بلاغةُ التَّشكيلِ الصوتيّ في قصيدةِ (دمشق)
للشّاعرةِ السّعوديّةِ هيفاء الجبري

د. ضحى عادل بلال
أستاذ البلاغة والنقد المشارك قسم اللغة العربية-كلية الآداب
جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل

بلاغةُ التَّشكيلِ الصوتيّ في قصيدةِ (دمشق) للشّاعرةِ السّعوديّةِ هيفاء الجبري

د. ضحى عادل بلّال
أستاذ البلاغة والنقد المشارك قسم اللغة العربية-كلية الآداب
جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل

تاريخ تقديم البحث: ١٣/ ١١/ ١٤٤٥ هـ تاريخ قبول البحث: ٢٨/ ٢/ ١٤٤٦ هـ

ملخص الدراسة:

يُسلطُ البحثُ الضّوءَ على بلاغة التَّشكيلِ الصوتيّ في قصيدة (دمشق) للشّاعرةِ السّعوديّةِ هيفاء جبري ؛ بهدفِ كشفِ الأثرِ البلاغيّ لصوتِ الحرفِ وحركتِه في تشْكيلِ المعنى عبرَ خاصّتَي اختيارِ الأصواتِ وتوزيعِها وَفقَ منظومةٍ من الدّلالاتِ المنبثقةِ من جوهرِ المعنى، فاختيارُ الشّاعرةِ لصوتٍ بعينِهِ وربطُهُ بأصواتٍ أخرى لتشكيلِ مفرداتِ القصيدةِ وتراكيبِها يدلُّ على تحيُّزِها اللاشعوريّ لمعانٍ تؤدّيها الأصواتُ المختارَةُ لألفاظِها، أمّا توزيعُها فيتعلَّقُ بمواقعِ اختياراتِها لهدفٍ جامعٍ، هو مطابقةُ الكلامِ لمقتضى الحالِ، وكأنّما الأصواتُ إيحاءٌ مكثَّفٌ يختزلُ معانيَ ذاتَ قيمٍ جماليّةٍ تحقّقُ الفائدةَ ببعدِها الدّلاليّ، والمتعةَ ببعدِها الصَّوتي.

الكلمات المفتاحية: البلاغة – الأصوات – دمشق– هيفاء الجبري.

Rhetorical Formation of Sounds in the Saudi Woman Poet Haifa Aljabri's Poem "Damascus

Dr. Doha Adel Bilal
Associate professor Department: Arabic Language
college of Arts University: Imam Abdulrahman Bin Faisal

Abstract:
The research investigates the effectiveness of the rhetorical formation of sounds in the poem "Damashq" ("Damascus") by the Saudi poet Haifaa Jabri. The article aims at revealing the rhetorical impact of the letter's sound and its inflectional marks in meaning through the two characteristics of the optimal choice of sounds and their distribution according to a system of connotations emanating from the essence of meaning. It also investigates poet's choice of specific sounds and linking such sounds to others. The formation of the poem's vocabulary and its structures indicates its bias through the meanings conveyed by the sounds chosen in the words. As for their distribution, this is related to the locations of the poet's choice of a specific goal, which is to match the words with the requirements of the situation, as if the sounds condense meanings to their aesthetic values. This enhances semantic dimensions and the pleasure in its audio dimension.

Keywords: Rhetoric – sounds- Damascus - Haifa Al-Jabri

المقدمة

الخطاب الشّعريُّ صياغةٌ إبداعيّةٌ للمعنى، والألفاظُ بأصواتِها منشأُ التّأثُّرِ والتّأثيرِ، يستثمرُها الشّاعرُ في تشكيلِ نسقٍ موسيقيّ خاصّ يقومُ على علاقةٍ حميمةٍ بينَ الأصـــواتِ ومؤثّراتِها الدّلاليّةِ، واعتمادًا على عمقِ العلاقةِ بينَهما تكتســبُ القصــيدةُ شــعريَّتَها وطاقاتِها الدّلاليّةَ المرتبطةَ بجوهرِ المعنى عبرَ انسجامِ الصّوتِ مع السّياقِ في وحدةٍ عضويّةٍ متناسـقةٍ، لا تنفصـلُ فيها التّراكيبُ والدّلالةُ عن الأصـواتِ بوصـفِها حواملَ المعنى وأدواتِ تعبيرٍ عنهُ، وهذا من شأنِهِ أنْ يجعلَ للأصـواتِ في نســجِها التّركيبيّ وقعًا إيحائيًّا في ذهنِ المتلقّي، يوجّهُ فكرَه ويثريهِ، ويمنحُ النّصَّ الشّــعريَّ دلالاتٍ تعبيريّةً تولّدُ قيمًا تأثيريّةً بلاغيّةً، انطلاقًا من تراكيبِهِ التّشــكيليّةِ الصّــوتيّةِ والدّلاليّةِ واتّســاقِها مع التّشكيلاتِ الأخرى ضمنَ البنيةِ الكليّةِ للنّصّ الشّعريّ.

تكمنُ إشــكاليّةُ هذا البحثِ في الكشــفِ عن بلاغةِ نظمِ الأصـواتِ وتشـكُّلاتِها في قصـيدةِ (دمشـق)؛ لتذوُّقِ جماليّاتِها اعتمادًا على ما يوحي به تضــامُّها وتجاورُها، وما يظهرُهُ جرْسُــها وصــفاتُها ومخارجُها من دلالاتٍ شعريّةٍ وشعوريّةٍ شكّلتْ ملمحًا بارزًا من ملامحِ التّشكيلِ البلاغيّ للأصوات.

أمّا اختيارُ قصــيدةِ (دمشــق) مدوَّنةً للدّراســةِ فمردُّهُ إلى ما أثارَهُ الانتماءُ القوميُّ للشّــاعرةِ من مواجعَ على وطني الأمّ، فانتمائي الوطنيُّ

جعلني أستشعرُ بلاغةَ الوصفِ، وصدقَ التّمثيلِ لدمشقَ وتاريخِها ونضالِها، وعمقَ الحزنِ لما آلتْ إليه حالُها، فضلًا عن قولِ الشّاعرةِ نفسِها: إنّ قصيدةَ (دمشق) "من التّجاربِ الثّريّةِ فنيًّا وإنسانيًّا، لمستُ هذا الأثرَ حيث إنّ التعاملَ معها كان مختلفًا وواضحًا مقارنةً بقصائدي الأخرى"[١] .

أمّا اختيارُ دراسةِ البلاغةِ الصّوتيّةِ فيعودُ إلى أنّ الصوتَ اللغويَّ شكّلَ بهمسِهِ وجهرِهِ سمةً من سماتِ التشكيلِ البلاغيّ في القصيدةِ بناءً على علاقةِ الانسجامِ التي تمخّضت عن كيفيّةِ توظيفِ الشاعرةِ للأصواتِ؛ لتغدوَ بؤرةً خصبةً يتمُّ عبرَها تحديدُ مزاياه الأسلوبيةِ الصوتية.وتتأتّى أهميّةُ الدّراسةِ من أنّها تلقي الضّوءَ على موضوعٍ جديدٍ ومهمّ؛ هو تذوُّقُ القصيدةِ بلاغيًّا عبرَ علاقةِ الصّوتِ بالدّلالةِ، وهذا الموضوعُ – حسب اطّلاعِي – لم يُدرسْ من منظورٍ بلاغيّ، وإنما تناولَ الدّارسونَ علاقةَ الصّوتِ بالدّلالةِ من منظورِ الدّراساتِ اللّسانيّة.

وتسعى الدّراسةُ إلى تحقيقِ الأهدافِ الآتية:

---

[١] – فازت القصيدة بجائزة الأمير عبالله العالمية للشعر العربي في دورتها الثانية، فرع "القصيدة المغناة" https://www.alwatan.com.sa/article/1050191

١- الكشفُ عن بلاغةِ تشكيلِ الأصواتِ في قصيدة (دمشق)، ومدى إسهامِها في تشكيلِ المعنى الّذي ترومُهُ الشّاعرةُ، والإحساسِ الّذي تريدُ الإفصاحَ عنه، وربط هذا المعنى بسياقِه المنفصل أو المتَّصل.

٢- تحليلُ نماذجَ من التّشكيلاتِ البلاغيّةِ للأصواتِ المجسِّدةِ للموقفِ الشّعوريّ؛ ببعدِهِ الفكريّ وصداهُ الشّعوريّ المتواترِ، والكشفُ عن دلالةِ الأصواتِ وعلاقتِها التفاعليَّةِ مع المباحثِ النحويَّةِ والبلاغيَّةِ للكشفِ عن القيم الجماليّة في القصيدة.

٣- بيانُ العلاقةِ بين الأصواتِ ودلالاتِها بلاغياً في ضوء مناسبتِها لسياقِها؛ لتجسيدِ الانفعالاتِ والمضمونات الّتي تريدُ الشّاعرةُ إثارتَها، والمضمونات الّتي تروم بثَّها عبرَ نسيجِ القصيدةِ، مع دلالاتٍ عميقةٍ تحاكي صورتين متقابلتين هما: ماضي دمشقَ وحاضرُها.

ولتحقيقِ هذه الأهدافِ وضعَتِ الدّراسةُ تساؤلاتِها الآتية:

١- كيف تجلّت علاقةُ الصوتِ بالمعنى في القصيدة؟

٢-ما دلالةُ الصوتِ داخل بنيةِ الكلمة وعلى مُستوى القصيدة؟

٣- ما مدى صحّةِ قصديّةِ الشّاعرةِ في اختيارِ الأصواتِ وضمِّها للتّعبيرِ عن المعاني والانفعالات؟

٤- كيفَ تجلّى التّشكيلُ البلاغيُّ للأصواتِ في القصيدة عبرَ عمليّتي الاختيارِ والتّوزيع؟

ونظرًا لطبيعةِ الموضوعِ وخصائصِهِ فقد اعتمدتِ الدّراسةُ أداتَي الوصفِ والتحليلِ وفقَ المنهجِ الأسلوبيّ، وبدأتْ بمقدمةٍ ثمَّ تمهيدٍ تضمّنَ مفهومَ التّشكيلِ لغةً واصطلاحًا، وأهميّةَ الصَّوت وفاعليتَهُ في إنتاجِ المعنى، وانقسمتِ الدّراسةُ إلى مطالبَ أربَعةٍ:

١- بلاغةُ التَّشكيلِ الصوتي في التّقديمِ والتّأخير.

٢- بلاغةُ التَّشكيلِ الصوتي في سياقِ الأسلوبين الخبريّ والإنشائيّ.

٣- بلاغةُ التَّشكيلِ الصوتي في الصّورةِ الشِّعريّة.

٤- بلاغةُ التَّشكيلِ الصوتي في ضوءِ تفعيلاتِ البحر البسيط.

وانتهتِ الدّراسةُ بخاتمةٍ تضمنتِ النتائج.

التمهيد:

القصيدةُ فضاءٌ تشكيليٌّ، العلاقةُ بين مفرداتِه اللّغويّةِ وأصواتِ حروفِه قائمةٌ على التّناسبِ والتّوافقِ مع الدّلالةِ؛ لأنّ غرضَها توصيلُ المعنى إلى المتلقّي، والكشفُ عن فكرِه؛ فلكلِّ شاعرٍ رؤيتُهُ الخاصّةُ وأحاسيسُهُ المنتظمةُ في تشكيلٍ جماليٍّ خاصّ.

