الدِّلالة الصَّوتيّة للقافية في قصيدة المتنبي الشِّينية (مَبِيتي مِن دمشق على فِرَاشٍ)

The Phonetic Significance of Rhyme in Al-Mutanabbi's Shiny Poem (I sleep from Damascus on a bed)

أ.د جاسم خلف مرص(*)

Professor Dr. Jasim Khalaf Maris

jmaris@uowasit.edu.iq

ملخص البحث

تعنى هذه الدراسة بالكشف عن دلالات البنية الصوتية (للقافية) في نص المتنبي الذي مدح فيه أبا العشائر (علي بن الحسين بن حمدان) ويذكر فيه ايقاعه بأصحاب بلقيس ومسيرة من دمشق ، والقصيدة ذات جرس موسيقي خاص اكتسبته في المقام الاول من حرف الروي في القافية صوت (الشين) فاستطاع المتنبي بما يملك من ذائقة شعرية أن يوظف الاصوات اللغوية في قافيته لأغراض مختلفة في هذا النص الشعري وأجاد ايّما اجادة في الايقاع الداخلي للقافية من طريق التناسق الداخلي للأصوات الصامتة والصائتة على حد سواء هذا التناسق والتنوع الذي دل على تنوع مشاعر واحاسيس المتنبي في القصيدة، كما كشفت الدراسة إن المتنبي أجاد وأبدع في هندسة المقاطع الصوتية كذلك بيّنتْ توظيفه للصوائت الطويلة(الالف والواو والياء) التي عبرت عن دلالات منها التغني ورفع الصوت لبيان صفات وخصال ممدوحه ليسمع بها القاصي والداني من طريق مد الصوت (النفس) فيها ووضوحها السمعي.

كلمات مفتاحية: الدلالة الصوتية، القافية، صوائت طويلة، إيقاع،التناسق، القصيدة الشينية.

(*) جامعة واسط/ كلية التربية الاساسية/ قسم اللغة العربية

Abstract

*T*he first image of the letter Al-Rawi in the rhyme is a sound, and its rhythm is mentioned by the companions of the image, Damascus, and the poem with the infrastructure (for the rhyme). (The Shin) Al-Mutanabbi, with his poetic taste, was able to employ the linguistic sounds in his rhyme for different purposes in this poetic text, and another way to internal consistency of silent and voiced sounds alike. In the image, the image itself, and its praiseworthy qualities, and its praiseworthy qualities, are devoid of them, far and near, through the way of the sound (the soul) in it and its auditory clarity
Keywords: phonemic connotation, rhyme, long sounds, rhythm, harmony, the Chinese poem.

المقــدمة

الحمد لله ربَّ العالمين والصلاة والسـلام على أشـرف الخلق والمرسـلين سـيدنا أبي القاسم محمد الصادق الأمين، وعلى آله الطَّيبين الطَّاهرين .

وبعد .

تنتهي كل قصيدة بنقرة صوتية ، أو مركز صوتي يعرف بالقافية ، يلزمه الشعراء في أواخر أبيات قصائدهم ، والقافية كما يعرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي ((من آخر حرف في البيت الى أول سـاكن يسـبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن)) (الاخفش، ١٩٧٠) على حين ذهب الاخفش الاوسط الى القـول : هي آخر كلمة فـي البيت ينظر (العنابي، ١٩٩٧) وبالغ بعضهم في التعريف فقال :هي البيت كله ينظر (خلوصي، ١٩٦٦) ويخلص الدكتور صفاء خلوصي بعد مناقشـة تعريف القافية والتدقيق فيه غاية التدقيق الى القول : ((وليسـت القافية حرف الروي كما يرى بعضهم ، بل هي شـيء مركب من حروف وحركات تقرر جماع ما في البيت من حلاوة الموسيقى)) (خلوصي، ١٩٦٦) فالقافية إذن مجموعة أصوات في أخر البيت وهي بمثابة الفاصلة الموسـيقية يكررها الشـاعر في فترات منتظمة، وقـد اسـتطاع المتنبـي بما يملك من ذائقة شـعرية أن يوظـف الاصوات اللغوية فـي قافيته لأغراض مختلفة في هذا النص الشعري وأجاد ايّما اجادة في الايقاع الداخلي للقافية من طريق التناسق الداخلي للأصوات الصامتة والصائتة على حد سواء ، وأحسن في اختيار أصوات القافية وضم بعضها لبعض ليحقق في نهاية المطاف التناسق والانسجام بين العناصر الصوتية في هذه القصيدة ،كذلك أنماز أيقاع

القافية بذلك الجرس الموسيقي الذي ترك أثرا في أذن المتلقي والسامع مما جعله مشدودا منذ الوهلة الاولى للنص .

من أجل ذلك ارتأينا تقسيم البحث على مقدمة وثلاثة عناوين ، تناولنا في الاول منهما : (نبذة مختصرة عن اصوات القافية) وحمل الثاني عنوانا تحت تسمية :(المؤثرات الصوتية وأثرها الايقاعي للقافية) وضم الثالث عنونا حمل اسم :(هندسة المقاطع الصوتية للقافية).

واخيرا ... فقد سعينا في بحثنا هذا سعيا مخلصا فأن وفقنا فمنّ الله علينا وأعانته وألا حسبنا أن ينظر الى هذا العمل بعين صاحبه الذي يعتقد فيه تقصيرا ويحاول أن يزيله بإرشادات الناظر اليه وتوجيهاته المقومة ممن نرجو أن لا يبخل علينا بها.

وأخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين ..

العنوان الاول : نبذة مختصرة عن اصوات القافية.

