Journal of Language Studies **Vol. 4, No. 1, Autumn 2020, Pages (148-170)**

ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)

Journal of Language Studies

Contents available at: http://jls.tu.edu.iq

Abu Zubaid al-Taie's Eulogy
A Phonetic and Semantic Study

Dr. Najeab Wahab Hassan•
College of Education – Garmian University

E-mail: Najeab.wahab@garmian.edu.krd

Keywords:

-Abi Zabid Al-Taie
- Phonological study

-Semantic Study

Article Info

Article history:

Received: 16-11-2020

Accepted: 27-11-2020

Available online

Abstract

This paper is a study of the music of poetry of Abu Zaydb al-Taei's (Al-Mundhir Bin Harmla) Eulogy.The reasons behind this choice are its poetic structure which strongly reflects the significance of musically and thus highlighting the seminal dimension clearly. The other reason is that eight poems of the poet's can called "Al-Asadiyat" for making their them the description of *Asad* (lion). These poems are distinguished by their metaphorical description of the courage of the lion: Imam Ali; they evoke lion's courage and valour. The research builds its musical reading of the poem on two levels that frame the rhythmic and acoustic structure. They are the synthetic musical image, and they deal with the music that includes the metre and rhythm and rhyme scheme, and the second: expressive music, which included phonemic symbolism, phoneme syllables , their connotations, the tone and its connotations .The search end with the conclusion and a list of the references .

• **Corresponding Author**: Dr. Najab Wahab Hassan **E-Mail:** Najeab.wahab@garmian.edu.krd
Affiliation : College of Education for Human Science - Garmian University -Iraq

Journal of Language Studies **Vol. 4, No. 1, Autumn 2020, Pages (148-170)**

مِدحة أبي زُبيد الطائيّ
دراسة صوتيّة دلاليّة

م.د. نجيب وهاب حسن
جامعة كَرميان، كليّة التربية، قسم اللغة العربية

الكلمات الدالة: -

أبو زُبيد الطائي

دراسة صوتية

دراسة دلالية

معلومات البحث

تاريخ البحث:

الاستلام:١٦-١١-٢٠٢٠

القبول: ٢٧-١١-٢٠٢٠

التوفر على النت

الخلاصة:

تسعى هذه الدراسة للكشف عن القيمة الصوتية والدلالية الشعر لمدحة أبي زبيد الطائي – المنذر بن حرملة – في بعديها الثابت والمتغير، وجاء انتقاء هذه العينة الشعرية من ديوان الشاعر لسببين، الأوّل، أنّها بنية شعرية جسّدت الدلالة موسيقياً بصورة كبيرة مفضية بذلك إلى ابراز البعد السيميانطقي بشكل جلّي. الآخر ، يمكننا اطلاق تسمية " الأسديات " على ثماني قصائد وردت في ديوان الشاعر ، وهذه القصائد اصطفت وصف الأسد ثيمة لها باستثناء القصيدة قيد المقاربة والتحليل، إذ انمازت بوصف شجاعة الممدوح وهو الامام علي– كرّم الله وجهه –مستحضراً شجاعة الاسد بوصفه إيقونة البسالة والشكيمة.

وبنى الباحث قراءته الموسيقية للمدحة على مستويين يؤطران البنية الايقاعية والصوتية هما، الأوّل: الصورة الموسيقية التركيبية، وتناول فيها علم الموسيقى المشتمل على البحر أو الوزن الشعري، ونظام القافية ، والروي. الثاني: الموسيقى التعبيرية وتضمنت الرمزية الصوتية، والمقاطع الصوتية ودلالاتها ، والنبر ودلالاته. وانتهى البحث بحزمة من النتائج وقائمة للهوامش ثم المصار والمراجع.

الأوّل – الموسيقية التركيبة :

هي موسيقى الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة ، وهي موسيقى تشكيلية تعتمد على التناسق الصوتي للكلمات والاعتماد على القوافي التي تحاول أن تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالاً وتنظيماً من الناحية التشكيلة الخارجية .[١] ويتم ذلك بـ" تمكين الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نظام ممكن ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع".[٢]

وينهض هذا المحور على مقاربة أنماط تشكيلة التفعيلات لصورة الوزن الشعري أوّلاً ، ونسق القافية والروي ثانياً.

أوّلاً– التشريح العروضي لموسيقى الوزن:

شُيّدَ نص المدحة في بنيته الموسيقية على تكرارات محتّمة موسيقية هي تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) ، وجاءت هذه اللازمة في صور ثلاث هي : صحيحة (مستفعلن) ، بنسبة ٥٥ ،٤٨% ، ومخبونة بنسبة ٣٠،٣٤% ، ومطوية بنسبة ٢١،٠١%.