مصطلحُ التّشكيلِ من المصطلحاتِ المعاصرةِ الّتي تعدّدت معانيها في الفنون المختلفة، لكنّه في الشّعرِ يعدُّ ظاهرةً فنيّةً تسهمُ في تجسيدِ التّجربةِ الشّعوريّةِ للمبدعِ في قالبٍ شعريٍّ عبر عناصرَ عدّةٍ: كاللّفظِ والصّورةِ والصّوتِ وغيرِها من عناصرَ لا يفكّرُ فيها الشّاعرُ منفصلةً عن المعنى، وهذه العناصرُ نفسُها تؤثّرُ في المتلقّي وتمنحُهُ علاماتٍ يمكنُ تأويلُها وتفسيرُها؛ لفكّ رموز القصيدةِ، والوصولِ إلى الدّفقاتِ الشّعوريّة والرّؤى الفكريّةِ للمبدع.

أ- التّشكيلُ لغةً واصطلاحًا:

-التّشكيلُ لغةً: مأخوذٌ من شكّلَ الشّيءَ، أي صوّرَهُ، ومنه الفنونُ التّشكيليّةُ، وشكّلَ الزّهرَ: ألّفَ بينَ أشكالٍ متنوّعةٍ منه، والشكلُ: هيئةُ الشّيءِ وصورتُهُ .[1]

[1] - يُنظر: لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقيّ المصري، بيروت: دار صادر، مادة (شكل).

– التّشـكيلُ اصـطلاحًا: رأى النقّادُ أنّ مصـطلحَ التّشـكيلِ يحملُ دلالتيْنِ؛ الْأُولَى: المظهر الخارجيّ، والثّانيةُ: المجموعُ المتماسـكُ والمتوازنُ الّذي لا يتجزّأ؛ إذ إنَّه نتاجُ عمليةِ توحيدٍ ترتّبَ عليها تنظيمُ عناصـرَ مختلفةٍ، وتوزيعُها بحيثُ كوّنتْ هيكلًا جديدًا فقدَتْ عناصـرُهُ فرديَّتَها ومعناها لصالحِ الشَّكلِ الَّذِي أصبحَتْ جزءًا لا يتجزّأ منهُ.(١)

فالتّشكيلُ عمليّةٌ تركيبيّةٌ تتّسقُ فيها مقوّماتُ التّشكيلِ الشّعريّ من أصوات ومعانٍ في إبداعٍ منتظَمٍ للشّكلِ والمضمونِ. وهذه المقوّماتُ لا تمتلكُ قيمًا ذاتيّةً منعزلةً عن السّياقِ، وإنّما تكتسبُ قيمتَها من بنائِها المتداخلِ والمنسجمِ لتكونَ أكثرَ تعبيرًا وبلاغةً في الإبداعِ والتّلقّي.

تتنوّعُ عناصرُ التّشكيلِ الشّعريّ بينَ صوتٍ ومعنى ودلالةٍ وتصويرٍ ولونٍ وغيرِها من عناصرَ، تتداخلُ وتنسجمُ في القصيدةِ بعدَ أنْ تأخذَ طريقةَ انتظامِها وتشابكِها في مخيّلةِ الشّاعرِ، والشّاعرُ عندما ينحازُ إلى مقوّمٍ من المقوّماتِ السّابقةِ، ويوليهِ اهتمامَهُ في قصيدتِهِ فإنَّ هذا لا يعني أنّهُ يستغني عن المقوّماتِ الأخرى، أو يفضّلُهُ عليها، ولكنّهُ يجعلُهُ المقدَّمَ؛ لأنّهُ يجدُهُ المقوّمَ الأنسبَ ليشكّلَ رؤيتَهُ ورؤاهُ، ويجلّيها جماليًّا للمتلقّي.

وبلاغةُ التّشكيلُ الصوتي الّذي يقصدُهُ البحثُ هو النّظمُ البنائيُّ الّذي انحازَتْ فيهِ الشّـاعرةُ إلى الأصـواتِ، وأخرجَتْ من اتّسـاقِها

(١) –يُنظر: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، أحمد زكي بدوي، ط١، القاهرة: دار الكتاب المصري، بيروت: دار الكتاب اللبناني ،١٩٩١، ص١٤٨

وانتظامِها في ألفاظٍ وتراكيبَ دلالاتٍ إيحائيّةً، هي الأنسبُ لإيصالِ الفكرةِ الّتي اختمرَتْ في ذاتِ الشّاعرةِ، وتفاعلَتْ معها إحساسًا وإيقاعًا؛ بما يُظهرُ الانسجامَ بين اختياراتِ الشّاعرةِ للأصواتِ، وتوزيعِها لتلكَ الاختياراتِ لتتجاوبَ الألفاظُ من حيثُ تجانسُ أصواتِها مع المعنى الّذي تريدُهُ الشّاعرةُ، والتّجربةِ الّتي تريدُ التّعبيرَ عنها، فالشّعرُ هو المنطقةُ التي تتحوّلُ فيها العلاقةُ بين الصوتِ والمعنى من علاقةٍ خفيّةٍ غيرِ ملموسةٍ إلى علاقةٍ جليّةٍ ملموسةٍ من قبل المتلقّي، فهي تتمظهرُ بالطريقةِ الملموسةِ والأكثرِ قوةً وإيحاء .

ب- أهميّةُ الصَّوتِ وفاعليتُهُ في إنتاجِ المعنى:

على الرّغمِ من اختلافِ الآراءِ حولَ أهميّةِ الصّوتِ وفاعليّتِهِ في إنتاجِ المعنى فإنَّه لا يمكنُ إنكارُ ما للصّوتِ من قدرةٍ على التّأثير، ولذلك نلحظُ اهتمامَ المتقدّمين به، فقد جعلوه أساسًا إلى جانبِ التّنغيمِ والقرائنِ اللّفظيَّةِ والمعنويَّةِ في رسمِ ملامحِ المعنى، ومدلولاتِ اللّفظِ داخلَ التّركيبِ أو السّياق وتعدُّ جهودُ ابن جنّي من أهم الجهود فقد أشارَ إلى ذلك في باب (في تصاقب الألفاظِ لتصاقبِ المعاني)، وفي باب (إمساس الألفاظِ أشباهَ المعاني)، يقول في الباب الأوّل : "هذا غَوْرٌ من العربيّةِ لا يُنتصَفُ منه ولا يكاد يُحاطُ به، وأكثرُ كلامِ

العربِ عليه، وإنْ كانَ غُفْلًا مسهوًّا عنه "[1].فقد أرادَ ابن جنّي أن يتبيَّنَ الصّلةَ بينَ تقاربِ الحروفِ والأصواتِ عن طريقِ اتِّحادِ أصلهما الثّلاثيّ مع الاختلافِ في صوتٍ واحدٍ منها، فالصّوتُ الّذي يتمثَّلُ بالحرفِ يغيّرُ المعنى ويبدِّلُهُ، وقد يقلبُ معناه، نحو قولِنا : (سلام وسلاح)، فاستبدالُ صوتِ الحاء بصوتِ الميم قلبَ المعنى، وجعلَهُ مختلفًا. والأمثلةُ كثيرةٌ ومتنوّعةٌ في هذا الصّددِ، وما يهمُّنا منها أنَّ للّفظِ تأثيرًا واضحًا في المعنى، ولا نريدُ الخوضَ في دلالةِ الصّوتِ الواحدِ من حيثُ المخرجُ والصّفاتُ المتنوّعةُ، وإنَّما هدفُنا أنْ نبيّنَ أهميّةَ الصّوتِ في اللّفظةِ من جهةٍ، وفي التّراكيبِ من جهةٍ أخرى.

و لا تقلُّ أهميّةُ الصَّوتِ عندَ علمائِنا المحدثينَ عن أهميَّتِهِ عندَ المتقدّمين، فقد أوْلَوْهُ مكانةً مهمّةً، وإن اختلفوا في مدى أهميّتِهِ، إلَّا أنّ أغلبَ الآراءِ تصبُّ في بوتقةٍ واحدةٍ تؤكّدُ دورَ الصَّوتِ وأهميّتَهُ، وهذا ما أتى عليه حسن عباس الّذي أقرَّ فيه بوجودِ تأثيرٍ نفسيّ للصّوتِ على المستمعِ؛ إذ ربطَ بينَ الأصواتِ ودلالتِها وبين الأصواتِ وموجوداتِ الكونِ بعلاقةٍ عميقةٍ ارتبطَتْ بالأذواقِ في بادئ الأمر ثمَّ أصبحت عرفًا أو عادةً فيقول: "بعدَ أنِ اهتدى العربيُّ إلى أصواتِ حروفِهِ ومعانيها، بقي على فطرتِهِ البدويَّةِ يتقمَّصُ الأشياءَ والأحداثَ

---

[1] – الخصائص ، أبو الفتح، عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار ، بيروت: المكتبة العلميَّة ، (د.ت) ، ج ٢ ، ص ١٤٥.

لاستشفافِ خصائصِها الذّاتيّةِ. وهكذا أخذَ ينتقي الحروفَ الّتي تتلاءمُ إيحاءاتُها الصَّوتيّةُ مع تلكَ الخصائصِ، ولكنْ وَفْقَ ترتيبٍ معيَّنٍ يماثلُ تراكيبَ الأشياءِ، كما في كلماتِ (باب، بير، طبل)، أو يماثلُ حركاتِ الأشياءِ، كما في (رفرف، زلزل، لحس، بحث)"[1] وكذلك أشارَ العقّادُ إلى الأثرِ الدّلاليّ الّذي يحدثُهُ الصَّوتُ في المعنى؛ إذ رأى أنَّ دلالةَ الصَّوتِ تتغيَّرُ وَفقَ تغيُّرِ موقعِهِ من الكلمةِ، وممّا قالَهُ في الخصائصِ المعنويّةِ لحرفي الميمِ والسّين: " فالميمُ مثلًا في أواخرِ الكلماتِ تدلُّ دلالةً لاشكَّ فيها عندَ الاستماعِ إلى كلماتٍ (كالحتم والحسم والجزم والحطم والختم والكتم والعزم والقضم والقطم والكظم) وأمثالها كلمات لا تخلو من الدّلالةِ على التّوكيدِ والتّشديدِ والقطعِ الّذي يدلُّ على المعاني الحسّيّةِ، كما يُستعارُ أحيانًا لمعاني القطعِ بالرأي، والإصرارِ على العزيمةِ. وحرفُ السّين على نقيضِ الميم؛ لدلالتِهِ على المعاني اللّطيفةِ كالهمسِ والوسوسةِ والنبسِ والتّنفّسِ والحسّ والمساسِ والاقتباسِ، ولكنّهُ يتغيّرُ إذا تمَّ استبداله بصوت آخر في ألفاظ متجانسة ، كما يُلاحظُ في المشابهةِ اللّفظيّةِ والمعنويّةِ بينَ (السّدّ والشّدّ

[1]- خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب ١٩٩٨، ص ٣٧ .

والصّـدّ)... ولعلّهُ سـريانُ العدوى يتسـرّبُ مع طولِ الاسـتعمالِ إلى المعاني والدّلالات"[1]

لا شـكَّ أن للصَّـوتِ صـفاتٍ ومسـمَّياتٍ محدَّدةً تجعلُهُ مميَّزًا عن الأصـواتِ الأخرى، ولولا ذلك لما تنوَّعَتِ الأصـواتُ، ولا اختلفَتِ النّغمـاتُ، ولا توالـدَتِ المعـاني والـدِّلالاتُ. وعلى الرَّغم من أنَّ كـلَّ مجموعةٍ من الأصـواتِ تجمعُها صِـفةٌ موحَّدةٌ، مثل صـفاتِ الهمسِ والجهرِ، أو الشِّـدَّةِ والرَّخاوةِ؛ فإنَّ للصَّـوتِ المنفردِ دلالةً صـوتيَّةً تشـبهُ النّغماتِ كما هي حالُ البحورِ الشِّـعريَّةِ الّتي تعدُّ نغمًا موسـيقيًّا مُتكاملًا باستخدامِ الحروفِ والحركاتِ والسُّكونِ والمفرداتِ مُؤلِّفةً لحنًا متواترًا يشكِّلُ بنغماتِهِ المتشابهةِ المتكرّرةِ ما يُعرَفُ بالبحرِ الشِّعريّ.