يعنى هذا العنوان بالكشف عن دلالات البنية الصوتية للقافية في نص المتنبي الذي مدح فيه أبا العشائر (علي بن الحسين بن حمدان) ويذكر فيه ايقاعه بأصحاب بلقيس ومسيرة من دمشق ينظر (البرقوقي، ٢٠١٠) تلك الدلالات التي تعكس الواقع الدلالي والنفسي للشاعر ينظر (عزام، ١٩٩٠) (سلوم، ١٩٨٣) فالصوت اللغوي بما يحمل من صفة صوتية لا ينتج في النص الشعري بطريقة عشوائية بل هو نتاج تجربة الشاعر النفسية وفي ذلك يقول بعض المحدثين: ((الصوت في النص الشعري محسوب لا ينتجه الشاعر بطريقه عشوائية ...ولا بد ان يكون للتجربة النفسية صدى واضح في النص)) (ابراهيم، ٢٠١٥) فأصوات الشعر ((ليست عناصر لها رموز خارجية وإن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب، بل لها في ذاتها معنى مستقل)) (عزام، ١٩٩٠) والأصوات اللغوية بما تحمل من صفات صوتية تختلف دلالتها بحسب موقعها من الجملة واللفظ جاء في كتاب في الصوتيات العربية ((... ومن ثم فانه ينشأ منه عدة أصوات متباينة في السمع ولهذا تباين استعمال الصوت الواحد في صيغ الكلام الفاظا وجملا)) (رمضان، د.ت) فمن الصوت اللغوي تتكون الكلمات ومن هذه الكلمات تتكون اللغة ، قال ابن جني في ذلك : ((اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم)) (جني، ١٩٩٠) وهو ما أكده (دي سوسور) فاللغة في جوهرها نظام من الرموز الصوتية ينظر (سوسور، ١٩٨٦) والصوت اللغوي كما يرى الدكتور تمام حسان ((الاثر السمعي الذي به ذبذبة مستمرة مطردة حتى ولو لم يكن مصدره جهازا صوتيا حيا ، فما نسمعه من الآلات الموسيقية النفخية أو الوترية أصوات وكذلك الحس الانساني صوت ، ويتوقف فهم الصوت بهذا المعنى العام على أصطلاحات ثلاثة يجب التفريق بينها أيضا)) (حسان، ١٩٧٤) وهذه الاصطلاحات :ينظر (حسان، ١٩٧٤)

- درجة الصوت pitch))، اي سمكه أو دقته
- علو الصوت (Loudness) ، المصدر الذي يصل اليه مصدر الذبذبة

- قيمة الصوت (Quality or timpre) تعني اثر الصوت السار أو المنفر في الاذن ، والنص الشعري هو نسيج لغوي محكم البناء أو ((تنظيم لأصوات اللغة في ازمنة محددة)) (العف، ٢٠٠٠) أو ((توظيف لقيم هذه الاصوات وخصائصها النوعية)) (العف،٢٠٠٠) وقد تميزت قصيدة المتنبي الشينيّة بذلك الجرس الخاص الذي اكتسبته من قافية (الشين) وهو حرف بنيت عليه هذه القصيدة ونسبت اليه ، ولزم آخر كل بيت فيها ، وقد أشبع هذا الحرف بحركة الوصل (الكسرة) التي تحولت بسبب اشباعها في بعض الابيات الى حركة طويلة (الياء) المديّة ، كذلك التزمت القافية بحركة الردف الالف (حرف المد) ، وهذان الحرفان من حروف الجوف أو الحروف الهوائية كما وصفها الخليل بن احمد الفراهيدي إذ قال: ((أربعة احرف جوف وهي : الواو والياء والالف اللينة والهمزة وسميت جوفا لأنها تخرج من الجوف فلا تقع في مدرجة من مدارج اللسان و لا مدارج الحلق ولا مدارج اللهاة، وانما هي هاوية في الهواء)) (الفراهيدي، ١٩٨٠) وهو بذلك الوصف يتفق مع وجهة نظر اللغويين المحدثين إذ إن هذه الاصوات أصوات صائتة انطلاقيه يندفع الهواء خلال النطق بها دون عائق يعترضه في مجراه ينظر (بشر، ١٩٧٠)، قال صاحب كتاب القوافي : ((وانما وصلوا بهذه الحروف لان الشعر وضع للغناء والحداء والترنم واكثر ما يقع ترنمهم في اخر البيت وليس شي يجري فيه الصوت غير حروف اللين)) (الاخفش، ١٩٧٠) وقد لائم كونها من حروف الترنم وهاوية في الهواء لا قرار لها ، مع الحالة النفسية للشاعر المتنبي الذي أراد التغني ورفع الصوت لبيان صفات وخصال ممدوحه ليسمع بها القاصي والداني لذا كلن المتنبي موفقا في اختار حرفا المد في (القافية) مع كون الالف من أخف الحروف واعذبها جرسا وأمدها نفسا ينظر (سلوم، ١٩٨٣) ويرى الدكتور ابراهيم انيس إن الالف الصائتة أوضح كل الحركات في السمع ينظر (أنيس، موسيقى الشعر، ١٩٨٧) واستطاع المتنبي أن يحرك شخوصه بفنية عالية حتى إن العواطف في هذا النص جاءت مختلطة ببعضها البعض وقد منحه اختيار بحر الوافر(مفاعلتن مفاعلتن فعولن) مساحة واسعة ليعبر عن هذا الخليط من الانفعالات ، وقد حضي شعر المتنبي بالاهتمام الكبير من قبل النقاد والدارسين قديما وحديثا ،و استحق شعره هذا الاهتمام لجودته وكثافته الدلالية بنية ومضمومًا ، الامر الذي حمل ابن رشيق القيرواني للقول عنه: ((فقد ظهر المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس)) (رشيق، ١٩٧٢) وتحدث عن شعره ابن جني فقال ((كان يخترع المعاني اختراعا لا يعاديه فيها إلا ضده ولا يجاريه به

