتَصَّتْ لَوْجُودِهَا السُّوِيَّ وَأَخَذَتْ حَقَّهَا الشَّخْصِيَّ مِنَ الْمَجْتَمَعِ الظَّالِمِ.

بَعْدَ الْفَاءِ يَحِلُّ فُونِيمُ التَّاءِ تَاسِعًا بِانْزِيَا حِ قَدْرَهُ: +14.66%. وَالتَّاءُ فُونِيمٌ يَجْمَعُ صِفَةَ قُوَّةٍ إِلَى صِفَةِ ضَعْفٍ: "انْفِجَارٌ وَهَمْسٌ"⁽¹⁾ كَالْكَافِ تَمَامًا، وَهُوَ بِذَلِكَ يَحْمَلُ الدَّلَالَةَ نَفْسَهَا عَلَى شِقِّيَّ ذَاتِ الشَّاعِرِ؛ الشَّقُّ الْقَوِيَّ الصَّلْبَ الْمَرَّ وَالشَّقُّ اللَّيِّنَ الْهَادِيَّ الْحَلُوَّ.

لَكِنْ مُقَابِلَةً بِالْكَافِ يَبْدُو التَّاءُ أَقْرَبَ لِلدَّلَالَةِ عَلَى اسْتِمْرَارِ تَصَلُّبِ الشَّنْفَرَى تَجَاهِ الْآخَرِينَ وَعَدَمِ مَبَادِرَتِهِ لِلتَّوَاصُلِ مَعَهُمْ لِأَنَّ مَخْرَجَ التَّاءِ اللَّثْوِيَّ الْأَسْنَانِيَّ⁽²⁾ الْمُحِيلَ نَحْوَ الْخَارِجِ — أَيِ الْمَحِيطِ — مُقَارَنَةً بِالْكَافِ الْمَحِيلِ بِعَمْقِ مَخْرَجِهِ الطَّبْقِيَّ صُوبَ الدَّخْلِ — أَيِ الذَّاتِ — هَذَا الْمَخْرَجِ اللَّثْوِيَّ الْأَسْنَانِيَّ يَحْمَلُ إِلَى مَحِيطِ

(2) — الصُّوْتِيَّاتِ وَالْفُونُولُوجِيَا، مُصْطَفَى حُرُكَاتِ، ص: 89.

(3) — الْكِتَابُ، سَبِيوِيَّةٌ، ج: 4، ص: 434-435.

(4) — عِلْمُ الْأَصْوَاتِ اللَّغْوِيَّةِ، د. مَنَافُ مَهْدِي الْمَوْسُوِي، ص: 54.

(5) — تَارِيخُ آدَابِ الْعَرَبِ، الرَّافِعِي، ج: 1، ص: 100.

(1) — مُصْطَلَحَاتُ عِلْمِ الْأَصْوَاتِ عِنْدَ عُلَمَاءِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْمُحَدِّثِينَ، د. بَشِيرُ أَمْدُ سَعِيدُ وَ: أَمْدُ أَمْدُ النُّوَيْصَرِي، ص: 68.

(2) — مَنَاهِجُ الْبَحْثِ فِي اللُّغَةِ، د. تَمَامُ حَسَانُ، ص: 123.

الشنفري انفجارا ونفخا قويًا للنفس⁽³⁾ وكأنما يحاول ألاَّ يبدي ترحابًا بالآخرين رغم دخوله مرحلة جديدة من اليقين والهدوء بعد أن أخذ بثأره واقتصَّ لذاته ولكرامته ووجوده ولم يعد لديه أيَّ عداً شخصيًّا، وهذا النشور وعدم الترحاب ناتج عن انتقاله من الخروج على المجتمع إلى الخروج عنه وعدم الرغبة في الاندماج فيه لأنه يرفض قيمه.

وتأكيدا لدلالات التاء على تواصل الشنفري الجاف مع محيطه، وهو تواصل يقوم على مبدأ ردِّ الفعل؛ فإن أحسن الآخرون أحسن إليهم وإن أساؤوا إليه آذاهم، تأكيداً لذلك وترسيخاً يأتي الدال عاشرًا بعد التاء مباشرة بانزياح قدره: +11.20% وهو جدير بتلك الدلالة لأنه لثويَّ أسنانيَّ المخرج وانفجاريَّ مثله⁽⁴⁾، ويزيد عليه بصفة قوَّة هي الجهر مقابل همس التاء⁽⁵⁾ وهو ما يحمله قوَّة صدِّ أكبر نحو محيط الشاعر. ولكنه تأخر عن التاء ترتيباً لأنه لا يمتلك مثله صفتين متناقضتين قوَّة وضعفاً: الانفجار والهمس.

بعد الدال تتوالى ثلاثة فونيمات متشابهة هي:

✓ اللام بـ: +10.87%.

✓ النون بـ: +05.81%.

✓ الميم بـ: +04.45%.

ووجه الشبه بينها هو: "التوسط بين الشدَّة والرخاوة" حسب تعبير القدامى⁽¹⁾، وهو وصفٌ يكاد يغني عن شرح ما تفيض به من دلالات على المشهد الشعري لوحدة اليقين؛ فاحتواؤها على:

✓ ملمح قوَّة من خلال سدِّ مجرى الهواء سدًّا تامًّا في موضع المخرج الأصلي.

✓ وملمح ضعف من خلال انفتاحه في مجرى ثانوي في كلِّ منها.

(3) — الأصوات اللغوية — رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، د.سمير شريف استيتية، ص: 134.

(4) — الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص: 61.

(5) — علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص: 68.

(1) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: سرِّ صناعة الإعراب، ابن جنِّي، ج: 1، ص: 67-68. و: النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 161.

هذا الاحتواء على ملمحين يرسّخ من جديد ثنائيّة شخصيّة الشنفرى: حلو/ مرّ؛ ففي اللام يلتصق اللسان باللثة وينفلت الهواء من جانبيه⁽²⁾، وفي النون والميم الأنفيان يلتصق اللسان باللثة في الأول وتُزَمّ الشفتان في الثاني لكن الهواء يجد له منفذا عبر التجويف الأنفي⁽³⁾.

ليس هذا هو الملمح الوحيد الجامع بينها بل إنها تشترك أيضا في قوّة الإسماع العليا مقارنة بقية الصوامت العربية⁽⁴⁾ وهو ما يوحي بقوّة الذات وجهرها العالي بعدم مبالاتها بالتواصل مع محيطها، وأنها لا تبادر إلى ذلك وإنما للآخرين الاختيار فمن شاء تواصل ومن شاء ترك، وكذلك عدم مبالاتها — نتيجة قوتها — بالموت أو المرض.

في هذه الوحدة يُرصدُ ملمح هام وهو اجتماع الفونيمات المائعة التالية:
"ر،ل،م،ن"⁽¹⁾ ضمن قائمة الانزياحات الحضورية، لكنّ تقدّم الراء عن البقية بشكل بارز يحمل دلالة هامّة جدّا. ففي الراء يتعاقب سدّ مجرى الهواء وفتحه أما في البقية فيتزامن الحبس والانفتاح؛ ومن أجل ذلك يبدو الراء أنسب لتجسيد حالتَي

(2) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 97-98.

(3) — علم اللغة العام — الأصوات — ، د. كمال محمد بشر، ص: 130.

(4) — اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، ص: 82.

(1) — الألسنية العربية — 1، ريمون طحان، ص: 47.

علاقة الشاعر بالآخرين، فهو لا يجمع اللين والشدة معا بل يكون شديدا مرًا مع المسيئين إليه ولينا حلوا مع المتواصلين معه بمودة.

وفي آخر الجدول يأتي العين بانزياح حضوري بسيط جدًا: +0.70%.
والعين أيضا يمكن أن يُضمَّ إلى الفئة السابقة فقد عدّه سيوييه والمبرد متوسطا بين الشدة والرخاوة⁽²⁾، وهو أيضا ما يخوّله أن يكون ذا قوّة إسماع عليا، وبذلك يؤدي الدلالات نفسها التي أدتها فونيمات: "ر،ل،م،ن" أعلاه.

ويقوم عمق المخرج الحلقي للعين⁽³⁾ بتضافره مع تأخر اللسان قليلا نحو الخلف عند نطقه⁽⁴⁾ بالدلالة على هدوء الذات ورسانتها وتقليلها من صداميتها وعنفها تجاه محيطها، وهو ما يتسق مع مسار العين خلال وحدات التائيّة فقد حقّق انزياحه الحضوري الأعلى في وحدة البين بـ: +69.85% حيث كانت الذات سلبية منفصلة لا حراك لها ولا دَوْر، ثمّ حقّق انزياحا أقلّ في وحدة المدح: +24.53% حين كان الشنفرى في خلفيّة المشهد شاهدا ساردا لا مشاركا في الأحداث. وهاهو في وحدة اليقين يحقّق نسبة ضئيلة: +0.70% دالاّ بذلك على حضور الذات ووجودها الفعّال، لكنّه وجود هادئ وفعالية رصينة لا تبالي بما يواجهها من مصاعب الموت والمرض، ولا تبالي بالتواصل مع الآخرين.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	ص	00.79	00.00	-0.79	- 100 %

(2) — الكتاب، سيوييه، ج: 4، ص: 435. و: المقتضب، المبرد، ج: 1، ص: 196.

(3) — علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السمران، ص: 178.

(4) — مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 102.