ومن هنا نجدُ أنّ للصّـوتِ قيمةً دلاليّةً وجماليّةً وإيقاعيّةً، ويشـكلُ لبنةً من لبناتِ التّأثيرِ في النّصِّ الشّـعريّ المنطوقِ بها أثناءَ الإنشـادِ الّذي يترنّمُ به الشّـعراءُ خاصّـة؛ لأنّ الصّـوتَ المنطوقَ يعدُّ أصـغرَ الوحداتِ اللّغويّةِ ذاتِ الإيقاعِ في النّصِّ كما أنّه المادّةُ الخامُ للكلامِ،

[1] – أشـتات مجتمعات في اللغة والأدب، عباس محمود العقاد، ط٦، دار المعارف (د. ت) ص٤٤-٤٦

والوحدةُ الأســـاســـيّةُ لتراكيبِ النّصِ اللّغويّةِ والسّـــياقيّةِ والدّلاليّةِ والإيقاعيّةِ [١].

الدّراسة التّطبيقيّة:

اختارت الدراســةُ الوقوفَ على أهميةِ الصــوتِ ودورِهِ في المعنى من وجهةِ نظرِ الأسلوبيّةِ الجماليّةِ؛ لتتبّعِ وظيفةِ السياقِ الصوتيّ ورصدِ أثرِهِ الأسلوبيّ في قصيدة (دمشق) حقلاً تطبيقيا.

نصّ القصيدة :[٢]

مِنهُ دمشقٌ ومِنّي زهرةٌ سَـقَطَتْ ... فليـسَ بعدَ دمشقٍ ما أُقدِّمُـهُ

أصبَحْتُ عاشقةً في النَّهرِ صامتةً ... والصَّمتُ من بَرَدى لا ينتهي فَمُهُ

يا قبلةً ضِيقَتْ عنها شـوارعُها ... النَّهْرُ دونَكِ والأزهـارُ تَعصمُهُ

حلّي به كيفما شاءَ الهـوى فهُنا ... كـانَ الهوى مَلِكًا والماءُ يُلهِمُهُ

---

[١] – ينظر: جماليات تلقي القيم الصـــوتية الإيقاعية في الدراســـات البلاغية القديمة ، واكي راضية، مجلة آفاق العلوم، مج ، ع٣، ٢٠٢٠ ، ص١٠٠

[٢] – ديوان تداعى له سائر القلب –سلسلة الكتاب الأول (٣٢) ، هيفاء الجبري ، الرياض: النادي الأدبي، ص١٩.

وكانَ يجري بأمرٍ للهوى جَسَدٌ لولا التّشوُّقُ لم يَلحَقْ بهِ دَمُهُ

يا كسوةَ العينِ هلْ جدّدْتِ دمعَكِ أمْ كفاكِ ممَّا أفاضَ الدَّمعُ أقدَمُهُ

الشّوقُ طائفُ هذا النّهرِ فالتمِسي دمْعًا جديدًا ألا يُشجيكِ مَقدَمُهُ

ميسونُ مرَّ زمانٌ والمنى شَجَنٌ والحُبُّ ليسَ يفوتُ الآنَ موسِمُهُ

ها نحنُ غادرَنا عشقٌ وجاورَنا عشقٌ فأيٌّ من العِشقينِ نكتُمُهُ

ما انفكَّ حتى أتانا شاهِدًا بَردى عِشقًا رآهُ وعينُ الوردِ تنظمُهُ

دمشقُ أُهديتُ حبًّا منكِ ممتلِئًا وليس يكفي من المحبوبِ معظمُهُ

إنّي هنا فأتمّي الحبَّ.. آيتُهُ منكِ التَّمامُ وربُّ الحبِّ يختمُهُ

أوّلاً – بلاغة التّشكيلِ الصوتي في سياقِ التّقديمِ والتّأخير:

إنَّ المتتبّعَ لأبياتِ القصـــائدِ يلحظُ أنّها تزخرُ بحالاتِ التّقديمِ والتّأخيرِ لتشكيلاتٍ صوتيّةٍ انزياحيّةٍ، وظّفتها الشّاعرةُ في بنى تركيبيّةٍ، مظهرةً فيها أثرَ التّقديمِ والتّأخيرِ في خدمةِ المعنى وإيضـــاحِ ما لا يمكنُ إيضاحُهُ إلّا بالانزياحِ عن مقتضى الحال؛ لمحاكاةِ الصّدقِ الشّعوريّ والانسيابِ التّعبيريّ عند الشّاعرة

مِنهُ دمشقٌ ومِنّي زهرةٌ سَقَطَتْ فليسَ بعدَ دمشقٍ ما أُقدِّمُهُ

افتتحتِ الشّاعرةُ قصيدتَها بتقديمِ الخبر وهو شبهُ الجملة (منه) على المبتدأ (دمشق)، و(من) مكوّنةٌ من الميم الصّوتِ الشّفويّ الأنفيّ المجهورِ[١] وهو من الأصواتِ المائعة[٢] والنون اللّثويّ الأنفيّ المجهور[٣]، وكلا الصّوتين مجهورٌ متوسّطٌ يجمعُ بين الشِّدَّةِ والرّخاوةِ، واستخدامُ صوتين متتاليين يحملان هذه الصّفةَ يمكنُ ربطُهُ بالحالةِ النّفسيّةِ للشّاعرةِ الّتي تجمعُ بين زمنين متناقضين: دمشق الحضارة ودمشق الدّمار،

---

[١]– يُنظر: الأصـــوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، (د.ط) مكتبة نهضـــة مصـــر (د. ت) ، ص٤٨.

[٢] – يُنظر: الأصـوات اللغوية رؤية عضـوية ونطقية وفيزيائية، سمير شـريف استيتية، ط١، عمان: دار وائل، ٢٠٠٣م. ، ص ١٦١.

[٣] – يُنظر: دراســـة الصـــوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ط١، القاهرة: عالم الكتب ، ١٩٩٧م.، ص ٣٩٧.

واستخدامُ الشّاعرةِ لأصواتٍ لها جرسٌ موسيقيٌّ منبثقٌ من صفتين متناقضتين هما الشِّدّةُ والرّخاوةُ، فضلًا عن أنّ صوتَ النون يحملُ المعاناةَ والحزنَ والأسى؛ لذلك يُدعى بالصّوتِ النّوّاح [١] فإذا أضفنا له الميم شريكَهُ في الخيشوم، والهاء الأنسبَ في التَّعبيرِ عن الآهاتِ والتّنهّداتِ المتكرّرةِ الطّويلة ؛ لما فيها من ضعف وخفاء كما وصفها ابن جني[٢]، لوجدْنا أنّ التّشكيلَ الصّوتيَّ للكلمةِ المقدَّمةِ مثلُ بوتقةٍ صهرَتْ مشاعرَها المتناقضةَ وأحاسيسَها الدّفينةَ الّتي نفثَتْها عبرَ التّشكيلِ البلاغيّ للأصوات.

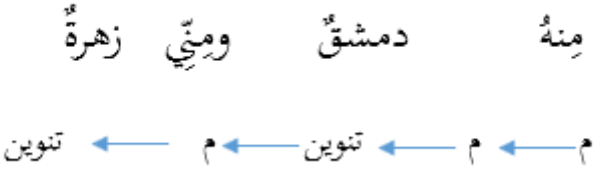
والانطلاقُ بالنَّصّ بهذه الأصواتِ المقدَّمةِ منحَهُ بُعدًا معنويًّا نفسيًّا من جهةٍ ليعبّرَ عن محبَّةِ الشّاعرةِ لدمشقَ؛ وبُعدًا موسيقيًّا من جهةٍ أخرى ليسمحَ للناطق أنْ يسترسلَ في نطقِهِ المطلعِ بكلّ سلاسةٍ وسهولةٍ ، ثمّ تكرّرَ التّركيبُ في قولها (منّي زهرةٌ) بعدَ تركيبِ (منه دمشقٌ)، ولعلَّ استخدامَ الشّاعرةِ للضَّرورةِ الشّعريَّةِ في لفظةِ (دمشقٌ) الممنوعةِ من الصَّرفِ لاجتماعِ علَّتين – العلميَّة والعجمة — بجعلِها مصروفةً، وتنوينِها مرَّتين؛ تنوين رفعٍ مرَّةً وتنوين جرٍّ مرَّة أخرى؛ ما هو

---

[١] –يُنظر: التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، رجاء عيد، الإسكندرية : منشأة المعارف، ١٩٨٧م ، ص ١٠.

[٢] – يُنظر: سر صناعة الإعراب ، أبو الفتح، عثمان بن جني، تحقيق :حسن هنداوي، دار القلم: دمشق ، ج١/٦٤

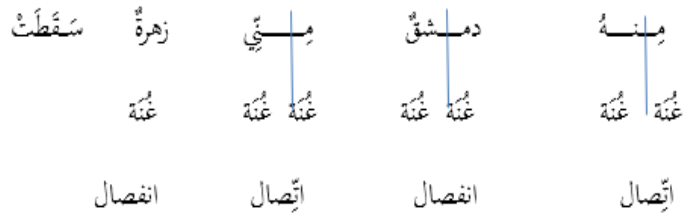
إلَّا تتمَّةٌ لما أرادَتهُ الشَّـاعرةُ من اسـتهلالِها النَّصَّ بصـوتِ الميم، وكأنَّها تتابعُ نغماتِ الألفاظِ والمفرداتِ بسِلسلةٍ متَّصلَةٍ من الصَّوائتِ المنغَّمةِ الّتي تشعرُكَ أنَّ الإدغامَ بالنَّغمةِ متَّصِلٌ من صوتِ (الميم) حتّى (تنوين الرَّفع) بلا انقطاعٍ وفق الرَّسم البيانيّ الآتي :



ولعلَّ تقديمَ صوتِ النّون مع صوتِ الميم له الدّلالةُ نفسُها التي ظهرَتْ آنفًا، ولا سيَّما أنَّ الصَّوتين متَّصلان اتِّصالًا مباشرًا يغني القارِئ عن التّفكيرِ بمعنى الصَّوتِ؛ لأنَّهُ ينسدِلُ إليه مُرنِّمًا باللاشعورِ الدَّاخليّ، وليس التّناغمُ بين صوتي الميم والنون وليدَ المصادفة، فالصَّوتانِ متشابهانِ من حيثُ الجهرُ والخيشوم والغُنَّة، وقصيدة (دمشق) مُغنَّاةٌ، ولا شكّ أنَ الملحّنَ لم يجدْ صعوبةً في تلحينِ مطلعِها المغنَى بأصواتِهِ أصلًا.

أمَّا لفظةُ (سقطت) الّتي أردفتْ بها الشَّاعرةُ تقديمَ صوتِ الميم والنون، فصوتُ (السِّين) الّذي ألحقتْ به (منه ومنّي) أعطى جوًّا من الأسى لمعاناة دمشق. وما أسهمَ في إضفاءِ الحزن الجليل صوتُ التَّاء المهموسِ السَّاكنِ في نهايةِ صدرِ البيت.