إلا نـده)) (جني، شـرح ابن جنـي الكبير على ديـوان المتنبي -الفسـر، ١٩٧٠) ووسـمه ابن الاثير بخاتم الشـعراء ينظـر (الاثير، ١٩٦٠) تتألـف قصيـدة المتنبي من سـتة وثلاثين بيتا ، بـرع المتنبي فـي اختيار الفاظهـا التي جاءت منسـجمة مع الجو العام للقصيدة ، كذلك عجّت القصيـدة باللوحات الفنية والصور الرائعة التي اسـتمدها من البيئة المحيطة بـه ومن مخزونه الثقافـي ، وقـد رسـمت القصيدة الجو النفسـي الداخلي لبطل القصة ذلك الممدوح الذي سـعى المتنبـي لإيصال رسـالة معينـة تعكس صفاته وشجاعته وما عرض له من الجيش الذي كبسه بانطاكية فتطايرت الفوارس عن سيفه.

العنـوان الثاني : المؤثـرات الصوتية وأثرها الايقاعي في القافية.

تميـزت قصيدة المتنبـي الشـينيّة في مدح ابـي العشـائر (علي بن الحسـين) الـذي كان عاملا على أنطاكية من قبل سـيف الدولة بذلك الجـرس الموسـيقي الأخّـاذ الـذي كسـبته في المقـام الاول مـن حرف (الروي) فـي القافية وهو صوت(الشين) المشـبع بحركة (الوصل) الكسـرة والتـي تحولت في بعـض الابيات بعد اشباع الحركة إلى حرف المد (الياء)، وصوت (الشـين) لثوي حنكـي احتكاكـي مرقق ينظر (بشـر، ١٩٧٠) و (مهـدي، ٢٠٠٧) وليس له نظيـر مجهور في أصـوات العربية ، يتم نطقه بأن يلتقي أول اللسـان وجزء من وسطه بوسط الحنك الاعلى المسـمى المزمار ينظر (مهدي، ٢٠٠٧) يقـول الدكتـور كمـال محمـد بشـر: ((يتكون هذا الصوت بأن يلتقي طرف اللسـان أي مقدمه بمؤخر ومقدم الحنك الاعلى ، بحيث يكون هناك منفذ ضيق لمرور الهواء)) (بشر، ١٩٧٠) ثم يبيّن الدكتور بشـر سعة منفذ الهواء معه فيقول : ((ولكن هذا المنفذ أوسع من المنفذ الموجود في حال صوت كالسين مثلا)) (بشر، ١٩٧٠) .

والشـين أحد أصـوات ثلاثة عدهـا علماء العربية أصوات وسـط اللسـان أو وسط الحنك قال سـيبويه : ((ومن وسـط اللسـان بينه وبين وسـط الحنـك الأعلـى مخـرج الجيم والشـين والياء)) (سيبويه، د.ت) في حين أخرج الخليل مـن قبل صوت الياء من هذه المجموعة وابدلها بصوت الضاد ووسمها بـ(الاصوات الشجرية) لأنهـا تخرج من شـجر الفم وهو وسـطه ينظر (الفراهيـدي، ١٩٨٠) ولم يجـد علماء العربية الخالفون لسيبويه مجالاً لأي زيادة على وصف مخرج (صوت الشـين) إذ بقـى وصفه لها في كل عصـور اللغـة عمـاداً للذيـن جـاءوا بعده يرددونـه بنصـه أو الحـوم حولـه دون إضافة ذات قيمة علمية ينظر (المبرد، د.ت) و (جني، سـر صناعة الاعـراب، ١٩٥٤) كذلك أتسـم صوت الشين بصفة ميّزته عن بقية الاصوات، هـذه الصفة (صفـة التفشـي) والتفشـي صفة خاصة بصوت الشـين ونظيره المجهور (الجيم الشـامية) والتفشـي عند أُسـتاذنا الدكتور خليل العطية (رحمه الله) ((انتشار اللسان على الحنك فيكون في وسـطه شـيء كالقناة يتسرب النفس

منهـا ولا يقتصر تسـربه على المخرج بل يتوزع في جنبات الفـم وقد أقرّ مجمع اللغة العربية بالقاهرة على تسميته بـ husig sounds)) (العطية، ١٩٨٣) وقد اجاد المتنبي أيّما اجادة في اختيار اصوات قافيته فبعد (الروي والردف والوصل) تنوعت حروف (الدخيل) عنده وكما موضح في الجدول الاتي:

جدول رقم (١)

حرف الدخيل	التكرار	النسبة المئوية	القافية
الشين	٧	٪١٩، ٤٤	المشاش-العشاش-الخشاش-بالخشاش-بشاش-غشاشي-الرشاش
الحاء	٤	٪١١، ١١	حاش-المحاش -احاشي-الجحاش
الراء	٤	٪١١، ١١	راش –الفراش-احتراش-هراش
الطاء	٣	٪٨، ٣٣	عطاش-عطاش- مطاش
الميم	٣	٪٨، ٣٣	قماش – ماش- انكماشي
الياء	٢	٪٥، ٥٥	رياش – الفياش
الواو	٢	٪٥، ٥٥	حواش – واش
الجيم	٢	٪٥، ٥٥	مستجاش – الحجاش
العين	٢	٪٥، ٥٥	عاش - المعاش
الفاء	١	٪٢، ٧٧	فاش
الهاء	١	٪٢، ٧٧	ارتهاش
الباء	١	٪٢، ٧٧	الكباش
الغين	١	٪٢، ٧٧	غاش
الخاء	١	٪٢، ٧٧	خاش
النون	١	٪٢، ٧٧	ناشي
القاف	١	٪٢، ٧٧	لانتقاش
مجموع القافية	٣٦		

وعلى ما مرّ من الجدول رقم (١) يمكن تسجيل الاتي :