كما أنَّ الارجوزة منظومة على الصورة التامة ، وهي ما كانت كل تفعيلاته موجودة . أما الرجز فمأخوذ من الناقة الرجزاء ، وهي التي ترتعش عند قيامها بسبب ضعف فيها أو مرض . هذه الدلالة المعجمية للرجز ، أي الرعشة انزاحت من الحقل المعجمي الى حقل السياق النفسي للمنتج، ومما يوضح ذلك النص المقامي الأتي : " استنشده عثمان فأنشده قصيدة فيها وصف الأسد . قال فإلتفت عثمان إلى أبي زبيد ، وقال : أخا تبع المسيح أسمعنا بعض قولك ، فقد أُنبِئتُ أنك تجيد ، فأنشده قصيدته التي يقول فيها :

مَن مبلغ قومنا النائين أذ شحطوا إنّ الفؤاد إليهم شيقٌ ولع

ووصف فيها الأسد . فقال عثمان رضي الله عنه : بالله تفتأ تذكر الأسد ما حييت . والله إني لأحسبك جباناً هوانا . قال : كلا يا أمير المؤمنين ، ولكنّي رأيتُ منه منظراً وشهدتُ منه مشهداً لايبرح ذكره يتجدد ويتردد في قلبي ، ومعذورٌ أنا يا أمير المؤمنين غير ملوم ... فقال عثمان : اسكت قطع الله لسانك ، فقد رعبت قلوب المسلمين ".[٣]

يستشف من الرواية التاريخية أعلاه أن تجربة الرعب من الأسد والرعشة منه أفضت إلى رعشة صوتية مثله النص المدحي بوساطة موسيقى الرجز ، ومن ثم فإن العُلقة بين الثيمة والايقاع الذي يمثل حركة النفس وحالاتها هو مناسبة الايقاع لطبيعة المشاعر التي تختلج في شعور الشاعر لدى تصديه لبناء قصيدته ، فالموضوع يختار ايقاعه ودرجة تدفق نغماته ، ليستكمل بذلك تشكيله الذي لاتنهض به اللغة وحدها في التأثير في المتلقي .[٤]

كما أن التشريح العروضي لجسد المدحة أفرز الأنساق الموسيقية الآتية:

١–نسق العروض والضروب المتوازية : نلحظ أن الضروب والعروض في الأبيات الآتية (١و٢و٣و٥و٨و١٣و١٤و١٥و١٧و١٨و١٩) قد توزعت على الشكل الآتي:

أ–العروض والضروب الصحيحة (مستفعلن) وجاءت في الأبيات (٢و٣و١٤و١٥و١٧و١٨) .

ومثاله قول الشاعر :[٥]

هداه ربّـــي للصّراط الأقوم بأخذه الحّل وترك المـــحرم

هداه ربابي لصصراطل أقومي بأخذهل\ حلل وترا\ كل محرمي

ـْـَـْـَـْـَـْ ـْـَـْـَـْـَـْ

متفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن مستعلن مستفعلن

نرى أن الضرب والعرض متطابقان من حيث شكل التفعلية ، وهما صحيحتان.

ب–الضـروب والعروض المخبونة (متفعلن) وتجلّت في الأبيات (١و٥و٨ و١٣و١٩) وقد توافقت الدلالة مع الصــوت في تفعيلات المخبونة ، إذ نلمس توافق معنى التقليص وهو معنى الخبن مع دلالات العروض والضروب.

فالكرم والحلم والعفة والصوت غير المفهوم المعبر عنه في النص الشعري بـ" يجمجم " ومثال هذا النمط قوله :[٦]

خُبعثن اشوسذو تهككمي مشتبكل أنيـابذو تبرطمي

ـْـَـْـَـْـَـْ ـْـَـْـَـْـَـْ

نرى تفعليتي الضرب والعرض مخبونتين

٢–نسق الشطرين المتوازيين : لا يشترط أن يكون الشطران في بيت واحد . وهذا النسق الموسيقي توزع على رقعة واسعة في المدحة مسجلاً ظاهرة موسيقية بارزة ، وتواتر أحدى عشرة مرة وعلى النحو الأتي:

الشطر الأوّل		الشطر الثاني	الأوّل	الثاني
١ و ٤	مع	٦ و ١٣	١١	مع ١٩و٢٢
٥	=	٨ و ٢١	٨	= ١
٦	=	١١	١٩ و ٢٠	= ٨ و ٢١