وفي البيتِ تكرَّرَ صوتُ الميم ستَّ مرَّاتٍ، وصوتُ النون مرَّتين بلفظِهِ الخاصِّ وثلاثَ مرَّاتٍ بتنوينِ الرّفع والجرّ، وهذا ما جعلَ صوتي الميم والنون المحرَّكين للشُّعورِ، والمؤدِّيَين المعنى في متتاليةٍ واضحةٍ بين اتِّصال بالتّداولِ للنَّغمةِ الصَّوتيَّةِ وانفصالِها وفق الرَّسم البيانيّ الآتي:



بالانتقالِ إلى البيتِ الثّاني نجدُ التّقديمَ والتّأخيرَ في قولها: (في النهر صامتةً)؛ إذ قدَّمتِ الجارَّ والمجرورَ على خبر (أصبحتُ) الثّاني، ولهذا التَّأخيرِ دلالةٌ صوتيَّةٌ محورُها صوتُ (التَّاء) المنوَّن تنوينَ نصبٍ مُتفاعلًا صرفيًّا مع وزنِ اسمِ الفاعل.

الشُّعورُ السَّائدُ في هذا البيتِ هو شعورُ الحبِّ، فإذا كرَّرتِ الشَّاعرةُ اسمَ الفاعل على أصلِ رتبةِ الجملة نحو: (أصبحت عاشقةً صامتةً في النّهر) فإنَّ القارئ سيتوهَّمُ أنَّ الشَّاعرةَ صامتةٌ خوفًا و رُعبًا وليس حُبًّا وإجلالًا، فتقديمُ شبه الجملةِ على اسمِ الفاعل، والفصلُ بين الأصوات أدَّى المعنى كما أرادته الشاعرة، فضلًا عن أنَّ صوت

(التَّاء) المهموس ناسَبَ إحساسَ الشَّاعرةِ بالجلالِ والقدسيّةِ الّذي لا ينفعُ معه الجهرُ بحروفٍ شديدةٍ مجهورة.

ومن أمثلة المزاوجة بين الحفاظِ على المرتبةِ والثّباتِ على الأصواتِ من جهةٍ، والعدولِ البلاغيّ من جهةٍ أخرى قولُ الشَّاعرة:

ميسون مرَّ زمانٌ والمنى شجنٌ والحبُّ ليس يفوتُ الآنَ موسمُهُ

استحضرت الشاعرة هيفاء الجبري رمزية (ميسون) الآهلة حنيناً وشوقاً؛ لأنها تبحث عن روح تشاطرها الحنين إلى ذات المكان [١]فالحب آن موسمه فليس سواه يخلص دمشق من أوجاعها. وآن زمن الجهر بالحب لتتعافى دمشق وقد هيمن في هذا البيت النداء والأصوات المجهورة في لفظة (ميسون) باستثناء صوت السين ليوحي باندفاعٍ وتأجُّجٍ عاطفيّ عبرَ صوتَيَ (الميم و الياء)، وصوتَيَ(الواو والنون)، يتوسَّطُهم صوتُ (السِّين المهموس)، والسّين صوتٌ مهموسٌ رخوٌ منفتحٌ [٢]يوافقُ المشاعرَ الرّقيقةَ، ويعبّرُ عن "السّموِّ والانسيابِ واليسرِ والسّهولةِ بما يحملُ من صفاتِ

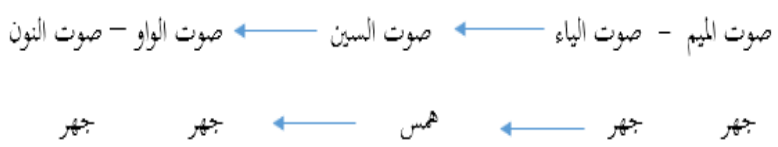
---

[١] – ينظر: صحيفة الجزيرة لقاء مع الشاعرة هيفاء الجبري , حاورها : محمد هليل الرويلي , ٢٤– سبتمبر–٢٠٢١

https://www.al-jazirah.com/2021/20210924/cm4.htm

[٢]–يُنظر: الكتاب، سيبويه، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ط٢، القاهرة: مكتبة الخانجي ، ١٤٠٢هـ ١٩٨٢ م ، ٤: ٤٣٤ و ٤٣٦

الصّـفيرِ والهمسِ والرّخاوةِ"[1]،وكأنَّ تنسـيقَ الأصـواتِ بهذا التّرتيبِ يشـي بصـراعٍ داخليٍّ، وأنينٍ موجعٍ، وذاتٍ تتشـظّى بين حبِّ دمشـقَ الجيّاشِ، والخشوعِ أمامَ عظمتِها، وبين حزنٍ كبيرٍ لما آلَتْ إليه حالُها، وفق المخطَّط الآتي :



والملاحظ أنَّ المنادى (ميســـون) حُذفَتْ أداتُهُ، ولهذا الحذفِ دلالتُهُ البلاغيَّةُ العميقةُ، فأداةُ النّداءِ تحقّقُ فاصـــلًا معنويًّا روحيًّا بين المنادي والمنادى، ومن هنا أرادت الشَّـاعرةُ أن تكونَ قريبةً من ميســون الكلبيّة المعادلِ الفنيِّ لها، فكلتاهما شـــاعرتان من عمقِ صـــحراءِ العربِ، تجمعُ بينهما دمشـق وبردى والحبُّ، ولحذفِ أداةِ النّداءِ في بدايةِ البيتِ ارتباطٌ وثيقٌ وتفاعلٌ حيٌّ مع التَّقديمِ والتَّأخيرِ في نهايةِ البيتِ في قولِها : (والحبُّ ليس يفوتُ الآنَ موسمُهُ)، فقد قدَّمتْ ظرفَ الزّمان (الآن) بصوتِ (المدِّ) المسـيطرِ على بقيّةِ الأصـواتِ هنا، قدَّمتْهُ على الفاعلِ (موسمُه) بأصـواتِهِ الّتي يسـيطرُ عليها الهمسُ باسـتخدامِ صـوتَي (السّـين والهاء)؛ كأنَّها تريدُ أنْ تبيّنَ رفضَـها البعدَ والفراقَ والفواصلَ بينها وبين دمشق، فحذفتْ أداةَ

[1]– مناسبة أصوات الحروف لمعانيها في القرآن الكريم، مي فاروق علي متولي، مجلة كلية اللغة العربية، بايتاي البارود، العدد ٣٦، فبراير ٢٠٢٣م.

النّداءِ، وقدَّمتْ ظرفَ الزّمانِ؛ لتكونَ قريبةً من ميســـون بدلالةِ تقديمِ صوتِ المدِّ، ثمَّ أتتْ بـــ (ليس) النّافيةِ المهملةِ؛ لخلقِ ضعفٍ خفيٍّ غيرِ مرئيٍّ للصَــوتِ المهموسِ (الســين)، وأردفَتْها بظرفِ الزّمانِ المتقدِّمِ على الفاعلِ لتثبتَ قربَها من معشـوقتِها (دمشـق)، وتبقى على اتِّصـالٍ روحيّ ومعنويّ ونفســـيّ معها، ومعلومٌ أنَّهم "يقدِّمون الّذي بيانُه أهمُّ لهم وهم ببيانِهِ أعنَى" [1].

ولتأكيدِ ذلك يمكنُنا طرحُ سؤالٍ يثبتُ رغبةَ الشَّاعرةِ في إيصالِ المعنى الّذي ذكرناه آنفًا: لماذا قالت (الآن) ولم تقل (اليوم)؟

لقد أرادتِ الشَّـاعرةُ أن تسـتعجلَ اللّقاءَ وتثبّتَ الاتّصـالَ والتّواصـلَ مع دمشـــق، فلفظةُ (الآن) لا يوجدُ فيها فاصـــلٌ زمنيٌّ يُذكَرُ، ولا تقبلُ التَّمهُّلَ والتَّراخي، بينما لفظةُ (اليوم) قد تُؤخِّرُ أمرًا لا تريدُهُ الشَّـاعرة؛ ألا وهو لقاءُ دمشـقَ والالتحامُ بها روحيًّا. وهذا يؤكّدُ أهميّةَ مشـاكلةِ اللّفظِ للمعنى جرْسًـــا وإيقاعًا؛ ليعبّرَ عن محتواه، ويطابقَ مقتضـــى حالِهِ، ويقعَ موقعًا بليغًا في النّفسِ، فمتى شـــاكَلَ اللفظُ معناهُ، وأعربَ عن فحواهُ،

[1] – الكتاب، سيبويه ، ص ٣٤.

وكان لتلك الحالِ وَفْقًا، ولذلك القدرِ لفقًا... كان قمينًا بحسنِ الموقع"[1] ووقعَ موقعًا بليغًا في النّفسِ.

وفي موضِعٍ آخرَ تقولُ الشَّاعرةُ:

ما انفكَّ حتى أتانا شاهدًا بردى عشقًا رآه وعينُ الوردِ تنظمُهُ

في هذا البيتِ قدَّمتِ الشَّاعرةُ الحالَ (شاهدًا) على صاحبِها (بردى)، ولتقديمِ الحالِ دلالاتٌ لا تخفى على عالمِ اللّغةِ ودارسِـــها من لطائفَ ودقائقَ معنويَّةٍ .

فأصلُ ترتيبِ الجملةِ هو: (أتانا بردى شاهدًا)، فقدّمت الشّاعرةُ الحال (شـاهدًا) بأصـواتِها المهموسـةِ (الشّـين و الهاء) محقِقةً فوائدَ عدَّةً، منها الدَّلالةُ الصَّـوتيَّةُ الّتي تقرعُ أسماعَ المتلّقي الّذي لم يعتدْ سماعَ تنوينِ النَّصبِ مُتقدِّمًا على صـاحبِ الحالِ المعرفةِ مُتفاعلًا مع صـوتَي (الشّـين و الهاء) المهموسين .

هذا العدولُ يشـدُّ انتباهَ القارِئِ، ويسـترعي اهتمامَهُ، ويشـغلُ تفكيرَهُ؛ ليسـبرَ أغوارَ الأصـواتِ المعدولةِ عن أصـلِها، فضـلًا عن ذلك كلِّهِ فإنَّ نغمةَ الأصـواتِ المتراتبةِ على غيرِ ترتيبِها الأصـليِّ تُحدِثُ نوعًا من الخروجِ

[1] – البيان والتبيين، أبو عثمان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد الســـلام محمد هارون، ط٧، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م. ٢: ٨–٩

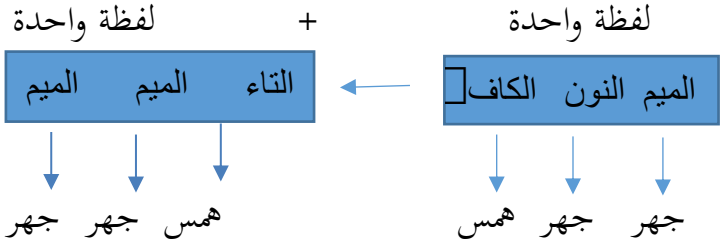
عن المألوفِ سمعًا ولفظًا ونحوًا، ما يجعلُ المتلَّقي يطربُ بالسَّماعِ ويستمتعُ به، كما أنَّ نغمةَ تنوينِ النَّصبِ تُصدِرُ جرسًا موسيقيًّا رنَّانًا يتوالدُ من الوزنِ الصَّرفيّ للحالِ المصوغةِ على وزنِ (فاعِل)، فيصدعُ أُذنَ السَّامعِ، ويحفِّزُ تفكيرَهُ لتصلَ إليه دلالةٌ معيَّنةٌ أرادتها الشَّاعرةُ، ولعلَّها ابتغَتْ أن تجعلَ القارِئَ يتخيَّلُ نفسَهُ أمامَ قاضٍ عادلٍ ليشهدَ على عظمةِ دمشقَ وتاريخِها العريقِ، فيصدرُ القاضي حكمَهُ مؤكِّدًا من دون أدنى شكّ مع وجود شاهدٍ حيٍّ هو القارئ نفسُهُ، ليقفَ بعد ذلك نهرُ بردى شامخًا بهدوءٍ ووقارٍ واعتزازٍ بانتمائِهِ إلى هذه المدينةِ، وأنَّه شريانُ الحياةِ لها من دون أن يُصدرَ صوتًا مجلجلًا، فقد أخذَ كفايتَهُ من المديحِ والإطراء، فجاء الصّائتُ الألف الطّويلُ بأماميّته وانفتاحِهِ وعلوّ سماعِهِ ليرسمَ ملامحَ المشهدِ الشّعريّ بدلالةِ التّقديم .