أولاً: إن النسـق الصوتي لصوت الشـين (الحرف الدخيل) في القافية والذي تكرر(٧) مرات وبنسـبة بلغت (٤٤، ١٩٪) من مجموع القافية جاء مناسباً مع عمق الحدث المنسجم مع الطبيعة الصوتية لحرف الشين والذي يتصف بصفة التفشي والتفشي في اللغة يعني: الانتشار ولانبثاث ينظر (منظور، ٢٠٠٥) وفي الاصطلاح : كثرة انتشـار خروج الريح بين اللسـان والحنك ينظر (القيسي، ١٩٧٣) فناسب ذلك الحدث المجسـد لعواطف الشاعر لنشـر ووصف واذاعة البطولة والشـجاعة المتمثلة في شخص أبي العشـائر وربية الأعداء منه ، وبذلك اسـتطاعت الشـين التعبير عن جوّ القصيدة العام والكشـف عن عواطف مبدعها في حبه لممدوحه واعجابه الشديد به.

ثانيـاً: كذلك شـاع فـي قافية المتنبي صوتـا (الحاء والـراء) (الحرف الدخيل)، والحـاء صوت حلقي

احتكاكي مهموس (بشر، ١٩٧٠) فعند النطق به يضيق المجرى الهوائي في الفراغ الحلقي، بحيث يحدث مرور الهواء احتكاكاً ولا تتذبذب الاوتار الصوتية عند النطق به ينظر (بشر، ١٩٧٠) أما الراء فصوت لثوي مكرر مجهور (مهدي، ٢٠٠٧) وهو شبيه بالحركات لما يوجد عند النطق به من حرية للهواء بسبب الاتصال والانفصال المتكررين ينظر (بشر، ١٩٧٠) و(مهدي، ٢٠٠٧) وتكرر الصوتان (٤) مرات وبنسبة مئوية بلغت (١١، ١١٪) من قافية القصيدة قد ناسب هذا التكرار طبيعة الموضوع الذي يحتاج الى توخي الوضوح السمعي الذي يتميز به (صوت الحاء) الاحتكاكي و(صوت الراء)المكرر على إن هذا الوضوح السمعي يساعد على حسن الاستماع الى القصيدة وفهم معانيها وهذا ما يسعى اليه المتنبي الذي اراد أيصال رسالة معيّنة تعكس صفات ممدوحه (علي بن الحسين) وتفانيه في الدفاع عن انطاكية.

ثالثا:أجاد المتنبي وأحسن في اختيار حرفي الدخيل (الطاء والميم) في هذه القافية إذ تكرر كل منهما مرتين وبنسبة بلغت (٣٣، ٨٪) من مجموع القافية ،فصوت الطاء اسناني لثوي انفجاري مهموس مطبق مفخم (بشر، ١٩٧٠) وقد وصفه الرعيل الاول بأنه صوت مجهور أحد حروف (قطب جد)ينظر (سيبويه، د.ت) و (المبرد، د.ت) و(جني، سر صناعة الاعراب، ١٩٥٤) فيكون اللسان حال النطق به مقعراً يشبه الملعقة أما الميم فصوت شفوي أنفي مجهور (عمر، ١٩٩٦) تنطبق الشفتان انطباقاً تاماً وبسبب انخفاض الحنك اللين عند النطق به فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الانف ويخرج الهواء معها حراً طليقاً كالحركات لذلك هي تتمتع بملمح الوضوح السمعي ينظر (بشر، ١٩٧٠) فكل هذه الصفات من (اطباق وجهر وانفي ووضوح سمعي) جعلت هذين الصوتين مقترنة بالنغمة العالية الملائمة واسلوب المدح الذي ينشده المتنبي في هذه القصيدة فاسلوب المدح يقتضي نسقاً موسيقياً ذا ايقاع خاص لا يتلائم معه إلا مثل هذان الصوتان (الطاء والميم) ذات النغمة المرتفعة والايقاع الموسيقي لجذب وشدّ انتباه المتلقي والتأثير في السامع.

رابعاً:- ظهر لنا من خلال الجدول السابق إن من أصوات الحرف الدخيل (الياء والواو والجيم والعين) وقد تكرر كل منها (مرتين) وبنسبة بلغت (٥٥، ٥٪) من مجموع القافية ، وصوتا (الياء والواو) من أصوات اللين ،واللين اندفاع الهواء عند النطق بالصوت من الرئتين ماراً بالحنجرة فالحلق فالفم ، في ممر ليس فيه حوائل تعترضه فتضيق مجراه ينظر (أنيس، الاصوات اللغوية، ١٩٧١) لذا فهما لهما شبه نطقي بالحركات، فقيل عنهما (انصاف الحركات أو اشباه الحركات) ينظر (بشر، ١٩٧٠) وعلل مكي بن ابي طالب القيسي سبب تسميتهما بحرفي اللين: ((إنما سميتا بذلك لأنهما يخرجان في لين وقلة كلفة على اللسان)) (القيسي، ١٩٧٣) يتميز هذان الصوتان بصفة موسيقية خاصة ، جعلتهما من حروف الجداء والغناء والترنم قال صاحب كتاب القوافي: ((وانما وصلوا بهذه الحروف لان الشعر وضع للغناء والحداء والترنم واكثر ما يقع ترنمهم في اخر البيت وليس شي يجري فيه الصوت غير

حـروف اللين، الياء والواو السـاكنتين والالف فزادوهـن لتمـام البيت)) (الاخفـش، ١٩٧٠) وقـال ايضا: ((وانما لحقوا هـذه الحروف التي يجـري فيهـا الصـوت اذا ارادوا الترنـم لان الصـوت لا يجـري فـي غيرهـا)) (الاخفش، ١٩٧٠) لـذا منحت صفة اللين للصوتين ملمحاً تميزياً ووضوحاً سـمعياً وقوةً نطقيةً بيّنت حال الممـدوح أبي العشـائر وهو يدافـع عن مدينته ويُحـل لها الأمـان محل الخـوف والظلم وقهر الأعـداء ، فالصوتـان بوضوحهمـا السـمعي لشـبههما بالحـركات كانتا صرخـة مدوية في وجوه الأعداء تنذر بالقتل والزوال واسـتئصال شأفتهم.