02	ط	00.61	00.00	0.61-	% 100 -
03	ض	00.34	00.00	0.34-	% 100 -
04	ث	00.34	00.00	0.34-	% 100 -
05	ظ	00.15	00.00	0.15-	% 100 -
06	هـ	04.51	01.10	3.41-	%75.60-
07	ج	01.83	00.51	1.32-	%72.13-
08	ق	02.73	01.03	1.43-	%52.38-
09	ز	00.85	00.51	0.34-	%40.00-
10	غ	00.82	00.52	0.30-	%36.58-
11	ش	01.34	01.05	0.29-	%21.64-
12	و	05.68	04.77	0.91-	%16.02-
13	ب	05.05	04.33	0.72-	%14.25-
14	ي	05.01	04.73	0.28-	%05.58-

ينطلق جدول الانزياحات الغيائية لهذه الوحدة الأخيرة من نصّ التائية بدفعة من الغيابات التامة التي تسجلها خمسة من الفونيمات وهي: الصاد، الطاء، الضاد، الثاء، الظاء. وهو استمرار للسلوك الذي لوحظ سابقا في وحدة القصاص. وهذا الغياب التام الذي يعني عدم استخدام كل تلك الفونيمات ولو مرة واحدة في خلال كل نصّ وحدة اليقين المنبسط على خمسة أبيات، هذا الغياب يدلّ على استغناء عن مساحة هامة من الجهاز النطقيّ وقدر هامّ من الإمكانيات الصامتية التي تتيحها العربية لمتكلميها، وهو ملمح موازٍ لاستغناء الشاعر عن الآخرين وعدم مبالاته بالتواصل معهم.

ويبدو الإطباق سمة مسيطرة على الفونيمات الغائبة غيابا تاما؛ إذ إن أربعة منها مطبقة: "الصاد، الطاء، الضاد، الظاء"⁽¹⁾. وبهذا يكون النصّ قد استغنى بشكل كامل عن الفونيمات المطبقة، التي يقترب فيها جدا مؤخر اللسان أو يلتصق بالحنك

(1) — الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 436.

الأعلى⁽²⁾، وهو ما يحمل دلالة عدم مبادرة الشنفرى إلى أية علاقة مع محيطه سواءً اقتراباً وتدانٍ للتواصل أو التحام في صدام لأخذ حقوقه منهم؛ إنّه لا يعبأ بهم ولا يبالي، وهو موقف نابع من اكتفاء الذات بعالمها الخاص وبقينها بتفوقها وقدرتها على العيش دون المبادرة إلى مشاركة الآخرين في سبل الحياة.

كما أن غياب كلّ الفونيمات المطبقة غياباً تاماً يعني أن كلّ الفونيمات التي تحقّق انزياحاً حضورياً هي فونيمات منفتحة حيث يكون اللسان في وسط الفم تماماً كالشنفرى المستقرّ - نفسياً - في موقعه بعيداً عن المجتمع ممثلاً بيقين ذاتي عالٍ يغنيه عنه وعن مظاهره المعتادة من تواصل ومن جزع عند الموت والمرض. أما الثاء فإن غيابها التام ينبني على بروز اللسان فيه بين أسنان الفكّين العلوي والسفلي وهمسه واحتكاكه⁽³⁾ وتفشيّه⁽⁴⁾ التي توحى باجتماعها بالمبادرة إلى الخروج من عالم الذات إلى عالم الآخرين والتواصل معهم والاحتكاك بهم بدمائة وسلاسة وهو ما لا يناسب المشهد الشعري الذي ترسمه أبيات هذه الوحدة.

ويبدو غياب الثاء والظاء مناسباً جداً لأنّه يربط نظام العلاقات في وحدة اليقين بمثليته في وحدتي البين والمدح اللتين تصدرّ فيهما الظاء والثاء جدولاً الانزياحات الحضورية على الترتيب. فاجتماع هذين الفونيمين في جدول الانزياحات الغيابية تغيب نمط العلاقات القائم على المبادرة بالقطيعة والقوة وفرض الذات ورؤاها على المحيط في وحدة البين، وكذلك تغيب للنمط الآخر الذي مثله تأبط شراً - الأم من خلال قيم المبادرة إلى حفظ الآخرين والدفاع عنهم وإيثارهم.

إن الشنفرى هنا في هذه الوحدة السادسة من تائيته ليس بالمبادر إلى قطيعة شاملة مع الآخرين ولا بالساعي إلى الدفاع عنهم وإيثارهم؛ إنه فقط موجود، ذو قوّة وإرادة ويقين، لا يبادر إلى الاقتراب ولا إلى الابتعاد بل هو في عالمه ومن اقترب منه بالحسنى فله الحسنى ومن دنا منه بالأذى ناله مثله.

(2) - السابق، الصفحة نفسها.

(3) - أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص: 226.

(4) - النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج: 1، ص: 163.

وهذان النمطان المتطرفان اللذان دلَّ عليهما الظاء والثاء بيران الانزياح الحضورى الهام لفونيم الذال شريك الظاء والثاء فى المخرج⁽¹⁾؛ فهذا المثلث الأسناني غيب طرفاه: القوي (يحمل أكبر عدد من علامات+) والضعيف (يحمل أكبر عدد من علامات-) وحضر الطرف الأوسط كما يمثّل الجدول التالي:

مطبق	احتكاكي	مجهور	أسناني	
+	+	+	+	ظ
-	+	+	+	ذ
-	+	-	+	ث

فكان الذال دالاً بذلك على نمط آخر من العلاقة لا يسعى إلى القطيعة والصدام ولا ينجح إلى الاندماج والاحتكاك بالآخرين.

بعد هذه الفونيمات الخمسة التي تسجّل انزياحا غاييا تماما يحلّ الهاء سادسا بانزياح جزئي قدره: -75.60% ليقى المشهد الشعري من صورة الذات المسالمة اللينة التي توحى بها حنجرته المتضافرة مع همسه واحتكاكه⁽²⁾؛ لأن ذات الشنفرى هنا ليست ضعيفة منفعة كما كانت فى وحدة الغزل حيث تصدر هذا الفونيم جدول الانزياحات الحضورية، بل هي الآن ذات مستقلة قويّة تمتلك مسارها ومصيرها ولا حاجة بها إلى الآخرين، وهي الدلالة التي أداها فونيم الهمة نظير الهاء الانفجاري المجهور بتحقيقه انزياحا حضوريا فى هذه الوحدة. بعيد الهاء يحلّ الجيم سابعا بانزياح نسبته: -72.13% ليقى المشهد الشعري لوحدة اليقين من نمط العلاقات المركبة التي يوحى بها تركيبه من مرحلتين: انسداد فاحتكاك⁽¹⁾؛ لأن الشنفرى لا ينتقل الآن من مرحلة إلى أخرى بل هو قارّ يفيض يقينا.

وقد يبدو أنّ الجيم ذا قدرة على الدلالة على شخصية الشاعر ذات الشقين: "حلو /مرّ" فى علاقاتها بالآخرين؛ لكنّ ذلك غير مناسب فى الحقيقة لأنّ الجيم

(1) — سرّ صناعة الإعراب، ابن جنّي، ج:1، ص:56.

(2) — علم الأصوات العام، بسام بركة، ص:126.

(1) — مناهج البحث فى اللغة، د.تمام حسان، ص:131-132.

يتركب من مرحلتين متعاقبتين غير متزامنتين: انفجار فـ: احتكاك على عكس اللام والنون والميم التي تتزامن فيها لحظة انسداد الهواء ولحظة إطلاقه من مخرج ثانوي، وأيضا على عكس الراء الذي يتم تعاقب مرحلتي سد وإطلاق الهواء فيه بسرعة كبيرة، ومن أجل ذلك حَقَّقت تلك الفونيمات انزياحا حضوريا بينما يسجّل الجيم انزياحا غيابيا.

وهذا الملمح في الجيم رابط بينه وبين الضاد لأن هذا الأخير أيضا يتركب من مرحلة انسداد فانفصال بطيء لعضويّ النطق⁽²⁾، وهو - إضافة إلى الإطباق - سبب آخر من أسباب غياب الضاد في هذه الوحدة.

ومن جهة أخرى تحيل صفة التركب في الجيم إلى فونيميّ الواو والياء الانتقاليين⁽³⁾ اللذين يسجلان انزياحا غيابيا نسبته: -16.02% و:-05.18% على التوالي. وهي إحالة تعتمد على تقارب صفة التركب من صفة الانتقالية لأن كليهما يتمّ فيها الانتقال من مرحلة إلى أخرى، وهذه الانتقالية التي في الواو والياء كانت سبب غيابهما في هذه الوحدة.

ويُمثّل ترافق الواو والياء غيابا امتدادا لغيابهما معا في وحدات البين والغزل والمدح حين لم يكن للشنفرى دور هام في الأحداث، وهو مُدان لما في وحدة اليقين حيث يظلّ بعيدا عن الآخرين غير مبالٍ ولا آبه بهم منسحبا من حياتهم ومشاعرهم حتّى إنه لا يطلب منهم أن يبكوا عليه عند موته ولا عيادته عند اعتلاله.

في المرتبة الثامنة يجيء فونيم القاف بانزياح غيابي نسبته: -52.38%. هذا الفونيم بقلقلته وغور مخرجه اللهوي⁽¹⁾ يحيل إلى صورة لذات الشاعر ستصطبغ بالاضطراب وعدم الاستقرار وهو ما يخالف وضعها في هذه الوحدة السادسة من التائية. كما أنّ الانفصال السريع للهاء عن جذر اللسان عند انفجار

(2) - الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص: 48-49.

(3) - علم اللغة العام - الأصوات - ، د. كمال محمد بشر، ص: 132.

(1) - علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص: 82.

القاف⁽²⁾ والذي يوحي بدلالة القطع⁽³⁾ لا يلائم علاقة الشنفرى بمحيطه خلال هذه الوحدة؛ لأنه وإن كان لا مباليا بربط علاقات وثيقة مع الآخرين فإنه لا يقاطعهم ولا يصادمهم بل هو فقط لا يبادر بالسعي نحوهم.

بعد القاف يحلّ الزاي تاسعا بنسبة: -40%. والزاي فونيم أسناني⁽⁴⁾ بارز المخرج يحيل - عكس القاف الغائر المخرج - إلى الخارج؛ أي إلى علاقة الشاعر بمحيطه. ويتأسس غيابه على عدم توجيه إشارة خاطئة إلى الآخرين عن طريق جهره⁽⁵⁾ واهتزازه⁽⁶⁾ المميزين له عن السين؛ لأن هاتين الصفتين ستوحيان بإشادة عالية بالذات وإنجازاتها بينما الأمر هنا في المشهد الشعري لوحدة اليقين خلاف ذلك تماما فالشنفرى لا يريد أن يرسم لشخصيته صورة لدى الآخرين ويفضّل أن ينأى بنفسه عنهم.