وتتمَّةً لِما جاءَ سابقًا وتأكيدًا لما ذكرناه آنفًا يأتي قولُ الشَّاعرة:

إنِّي هنا فأتمّي الحبَّ آيتُه منك التّمامُ وربُّ الحبِّ يختمُهُ

إنَّ الشَّاعرةَ متيَّمةٌ بدمشقَ، وتراها مدينةَ السَّلامِ والحبِّ والكمالِ، إنّها كاملةُ الأوصافِ رفيعةُ الأخلاقِ عريقةُ الأنسابِ، لا تشوبُها شائبةٌ، ولا تدانيها مدينةٌ، ولا تُقارَنُ بسواها من مدنِ البسيطةِ؛ لذلك قدَّمتْها بضميرِها (الكاف) في قولها (منكِ) على الخبر (التّمام)، في قولها : (آيتُهُ منكِ التّمامُ)، لقد قدَّمت شبه الجملة (منكِ) بأصواتِها المتناغمةِ بين

جهرين متتاليين وهمسٍ يردفهما، لتتبعَهم جميعًا بأصـــواتِ لفظةِ (التَّمام)؛ إذ جمعتِ الهمسَ بهمسٍ آخرَ هو (التّاء)، فخلقتْ اتّصـــالًا بين كلمتين منفصلتين ثمّ بصوتٍ مجهورٍ من لفظةٍ أخرى، وفق المخطَّط الآتي :



هذا المخطَّطُ يُظهرُ اتّقادَ اللاشـعورِ عند الشَّـاعرةِ الّتي نسَّـقتْ أصـواتًا أظهرت حالتَها الشّـــعوريّةَ، فهي بين هيجانِ المشـــاعرِ ورقادِها، وبينَ البحثِ عن جهرٍ بالحبِّ والتّبجيلِ وهمسٍ بالإجلال والتّعظيمِ، ولم يكنْ تنسيقُها للأصواتِ عمدًا بل عفوًا وارتجالًا.

والنّصُّ يزخرُ بحالاتِ تقديمِ الأصـــواتِ وتأخيرِها في إطارِ مفرداتِها وتراكيبِها، ولكنَّنا ســـنكتفي بالأمثلةِ السَّـــالفةِ الذِّكرِ؛ لنفســـحَ المجالَ للحديثِ عن ظاهرةٍ صـــوتيَّةٍ بلاغيّةٍ أخرى تظهرُ فيها أهميّةُ الصَّـــوتِ في الدّلالة.

ثانيًا – بلاغةُ التَّشكيلِ الصوتي في سياقِ الأسلوبين الخبريّ والإنشائيّ:

يغلبُ على النَّصّ في طابعِهِ العامّ الأسلوبُ الخبريُّ الذي يوحي بعميقِ الحزنِ الصامتِ صمتًا ممتدًا لا ينتهي فمُه، وذلك ألماً على ما حلَّ بدمشقَ، وإكبارًا وإجلالًا لمكانتِها وبعديها الحضاريّ والإنسانيّ.

ويظهرُ الأسلوبُ الإنشائيُّ في القصيدة ستَّ مرَّاتٍ، مرّتان في البيتين الثَّالثِ والسَّادسِ في صيغةٍ مُوحَّدةٍ هي صيغةُ النِّداء التي أسهمت في إظهارِ الحالةِ النّفسيَّةِ للشاعرة؛ إذ كان النّداءُ مُوجَّهًا إلى دمشق:

يا قبلةً ضِيقَتْ عنها شوارعُها النَّهْرُ دونَكِ والأزهارُ تَعصمُهُ

يا كسوةَ العينِ هلْ جدّدْتِ دمعَكِ أمْ كفاكِ ممَّا أفاضَ الدَّمعُ أقدَمُهُ

حرف النِّداء (يا) يستعملُ للمنادى بنوعيهِ القريبِ والبعيدِ، ويتألَّفُ من صوتين هما: (الياء والألف)؛ الياء صوت رخوٌ مجهور ؛ رخوٌ بطبيعته يُنطق من دون إعاقةٍ تامَّةٍ لجريان الصَّوت، ومجهورٌ لاقترابِ الوترين الصّوتيَّين بعضِهما من بعضٍ في أثناء مرورِ الهواءِ وفي أثناءِ النّطقِ، "فيضيقُ الفراغُ بينهما بحيثُ يسمحُ بمرورِ الهواءِ، ولكنْ مع إحداثِ اهتزازاتٍ وذبذباتٍ سريعةٍ منتظمةٍ لهذه الأوتارِ" [1].

بهاتين الصّفتين ينطلقُ اللّسانُ إلى صوتِ الألفِ المجهورِ الّذي لا يجري معه النَّفَسُ، فهو قابلٌ للمطِّ والتَّطويلِ، فحرفُ النِّداء (يا)

[1] – علم الأصوات، كمال بشر، ص ١٧٤

المستخدَمُ مرَّتين في الأبيات السِتّةِ الأولى انعكاسٌ باطنيٌّ لما يكتنفُ نفسَ الشَّاعرةِ من انفتاحٍ شعوريٍّ نحو دمشقَ ينطوي على مشاعرِ الحبِّ والاحترامِ كلِّها، ففي قولها : (يا قُبلةً) و (يا كُسوةَ العين) نلحظ التَّشابهَ بين صوتيَ (القاف) في لفظة (قُبلةً) و(الكاف) في لفظة (يا كُسوةَ)، وهذا ليس من قبيلِ المصادفةِ؛ فالقاف والكاف كلاهما صوتٌ شديدٌ مهموسٌ؛ فعندَ النّطقِ بالقاف يندفعُ الهواءُ من الرئتين مارًّا بالحنجرة والحلقِ حتّى يصلَ إلى أدنى الحلْقِ من الفم، وهناك ينحبسُ الهواءُ باتّصالِ أدنى الحلقِ بأقصى اللّسانِ، ثمّ ينفصلُ العضوان انفصالًا مفاجئًا، فيحدثُ الهواءُ صوتًا انفجاريًّا شديدًا [1]، والكاف من أقصى اللسان مع ما يحاذيه من أقصى غار الحنك الأعلى من أسفل مخرج القاف، فهو صوت حنكيّ قصِيٌّ انفجاريٌّ مهموسٌ[2].

فالشَّاعرةُ تنادي دمشقَ بصوتين متقاربين يحملان صفاتٍ مشتركةً أهمُّها الشِّدة. وهذا يوحي بالشدّةِ التي تعانيها دمشقُ، وفي النِّداء بصوتيَ القاف والكاف المضمومين إيحاءٌ بالعشقِ العميقِ والحنينِ من الشاعرة ومن بردى إلى دمشقَ، تنبئ بهما الضَّمّةُ بالاشتراكِ مع الحرفين المذكورين .فالصوتُ ليس مجرّدَ تكرارٍ لفظيٍّ يعطي القصيدةَ إيقاعًا موسيقيًّا خاصًّا، فهو

---

[1] – يُنظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص ٧٣– ٧٤

[2] – يُنظر: علم الأصوات، كمال بشر، ص ٢٧٣

بالإضافة إلى ذلك يحملُ في أصدائِهِ دلالاتٍ وإيحاءاتٍ تسهمُ في بناءِ الجوِّ الدلاليِّ الكليِّ للقصيدة [١].

والشاعرةُ تدعو دمشقَ التي ضاقَتْ بها الشوارعُ والأماكنُ إلى أن تلتمسَ الخلاصَ في بردى، وترتمي في أحضانه؛ لتتطهّرَ من الآلامِ والشدائدِ بالحبِّ، فعشقُ بردى لدمشقَ قديمٌ، وهبَها الحياةَ وسيهبُها الأمانَ، وستنتصرُ بقوّةِ الحبِّ والأزهارِ لا بالكرهِ والدمار، فكما فائضُ الشوقِ عصمتْهُ الأزهارُ كذلكَ النهرُ بفائضِ شوقِهِ سيعصمُ دمشقَ من دمعٍ جديد.

وتبدو لفظةُ (كسوة) عميقةَ الدلالةِ اللفظيّةِ والصَّوتيَّة، فالأصواتُ لا تستأثرُ وحدَها بالتأثيرِ في المتلقّي، بل تشاركُها في ذلك اللفظةُ بدلالتِها المعجميّةِ، واختيارُ لفظةِ (الكسوة) دون دمشق له دلالةٌ محوريّةٌ في فهمِ القصيدةِ والاتّصالِ نفسيًّا وشعوريًّا بين الشاعرةِ السعوديةِ ودمشق، فالكسوة مدينةٌ في دمشق، كانت تُعملُ فيه كسوةُ الحرمين الشريفين سابقًا[٢] وذُكرت الكسوة – والمراد بها دمشق- في سياقٍ استنكاريٍّ ممزوجٍ

---

[١] – ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٦، ص ٢٤.

[٢] – ينظر: المعجم العربي لأسماء الملابس «في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث» إعداد: رجب عبد الجواد إبراهيم ، القاهرة : دار الآفاق العربية، ص٤٢٦.

بدمعٍ قديمٍ ودمعٍ يتجدّدُ؛ للدلالةِ على حزنِ الشاعرةِ على ما حلَّ بدمشقَ ماضيًا وحاضرًا، ولفظةُ (العين) ارتبطت بالشعورِ النفسيّ للشاعرةِ، فدمشقُ لم تتملّكِ القلبَ وإنما العين أيضًا، وهنا يظهرُ الانعكاسُ الحقيقيُّ للعلاقةِ الحميمةِ بينَ الشاعرةِ ومدينةِ دمشقَ، وخوفِها عليها، وكأنّها أغلقَتْ عليها عينيها لتحميَها من حزنٍ تجدّدَ، وشدّةٍ تضيقُ بها دمشق.

وفي البيتين السَّابع والثَّاني عشر يتبدّى الأسلوبُ الإنشائيُّ باستخدامِ فعلَي الأمر (التمسي و أتمّي)؛ وفيهما اعتمدَتِ الشَّاعرةُ على أصواتٍ متشابهةٍ، هي (الميم – التاء – الياء)، إنّه اللاشعور الّذي يعودُ ليعبّرَ عن دفقاتٍ شعوريّةٍ يناسبُها أصواتٌ متماثلةٌ، فجوهرُ الموازنةِ هنا في صوتَي (التاء و الميم) اللّذين يتجاوران في اللّفظتين (التمسي – أ تمّي)، هو صوتُ التَّاء المهموس، والميم المجهور

ولعلَّنا نسألُ أنفسَنا: لماذا قالت الشَّاعرة (أتمّي الحبَّ) ولم تقل (أكملي الحبَّ)؟

الإكمال هو الإنهاءُ على مراحل، أمّا الإتمامُ فهو ألَّا ينقطعَ العملُ حتى ينتهي [1]، هنا تظهرُ دلالةُ صوتَي (التَّاء والميم) اللّذين يوحيان بإتمامِ الحبِّ من دونِ انقطاعٍ، فعند النُّطقِ بهما متلاصقَين نجدُ عدمَ انقطاعٍ

[1]– يُنظَر: لسان العرب، ابن منظور، مادة(كمل) + مادة (تمم).