الشطر الأوّل		الشطر الثاني	الشطر الأوّل		الشطر الثاني
٧ و ١٣	=	١٠	١٨	=	٧
٩ و ١٠	=	٣و١٥ و ١٧ و ٢٠	١٥	=	١٤و ١٦
١٥	=	١٤ و ١٦	١٧	=	٢ و ٤

ومن أمثله هذا النسـق من التوازي قول الطائي في الشـطر الأوّل من البيت الحادي عشـر مع الشطر الثاني من البيت الثاني والعشرين :[٧]

قسورتن عبسنصفيـ يشجعمي غمغمتن فيجوفهل مغمغمي

ـْـَـْـَـْـَـْ ـْـَـْـَـْـَـْ

مستعلن مستفعلن متفعلن مستعلن مستفعلن متفعلن

٣–نسق المصاريع الأوّلى المتوازية : إن التوازي الموسيقي قد تجلّى عمودياً بالانماط الآتية :

أ–نمط مستعلن مستفعلن متفعلن في الأشطر ١و٤و١١

ب–نمط متفعلن مستفعلن مستفعلن = = ٢و١٤و٢١و٢٢

ت–نمط مستفعلن مستعلن مستفعلن = = ٣و١٢

ث–نمط متفعلن مستعلن متفعلن في الأشطر ٥و١٩و٢٠

ج–نمط مستعلن مستفعلن مستفعلن = = ٦و٢٣

ح–نمط مستفعلن مستعلن متفعلن = = ٧و١٣

خ–نمط مستفعلن مستفعلن مستفعلن = = ٩و١٠

ونموذج التوازي العمودي قوله في الشطرين الأولين من البيتين التاسع والعاشر :[٨]

عُفروسِ أَأْ جامن عقا رلأقدمي

ذو جبهتن غرراوأذ فن أختمي

ٱٱٱٱ ٱٱٱٱ ٱٱٱٱ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٤–نسق الضروب المتوازية : في هذا النسق نرى توازن تفعيلات الضروب في القصيدة ، واتخذ التوازي صورتين :

أ–التوازي بـالتفعيلة الصحيحة (مستفعلن) ، كما في ضرب البيتين ٧ و ٢٠ ،أي التفعيلتين " يل مُقدمي ٱٱٱٱ " و " رضضيغمي ٱٱٱٱ " .

ب– التوازي بوســـاطة التفعيلة المخبونة (متفعلن) ، وجاءت في ضـــروب الأبيات الآتية :(٨و٩و١٠و٢١و٢٢و٢٣)على التوالي ، " كملدمي ، م مكدمي ، محططمي = ٱٱٱٱ " و " ململمي ، مغمغمي ، م هيصمي = ٱٱٱٱ " .

٥–نســق التناوب : هيمن التناوب الايقاعي بين تفعيلتي (مســتفعلن) الصــحيحة وبين (متفعلن) المخبونة على مستوى تفعيلات العروض في الأبيات (١٠و١١و١٢و١٣) وعلى النحو الآتي :

١٠–مستفعلن مستفعلن مستفعلن ٱٱٱٱ فن أختمي

١١–مستعلن مستفعلن متفعلن ٱٱٱٱ ي شجعمي

١٢–مستفعلن مستعلن مستفعلن ٱٱٱٱ تن سِرطمي

١٣–مستفعلن مستعلن متفعلن ٱٱٱٱ تُجمجمي

٦–نســق التوازي المركب ، هو تصــميم هندســي مؤلف من أربع تفعيلات عمودية يتوازى فيه المتجاوران الداخليان مع تساوي الركنين الخارجيين . هذا النسق من التوازي اختص في العروض دون الضروب . وهذا النسق من هندسة التفعيلات قد تمثل في صورتين :

أ- نمط متفعلن تكررمي	ب- نمط مستفعلن تن أعجمي
مستفعلن طل أقومي	متفعلن ترمرمي
مستفعلن تل ضضيغمي	متفعلن ممصدمي
متفعلن ويحتمي	مستفعلن رل أقدمي

نجد النمط " أ " في عروض الأبيات من ١-٤ والنمط " ب " في عروض الأبيات ٦- ٩

ثانياً- النظام القافوي:

١-**القافية** ، وهي " على راي الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ، وهذا هو الرأي الصائب السائد وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة " .[٩] تتمتع القافية في المدحة بالخصائص والسمات الآتية :

أ-إن القافية متحركة ؛ لأن حرف الروي فيها متحرك .