إن الشاعر لا يريد أن يكون لنفسه صورة متسلّطة مستعلية على الآخرين رغم أنه في ذروة قوّته؛ فهو ضدّ تقاليد الاستعباد والاستعلاء والطغيان التي حاربها طويلا ولذلك غاب الزاي لجهره واهتزازه، ولأجل ذلك أيضا غابت في هذه الوحدة كلّ الفونيمات المطبقة التي يعلو فيها اللسان وتُفخّم حتّى لا توحى بالتعاضم والتسلّط الذي تمارسه ذات على بقية الذوات.

ومن خلال مسار هذا الفونيم عبر الوحدات السابقة يُلاحظ أنه يحقّق انزياحا حضوريا في تلك الوحدات التي تنجز فيها الذات ما تصبو إليه وما تكافح من أجله وذلك في وحدات الغزو والمدح والقصاص.

وأما بشأن المثلث الصفييري: "ص،س،ز" فإن غياب الصاد والزاي وحضور السين في هذه الوحدة يُعيد إلى توزّع مماثل لها في وحدة الغزل، وواضح أن الشاعر كان يكتفي، في وحدة الغزل تلك، بمحيطه الخاص الذي حُجّر فوقه هو

(2) - الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص: 87.

(3) - الخصائص، ابن جنّي، ج: 2، ص: 158. و: الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، جرجي زيدان، ص: 108.

(4) - اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 95.

(5) - الكتاب، سيبويه، ج: 4، ص: 434.

(6) - أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 78.

وصاحبته تماما كما يسعى هنا في وحدة اليقين إلى الاحتفاظ بعالمه الخاص بعيدا
— ما أمكنَ — عن الآخرين.

بُعَيْدُ الزاي التاسع يأتي الغين عاشرًا بانزياح نسبته: -36.58% ليحيل
مجددًا إلى تصوير ذات الشاعر بعدما حمل الزاي من خلال مخرجه الأسنانِي
البارز التصوير إلى علاقة الشاعر بالخارج؛ أي الآخرين. والغين الطبقي⁽¹⁾ هو
النظير المجهور للخاء⁽²⁾ المتصدّر جدول الانزياحات الحضورية، وهذا الجهر
الذي فيه سيهدم دلالة الخاء المهموس على هدوء ذات الشنفرى ورسانتها وثباتها.
وإنَّ تَتَبَعَ مسار هذين الفونيميْن عبر وحدات التائيّة يشير إلى وجود مثل
هذا التوزّع للخاء والغين من حيث الحضور والغياب وذلك في وحدة المدح حيث
حقّق الخاء نسبة: +39.53% وسجّل الغين نسبة: -64.63%؛ وذلك لأن الذات في
كلتا الوجدتين: "اليقين والمدح" تتأى بنفسها عن مباشرة العلاقة بالآخرين، فهي في
وحدة المدح تصف نموذجًا وقُدوة هو: تأبّط شرًا دون أن تقم نفسها في الأحداث
بشكل بارز، وهاهي في وحدة اليقين بعيدة عن الآخرين لا تريد الاضطلاع بأي
دور اجتماعي أو ربط أية علاقات مباشرة معهم.

كما يُلحظ في هذه الوحدة ميلُ الفونيمات المستعلية: "ص،ط،ض،ط،غ،ق،
خ"⁽³⁾ إلى الغياب فقد سجّلت فونيمات الصاد والطاء والضاد والظاء انزياحا غيايبيا
تمامًا وسجّل فونيمًا القاف والغين انزياحا غيايبيا جزئيًا، ويبدو ذلك معتمدًا على نفي
استعلاء الشنفرى وبسط نفوذه على الآخرين رغم امتلاكه القدرة على ذلك.

أما الخاء فهو الفونيم المستعلي الوحيد الذي يحقّق انزياحا حضوريا ويبدو
ذلك مستندا إلى عدم اكتنازه أية صفة أخرى من صفات القوّة غير الاستعلاء لأنه
احتكاكي مهموس خلاف الغين المجهور والقاف الانفجاري المجهور، وخلاف
الفونيمات المطبقة التي هي أشدّ استعلاء من الغين والقاف والخاء. وتضافر صفتي
الضعف: "الاحتكاك والهمس" مع استعلاء الخاء يدلّ على تعالٍ في غير جبروت

(1) — علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، ص: 77.

(2) — علم اللغة العام — الأصوات — ، د. كمال محمد بشر، ص: 121.

(3) — سر صناعة الإعراب، ابن جنّي، ج: 1، ص: 68.

ولا قوّة ولا طغيان وهو ما كان الشنفرى يمارسه فعلا من خلال عدم مبالاته بالتواصل والآخرين، ومن أجل ذلك حقّق الخاء وحده انزياحا حضوريا وسجّلت بقية الفونيمات المستعلية انزياحات غيابية في هذه الوحدة.

بعد الغين يحلّ الشين حادي عشر بانزياح غيابي مقداره: -21.64%. ويتأسّس غياب الشين على سمته المميّزة: "التفشي"⁽¹⁾ التي تقي بغيابها المشهد الشعري لوحدة اليقين من الدلالة على ميل الشنفرى إلى نسج علاقات اجتماعية كثيفة ومنتشرة، وكذلك تُجنّب الإيحاء من خلال تضافرها مع همسه واحتكاكه⁽²⁾ بقدر مبالغ فيه من الدماتة والسلاسة في التعامل.

ويبدو غياب الشين وحضور الفاء الذي يشاركه صفات: التفشي⁽³⁾ والهمس والاحتكاك⁽⁴⁾ ذا إشارة هامة؛ إذ إن اختلافهما في المخرج، حيث الشين شجري⁽⁵⁾ عميق مقارنة بسطحية المخرج الشفوي الأسنانى للفاء⁽⁶⁾، يشير إلى أن التفشيّ والتواصل مع الآخرين سطحيّ وغير عميق، وهو ما حرص نصّ وحدة اليقين على إبرازه من خلال التركيز على عدم وجود من يبكي على الشنفرى وعدم تحبيذه أن يُعاد في مرضه.

وآخر فونيمات هذه الوحدة هو الباء الشفوي⁽¹⁾ الذي يحيل ببروز مخرجه إلى نمط من علاقة الذات بالآخر ينبني على توجيه الصلابة والقوّة تجاهه وذلك

(1) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج:1، ص:163.

(2) — علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، د.محمود السعران، ص:176.

(3) — النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ج:1، ص:163.

(4) — الكتاب، سيبويه، ج:4، ص:434.

(5) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:93.

(6) — مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:125.

(1) — الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:45.

من خلال صفتي الجهر والانفجار⁽²⁾، وهو ما لا يلائم المشهد الشعري لهذه الوحدة؛ لأن الشنفرى لا يوجه إلى المجتمع أي نمط من التعامل ولا يبادر به. ويبدو توزع الفونيمات الشفوية الثلاثة: "و،م،ب" على جدولي الانزياح والحضوري والغيايي بهذا الشكل ذا دلالة هامة. فبروز الشفتين المتراتب كما يلي من الأكثر إلى الأقل بروز شفتين:

1. الواو 2. الميم 3. الباء

هذا التوزع يجلب الفونيم الوسط: "الميم" نحو الحضور ويغيّب الواو والباء المتطرفين لأن ذات الشاعر لا تسعى إلى المبادرة بالتواصل مع الآخرين كبروز الشفتين الكبير في الواو، وفي الوقت نفسه لا تنزع إلى مقاطعتهم ونبذهم تماما كتخلف وضع الشفتين في الباء، بل إنها تظلّ في موضعها، كوضع الشفتين الطبيعيّ غير المتماّد أو المنقبض في الميم، ومن اصلها واصلته ومن قاطعها قاطعته.

بهذا تكون كلّ الفونيمات الصامتة قد أدّت أدوارا دلالية تبني المشهد الشعري لنصّ الوحدة السادسة من نصّ تائية الشنفرى لا فرق في ذلك بين فونيم حقّق انزياحا حضوريا وفونيم سجّل انزياحا غياييا. ومن حيث توزعها الكميّ على جدولي الانزياح الحضوري والغياييّ يسجّل مرّة أخرى استمرار تساوي عددها فيهما: 14 فونميا لكلّ جدولٍ دلالة على توازن نفسية الشاعر ومقدار ما يملؤها من رضى وثقة ويقين.

ب. الصوائت ودلالاتها:

(2) — علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص: 114.

بعد أن كشفت الصوامت دلالات مهمة تضيء نصّ وحدة اليقين يأتي الآن دور الفونيمات الصائنة لإبراز دورها في بناء المشهد الشعري لهذه الوحدة.

1. الانزياح الحضورى ودلالاته:

في هذه الوحدة السادسة من نصّ تائيّة الشنفرى تحقّق صوائت أربعة انزياحا حضوريا كما في الجدول الآتي:

الانزياح	الفارق	نسبته في الوحدة	نسبته في النص	الفونيم	الرتبة
% 35.77 +	13.36+	50.70	37.34	الياء	01
% 23.11 +	03.97+	18.48	15.01	الضمة	02
% 10.48 +	00.76+	08.01	07.25	الواو	03
% 10.11 +	02.16+	23.52	21.36	الكسرة	04

يحتلّ صائت الياء الطويل صدارة الجدول بنسبة: + 35.77 % ليعكس من خلال انغلاقه⁽¹⁾ اكتفاء الشنفرى بعالمه الذاتي بعيدا عن عالم الآخرين، ويبرز عدم مبادرته إلى التواصل. وتأتي سمة الأماميّة الناتجة عن ارتفاع مقدّم اللسان تجاه اللثة⁽²⁾ لتنبّه إلى أن هذا الانكفاء نحو العالم الذاتي ليس سمة ضعف وانطواء؛ لأن هذه الذات بمقدورها التقدّم نحو الأمام والمواجهة بحدّة – كحدّة الياء⁽³⁾ – عند الضرورة، وأنّ انكفاءها هذا استغناء عن الآخرين ويقين بقدراتها ومصيرها لا انكفاء ضعف وعجز.