للنَّفَس واتِّصالًا مباشرًا في نطقهما – نطق صوت التاء متبوعاً بصوت الميم – على خلافِ لفظةِ (إكمال)؛ إذ تُضطرُّ عند الانتقالِ من نطقِ صوتِ الكاف إلى نطقِ صوت الميم إلى أخذِ نَفَسٍ يسيرٍ بينهما، وذلك يعودُ إلى طبيعةِ صوتيَ (التاء والميم) اللّذين يُنطقان متتاليين بلا انقطاع .

ويمكن إيضاح ذلك وفق الرَّسم البيانيّ الآتي:

يا كسوة العين هل جدّدتِ دمعكِ أم كفاكِ ممَّا أفاض الدَّمع أقدمُه

يظهرُ الأسلوبُ الإنشائيُّ في سياقِ الحزنِ والألمِ على ما أصابَ دمشقَ، وما يعتريها من مصائبَ وأهوالٍ وكوارثَ، وما ينزلُ بها من النّوائبِ والملمّات.

تستهلُّ الشَّاعرةُ بيتَها بالنّداءِ المفعمِ بالحسرةِ والحزنِ الممزوجَين بالحبِّ لمدينةٍ عشقتْها وترجو لها الخيرَ والسَّلامَ والوئام، نادتها بأجملِ النّداءاتِ، بقولِها: (يا كسوة العين)؛ بثلاثةِ أصواتٍ مهموسةٍ في لفظةٍ واحدةٍ (الكاف السين التاء)، ولعلَّها قصدت بالكسوةِ جفنَ العينِ الّذي يحميها

من الملوّثات والأضـواءِ الباهرة، ويقفُ حارسًـا أمينًا يردُّ عنها المسـاوئ والمكاره، لذلك فإنَّ أصـواتَ الهمسِ ناسـبت موقفَ حمايةِ الجفنِ للعينِ الّذي لا يصدرُ ضجيجًا عندما ينغلقُ لحمايتها، وناسب صائتُ الألف الطّويل الّذي يزيدُ الإيقاعَ نوعًا من البطء حزنَ الشّاعرةِ لما تعانيه دمشقُ وما تعرّضـتْ له من أهوال، فتراها تذرفُ الدّموعَ وتفيضُ مقلتاها بغزارةٍ مرَّةً تلو الأخرى، فالاستفهامُ خرجَ عن معناه الأصليّ إلى معنى التَّحسُّرِ والألمِ على ما أصابَها من نكباتٍ.

ولعلّه من نافلةِ القولِ إنّه لا قيمةَ بلاغيّةً للصّـوتِ إنْ عُزلَ عن سياقاتِه، ونُظرَ إلى صفاتِهِ وخصائصِهِ منفردًا؛ لأنّ تأثيرَ الصّوتِ في المعنى يأتي من انتظامِهِ في كلماتٍ وجملٍ وتراكيبَ، إذ يمكن حينذاك أن نتلمّسَ وظائفَهُ الأسلوبيّةَ، ونكشفَ عن التّشكيلِ البلاغيّ له، ومن المهمّ الإشارةُ إليه في هذا المقامِ، فالشّاعرُ لا يفكّرُ في القيمِ الصّوتيّةِ منفصلةً عن المعنى، فهو يحرصُ على التّشكيلِ الصّوتيّ الّذي يتّسقُ مع المعنى، ويتناسبُ مع طبيعةِ الشّعرِ إحساسًا منه بمدى فاعليّتِهِ في خلقِ الشّعريّةِ، وإن كانا المنظّمَين لها، فإنّ هذه القيمةَ البلاغيّةَ تتمظهرُ في التّشـكيلِ الصّوتيّ[1]

[1] -يُنظر: الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم (تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي)، بلقاسم بودنة، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج ٥ ،ع١ ، ٢٠٢٢ م ، ص٣٦٢-٣٦٣

وممّا لا شكَّ فيه أنّ الوقوف على " صدى أصواتِ أحرفِها في النَّفسِ يتطلّبُ الملَكَةَ البلاغيّةَ (الذّوقيّة)، وطولَ معاناةٍ مع أصواتِ الحروفِ ومعانيها... فصفاتُ الأصواتِ أساسٌ كبيرٌ يُضَمُّ إلى مخرجِ الحرفِ في تأديةِ المعاني والأغراض؛ فكلُّ ذلك يجعلُ لصوتِ الحرفِ أثرًا بلاغيًّا في التّناسبِ من خلال صفاتِ الصّوتِ للمعنى، وتناسبِ زمنِ نطقِ الصّوتِ لزمنِ الحدثِ، والتّناسبِ في زيادةِ المبنى (الصّوت) لزيادةِ المعنى" [1].

وعلى الرغمِ من غلبةِ الأسلوبِ الإنشائيّ على النص، ليس بكثرتِهِ اللافتةِ وإنّما بقوّةِ أصواتِهِ وسيطرتِهِ الشعوريَّة، فإنّ الأسلوبَ الخبريَّ يؤثّرُ في الدلالةِ متفاعلًا مع أصواتِهِ لتأديةِ المعاني نفسِها التي يؤدّيها الأسلوبُ الإنشائيُّ، وإن كان الأسلوبُ الخبريُّ يوحي بجوّهِ العامّ بالهدوءِ والاستقرارِ غيرَ أنَّه خرجَ عنهما ليعطيَ معانيَ الانفعالِ وجيشانِ العواطفِ ليتّسقَ مع الجوّ العام ، ففي قولها:

الشّوقُ طائفُ هذا النّهرِ فالتمِسي دمْعًا جديدًا ألا يُشجيكِ مَقدَمُهُ

(الشّوقُ طائفُ هذا النّهرِ)، يبدو لنا جليًّا كيف تجيشُ مشاعرُها تجاه دمشقَ بالحبِّ والهيامِ، وكأنّها تطوفُ شوقًا وعشقًا، وتفيضُ كما يفيضُ بردى عشقًا لدمشق، فأصواتُ القاف والطاء المطبقةُ الشديدةُ المتعاقبةُ في

[1] – صوت الحرف وأثره البلاغيّ في الإعجاز القرآني ، أشرف عبد الهادي الدمهوجي، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، ع٣٧، يونيو ٢٠٢٢، ص٢٤٩

سياقِ الجملةِ الاسميَّةِ المشبعةِ بالاستعارة المكنيَّة تتجانسُ تجانُسًا لافتًا، فهذه الأصواتُ بتراتبيّتِها وتجانسِها مع الأسلوبِ الخبريّ والصورةِ تضفي نفسيّةَ الشَّاعرةِ على أحد موجودات الطبيعة، وهو النهرُ الطائفُ؛ ليصطبغَ النهرُ بشعورِ الحبِّ العارمِ والشوقِ اللامحدودِ بالاعتماد على التشخيصِ المشبَع بأصواتِ (القاف و الطاء) الشديدة، ولا سيَّما أنَّها من أصواتِ القلقلةِ المجلجلةِ للأسماع.

وفي قولها: (ما انفكَّ حتى أتانا شاهِدًا بَـردى) نلحظُ تناسبًا معنويًّا مع التركيبِ الخبريّ السّابقِ (الشّوقُ طائفُ هذا النّهرِ)؛ إذ التركيزُ في التركيبين على النهرِ والمياهِ؛ لتأكيدِ فيضانِ المشاعرِ ودوامِ سريانِها دوامَ سريانِ مياهِ النهرِ، مع اختلافِ الأصواتِ بينهما؛ إذ يبدو التركيبُ الأوّلُ بأصواتِ القلْقَلةِ الشّديدةِ أشدَّ وقعًا في النفسِ من الأصواتِ الرخوةِ في التركيبِ الثاني، إلَّا أنّهما يتجانسانِ في غرقِ الشاعرةِ في نهرِ الحبّ الدمشقيّ.

ثالثاً- بلاغةُ التَّشكيلِ الصوتي في سياقِ الصُّورة الشِّعريَّة:

الصُّورة الشِّعريَّة في قصيدةِ الشّاعرة هيفاء الجبريّ غزيرةٌ متنوّعةٌ عميقةٌ، فلا تكادُ تقرأ بيتًا من أبياتِها إلَّا وتجدُ فيه صورةً أو صورتين، والصُّورةُ ليست وليدةَ المصادفةِ أو الممارسةِ أو التّعلُّمِ؛ إنّها وليدةُ دفقةٍ شعوريَّةٍ مُبدِعةٍ تخلقُ نفسَها بنفسِها من صميمِ التجربةِ الشعوريةِ. ومن أمثلة ذلك قولُها في حبّ دمشق:

أصبحتُ عاشقةً في النهر صامتةً والصَّمت من بردى لا ينتهي فمُه

في قولها (والصَّمت من بردى لا ينتهي فمه) صورةٌ مركَّبةٌ تتداخلُ فيها المعاني والدِّلالاتُ تداخلًا عجيبًا، تبدو من السَّطحِ غيرَ مفهومةٍ وغيرَ منطقيّةٍ، لكنَّ البحثَ في دلالتِها العميقةِ يسبرُ أغوارَها ويكشفُ سرارَها، فالصَّمتُ ليس حقيقيًّا –كما يبدو للقارِئ من الوهلةِ الأولى – بل فمًا ناطقًا بالبلاغةِ والحكمةِ، فالفمُ هو فمُ بردى، والصَّمتُ صمتُ بردى، فكيف اجتمعَ النقيضان في شيءٍ واحدٍ ؟!

هنا تظهرُ قدرة الشّاعرةِ في الجمعِ بين النقيضين ظاهريًّا، المتفاعلَين المتّحدَين باطنيًّا؛ لأنَّ نهرَ بردى الّذي يعدُّ من جماداتِ الطّبيعةِ المتحرِّكةِ هو شريانُ الحياةِ الأبديُّ لمدينةِ دمشقَ، منه يرتوي سُكَّانُها، وبه تزدهرُ أرضُها، وهو ملاذُها وسبيلُ خلاصِها، والقادرُ على غسلِ أدرانِها وأوجاعِها.