أمـا صوتـا (الجيـم والعيـن) فالجيم لثوي حنكـي مركب مجهور (بشـر، ١٩٧٠) والجيم الصـوت الوحيد المركب في العربية الفصحى أو المـزدوج ،ومعنـى مركـب إنـه يجمع بين صفتي (الشدة والرخاوة)فهو يبدأ شديداً وينتهي رخواً (مهدي، ٢٠٠٧) أما العين فصوت حلقي احتكاكي مجهور (بشـر، ١٩٧٠) ويكون نطقه بتقريب جذر اللسـان من الجـدار الخلفي للحلق بحيث يسـمح للهواء بالمرور وحدوث احتكاك بموضـع التضييـق مـع ارتفـاع الطبق ليسـد المجرى الانفي ينظر (مهدي، ٢٠٠٧) وبسبب تعقد مخرجه يرى الدكتور كمال محمد بشر إن هذا الصوت يمثل مشـكلة لغيـر العرب إذ قال: ((والعين في اللغة العربية تمثل مشـكلة حقيقية لغيـر العرب ومـن النـادر أن يسـتطيع واحد منهم نطقها بصورة صحية)) (بشـر، ١٩٧٠) وبسبب ما يتمتع به هذان الصوتان من (تركيب وجهر) مـال نسـق القافية الصوتي الـى القوة والشدّة ليرسـم لنا المتنبي صورةً متكاملةً عن شجاعة ممدوحه التي لا نظير لها وليس له قرن يصادمه ، حتى إن مواقفـه في القتال واقتحامه المهالك تشـجع المصبور وتزيل عنه خوف ال قتل.

العنـوان الثالـث: هندسـة المقاطـع الصوتية للقافية.

مصطلح المقطع مـن مصطلحات الفارابي ذكـره قائـلا: ((كل حـرف غير مصـوت اتبع بمصوت قصير قرن به ، فانه يسـمى (المقطع القصير) والعرب يسـمونه الحرف المتحرك)) (الفارابي، د.ت) واختلفت تعريفات المقطع عند الاصوتيين تبعا لاختلاف نظرتهم اليه، قال عنه دي سو سير: ((هو الوحدة الاساسية التي يؤدي الفـو نيـم وظيفة داخلهـا)) (مهـدي، ٢٠٠٧) وقـال عنه ماريـو باي : ((المقطـع عبارة عن قمة إسـماعيه غالبا ما تكون صوت علة مضافا اليها اصـوات اخرى عـادة)) (باي، ١٩٧٣) وعرفه الدكتور احمد مختار عمر : ((تتابع من الاصوات الكلاميـة له حد اعلى او قمة طبيعية تقـع بين حديـن ادنيين من الاسـماع)) (عمر، ١٩٩٦) وحـده الدكتور عبد الصبور شـاهين : ((هو مزيج من صامت وحركة يتفق مع طريقة اللغـة في تأليـف بنيتها ، ويعتمـد على الايقاع التنفسـي)) (شـاهين، ١٩٨٠) وقسـم الدكتور محمـد الانطاكـي المقاطـع من حيـث الطول والقصر الى ثلاثة اقسام : (الانطاكي، ١٩٨٧)

١- المقطع القصير: ويشمل (ص + ح).

٢- المقطع المتوسط: ويشمل (ص +ح ح) (ص +ح +ص).

٣-المقطع الطويل: ويشمل (ص+ ح ح+ ص) (ص+ ح+ ص+ ص).

والمقطع يعد اصغر وحدة نطقية، وتختلف عدد المقاطع التي تتكون منها الكلمات تبعا لاختلاف اللغة ينظر: (عمر، ١٩٩٦) ولا تزيد الكلمات العربية- كما يرى الدكتور ابراهيم انيس- سواء أكانت اسما او فعلا حالة تجريدها من السوابق واللواحق على خمسة مقاطع (أنيس، ١٩٧١) خلافا للدكتور احمد مختار عمر الذي ذهب الى عدم وجود كلمة مجردة في اللغة العربية تحتوي على اكثر من اربعة مقاطع ينظر (عمر، ١٩٩٦) في حين اجمع اللغويون ان الكلمة في اللغة العربية لا تزيد عدد مقاطعها على سبعة مقاطع مهما اتصل بها من سوابق او لواحق و وروها نادر وقليل في العربية ينظر (مهدي، ٢٠٠٧) وعند تتبع النسيج المقطعي لقافية المتنبي نجد شيوع المقطعين (القصير والمتوسط) فيها ،على ان هذين المقطعين هما الشائعان في الكلام العربي بعامة ، وفي الشعر بشكل خاص ينظر (أنيس، موسيقى الشعر، ١٩٨٧) اذ لها توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والتنفسية كما يرى بعض الباحثين ينظر (الرحمن، ٢٠٠٢) بخلاف المقطع الطويل الذي لا يتفق نسيجه المقطعي مع الحالات الشعورية والتنفسية ، الا في حالات الوقف وفي نهاية الكلام ومن ثم فهي تتوافق مع ((الآهات الحبيسة التي تخرج في هواء زفيري طويل يقتضي الوقوف بعدها حتى يلتقط الشاعر انفاسه ويواصل أداءه الشعري)) (الرحمن، ٢٠٠٢) فالمقاطع الطويلة قليلة الورود، ولا يسوغ ورودها الا في حالات محددة ،كالوقف وهي مع قلة ورودها خاصة بالنثر، ولا وجود لها في الشعر ، الذي تشيع فيه المقاطع (القصيرة والمتوسطة) ولم يفسح المجال فيه للمقاطع الطويلة (قدور، ٢٠٠٨) وفي ذلك يقول كا نتنيو: ((ان العربية القديمة تتجنب- في الغالب- وجود حركة طويلة في مقطع مغلق ... وانعدمت في العربية المقاطع ذات الانغلاق المزدوج)) (كانتنيو، ١٩٦٦) وعليه فالأنواع المقطعية القصيرة (ص ح) والمتوسطة بنوعيها (ص ح ص)و(ص ح ح) تقع في اول الكلمة او وسطها او اخرها ويطلق عليها المقاطع الحرة Free Syllable في حين تقع المقاطع الطويلة (ص ح ص ص) و(ص ح ح ص) و(ص ح ح ص ص) في نهاية الكلمة ويطلق عليها المقاطع المقيدة Bound Syllable ينظر (مهدي، ٢٠٠٧) وقد تمركزت البنية الايقاعية الصوتية للقافية في قصيدة المتنبي كما اشرنا من قبل بالمقطعين (القصير و المتوسط) وكما موضح في الجدول الاتي:

جدول رقم (٢)

نوع المقطع	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	المجموع
مجموع المقاطع	٥٨	٥	٤٢	١٠٥
النسبة المئوية	٢٣، ٥٥ ٪	٧٦، ٤٪	٤٠٪	

جدول رقم (٣)

المقطع بحسب الكمية	التكرار	النسبة المئوية
المقطع القصير (ص ح)	٥٨	٥٥، ٢٣٪
المقطع المتوسط (ص ح ص) (ص ح ح)	٤٧	٤٤، ٧٦٪

جدول رقم (٤)

المقاطع بحسب النهاية (الشكل	**التكرار**	**النسبة المئوية**
المقاطع المفتوحة (ص ح) (ص ح ح)	١٠٠	٩٥، ٢٣ ٪
المقاطع المغلقة (ص ح ص)	٥	٤، ٧٦٪

يلاحظ شيوع المقطع (القصير والمتوسط) في قافية القصيدة ،ولاشك في ان ذلك يعود الى هذه المقاطع بمكوناتها الصوتية المحدودة في العدد اسهل نطقا ،واجمل موسيقى من غيرها ، وقد بنى العرب اشعارهم عليها ينظر (حسان، ١٩٧٤) و (ابراهيم، ٢٠١٥) كما يلاحظ من خلال - هندسة توزيع المقاطع الصوتية – ان قافية المتنبي ذات سلامة نطقية تعود الى مقاطعها التي تعد اسهل المقاطع نطقا ، كما انها تخلو من تتابع المقاطع القصيرة ،والذي تكرهه العربية ،كذلك يلاحظ ان دلالة المقاطع الصوتية ترجع الى الحالة النفسية التي تتسلط على الشاعر لحظة نظمه لقصيدته، على ان بعض المحدثين يربط عدد المقاطع(كثرتها وقلتها) بالحالة النفسية للشاعر اذ يقول: ((فاذا كان هادئا جاءت قصيدته ذات مقاطع كثيرة ،ويكون ذلك في اغراض بعيدة عن الانفعالات النفسية كالمديح والوصف والغزل وغيرها، اما اذا سيطرت الانفعالات على الشاعر فانه يلجا حينئذ الى المقاطع القليلة التي تنسجم وحالة الاضطراب التي يعيشها)) (مصطفى، ٢٠٠٣) وينظر (أنيس، موسيقى الشعر، ١٩٨٧) ويلاحظ ايضا ان المتنبي لم يلتزم مقطعا واحدا بعينه ،بل نراه يعاقب ويناوب بين المقاطع فكان يأتي بالمقطع القصير ثم يثني بالمقطع المتوسط وهكذا ، وهذا التعاقب والتناوب مرده الى الحالة النفسية التي سيطرت على الشاعر ومشاعره وهو يصور لنا شجاعة ممدوحه الامير ابا العشائر الذي أفزع خيل الاعداء وأغار وحيدا عليها بنفسه ،لم يخف بعد جيشه عنه وانفراده هو منه ، كذلك لم يثنه عن الاعداء بعد سيف الدولة الذي يستجيشه عنه ، فكان يستطرد الخيل ويكر المرة تلو الاخرى ، كذلك اعتمد الشاعر في قافيته على المقطع (القصير) المتكون من صامت وحركة قصيرة في بدايات القافية ليحقق بذلك ما يعرف بالتصاعد النغمي وهو البدء بجملة قصيرة واتباعها بجملة اطول فأطول في تسلسل متصاعد يشد بعضه بعضا مما يمنح القصيدة تأثيرا في الايقاع وفي الدلالة والمعنى ايضا

ينظـر (هـلال، ١٩٩٢) و (ابراهيم، ٢٠١٥) ان تتبع هندسـة المقاطع عند المتنبي يكشف لنا ان الشـاعر لم يأت علـى مقطع واحد في قافيته ،بل عاقب فيها بين(المقطع القصير) و(المقطع المتوسـط) بنوعيه المفتوح والمغلق وليدل بهذا التعاقب على المستوى النفسي للشاعر وللتنوع العاطفـي في النص ويرى بعـض المحدثين ان شـيوع المقطع المتوسـط في النص الشـعري عامة مرده الى ان ابنية اللغة تبنى على الثلاثي والثنائي ، وهي تتوافق مع هذه المقاطع، فضلا عمـا تحدثه هذه المقاطع مـن الايقاع الصوتي، ونعنـي به(الكمية الصوتيـة او الحزم الصوتية او الوحـدة الصوتية) فمثلت بذلك ركيزة النص الشعري ينظر (الرحمن، ٢٠٠٢).