ويفيد تتبّع مسار الياء خلال الوحدات السابقة في تبين هذا التحليل لدلالات هذا الصائت هنا. فقد حقّق – من قبل – انزياحا حضوريا في وحدتي: الغزو والقصاص، وذلك دلالة على قوّة الذات لأنها كانت قائدة في وحدة الغزو وقويّة

(1) – دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 74.

(2) – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، ص: 119.

(3) – ص: 42 (هـ: 4) من الفصل الأوّل.

مؤمنة بما تعمل في وحدة القصاص كما هي هنا في هذه الوحدة السادسة على يقين بموقعها ونمط حياتها.

ويقوم صائت الكسرة – النظير القصير للياء⁽¹⁾ – بحمل الدلالات نفسها من خلال انزياحه الحضورى البالغ: +10.11%، وواضح أنّ تقدّم الياء على الكسرة في الترتيب يعود إلى طول الأول لأنّ الطول إدامةً لاتّصاف الشنفرى بتلك الصفات.

ومن خلال تتبّع مسار الياء والكسرة حضوراً وغياباً في وحدات النصّ الستّ الذي يعكسه الجدول الآتي:

اليقين	القصاص	المدح	الغزو	الغزل	البيان	
ح	ح	غ	ح	غ	غ	الياء
ح	ح	ح	غ	ح	غ	الكسرة

من خلال هذا الجدول يُلحظ تماثل النسق بين وحدتيّ القصاص واليقين لما تشتركان فيه من ثقة الشاعر بنفسه وفعله ومصيره ونمط العلاقات الحادّ الذي توحيان به.

ويبدو من خلال نسقيّ وحدتيّ الغزل والغزو أنّ نسق وحدة اليقين إلى الأخيرة أقرب لتحقيق الياء الصدارة في كليتهما، وهو مؤشّر لتقارب الدلالات بين الوجدتَيْن حيث كانت الذات فيهما معتزّة بنفسها تمنح الجانب اللين لمن وافقها وتبرز الشقّ المعاند المؤذي لمن أراد بها شرّاً.

بعد الياء المتصدّر يأتي الضمّة ثانياً بانزياح قدره: +23.11% ليوحي بانغلاقه واستدارته وخفّيته⁽²⁾ بانعزال الشنفرى الإراديّ عن الآخرين وانحصاره إلى عالمه الخاصّ مستغنياً عن المحيطين به، فهو لا يطلب منهم ندبه عند موته ولا عيادته عند مرضه لأنّه متيقّن من قدرته على مواجهة الأمرين بنفسه كما تعود من قبلُ لأمداد طويلة.

(1) – سرّ صناعة الإعراب، ابن جني، ج:1، ص:28.

(2) – علم الأصوات العام، بسام بركة، ص:132.

ويقوم الواو الثالث بـ: +10.48% بمساندة الضمّة — نظيره القصير⁽¹⁾ — في دلالاته. وقد تأخّر الواو ترتيباً لأن سمة الطول التي فيه ستعزّز بتضافرها مع خلفيته وانغلاقه واستدارته دلالة انطواء الذات وتوقعها، ولذلك تقدّم الضمّة القصير للدلالة على أن هذا الانغلاق والانحسار نسبيان وليساً مطلقين.

(1) — سرّ صناعة الإعراب، ابن جني، ج: 1، ص: 28.

2. الانزياح الغيابي ودلالاته:

يسجّل صائتان فقط انزياحا غيابيا في هذه الوحدة؛ وهما:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الألف	55.78	41.28	14.50-	25.99 - %
02	الفتحة	63.70	57.98	05.72-	08.97- %

يسجّل صائتا الألف والفتحة المنفتحين⁽¹⁾ انزياحا غيابيا في هذه الوحدة لأنّ الشاعر — كما سبق ذكره — يعيش في عالمه الخاص ولا يبادر إلى بناء علاقات مع الآخرين. وهما؛ أي الألف والفتحة يوحيان من خلال الانفتاح الكبير لمجرى الهواء فيهما⁽²⁾ بانفتاح الذات على الآخرين سواء بالإقبال أو الإدبار، ومن أجل ذلك حقّق الفتحة انزياحا حضوريا في وحدة القصاص السابقة لأن الشنفرى سعى إلى الاحتكاك بالآخرين باحثا عن الأخذ بثأره والاقتصاص من قاتل والده، وهو هنا في وحدة اليقين قد اقتصّ وأخذ ما له — كشخص — على مجتمعه ولم يعد لديه ما يطلبه من الآخرين.

إن غياب هذين الصائتين وحضور بقية الصوائت يعيد إلى نسق وحدة البين لكن بطريقة مقلوبة؛ لأنه خلال تلك الوحدة حقّق الألف والفتحة معا انزياحا حضوريا بينما سجّلت بقية الصوائت انزياحا غيابيا. وفي ذلك دلالة على تعاكس نمط العلاقات بين وحدتيّ البين واليقين؛ ففي الأولى كانت القطيعة نهائية ودون التفات إلى الآخرين جميعهم، كما أنها كانت قطيعة ارتحال تترك فيها المرأة مضارب قومها. بينما هي في وحدة اليقين قطيعة نسبية مع الآخرين؛ حيث لا يبادر الشنفرى بالتواصل معهم لكنّه لا يرفض تواصلهم هم معه، فيجعل بذلك

(1) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 73-74.

(2) — الكتاب، سيبويه، ج: 4: ص: 436.

علاقته بهم علاقة ردّ فعل لا علاقة فعل. كما أنه لا يرتحل بعيدا بل يظلّ — مكانيا — قريبا منهم غير آبه بهم.

كما أن هذا التقابل بين الوجدتين يشير إلى نقص في جرعة الجرأة والتمرّد في وحدة اليقين مقارنة بتلك التي كانت تتضح بها وحدة البين؛ فالشنفري هنا مُتسامٍ روحيا وكأنما هو متصوّف^(*) لا يأبه للعوارض من موت ومرض وحزن وفرح بينما كانت المرأة في وحدة البين مُواجهة مُعاندة.

ومن جهة أخرى يفيد توزّع الصوائت الأربعة: "الياء والكسرة، الواو والضمة" في الوجدتين في رسم دلالات المشهد الشعري؛ لأن توزّعها المعكوس فيهما كما يلي:

وحدة اليقين	وحدة البين	
الياء	الضمة	1
الضمة	الياء	2
الواو	الكسرة	3
الكسرة	الواو	4

فالجداول يبرز أنه في:

V في وحدة البين: احتوى الصائتان الخلفيان المستديران: "الواو والضمة"⁽¹⁾ الصائتين الأماميين المنفرجي الشفتين جدًّا: "الياء والكسرة"⁽²⁾؛ لأن الشنفري كان سلبياً مُنفعلا لا فاعلا أمام تلك المرأة.

V في وحدة اليقين: انعكس النسق بحيث احتوى الصائتان الأماميان المنفرجا الشفتين جدًّا: "الياء والكسرة" الصائتين الخلفيين المستديرين: "الواو والضمة"، وذلك لترسيخ الدلالة على وجود انفتاح جزئيّ صوب الآخرين؛ لأن الذات صارت فعالة وامتلكت مصيرها وكوّنت عالمها الخاص ولا تحتاج إلى الآخرين لإثبات وجودها أعداء كانوا أو أصدقاء.

(*) — تعدُّ تائيّة الشنفري وتائيّتا بن الفارض الأشهر في تاريخ الأدب العربي، وربما تكون هناك صلة ما بين إبداع الصعاليك والمتصوّفة على أساس مرورهما بمراحل المعاناة، والنضال في سبيل المطلق: الحرّية والعدالة عند الصعاليك والله عند المتصوّفة.

(1) — دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص: 75.

(2) — السابق، ص: 74.

بهذه الصوائت يتم تناول الصوت والدلالة في وحدة اليقين وفي كلّ التائية، هذا التحليل الذي برز فيه الدور الدلالي لكلّ فونيم، صامتا كان أو صائتا، على حدة أو ضمن مجموعة مشابهة أو مخالفة في المخرج أو الصفات.

كما ظهر أن دور الفونيمات لا يتم فقط من خلال المخرج والصفات وأعضاء وطريقة النطق بل إن لتراتبها في شدة الصفات أو ضعفها قيمة دلالية مفيدة في تشكيل المشهد الشعري، كما سبق ملاحظته مع الفونيمات الشفوية من خلال: شدة/ ضعف بروز الشفتين.

ومن جهة أخرى تكشف الفونيمات عن علاقات دلالية بين الوحدات تضيء النصّ وتبرز جمالياته أكثر، كتلك العلاقات بين فونيمات المتلث اللثوي الأسنان: "ط،ت،د".

ولاستكمال تحليل الفونيمات ودلالاتها في تائية الشنفرى التي اتُخذت أنموذجا لشعر الصعاليك يأتي دور فونيم التاء الذي يمثل رويّ القصيدة. فالتاء الذي يتم نطقه بالتصاق اللسان المرن المتحرك باللثة الصلبة الثابتة ثم انقلاعه عنها بسرعة ينتج عنها انفجار مع عدم تذبذب الوترين الصوتيين لهمسه⁽¹⁾؛ هذا الفونيم بهذه المواصفات يكاد يحوصل الدلالة العامة للقصيدة.

فالتصاق اللسان المرن المتحرك باللثة الصلبة الثابتة دلالة على اصطدام الشنفرى — ومن خلاله كلّ الصعاليك — بقيم القبيلة المتحجرة الجامدة بحثا عن سلّم قيم جديد يعطي الحرية مكانتها المقدّسة، ويصنّف أفراد المجتمع على أساس إبداعهم فيه وخدمته لا على أسس الوراثة من نسب ومال.