والملاحظ أنَّ أصواتَ الصّورةِ الشِّعريَّةِ تتمحورُ حولَ عنصرِ الاستعارةِ في لفظةِ (الصَّمت) الّتي استأثرتْ بأصواتِها على دلالاتِ الصُّورةِ؛ لأنّها أشبعتِ الصّورةَ بهمسٍ يتوافقُ توافقًا تامًّا مع دلالةِ الصَّمتِ أمام بردى، فقد بلغَ عددُ أصواتِ الهمسِ في لفظتَي (صمت – فمه) أربعةَ أصواتٍ مقابلَ صوتٍ واحدٍ متكرّرٍ في وسطِ اللّفظتين، وهو (الميم)؛ إذ إنَّ هذا التّرتيبَ في عنصرَي الصُّورةِ الأساسيّين أفرزَ جلجلةً صوتيَّةً تراتبيَّةً لا تُفهَمُ

بل تُستشعَرُ بالنّغمةِ الموسيقيَّةِ المتواترةِ بين هذه الأصواتِ المتفاعلةِ قسرًا وَفقَ الجدولِ الآتي :

صوت الصاد	صوت الميم	صوت التاء	صوت الفاء	صوت الميم	صوت الهاء
همس	جهر	همس	جهر	همس	جهر
هبوط	صعود	هبوط	صعود	هبوط	صعود

وفي سياقِ حديثِها عن نهر بردى تقول:

حلّي به كيفما شاءَ الهوى فهنا كان الهوى مَلِكاً والماءُ يلهمُهُ

شبَّهت (الهوى بالمِلك)؛ لأنَّها تشعرُ في قرارةِ نفسِها أنَّ عشقَ دمشقَ يرفعُ مرتبةَ العاشقِ إلى مرتبةِ الملوكِ والسَّلاطين في تقسيمٍ واضحٍ لحروفِ الجهرِ مع الهمسِ في الصُّورةِ، فجاءَ الهمسُ في صوتَي الهاء والكاف، وجاءَ الجهرُ في أصواتِ الواو الميم واللام والألف، فالملكُ والسّيطرةُ يحتاجان قوّةً مضاعَفةً، والصُّورةُ من المنظورِ النحويّ أو البلاغيّ تبدو صورةً عاديَّةً، ولكن من المنظورِ الصّوتيّ نلحظُ تراتبيَّةً معنويَّةً مختلِفةً، فقد استخدمت الشَّاعرةُ أصواتَ الجهرِ مُضاعفًا عدديًّا لأصواتِ الهمسِ متزاوجًا مع دلالةِ الصّورةِ؛ لأنَّ الملوكَ يجبُ أن يتمتّعوا بالقوّةِ والسّيطرةِ كحروفِ الجهرِ الّتي استأثرت بثلثَي حروفِ اللّغةِ

تقريبًا، و تجهرُ بنغمتِها معلنةً تفوُّقَها، ثمَّ تبحثُ هذه الأصواتُ المجهورةُ وسطَ سيطرتِها عن لمسةِ رقَّةٍ وسماحةٍ يوفِّرُها صوتا الهاء والكاف المهموسان بعدما استحكمت حروفُ الجهرِ على الصّورةِ وانعكاسِها الدّلاليّ الصَّوتيّ على الواقع.

فضلًا عن أنَّ الشّاعرةَ هنا قدَّمَتِ الهوى والعشقَ على السُّلطةِ تقديمًا معنويًّا لا نحويًّا، فالملكُ يبدأ من العشقِ، وليس أيَّ عشقٍ؛ إنّه عشقُ دمشقَ من دون سواها، وناسبَ صوتُ الهمس (الهاء) هذا التّقديمَ، ثمَّ عطف صورةِ (الماءُ يلهمُه) على صورة (كان الهوى ملكًا) لتظهرَ مكانةُ دمشق بين دول العالم .

إنّ الصُّورةَ الشِّعريَّةَ عُصارةُ إبداعِ الشَّاعرِ ومِرآةُ إبداعه وقدرتِهِ الفكريَّةِ والخياليَّةِ، إنّها فكرٌ وثقافةٌ وفنٌّ وخيالٌ خصبٌ ومشاعرُ جياشَّةٌ، وفي هذا النَّصّ تتجلَّى الصُّورةُ الشِّعريَّةُ مناسبةً للمقامِ وللحالةِ الشُّعوريَّةِ وللموقفِ المهيبِ الّذي تعتلي الشَّاعرةُ عرشَهُ حاملةً دمشقَ في قلبِها حُبًّا، وفي شفاهِها نغمًا يعبّرُ عن عمقِ الانتماءِ القوميّ، وصدقِ العشقِ للعاصمةِ الأمّ دمشقَ، ففي قولها (الصَّمت من بردى

لا ينتهي فمُهُ) حالةٌ شعوريَّةٌ فريدة[1]، تقفُ فيها الشَاعرةُ صامتةً أمامَ عظمةِ نهرِ بردى بإجلالٍ ، خاشعةً بين يدَي مارِدِ الحياةِ وشريانِ دماءِ دمشقَ، وسرِّ وجودِها وشموخِها وبقائها، وأمامَ صمتِها ينطقُ النَّهرُ بأشعارٍ لا تنتهي، ومشاعرَ لا حدودَ لها، وأمنياتٍ لا فضاءَ يستوعبُها، فقد استعارت للنَّهرِ صفاتِ النُّطقِ والهيبةِ، وهنا تظهرُ دلالةُ الأصواتِ متفاعلةً في سياق الحبِّ والإعجابِ مع دلالةِ الصُّورة العميقةِ عبرَ تكرارِ الحروفِ الهامسةِ (الصاد – التاء – الهاء)، ففي لفظةِ (الصَّمت) وحدَها صوتان مهموسان، هما (الصَّاد والتَّاء) اللّذان وافقا بصفاتِهما جوَّ الوقوفِ الخاشعِ أمامَ عظمةِ نهر بردى.

ها نحنُ غادرَنا عشقٌ وجاورَنا عشقٌ فأيٌّ من العِشقينِ نكتُمُه

وفي البيتِ التَّاسعِ من النّصّ تتجلَّى دلالةُ الأصواتِ واضحةً في صورتين متضادّتَين معنويًّا متَّصلَتين شعوريًّا في قولها: (غادرَنا عِشقٌ، وجاورَنا عِشقٌ)، تتمحوَرُ دلالةُ الصَّوتِ في الاستعارةِ المكنيّةِ المكرَّرةِ في سياقِ الحُزنِ والألمِ والشَّوقِ والحنينِ حولَ إحساسِ الشَّاعرةِ بالفقدِ

---

[1] – ينظر: قصائد هيفاء الجبري... أفواه لا تنتهي تقصي منابع الشعرية في صور للخفوت والخفر الأنثوي، مقالة سعد البازعي نُشرت في صحيفة الشرق الأوسط : ٢٠-٧ فبراير ٢٠١٧ م .
https://aawsat.com/home/article/849026

والحرمانِ، فهي البعيدةُ مكانيًّا القريبةُ شـعوريًّا، تحملُ دمشـقَ في قلبِها ووجدانِها، إنَّها تقطنُ في أطهرِ بقاعِ الأرضِ وتعشـقُ وطنَها، وتبادلُ دمشقَ الحبَّ نفسَهُ؛ دمشق التّاريخ والإنسان والجمال.

فإذا قمنا بتحليلِ الأصـواتِ في الصُّـورتين المتطابقتين لفظًا ونغمًا وتلحينًا فإنَّنا نلحظُ أنَّ تكرارَ الأصواتِ في لفظة (عِشق) هو انعكاسٌ لحالةِ التَّطابقِ في العِشـقِ والمحبّةِ لوطنين ؛ الوطنِ الأمِّ (المملكة العربيّة السعوديّة) والوطن الثّاني (سوريا)، فكلاهما عِشق وهيام، وكان بمقدورِ الشَّـاعرةِ أن تستخدمَ لفظةَ (حبّ) من دون أن يتأثَّرَ الوزنُ الشِّعريُّ، لكنَّها آثَرت لفظة (العِشـق) لما فيها من دلالةٍ لصـوتِ (العين)، والأصواتُ في الصُّورتين متطابقةٌ تطابُقًا شبهَ تامّ، الاختلافُ فقط في صوتَين في كلمتَي (غادَرَنا – جاوَرَنا)، هما صوتا (الغين والجيم)، وصوتا (الـدَّال والواو) على التَّوازي، ولهذا الاختلافِ في الأصـواتِ دلالـةٌ معنويَّةٌ؛ إذ تتفاعلُ دلالةُ الأصـواتِ مع المحسّـنِ المعنويّ (طباق الإيجاب) في الكلمتين كلتيهما، هذا التَّشابهُ في الأصواتِ مِرآةٌ لتشابُهِ شـعورِ الشَّـاعرةِ تجاه وطنِها الأمِّ ووطنِها الثّاني (دمشـق)، بينما اختلافُ الأصواتِ بين لفظَتي (غادرَنا و جاورَنا) دليلٌ على حالةِ عدمِ الاستقرارِ في نفسِ الشَّاعرةِ الّتي جاورَتْ مَن تعشقُ من جهةٍ وغادرَتْ من تعشـقُ من جهةٍ أخرى، إنَّها حالةٌ من الفَقدِ الجُزئيّ، وصـوتُ

(الغين) مقابلَ صوتِ الجيم، صوتُ (الغين) صوتٌ رخوٌ مجهورٌ [١] لا يجري معه النَّفَسُ، وهو صوتٌ مُستعلٍ منفتِحٌ، أي يستعلي أقصى اللّسانِ فيخرجُ مُفخَّمًا ومنفتحاً، أمَّا صوتُ (الجيم) فهو صوتٌ شديدٌ مجهورٌ [٢] واستبدالُ صوتِ الغين الرّخو بصوتِ الجيم الشّديدِ يوحي بالإحساسِ المتناقضِ بالامتلاكِ والفقدِ، بالقربِ والبعدِ، بالفرحِ والحزنِ، ويمكنُ إيجازُ دلالةِ صوتَي (الغين و الجيم) في كلمتَي (غادَرَنا – جاوَرَنا) وفقَ الرّسمِ البيانيّ الآتي :

رابعاً – بلاغةُ التَّشكيلِ الصوتي في ضوءِ تفعيلاتِ البحرِ البسيط:

نُقلَ عن الخليل بن أحمدَ الفراهيديّ أنَّ البحرَ البسيط سُمِّيَ بسيطًا لأنَّه "انبسطَ عن مدى الطّويلِ، وجاءَ وسطه (فَعِلُنْ) وآخرُه (فَعِلُنْ) " [٣]، ونُقِلَ عن غيرِه أنّه سُمِّيَ كذلك "لانبساطِ أسبابِه (أو مقاطعه الطّويلة)؛ أي تواليها في مُستهلِّ تفعيلاتِه السُّباعيَّةِ، وقِيل لانبساطِ الحركاتِ في عروضِه وضربِه" [٤].

---

[١] – يُنظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص ٧٥

[٢] – يُنظر: المرجع السابق نفسه، ص ٧٠

[٣] – العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيروانيّ، مصر: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٥م ، ١: ١٣٦

[٤] – فن التقطيع الشعريّ والقافية، صفاء خلوصي، ط٥ ، بغداد: منشورات مكتبة المثنّى ، (د.ت) ، ص ٦٧

الغين	الجيم			الغين	الجيم		
الرَّخو	≠	الشِّدَّة	←	القُرب	≠	البُعد	
فرح	حزن			فرح	حزن		
استقرار	اضطراب			استقرار	اضطراب		

إنَّ علاقةَ البحرِ بوصفِه شكلًا إيقاعيًّا مع الغرضِ الشِّعريّ علاقةٌ دلاليَّةٌ تفرِضُ نفسَها في التَّعاملِ مع أيِّ نصٍّ شعريّ، ولما كانَ البحرُ الشِّعريُّ يعتمدُ على الحركاتِ والسُّكون؛ فإنَّنا سنعتمدُ دراسةَ الحركاتِ والسّكونِ في صدرِ بيتٍ من أبياتِ النصّ، ونستشفُّ دلالتَها عبرَ تواترِها وتتاليها أو انقطاعِها.

فإذا أخذنا صدر البيت الحادي عشر (دمشقُ أُهديتُ حُبًّا مِنْكِ مُمْتَلِئًا)، وقُمنا باستقراءِ حركاتِه وسكناتِه فإنّنا سنجدُ ما يأتي:

دِ مَشْ قُ – أُهـ دِ يْ تُ – حُ بَّ اً – مِ نْ كِ – مُ مْ تَ لِ ئَ اً

انكسار حب حب حب حب انكسار انكسار حب انكسار

يبدأ الشَّطرُ بالكسرةِ، ويكادُ ينتهي بالكسرة في متواليةٍ تُظهرُ حزنَ الشَّاعرةِ لفراقِ دمشقَ، وحبَّها العميقَ لها، هذا التَّوالي في الحركاتِ أقربُ إلى أن يكونَ عملَ اللاشعور الّذي راحَ يرسمُ بياناتِه بين صعودٍ وهبوطٍ، فلا أحدَ يستطيعُ أن يسبرَ أعماقَ النّفسِ البشريَّةِ، وكلُّ حركةٍ أو سكونٍ

تُنبِئُ عن حالةٍ شـــعوريَّةٍ عميقةٍ تتجلّى في ســـطحِ التَّركيبِ ودلالاتِ الصَّوتِ، ونحنُ نلحظُ الحبَّ والحنينَ والفرحَ والاعتزازَ بدمشقَ في تكرارِ حركةِ الضّمَةِ خمسَ مرَّاتٍ في صدرِ البيتِ، ولكنَّ هذه الضَّمةَ مأسورةٌ بين كسرتين، كسرةِ صوتِ (الدّال) في لفظة (دِمشق)، وكسرةِ صوتِ (اللّام) في لفظةِ (مُمتلِئاً).