الخاتمة

لقـد خرجـت هـذه الدراسـة بطائفة من النتائج يمكن اجمالها فيما ياتي:

١-اظهـرت الدراسـة إن المتنبي اجـاد وأبدع في هندسـة توزيع المقاطع الصوتية وتكرارها على نحو معين لتحقيق الانسجام والتناسب بين العناصر الصوتية المكونة للإيقاع القافية.

٢-توصلـت الدراسـة الـى ان نظـام دراسـة الاصـوات العربيـة قـادر علـى التعبيـر عن الدلالات المختلفة.

٣-كشفت الدراسة ان المتنبي كان حريصا على الايقاع الداخلي للقافيـة وتمثل ذلك في اختياره لأصواته ، وضم بعضها الى بعض ، مدركا انه أول أثر يتركه الشعر في السامع او المتلقي هو الاثر السمعي.

٤-اوضحت الدراسـة إن المتنبي كان موفقا في اختيار بحر القصيدة (البحر الوافر)

وقافية القصيدة (حرف الشـين) الموصول بحركـة الكسـر، المسـبوق بالـردف حـرف (الالـف) فـكان ذلـك كلـه مـن اسـباب قوتها وموسـيقاها، فضلا عن تناسبه مع جو القصيدة العام المشحون بالانفعالات .

٥- إشـارت الدراسـة الى إن المتنبي اسـتطاع ان يحـدث لدى المتلقـي صدمـة جمالية وذلك من خـلال قوانين التوافـق الصوتي الذي تمثل في تناسـق مخارج الحروف وصفاتها في قافية القصيدة وابياتها.

٦- كشـفت الدراسـة إن المتنبي كان موفقاً في توظيف المصوتات بشقيها(القصيرة والطويلة) في قافية القصيدة ليسهم ذاك في تشكيل الهندسة الصوتية للنص.

المراجع

١- ابراهيم أنيس. (١٩٧١). الاصوات اللغوية. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.

٢- ابراهيم أنيس. (١٩٨٧). موسـيقى الشعر. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.

٣- ابراهيم مصطفى. (٢٠٠٣). البنية الصوتية ودلالتها-شـعر عبـد الناصـر انموذجـا. عزه: الجامعة الاسلامية.

٤- ابن الاثير. (١٩٦٠). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. الفجارة: مكتبة نهضة مصر.

٥- ابن جني. (١٩٥٤). سر صناعة الاعراب. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

٦- ابن جني. (١٩٧٠). شـرح ابن جني الكبير علـى ديـوان المتنبي -الفسـر. بغـداد: مطبعة الجمهورية.

٧- ابن جني. (١٩٩٠). الخصائص. بغداد: دار

الشؤون الثقافية العامة.
٨- ابن رشيق. (١٩٧٢). العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده. لبنان: دار الجبل.
٩- ابن منظور. (٢٠٠٥). لسان العرب. بيروت : مؤسسة العلمي للمطبوعات.
١٠- أحمد محمد قدور. (٢٠٠٨). مبادئ اللسانيات. بيروت: دار الفكر.
١١- أحمد مختار عمر. (١٩٩٦). دراسة الصوت اللغوي. القاهرة : عالم الكتب.
١٢- الاخفش. (١٩٧٠). القوافي. دمشق: وزارة الثقافة ولارشاد القومي.
١٣- البرقوقي. (٢٠١٠). شرح ديوان المتنبي. بيروت: دار الكتاب العربي.
١٤- الخليل بن احمد الفراهيدي. (١٩٨٠). العين. بغداد: دار الرشيد للنشر.
١٥- العنابي. (١٩٩٧). الوافي في معرفة القوافي. السعودية.
١٦- الفارابي. (د.ت). كتاب الموسيقى الكبير. القاهرة: دار الكتاب العربي.
١٧- المبرد. (د.ت). المقتضب. مصر: لجنة إحياء التراث الاسلامي.
١٨- تامر سلوم. (١٩٨٣). نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. سوريا: دار الحور.
١٩- تمام حسان. (١٩٧٤). مناهج البحث في اللغة . الدار البيضاء: دار الثقافة.
٢٠- خلوصي. (١٩٦٦). فن التقطيع الشعري والقافية. بيروت.
٢١- خليل ابراهيم العطية. (١٩٨٣). في البحث الصوتي عند العرب. بغداد: دار الجاحظ للنشر.
٢٢- دي سوسور. (١٩٨٦). علم اللغة العام. بغداد.
٢٣- سيبويه. (د.ت). الكتاب. القاهرة.
٢٤- عبد الخالق العف. (٢٠٠٠). التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. فلسطين: مطبوعات وزارة الثقافة .
٢٥- عبد الصبور شاهين. (١٩٨٠). المنهج الصوتي للبنية العربية. بيروت: مؤسسة الرسالة.
٢٦- فتحي ابراهيم. (٢٠١٥). المؤثرات الصوتية واثرها في تشكيل النص الشعري. مجلة جامعة الخليل.
٢٧- كانتنيو (١٩٦٦). دروس في علم أصوات العربية. تونس: مركز الدراسات والبحوث.
٢٨- كمال محمد بشر. (١٩٧٠). علم اللغة العام -الاصوات. مصر: دار المعارف.
٢٩- ماريو باي. (١٩٧٣). اسس علم اللغة. ليبيا : جامعة طرابلس.
٣٠- ماهر مهدي هلال. (١٩٩٢). الاسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق. مجلة افاق عربية.
٣١- محمد الانطاكي. (١٩٨٧). الوجيز في فقه اللغة. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٣٢- محمد عزام. (١٩٩٠). التحليل الالسني للادب. سوريا: دراسات نقدية عربية.
٣٣- محي الدين رمضان. (د.ت). في الصوتيات العربية. عمان: مكتبة الرسالة الحديثة.
٣٤- مراد عبد الرحمن. (٢٠٠٢). من الصوت الى النص . الاسكندرية: دار الوفاء .
٣٥- مكي بن ابي طالب القيسي. (١٩٧٣). الرعاية لتجويد القراءة . دمشق.
٣٦- منصف مهدي. (٢٠٠٧). علم الاصوات اللغوية. بغداد: دار الكتب العلمية.