كما أن انفجار التاء الذي تتبعه دفقة نفسية⁽²⁾ يسهم في تصوير طريقة تعامل الصعاليك مع محيطهم؛ فهي علاقة قوّة وصراع ولا توافق، لا علاقة خضوع واندماج وتسليم، وهو ما كان الشنفرى يسعى إلى إبرازه خلال كلّ نصّ التائية.

(1) — علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، ص: 68.

(2) — الأصوات اللغوية — رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية —، د. سمير شريف استيتية، ص: 134.

ومن جهة أخرى يحمل همس هذا الفونيم الجانب الإنساني من شخصية الشنفرى – والصعاليك عموماً – فهو وإن كان مُصادماً شرساً صلباً إلا أنه لم يتخلَّ عن إنسانيته؛ بل إن مصدر ذلك الصراع فطرته الإنسانية السليمة التي تأبى الانقياد والمذلة، وتهرع لأخذ حقّها في المساواة والحياة العزيزة الكريمة.

هذا في المستوى الصوتي وإن الانتقال إلى المستوى الصرفي (=المورفولوجي) الذي تحتمه طبيعة اللغة الانسانية من حيث هي: "نظام بنائي تركيبى" لا مستويات منفصلة لا علاقة لها ببعضها، في هذا المستوى الصرفي نجد التاء مورفيماً دالاً على التأنيث وفي ذلك دلالات هامة.

إن علماء العربية اعتبروا التأنيث فرعاً للأصل الذي هو في عرفهم التذكير⁽¹⁾. وبذلك يدلّ اختيار التاء رويّاً على محاولة الشنفرى إنزال الفرعيّ الهامشيّ منزلةً مركزيّة لمركزيّة الرويِّ في القصيدة العربية، وأن يجعله مآل التواشج الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي لكلّ بيت من أبيات قصيدته. وهو ما يُبرز مرّة أخرى ثنائية: الرجل/المرأة، مع تسجيل أفضلية المرأة التي علامتها التاء رويّاً هذا النصّ، ليقول الشنفرى من خلال ذلك له إنه أن الأوان كي ينتهي النظام الثقافي المتهالك الذي يسود به الرجال القبيلة ويوجّهونها وأن ينبثق من جديد نظام الطبيعة والفطرة الذي يضمن لكلّ مكانته ودوره في المجتمع بما فيهما العنصران المهمّتان: المرأة والصعاليك.

وبذلك تتجلّى – عبر الرويِّ – علاقة جديدة بين المستويين الصوتي والدلالي لهذا النصّ، وتفتح مجالاً لترابط آخر بين المستويين الصوتي والصرفي؛ لأن مستويات التحليل اللساني متكاملة وتهدف كلّها إلى إضاءة النصّ الشعري وإبراز جماليّاته.

(1) – شرح كافية ابن الحاجب، الرضيّ الاسترأبادي، ج:3، ص: 390.

خاتمة

مما سبق عرضه يبدو عدد هام من النتائج التفصيلية المتعلقة بكل جزء من هذا البحث ونتائج عامة تستنبط منه ككل.
فمن حيث قدرة الفونيمات على أداء دور دلالي ومداهها برز من خلال البحث:

1- امتلاك الفونيمات العربية - كل على حدة - قدرة على بناء دلالات المشهد الشعري في كل وحدة نصية، سواء تلك التي حققت انزياحا حضوريا أو تلك التي تسجل انزياحا غيابيا، كالظاء الذي حقق انزياحا حضوريا في وحدة البين وبنى جانب المشهد الشعري المتمحور حول المرأة، أو الواو الذي سجل انزياحا غيابيا في وحدة الغزل ليقى المشهد الشعري الغزلي من إحالته الشديدة إلى الخارج لشفويته.

2- شمول هذه القدرة على أداء دور دلالي كل الصوامت دون استثناء؛ ففي كل الوحدات النصية يؤدي كل فونيم صامت دوره في بناء الدلالة باعتباره مكونا من مكونات البنية الصوتية التي تشكل نسيجاً متماسكا.

3- كما إن تلك المقدرة لا تستثني الصوائت طويلة وقصيرة فكل منها دوره في الدلالة حاضرا كان أو غائبا، كالياء الطويل الذي حقق انزياحا حضوريا في وحدة القصاص دلالة على سعة المكان وامتداد الزمان بشدة انفراج الشفتين، وعلى حدة سلوك الشنفرى خلال هذه الوحدة لحدته. أو كالضمة الذي يسجل انزياحا غيابيا في وحدة المدح لموازنة الانزياح الحضورى للواو فيها حتى لا تتكثف الدلالة على الانغلاق والسلبية لانغلاقه وخلفيته.

أما من جهة الآليات التي تؤدي بها الفونيمات دورها في بناء دلالة الوحدات النصية فيستنتج ما يلي:

1 - إن الفونيمات الصامته تدل بمخارجها عبر آليات مختلفة:

✓ فمن خلال ثنائِيَّة: " بارز/ غير بارز " كتحقيق الفاء الشفوي الأسنانِي البارز
انزياحا حضوريا، وتسجيل الشين ذي المخرج الشجري غير البارز انزياحا
غيابيا وذلك في وحدة اليقين للدلالة على أن تواصل الشفوي مع الآخرين
في هذه الوحدة سطحيّ وغير عميق كمخرج الفاء، وليس حميميا وعميقا وذا
جنور في الوجدان كعمق مخرج الشين. أو كالحاء رويًا لنصّ عروة بن
الورد الذي يدلّ بعمق مخرجه على المستوى الذي بلغه الضعف بقومه.
✓ أو من خلال الطبيعة الفسيولوجية للأعضاء المساهمة في نطق هذا الفونيم
أو ذلك .

✓ أو عبر تموضع تلك الأعضاء المسهمة في تشكيله كتواجه اللسان المرن
المتحرك واللثة الصلبة الثابتة في اللام رويًا لامية الشفوي، وكأنما هو يدفع
إياها في صراع دلالة على صراع الشاعر في اللامية مع قيم القبيلة الجامدة
البالية في لامية.

2 - كما تقوم الصفات بدورها من خلال:

✓ الصفات العامة: كالجهر والهمس ، الانفجار والاحتكاك. كالباء رويًا
مقطوعة السليك الغاضبة الذي يعبر بجهره وانفجاره عن شدة ذلك الغضب
وقوته.

✓ صفات المجموعات: مثل الإطباق والاستعلاء والقلقلة والصفير والتوسط
بين الشدة والرخاوة (= الفونيمات المائعة). ومثال ذلك تسجيل الفونيمات
المائعة: " اللام والميم والنون " انزياحا غيابيا في وحدة المدح للدلالة على
إمساك تأبط شرًا بكلّ خيوط الأحداث وعلى الثبات والحسم.

✓ صفات الفونيمات المفردة: كسمة التكرار المميزة للراء، ومنه قصيدة تأبط
شرًا الرائية في رثاء الشفوي؛ إذ في تكرار الراء دلالة على تكرّر دعائه له
باستمرار السقيا، واستمرار تأبط شرًا في ذكر محاسن مناقب الشفوي.

✓ الصفات السمعية: ولا يقتصر الأمر على ذلك بل يمتدّ إلى درجات علوّ
الإسماع في الصوامت فهذه الدرجات ذات دور في بناء الدلالة. كدور الجيم
ذي الإسماع العالي في وحدة الغزو في الدلالة على قوة ذات الشفوي وغلبة
صوتها الداخليّ على بقية أصوات الذوات الأخرى، ودلالته أيضا على
الضحيج الصادر عن أفواج الحجيج في منى.

3 - تقوم الصوائت بأدوارها الدلالية مستخدمة سماتها كآليات لذلك من خلال:
✓ الوضع الأفقي للسان في الفم: وهو ما يُنتج ثنائِيَّة: " أممي/خلفي " التي
تكتسي أهمية بارزة في الدلالة على تقدّم الذات نحو الصدام والمجابهة كما في

وحدة الغزو التي حَقَّق فيها الياء الأماميَّ الانزياح الحضورى الأعلى من بين الصوائت لأثّه مناسب لانطلاق الشنفرى وسرّيته غازيا.

✓ الوضع العمودي للسان: وهو ما ينتج عنه ثنائِيّة: "مغلق/مفتوح". ومنه دلالة الضمّة، وصلُ الفاء رويّ مقطوعة السليك، بانغلاقه على مضايقة المجتمع للسليك ومحاصرته له.

✓ شكل الشفتين: إن استدارة الشفتين أو انفراجهما الشديد أو العاديّ ذات أهميّة في بناء الدلالة الصائنيّة؛ فهو يوحى - مثلا - بتحقيقه انزياحا حضوريا في وحدة اليقين بانعزال الشنفرى الإراديّ؛ لأنّ استدارة الشفتين فيه تُشكّل الفم بهيأة بيضويّة مغلقة. كما قام الواو عند تسجيله انزياحا غيابيا في وحدة الغزو بحماية المشهد من الدلالة على الانغلاق والتفوق لأن الشاعر ينطلق غازيا وضاربا في الأرض.

✓ ثنائيّة "حاد/خفيض": يمثّل الياء والكسرة صائتين حادّين في مقابل الواو والضمّة الخفيضين، وهذا واحد من آليات دلالات هذه الصوائت كما في قصيدة عروة الدالية (النموذج الرابع)؛ إذ يقوم وصلها الصائت الخفيض الضمّة بالدلالة على دفء عروة وخفضه جناحه للصعاليك والفقراء من خلال إطعامه إياهم وتولّيه أمرهم عند المسغبة.