إحســـاسُ الفقدِ والحرمانِ هو الإحســـاسُ العميقُ المبطَّنُ الّذي لم يظهرْ في المفرداتِ والتّراكيبِ فحسب، بل ظهرَ عبرَ الصّوتِ وحركاتِه (الضّمّة والكسرة)، فهل الشَّاعرةُ مأسورةٌ بحبِّها لدمشقَ بين كسرتين؛ كسرةِ البُعدِ وكسرةٍ لما آلتْ إليه دمشقُ من خرابٍ ودمار.

وختامًا خلص البحث إلى النتائج الآتية:

١-أتاحَ التّشكيلُ البلاغيُّ للأصواتِ في قصيدة (دمشق) الخروجَ من نظمِ الشّعرِ إلى آفاقِ الشّعريّةِ؛ لما أظهرتْهُ الشّاعرةُ من مهارةٍ في حسنِ اختيارِ الأصواتِ، وإجادةِ توزيعِها بدءًا من ضمِّ الصّوتِ إلى الصّوتِ في كلماتٍ، ثمّ تشـــكُّلها في جملٍ وأنســـاقٍ جماليّةٍ؛ بما توفّرُهُ اللّغةُ من سماتٍ بلاغيّةٍ كانت معينًا للتّعبيرِ عن تجربتِها الشّـــعريّةِ وتحريكِ المتلقّي والتّأثيرِ فيه.

٢- أثّرَ الانزياحُ الصّـــوتيُّ في دلالةِ القصـــيدةِ و أثرى بلاغتَها، ومنحَ أحاسيسَ الشّاعرةِ هيئةً تصوُّريّةً وتصويريةً في آنٍ، وخروجًا عن المألوفِ

استمدَّ شرعيَّتَهُ البلاغيّةَ من الصّدقِ الشّعوريّ والانسيابيّةِ في التّعبيرِ، حيث لا تعمُّدَ قصـــديًّا في الاختيارِ والتّشـــكيلِ، وإنّما تعمُّدٌ فنيٌّ من المعينِ البلاغيّ.

٣-على الرّغمِ من أنّ الأصـــواتَ كانت وما زالت مثارَ جدلٍ بين الباحثين في علاقتِها بالمعاني، فإنّ هذا البحثَ بيّن أنَّ للصّـوتِ بلاغةً وتأثيرًا نفســيًّا وشــعوريًّا ودلاليًّا لا يمكنُ إنكارُه، ليس من حيث هو صـوتٌ مفردٌ له صـفاتٌ معيَّنةٌ وخصـائصُ يتفرَّدُ بها، ولكن من خلال تفاعلِهِ مع الأصـــواتِ المجاورةِ والمفردةِ والتّراكيبِ والسِّـــياقِ والبحرِ الشِّعريّ.

وهذا يفند الجل الذي يرفض أثر الصَّـــوت في نفس المتلقي، وأمثلة التأثير كثيرة تتجلَّى عميقاً في قدرة أصـــوات القرآن على التأثير في المتلِّقي والتي كان لها أثر واضح في المساهمة في انتشار الإسلام وعشق المسلمين لترتيله .

٤-تجلى إبداع الشَّـاعرةِ عبر إحسـاسِـها الخاصِّ بتأثيرِ الأصـواتِ، واختياراتِها للأصـــواتِ الّتي تناســـبُ حالتَها الشّـــعوريّةَ والجوَّ العامَّ للنَصّ،كما عكســتْ قوميّتَها وحبَّها العميقَ لدمشـقَ الّذي ظهرَ عبرَ دلالةِ الأصواتِ ومعانيها.

المصادر والمراجع

١- أشـــتات مجتمعات في اللغة والأدب، عباس محمود العقاد، ط٦، دار المعارف (د. ت) .

٢- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، (د. ت).

٣- الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، سمير شريف استيتية، ط١، عمان: دار وائل،٢٠٠٣م.

٤- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، ط٧، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

٥- تداعى له ســـائر القلب -ســـلســـلة الكتاب الأول (٣٢) ، هيفاء الجبري، النادي الأدبي بالرياض.

٦- التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموســيقى الشــعر العربي، رجاء عيد، الإســكندرية: منشــأة المعارف ، ١٩٨٧م.

٧- الخصــائص ، أبو الفتح، عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، بيروت: المكتبة العلميَّة ، (د.ت).

٨- خصــائص الحروف العربية ومعانيها، حســن عباس، منشــورات اتِّحاد الكُتَّاب العرب ١٩٩٨ .

٩- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ط١، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٧م.
١٠- سر صناعة الإعراب، أبو الفتح، عثمان بن جني، تحقيق: حسن هنداوي، دمشق: دار القلم، (د.ت).
١١- علم الأصوات، كمال بشر، القاهرة: دار غريب ، ٢٠٠٠م.
١٢- العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيروانيّ، مصر:المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٥٥م.
١٣- فن التقطيع الشعريّ والقافية، د. صفاء خلوصي، ط ٥، بغداد: منشورات مكتبة المثنّى ، (د.ت).
١٤- قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون، ترجمة محمد الولي، ومبارك رضوان،ط١، الدار البيضاء: دار توبقال ، ١٩٨٨
١٥- الكتاب، سيبويه، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، ط٢، القاهرة :مكتبة الخانجي، ١٩٨٢ م .
١٦- لسان العرب ، أبو الفضل جمال الدين محمَّد بن مكرم بن منظور الإفريقيّ المصري ، بيروت: دار صادر .
١٧- المعجم العربي لأسماء الملابس «في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث» ، إعداد: رجب عبد الجواد إبراهيم ، القاهرة : دار الآفاق العربية.

١٨- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، أحمد زكي بدوي، ط١، القاهرة: دار الكتاب المصري، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٩١.

١٩- نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص، نواف قوقزة، ط١، عمان: وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٠م.

الدوريات:

١- مجلة آفاق العلوم ، مج ٥، ع٣، ٢٠٢٠، عنوان المقالة: جماليات تلقي القيم الصوتية الإيقاعية في الدراسات البلاية القديمة، واكي راضية.

٢- مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج ٥، ع ١، ٢٠٢٢ م ، عنوان المقالة: الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم (تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي)، بلقاسم بودنة.

٣- مجلة كلية اللغة العربية، بايتاي البارود، ع ٣٦، فبراير ٢٠٢٣م. عنوان المقالة :مناسبة أصوات الحروف لمعانيها في القرآن الكريم، د. مي فاروق علي متولي.

٥- مجلة كلية اللغة العربية، المنوفية، ع٣٧، يونيو ٢٠٢٢، عنوان المقالة: صوت الحرف وأثره البلاغي في الإعجاز القرآني ، أشرف عبد الهادي الدمهوجي.

almsadr walmraj'e

1-ashtat mjtm'eat fy allghh waladb, 'ebas mhmwd al'eqad, t6, dar alm'earf (d. t) .
2-alaswat allghwyh, ebrahym anys, mktbh nhdh msr, (d. t).
3-alaswat allghwyh r'eyh 'edwyh wntqyh wfyzya'eyh, smyr shryf astytyh, t1, 'eman: dar wa'el,2003m.
4-albyan waltbyyn, abw 'ethman 'emrw bn bhr aljahz, thqyq : 'ebd alslam mhmd harwn, t7, alqahrh: mktbh alkhanjy, 1418h - 1998m.
5-tda'ea lh sa'er alqlb -slslh alktab alawl (32) , hyfa' aljbry, alnady aladby balryad.
6-altjdyd almwsyqy fy alsh'er al'erby drash tasylyh ttbyqyh byn alqdym waljdyd lmwsyqa alsh'er al'erby, rja' 'eyd, alesskndryh: mnshah alm'earf , 1987m.
7-alkhsa'es , abw alfth, 'ethman bn jny, thqyq: mhmd 'ely alnjar, byrwt: almktbh al'elmyh , (d.t).
8-khsa'es alhrwf al'erbyh wm'eanyha, hsn 'ebas, mnshwrat athad alkutab al'erb 1998 .
9-drash alswt allghwy, ahmd mkhtar 'emr, t1, alqahrh: 'ealm alktb, 1997m.
10-sr sna'eh ale'erab, abw alfth, 'ethman bn jny, thqyq: hsn hndawy, dmshq: dar alqlm, (d.t).
11-'elm alaswat, kmal bshr, alqahrh: dar ghryb , 2000m.
12-al'emdh fy mhasn alsh'er wadabh wnqdh, abn rshyq alqyrwany, msr:almktbh altjaryh alkbra , 1955m.
13-fn altqty'e alsh'ery walqafyh, d. sfa' khlwsy, t 5, bghdad: mnshwrat mktbh almthna , (d.t).
14-qdaya alsh'eryh, rwman jakwbswn, trjmh mhmd alwly, wmbark rdwan,t1, aldar albyda': dar twbqal , 1988
15-alktab, sybwyh, thqyq : 'ebdalslam mhmd harwn , t2, alqahrh :mktbh alkhanjy, 1982 m .
16-lsan al'erb , abw alfdl jmal aldyn mhmd bn mkrm bn mnzwr alefryqy almsry , byrwt: dar sadr .
17-alm'ejm al'erby lasma' almlabs «fy dw' alm'eajm walnsws almwthqh mn aljahlyh hta al'esr alhdyth» , e'edad: rjb 'ebd aljwad ebrahym , alqahrh : dar alafaq al'erbyh.
18-m'ejm mstlhat aldrasat alensanyh walfnwn aljmylh waltshkylyh, ahmd zky bdwy, t1, alqahrh: dar alktab almsry, byrwt: dar alktab allbnany, 1991.

19-nzryh altshkyl alast'eary fy alblaghh walnqd m'e drash ttbyqyh fy sh'er 'emr alns, nwaf qwqzh, t1, 'eman: wzarh althqafh alardnyh, 2000m.
aldwryat:
1- mjlh afaq al'elwm , mj 5, 'e3, 2020, 'enwan almqalh: jmalyat tlqy alqym alswtyh aleyqa'eyh fy aldrasat alblayh alqdymh, waky radyh.
2- mjlh alqar'e lldrasat aladbyh walnqdyh wallghwyh, mj 5, 'e 1, 2022 m , 'enwan almqalh: almwaznat alswtyh fy alsh'er al'erby alqdym (tmthylha alblaghy wada'eha aleyqa'ey), blqasm bwdnh.
3- mjlh klyh allghh al'erbyh, baytay albarwd,'e 36, fbrayr 2023m. 'enwan almqalh :mnasbh aswat alhrwf lm'eanyha fy alqran alkrym, d. my farwq 'ely mtwly.
5-mjlh klyh allghh al'erbyh, almnwfyh, 'e37, ywnyw 2022, 'enwan almqalh: swt alhrf wathrh alblaghy fy ale'ejaz alqrany , ashrf 'ebd alhady aldmhwjy.