ملحق: النص الكامل للقصيدة

مَبيتي مِن دِمَشقَ عَلى فِراشِ ... حَشاهُ لي بِحَرّ حَشايَ حاشِ

لَقى لَيلٍ كَعَينِ الظَبيِ لَوناً ... وَهَمٍّ كَالحُمَيّا في المُشاشِ

وَشَوقٍ كَالتَوَقُّدِ في فُؤادِ ... كَجَمرٍ في جَوانِحَ كَالمِحاشِ

سَقى الدَمُ كُلَّ نَصلٍ غَيرِ نابٍ ... وَرَوّى كُلَّ رُمحٍ غَيرِ راشِ

فَإِنَّ الفارِسَ المَنعوتَ خَفَّت ... لِمُنصِلِهِ الفَوارِسُ كَالرِياشِ

فَقَد أَضحى أَبا الغَمَراتِ يُكنى ... كَأَنَّ أَبا العَشائِرِ غَيرُ فاشِ

وَقَد نُسِيَ الحُسَينُ بِما يُسَمّى ... رَدى الأَبطالِ أَو غَيثَ العِطاشِ

لَقوهُ حاسِراً في دِرعِ صَربٍ ... دَقيقِ النَسجِ مُلتَهِبِ الحَواشي

كَأَنَّ عَلى الجَماجِمِ مِنهُ ناراً ... وَأَيدي القَومِ أَجنِحَةُ الفَراشِ

كَأَنَّ جَوارِيَ المُهَجاتِ ماءٌ ... يُعاوِدُها المُهَنَّدُ مِن عُطاشِ

فَوَلَّوا بَينَ ذي روحٍ مُفاتٍ ... وَذي رَمَقٍ وَذي عَقلٍ مُطاشِ

وَمُنعَفِرٍ لِنَصلِ السَيفِ فيهِ ... تَواري الضَبِّ خافَ مِنِ اِحتِراشِ

يُدَمّي بَعضُ أَيدي الخَيلِ بَعضاً ... وَما بِعُجايَةٍ أَثَرُ اِرتِهاشِ

وَرائِعُها وَحيدٌ لَم يَرُعهُ ... تَباعُدُ جَيشِهِ وَالمُستَجاشِ

كَأَنَّ تَلَوّيَ النُشّابِ فيهِ ... تَلَوّي الخوصِ في سَعَفِ العِشاشِ

وَنَهبُ نُفوسِ أَهلِ النَهبِ أَولى ... بِأَهلِ المَحدِ مِن نَهبِ القُماشِ

تُشارِكُ في النَدامِ إِذا نَزَلنا ... بِطانٌ لا تُشارِكُ في الجِحاشِ

وَمِن قَبلِ النِطاحِ وَقَبلَ ياني ... تَبينُ لَكَ النِعاجُ مِنَ الكِباشِ

فَيا بَحرَ البُحورِ وَلا أُوَرّي ... وَيا مَلِكَ المُلوكِ وَلا أَحاشي

كَأَنَّكَ ناظِرٌ في كُلِّ قَلبٍ ... فَما يَخفى عَلَيكَ مَحَلُّ غاشِ

أَأَصبِرُ عَنكَ لَم تَبخَل بِشَيءٍ ... وَلَم تَقبَل عَلَيَّ كَلامَ واشِ

وَكَيفَ وَأَنتَ في الرُؤَساءِ عِندي ... عَتيقُ الطَيرِ ما بَينَ الخِشاشِ

فَما خاشيكَ لِلتَكذيبِ راجٍ ... وَلا راجيكَ لِلتَخيّبِ خاشي

تُطاعِنُ كُلُّ خَيلٍ كُنتَ فيها ... وَلَو كانوا النَبيطَ عَلى الجِحاشِ

أَرى الناسَ الظَلامَ وَأَنتَ نورٌ ... وَإِنّي مِنهُمُ لِإِلَيكَ عاشِ

بُليتُ بِهِم بَلاءَ الوَردِ يَلقى ... أُنوفاً هُنَّ أَولى بِالخِشاشِ

عَلَيكَ إِذا هُزِلتَ مَعَ اللَيالي ... وَحَولَكَ حينَ تَسمَنُ في هِراشِ

أَتى خَبَرُ الأَميرِ فَقيلَ كَرّوا ... فَقُلتُ نَعَم وَلَو لَحِقوا بِشاشِ

يَقودُهُمُ إِلى الهَيجا لَجوجٌ ... يُسِنُّ قِتالُهُ وَالكَرُّناشي

وَأَسرِجَتِ الكُمَيتُ فَناقَلَت بي ... عَلى إِعقاقِها وَعَلى غِشاشي

مِنَ المُتَمَرِّداتِ تُذَبُّ عَنها ... بِرُمحي كُلُّ طائِرَةِ الرَشاشِ

وَلَو عُقِرَت لَبَلَّغَني إِلَيهِ ... حَديثٌ عَنهُ يَحمِلُ كُلَّ ماشِ

إِذا ذُكِرَت مَواقِفُهُ لِحافٍ ... وَشيكَ فَما يُنَكِّسُ لِانتِقاشِ

تُزيلُ مَخافَةَ المَصبورِ عَنهُ ... وَتُلهي ذا الفِياشِ عَنِ الفِياشِ

وَما وُجِدَ اِشتِياقٌ كَاِشتِياقي ... وَلا عُرِفَ اِنكِماشٌ كَاِنكِماشي

فَسِرتُ إِلَيكَ في طَلَبِ المَعالي ... وَسارَ سِوايَ في طَلَبِ المَعاشِ