✓ حضور/ غياب الصائت في الروي: إنّ غياب الصائت في الرويّ أي غياب الوصل يُنتج قافية مقيدة. وهو غياب دالّ ولا شكّ كما في قصيدة السليك (النموذج الخامس)، فقد كان ذلك دلالة على فقدان الشاعر قدرته على الحركة لأن أعداءه أحاطوا به وقيدوه، فلم يعد في مقدوره أن يصول ويجول عليهم كما يفعل حين كان حراً متحرّكا.

وقد كشف التحليل الصوتي للثنائيّة عن وجود أنساق صوتيّة بارزة تتوزّع على الأصناف التالية:

1 - أنساق المجموعات: وهي تلك الأنساق الممثلة لمجموعة فونيمات مترابطة كنسق المثلث اللثوي الأسنانى (ط، ت، د)، أو الصفيري (ص، س، ز)، أو الشفوي (ب، م، و). وهذه الأنساق تتخذ شكلا مناسباً لدلالات كلّ وحدة كما يلي:

✓ حضور/غياب كلّ النسق: ومثاله غياب مثلث الفونيمات الأسنانية (ظ، ث، ذ) في وحدة القصاص دلالةً على بدء انحسار المواجهة مع المحيط خارج الذات.

✓ حضور /غياب فونيمات منه: ويُعزى ذلك إلى دور كلّ منها في بناء دلالات المشهد الشعري كغياب فونيم الثاء من المثلث الأسنانى وحضور الظاء والذال في وحدة الغزل على أساس انعدام الاهتزاز فيه، وهو طبعاً ما لايناسب إحساس الشاعر بالاعتزاز بنفسه واهتزازة افتخارا بحسن صاحبتة.

2 - أنساق الفونيمات المفردة: إنّ كلّ فونيم يخطّ مساراً خاصاً به بين حضور وغياب من وحدة إلى أخرى، وذلك حسب الصنفين التاليين:

✓ حضور / غياب الفونيم: يتحوّل الفونيم من جدول الانزياح الحضورى إلى الجدول الغيابى من وحدة إلى أخرى بحسب دلالات كلّ وحدة نصيّة من التائيّة. كتحقّق صائت الألف انزياحاً حضورياً في وحدة البين دلالةً على تقدّم المرأة نحو الأمام مكانياً وقيميّاً في حركة الرحيل، ثمّ تسجيله انزياحاً غيابياً في وحدة اليقين دلالةً على انكفاء الشنفرى إلى عالمه الخاص وعدم وجود أيّ تحرّك منه تجاه الآخرين.

وهناك نمط هامّ من غياب الفونيمات هو: الغياب التامّ؛ أي حين يسجّل فونيم / مجموعة فونيمات انزياحاً غيابياً بنسبة: -100%. ولهذا الغياب دلالاته؛ إذ يُمثّل هذا الاستغناء عن فونيم/مجموعة فونيمات انحساراً ما واستغناءً عن أمر ما، كالغياب التامّ لخمسة فونيمات في وحدة اليقين دلالةً على استغناء الشنفرى عن الآخرين وعدم مبادرته إلى التواصل معهم.

✓ تدرّج حضور/غياب الفونيم: فالفونيم يمكن أن يؤدّي دلالاته داخل نسقه الذي يشكّله مساره من وحدة إلى أخرى من خلال تدرّجه في الحضور أو الغياب، كالراء مثلاً الذي يحقّق انزياحاً حضورياً عالياً في وحدة الغزو ثم انزياحاً حضورياً ضئيلاً في المدح ليعود إلى درجة متوسّطة بينهما في وحدة القصاص. وأساس هذا النسق دور الراء في بناء دلالات تلك الوحدات؛ إذ هو مرتبط فيها جميعاً بحيويّة ذات الشاعر وحركيّتها، فارتفع في وحدة الغزو حين كان الشنفرى قائداً غازياً، وانخفض في وحدة المدح حين انسحب من المشهد الشعري واكتفى بسرد بطولة وحكمة تأبط شراً، ليعود إلى مستوى وسط في القصاص لأنّ حدّة نغمته ودوافع حركيّته وقتاله خفّت بالقصاص.

وهذه الأنساق لمجموعات كانت أو لفونيمات مفردة هي وجه الربط بين وحدات نصّ التائيّة الست؛ إنّ الفونيمات في صنفى أنساقها لا ترسم مساراً عشوائياً من وحدة إلى أخرى بل هو مسار مرتبط بالدلالة. ويتمّ ذلك كما يلي:

1 - استمرار الأنساق:

✓ استمرار أنساق المجموعات: يستمر نسق مجموعة ما من وحدة إلى أخرى إذا كان بينهما تقارب دلالي. ومثاله تشابه نسقيّ الياء والكسرة بين وحدتيّ القصاص واليقين حيث حقّقا فيهما معا انزياحا حضوريا وذلك لما بين الوحدتين من روابط ثقة الشاعر بنفسه وفعله ومصيره، ونمط العلاقات الحادّ الذي توحيان به.

وشاهدّه في الصوامت المثلث الشفويّ (ب، م، و) الذي يحقّق بكلّ فونيماته انزياحا حضوريا في وحدتيّ الغزو والقصاص لما بينهما من اشتراك في توجيه قوّة الذات نحو الآخرين؛ إذ في الغزو قتال وبحث عن شفاء الغليل وفي القصاص كذلك قتلّ وشفاء للغليل.

✓ استمرار نسق الفونيم المفرد: إنّ استمرار حضور فونيم ما في وحدات مختلفة مؤشّر على ترابطها الدلالي، كحضور الخاء ذي الرطوبات عميق المخرج في وحدات الغزو والمدح واليقين لما يجمع بينها من انتصار لقيم الصعلكة وروابطها؛ ففي الغزو تجد ذات الشنفرى نفسها ضمن سربة الصعاليك، وفي وحدة المدح ثناء على رمز لقيم الصعلكة هو تأبّط شرّاء، أما وحدة اليقين فيقينّ سام بتلك الروابط عن طريق نبذ الشنفرى روابط القرابة وأشكال التواصل الاجتماعيّ الأخرى.

2 - انقلاب الأنساق: قد لا يستمرّ النسق من وحدة إلى أخرى بل ينقلب ومثاله زيادة الثاء جدولّ الانزياحات الحضورية وريادة الظاء لجدولّ الانزياحات الغيابية في وحدة المدح مقابل صدارة الظاء في جدولّ الحضور وتسجيل الثاء غيابا تامّا في وحدة البين. وهذا الانقلاب من وحدة البين إلى وحدة المدح دلالة على تضادّ دلالاتهما ففي البين كانت المرأة تترك الشنفرى راحلة لكنّها في وحدة المدح تحتضنه وتدافع عنه في صورة: الأمّ - تأبّط شرّاء، وهو ما جعل الظاء يتقدّم في الوحدة الأولى لما فيه من إطباق واستعلاء وجهر وأهلّ الثاء لريادة الوحدة الأخرى لما فيه من انفتاح وتفنن وهمس.

وإلى جانب الأنساق التي تجمع فونيمات بينها روابط صوتية كالمخرج أو الصفة هناك نسقٌ أوسع هو النسق الكميّ؛ أي عدد الفونيمات التي تحقّق انزياحا حضوريا وعدد تلك التي تسجّل انزياحا غيابيا في وحدة ما. وتبدو حركة هذه الأنساق الكمية كما يلي:

1 - استمرار الأنساق الكميّة: يتمثل ذلك في وجود نسق متشابه بين وحدتين وهو على نوعين:

✓ استمرار الأنساق المتوازنة: ومعناه أن يكون عدد فونيمات جدول الغزل والحضور مساويا لعدد فونيمات جدول الغياب كحال الصوامت في وحدتي الغزل والمدح: 14 حضورا و:14 غيابا. وذلك دلالة على توازن الذات فيهما ضمن نمط العلاقات القائم فهي في الغزل ضمن علاقة حميمة مع المرأة وفي المدح ضمن علاقة حميمة مع الأمّ - تأبط شرًا، إنها في كليهما ضمن نظام علاقات متوازن، كما يعود ذلك إلى تطابق الرؤية فيهما إذ هما ثناء من الشنفرى على شخص آخر: المرأة في الغزل وتأبط شرًا في المدح.

✓ استمرار الأنساق غير المتوازنة: وبرّرَ في وحدتي البين والغزو؛ ففي كليهما لا يتساوى عدد الصوامت بين جدولَي الحضور والغياب: (12 حضورا و16 غيابا في البين) و: (13 حضورا و:15 غيابا في الغزو). وهو ما يحمل الدلالة على عدم التكافؤ والصراع بين طرفين: المرأة /الشنفرى في البين، و: الصعاليك / المحيط في وحدة الغزو، ممّا يؤوّلُ إلى تفوق طرف على الآخر: المرأة على الشنفرى في الأولى، والصعاليك على محيطهم الاجتماعي في الثانية.

✓

2 - انقلاب الأنساق الكميّة: وهو متجسّد في نموذج صائتيّ كمثال؛ ففي وحدتي البين والغزو حقّق صائتان فقط انزياحا حضورياً وسجّلت الصوائت الأربعة الباقية انزياحا غيابيا، بينما في وحدة المدح انقلب هذا النسق الكميّ: أربعة صوائت تحقّق انزياحا حضوريا واثنتان يسجّلان انزياحا غيابيا. وهذا الانقلاب مرتكز على عامل الزمن فنمط العلاقات الحاسم في وحدتي البين والغزو لا يميل إلى طول الزمن والمراخاة، أما نمطها الحميميّ في وحدة المدح ففي حاجة إلى دلالة امتداد الزمن على الهدوء والاطمئنان.

وهكذا تقوم هذه الأنساق المختلفة للمجموعات أو للفونيمات المفردة أو الأنساق الكميّة بربط وحدات النصّ بعضها ببعض مقدّمة بنية متلاحمة الصوت والدلالة، ومتلاحمة الوحدات النصيّة أيضا مما يرقى بالنصّ ويكسبه جمالا فنياً.

وخلاصة القول إن المستوى الصوتي، متمثلا هنا في الفونيمات، استطاع أن يؤدي أدورا دلالية متماسكة تُبرزُ النصّ متناسقا موحدًا ممّا يكشف موطنا هاما من مواطن الجمال فيه، كما تُظهر أيضا أهميّة هذا المستوى في عكس خبايا النصّ وخفاياه على مرآة السمات الفونيمية المختلفة. وتُعطي - من جهة

أخرى - الدرس الفونيمي العربي عند الخليل وسيبويه وابن سينا خصوصا حضورا جماليا من خلال دوره الدلالي، وتقدمه مادة مسابرة للفونيمات العربية منذ ذلك العهد إلى اليوم، وصالحة للكشف عن الدلالات والأبعاد الجمالية في النصوص الابداعية العربية.

وهذا الترابط بين الصوت والدلالة في كافة مستويات النص من رويّ وبنية صوتية عامّة لا يقوم مُعلّقا في الهواء منفصلا عن بقية مستويات التحليل اللساني الأخرى بل له بها روابط وثيقة لوحظ بعضها في المستوى الصرفي والتركيبّي خلال هذا البحث، وإن لكم يكن ذلك هدفه الأساس. وهذا الترابط بين المستويات الشكلية الأخرى للغة النصوص الشعرية موضوع جدير بالتناول والتدقيق ليقدم صورة شاملة لترابط بنيات النصوص ودلالاتها فيفيد الدراسات اللسانية و تجني منه الدراسات الأسلوبية والنقدية والأدبية نتائج تعين على بناء تصوّرات أشمل للمتن الشعري العربي.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً - الكتب:

– القرآن الكريم (برواية ورش).

- ٤ -

- 1 – أئمة النحاة في التاريخ ، د.محمد محمود غالي،دار الشروق، جدّة، ط1، 1976.
- 2 – الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، أحمد بن المبارك، دار الفكر.
- 3 – الإبلاغية في البلاغة العربية، سمير أبو حمدان، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1، 1991.
- 4 – أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1987.
- 5 – الأدب الجاهلي، د.هاشم صالح مناع، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2005.
- 6 – الأدب واللغة، إعداد المكتب العالمي للبحوث، منشورات المكتب العالمي للبحوث، بيروت، 1983.
- 7 – أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، تح: يحي مير علم و محمد حسان الطيان، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983.
- 8 – الأسلوبية وتحليل الخطاب، د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002.
- 9 – الإشارات والأصوات، أ. كندراتوف، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
- 10 – أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د. نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة
- 11 – الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، 1992.

- 12 – الأصوات اللغوية – رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية –، د. سمير شريف استيتية، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2003.
- 13 – أصول تراثية في علم اللغة، كريم زكي حسام الدين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1985.
- 14 – الأغاني، الأصبهاني، تح: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت.
- 15 – الألسنية العربية – 1، ريمون طحان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1972.
- 16 – أنطولوجيا اللغة عند هايدجر، د. صفاء عبد السلام، جعفر، دار الوفاء، الإسكندرية.

- ب -

- 17 – بلاغة الخطاب وعلم النصّ، د.صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، أغسطس. 1992.
- 18 – بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألويسي، مكتبة محمد الطيب، القاهرة، ط3.
- 19 – بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د.يوسف حسين بكّار، دار الأندلس، بيروت.
- 20 – البنى الأسلوبية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.
- 21 – البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط3.

- ت -

- 22 – تاريخ آداب العرب، الرافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
- 23 – تاريخ الأدب العربي، د. ريجيس بلاشير، تر: د. إبراهيم الكيلاني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر – الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.

- 24 – التحليل البنائي للموشحة، د. عبد الهادي زاهر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 1999-2000.
- 25 – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.
- 26 – تحليل النصّ الشعري – بنية القصيدة – ، يوري لوتمان، تر: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.
- 27 – التصوّر اللغوي عند علماء أصول الفقه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.
- 28 – التعريفات، الشريف الجرجاني، مؤسسة الحسني، الدار البيضاء، ط1، 2006.
- 29 – تفريح الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب، ابن زكور الفاسي، تح: د. علي إبراهيم كردي، دار سعد الدين، دمشق.
- 30 – التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيّد، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.
- 31 – التمثيل الصوتي للمعاني، د. حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.
- 32 – تهذيب اللغة، الأزهرى، تح: عبد السلام هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964.

- ث -

- 33 – الثابت والمتحول – 1 الأصول – ، أدونيس، دار الفكر، بيروت، ط5، 1986.

- ج -

- 34 – جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطّلب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1995.

35 – جماليات اللفظة بين السياق ونظريّة النظم، د. علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، دمشق، ط1، 2002.

36 – جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت.

- ح -

37 – حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم من التجربة إلى الخطاب، سعيد السريحي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

- خ -

38 – خزنة الأدب، البغدادي، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 2000.

39 – الخصائص، ابن جنّي، تح: محمد علي النجّار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1990.

40 – خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

41 – خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

- د -

42 – دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، مطبعة الأمانة، القاهرة.

43 – دراسة المعنى عند الأصوليين، د. طاهر سليمان حمّوده، الدار الجامعيّة، الإسكندرية، 1997.

44 – دلالة الشكل، د. عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001.

45 – ديوان امرئ القيس، جمعه وشرحه: د. ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998.

46 – ديوان تأبّط شرّاً وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1984.

- 47 – ديوان جرير، تح: د.نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مصر، 1971.
- 48 – ديوان السليك بن السلكة، قدّم له وشرحه: د.سعد الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994.
- 49 – ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تح: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، 1968.
- 50 – ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.
- 51 – ديوان عروة بن الورد – شرح ابن السكّيت – ، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1997.
- 52 – ديوان المتنبّي، ضبط وتصحيح وفهرسة: مصطفى السقا وآخرين، دار الفكر، بيروت، 2003.

- ر -

- 53 – الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، د. محمد بونجمة، مطبعة الكرامة.

- س -

- 54 – سرّ صناعة الإعراب، ابن جني، تح: أحمد فريد أحمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة.

- ش -

- 55 – شرح كافية ابن الحاجب، الرضيّ الأسترابادي، تقديم وفهرسة: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
- 56 – شرح لامية العرب، العكبري، تح: محمد خير الحلواني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.
- 57 – شرح المعلمات السبع، الزوزني، مكتبة المعارف، بيروت، 1994.
- 58 – شروح لامية العرب، تح: د. عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006.

- 59 — الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، د. عبد بدوي، دار قباء، القاهرة، 2001
- 60 — الشعراء الصعاليك، د. يوسف خليف، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1978.
- 61 — شعر زهير بن أبي سلمى، تح: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، 2002.
- 62 — شعرنا القديم والنقد الجديد، د. وهب أحمد روميّة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع207، مارس 1996.
- 63 — الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981.
- 64 — الشعر والناقد، د. وهب أحمد روميّة، ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع331، سبتمبر 2006.
- 65 — الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، تر: مبارك حنون وآخرين، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
- 66 — الشّافية والكتّابية، والترج . أونج، تر: حسن البنا عزّ الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع182، فبراير 1994.
- 67 — الشكل والخطاب، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت — الدار البيضاء، ط1، 1991.

- ص -

- 68 — الصّاحبي، ابن فارس، علّق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1997.
- 69 — صحيح البخاري، دار الفكر.
- 70 — الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، دار الآفاق ، الجزائر.

- ض -

- 71 — ضرورة الفنّ، ارنست فيشر، تر: أسعد حلّيم، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

- ع -

- 72 – العاميّة الجزائرية وصلتها بالفصحى، د.مختار نويوات و:د. محمد خان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005.
- 73 – العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط22.
- 74 – علم الأصوات، د.حسام بهنساوي، مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، ط1، 2004.
- 75 – علم الأصوات العام – أصوات اللغة العربية–، بسام بركة، مركز الإنماء القومي، بيروت.
- 76 – علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1983
- 77 – علم الأصوات اللغوية – الفونيتيكا- ، د.عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992.
- 78 – علم الدلالة، د.أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، ط2، 1988.
- 79 – علم الدلالة، بيير جيرو، تر: منذر عيّاشي، دار طلاس ، دمشق، ط1، 1988.
- 80 – علم اللغة العام – الأصوات –، د.كمال محمد بشر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1980.
- 81 – علم اللغة – مقدّمة للقارئ العربي – ، د.محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت.
- 82 – عناصر الإبداع الفنّي في شعر عنترّة، د.ناهد أحمد السيد الشعراوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1996.
- 83 – العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، 1967.

- ف -

- 84 – الفتوحات المكيّة، ابن عربي، دار صادر، بيروت.

- 85 – فلسفة الجمال، أميرة حلمي مطر، دار الثقافة، القاهرة.
- 86 – فلسفة الشعر الجاهلي، د. هلال الجهاد، دار المدى، دمشق، ط1، 2001.
- 87 – الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، جرجي زيدان، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1987.
- 88 – في التذوق الجماليّ للامية العرب، محمد علي أبو حمده، مكتبة الأقصى، عمّان، ط1، 1982.
- 89 – في سيمياء الشعر القديم، د.محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982.
- 90 – في العروض والإيقاع الشعري، د.صلاح يوسف عبد القادر، شركة الأيام، الجزائر، ط1، 1997/1996.
- 91 – فيض التقدير، المناوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1972.

- ق -

- 92 – القاموس المحيط ، الفيروز أبادي، دار الفكر، بيروت، 1983.
- 93 – قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، 2004.
- 94 – قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- 95 – قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، د. أحمد الودرني، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.

- ك -

- 96 – الكتاب، سيبويه، ج:4، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991.
- 97 – الكشّاف، الزمخشري، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الأخيرة، 1972.
- 98 – كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب، بيروت، 1992.

- ل -

- 99 - لسان العرب ، ابن منظور، دار صادر، بيروت - دار بيروت، بيروت، 1968.
- 100 - اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، د. سمير شريف استيتية، عالم الكتاب الحديث، 2005.
- 101 - اللسانيات النشأة والتطور، أحمد مومن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002.
- 102 - اللغة (نصوص مختارة)، إعداد وترجمة: محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1998.
- 101 - لغة العرب، د. جورج متري عبد المسيح، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1993.
- 103 - اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1993.
- 104 - اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، مديرية الكتاب للطباعة والنشر، الموصل.

- م -

- 105 - مبادئ علم وظائف الأصوات (الفونولوجيا)، اتروبتزكوي، تر: عبد القادر قنيني، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1994.
- 106 - مبادئ اللسانيات ، د. أحمد محمد قنور، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996.
- 107 - مجهول البيان، محمد مفتاح، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.
- 108 - مداخل إلى علم الجمال الأدبي، د. عبد المنعم تليمة، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1987.
- 109 - مدخل إلى الشعر الشفاهي، بول زوميتور، تر: وليد الخشاب، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1999.

- 110 – المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث العلمي، د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1985.
- 111 – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، تر: د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع221، مايو/أيار 1997.
- 112 – مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهيم، دار الجنوب، تونس.
- 113 – المزهر، السيوطي، شرح وفهرسة: محمد أحمد جاد المولى وآخرين، دار الجبل، بيروت.
- 114 – مشكلة البنية، د. فؤاد زكريا، دار سحنون – تونس و: مكتبة مصر – مصر.
- 115 – مشكلة الحرّية، د. فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة، ط3.
- 116 – مصطلحات علم الأصوات عند علماء العربية والمحدثين، د. بشير أحمد سعيد و: أحمد أحمد النويصري، اللجنة الوطنية الليبية للتربية والثقافة والعلوم، ط1، 2004.
- 117 – المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، د. محمد رشاد الحمزاوي، الدار التونسية للنشر، تونس – المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.
- 118 – المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانقونو، تر: د. محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- 119 – المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د. عبد العزيز الصيغ، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000.
- 120 – معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تح: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993.
- 121 – معجم البلدان، ياقوت الحموي، تح: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- 122 – معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، 1994.

- 123 – معجم المصطلحات العلميّة العربية، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1990.
- 124 – معجم المصطلحات العلميّة والفنيّة، يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت.
- 125 – المفاهيم معالم، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.
- 126 – المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، جامعة بغداد، ط2، 1993.
- 127 – المفضّليات، المفضّل الضبيّ، تح: أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط3، 1964.
- 128 – المقتضب، المبرّد، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، 1963.
- 129 – مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسّان، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986.
- 130 – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.
- 131 – منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، د. قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000.
- 132 – الموازنات الصوتيّة، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001.
- 133 – موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، ر. هـ. روبنز، تر: د. أحمد عوض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع227، نوفمبر 1997.
- 134 – الموسوعة الإسلاميّة العامة، إشراف: د. محمود حمدي زقزوق، مطابع الأهرام، قليوب، مصر.
- 135 – موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب، ط3، 1998.

136 – الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، د. مي يوسف خليف، دار غريب، القاهرة.

- ن -

137 – النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002.

138 – النصّ الشعري بين الرؤية البيانيّة والرؤيا الإشاريّة، د. أحمد الطريسي، دار عالم الكتب، الرياض، 1423 هـ.

139 – النظريات الجمالية عند: كانط - هيغل - شوبنهاور، إ. نوكس، تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط1، 1985.

140 – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، فاطمة الطيّال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1993.

141 – نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992.

142 – النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر + اللغة العليا) جون كوين، تر: د. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000.

143 – النقد والحداثة، د. عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

- ه -

144 – همع الهوامع، السيوطي، تح: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1979.

ثانيا - الدوريات :

- 145 – أدب الغرابة قراء في نص للصلعوك تأبط شرا، سفيان زدادقة، مجلّة النّاص، جامعة جيجل، ع 2-3، أكتوبر 2004 – مارس 2005.
- 146 – الانزياح وتعدّد المصطلح، أحمد محمد ويس، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25، ع 3، يناير/مارس 1997.
- 147 – بلاغة التكرار في مرثي الخنساء، مليكة بوراوي، مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 9، مارس 2006.
- 148 – البنيويّة في اللسانيات، د. وفاء محمد كامل، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 26، ع 2، أكتوبر/ديسمبر 1997.
- 149 – التحليل اللغويّ ونظريّة المعنى عند فتنشتين، أ.رشيد الحاج صالح، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 29، ع 4، أبريل/يونيو 2001.
- 150 – دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية، أ.د. سعيد هادف، دراسات لغوية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع 1، 2002.
- 151 – علاقة النصّ بصاحبه، د.قاسم المومني، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25، ع 3، يناير/مارس 1997.
- 152 – قراءة لسانيّة نصيّة في مجموعة "تراثيل الغربية"، د. نعمان بوقرّة، مجلّة الأثر، جامعة ورقلة، ع 2، ماي 2003.
- 153 – القراءة وإيحاءات النصّ، د.رمضان كريب، مجلة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تلمسان، ع 7، جوان 2005.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

- 154 – الدلالة الصوتية عند القدماء والمحدثين، محمد محمد فوزي أبو الهدى عمر، رسالة دكتوراه مخطوطة، إشراف: أ.د: تمام حسّان، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2003.

رابعا - المراجع الأجنبية :

- 155- Cours de linguistique générale, F. de Saussure, ENAG édition, Algérie, 2ème édition, 1994.**
- 156- Essais de linguistique générale, Roman Jakobson, traduit par: Nicolas Ruwet, édition de Minuit, Paris, 1994.**
- 157- La phonologie, Jean- Louis Duchet, dar el afak, 4ème édition, 1995.**
- 158 - Les termes clés de la linguistique, Marie-Noëlle Gary-Prieur, Editions du Seuil, Paris, 1999.**
- 159 - Problèmes de linguistique générale – 1- , Emile Benveniste , Cérès éditions, Tunis, 1995.**
- 160 - Six leçons sur le son et le sens, Roman Jakobson, éditions Minuit, Paris, 1976.**

فهرس الموضوعات

- شكر و عرفان

مـ أ -

ح

- تمهيد: تحديد المفاهيم في ضوء شبكة العلاقات
(30-1)

- أولاً: الصوت 02

- ثانياً: الدلالة 07

- ثالثاً: الصوت والدلالة 11

- رابعاً: الصوت والدلالة في الشعر 17

- خامساً: الصعاليك وشعرهم 27

ل: والدلالة في شعر

الصعاليك (77-31)

- أولاً: الروي في القصيدة العربية 32

- ثانياً: الروي والدلالة في ديوان عروة بن الورد 37

- ثالثاً: الروي والدلالة في ديوان تأبط شرًا 49

- رابعاً: الروي والدلالة في ديوان الشنفرى 57

- خامساً: الروي والدلالة في ديوان السليك بن السلكة 65

- سادساً: الروي والدلالة في ديوان عمرو بن براق 74

الفصل الثاني:
والدلالة

الـ

ة الشنفرى (147-78)

- أولاً: نصّ القصيدة 81

- ثانياً: الصوت والدلالة في وحدة البين: 89

أ - الصوامت ودلالاتها: 90

1. الانزياح الحضورى ودلالاته 90

- 104..... 2. الانزياح الغيابي ودلالاته
- ب - الصوائت ودلالاتها: 111.....
- 111..... 1. الانزياح الحضورى ودلالاته
2. الانزياح الغيابي ودلالاته 114.....
- ثالثا - الصوت والدلالة في وحدة الغزل: 117.....
- أ - الصوائت ودلالاتها: 118.....
- 118..... 1. الانزياح الحضورى ودلالاته
2. الانزياح الغيابي ودلالاته 127.....
- ب - الصوائت ودلالاتها: 139.....
- 139..... 1. الانزياح الحضورى ودلالاته
2. الانزياح الغيابي ودلالاته 143.....

الفصل الثالث: صوت والدلالة
الغزو والمدح من

ة الشنفرى (148-216)

- أولا - الصوت والدلالة في وحدة الغزو: 149.....
- أ - الصوائت ودلالاتها: 150.....
- 150..... 1. الانزياح الحضورى ودلالاته
2. الانزياح الغيابي ودلالاته 165.....
- ب - الصوائت ودلالاتها: 178.....
- 178..... 1. الانزياح الحضورى ودلالاته
2. الانزياح الغيابي ودلالاته 182.....
- ثانيا - الصوت والدلالة في وحدة المدح: 185.....
- أ - الصوائت ودلالاتها: 187.....
- 187..... 1. الانزياح الحضورى ودلالاته
2. الانزياح الغيابي ودلالاته 196.....

208.....	ب - الصوائت ودلالاتها:
208.....	1. الانزياح الحضورى ودلالاته
214.....	2. الانزياح الغيابى ودلالاته
الفصل الرابع :	الفصل الرابع :
والدلالة	والدلالة
القصاص واليقين من	القصاص واليقين من
ة الشنفرى (272-217)	ة الشنفرى (272-217)
218.....	- أولًا - الصوت والدلالة في وحدة القصاص:
219.....	أ - الصوائت ودلالاتها:
219.....	1. الانزياح الحضورى ودلالاته
233.....	2. الانزياح الغيابى ودلالاته
241.....	ب - الصوائت ودلالاتها:
241.....	1. الانزياح الحضورى ودلالاته
244.....	2. الانزياح الغيابى ودلالاته
246.....	- ثانيًا - الصوت والدلالة في وحدة اليقين:
248.....	أ - الصوائت ودلالاتها:
248.....	1. الانزياح الحضورى ودلالاته
258.....	2. الانزياح الغيابى ودلالاته
266.....	ب - الصوائت ودلالاتها:
266.....	1. الانزياح الحضورى ودلالاته
269.....	2. الانزياح الغيابى ودلالاته
273	خاتمة
قائمة المصادر والمراجع	قائمة المصادر والمراجع
282.....	282.....
297.....	فهرس الموضوعات