ب-إن جمالية القافية وان تحققت بالحركة لكنّها لم تلتزم حركة ما قبل الروي بنسق قارٍ ، أي بحركة واحدة من الناحية الموسيقية . فالمدحة جاءت منسوجة على حركتين هما الفتحة والكسرة باستثناء القوافي في الأبيات (١و ٦و ١٩)؛ فأنّها كسرت الأفق المألوف لحركة ما بين الساكنين . إذ نرى القافية في البيت الاوّل جاءت بحركتين هما الفتحة والضمة كما في " تَحَلُمِيْ " والسادسة الضمة والكسرة " قُفْحُمِيْ " والتاسعة عشر بالكسرة والضمة أيضاً " بَرْطُمِيْ " .

ب-وفي ضوء محور ثنائية القوافي الاشتقاقية \ الجامدة نرصد تلوناً في قوافي المدحة بالشكل الآتي :

- القوافي الاشتقاقية ، وهي نمط من القوافي اتخذت صيغاً متنوعة منها ، صيغة الفعل المضارع كما في " ترمرم ، تفطم ، يكدم ، يحمحم " ، وصيغة اسم المفعول مثل " مبهم ، مقدم ، مكدم ، محطِّم ، ململم ، مغمغم " ، وكذلك صيغة الصفة المشبهة في " محرح ، شدقم ، أعلم ، تبرطم ، صلدم " ، وأخيراَ صيغة المبالغة في " تحلّم " .
- القافية الجامدة ، هي القافية غير المشتقة وتضمنت المدحة ست قواف جامدة هي : شدقم ، مِلْدَم ، صَلْدَم ، ضيغم ، العندم ، ضيغم

ومن ثم تعكس هيمنة القافية الاشتقاقية على المدحة بعدين ، أولهما : إنّ الصورة الموسيقية للقافية توحي بالتشابه في التركيب المضموني والتصور الدلالي بين الممدوح وبين الأسد في صفة الشجاعة والبطولة ، أي التناسب في الدلالة بين القصد التواصلي للمنتج وبين الكون القيمي للممدوح فالقيم الدينية والأخلاقية والاجتماعية هي من مشتقات شخصية الممدوح . ثانيهما : غلبة الحركة والاستمرارية على السكون والثبوت .

كذلك أظهر التحليل المضـــموني للنظام القافوي للمدحة وجود نواة دلالية مركزية تعمل على ربط القوافي جميعها في سـلك واحد متصـل على المحور العمودي للنص الشـعري . أما المحور الأفقي فقد تلمس البحث توليفاً دلالياً عالياً الانسجام لكل قافية مع البيت الذي يسبقه . أما الدلالة التي شـكلت البؤرة المركزية للقافية فهي دلالة القطع وتشـظياته كالفصـل والبتر والصـرم والترك . فالتحلم تناســـب ترك الانتقام والتعجل بالعقوبة ، وترك المحرم هو من ترك الذنوب . أما قافية البيت الثالث فإنه لا قطع ينســجم مع تغذية أشـبال اللبوات وتتوالف دلالة شـدقم مع البيت الذي يسبقه ؛ لأنّ الشدق هو الاتساع وهو ضد الوصل أو الضم ضد القطع . ودلالة المبهم في قافية البيت الخامس هي القطع ؛ لأن المبهم مـالا يمكن تحديده ، والمبهم من الموجودات الذي لا يمكن تمييزه فهو بمثابة قطع للفهم . وتشـــير لفظة التقحم وهي بمعنى الرمي بالنفس ومواجهة الأمر بشدة الى دلالة القطع وتتكرر الدلالة نفسها في قافية البيت السابع المقدم فهو يقطع بالجرأة والانطلاق الســـريع والخور في العزيمة والاحجام . ثم تأتي قافية البيت الثامن وهي لفظة ملدم بمعنى المرضـاخ الذي يرضـخ به ويكسر . وتضـفي دلالة الشـدة والغلظة في قافية البيت التاسـع دلالة الجزم والفصل لسمات الممدوح .

وأما التحطيم في قافية البيت العاشـــر فدلالة القطع فيه أبين ومثلها قافية ١١ وهي ملدم بمعنى المتانة وهي ضـد القطع والفصـل ، أي إن الانقطاع عن الكلام هي دلالة ترمرم بوصـفها قافية للبيت الثاني عشر . إنّ تكرار ملفوظ (ضيغم) في قافية البيتين الثالث عشر والبيت العشرين ومعناه العض الشـديد يفضـي الى القطع . لكن تكرار العنصـر اللغوي ضـيغم لا يشـكل عيباً من عيوب القافية والتي تسمى الايطاء ؛ لأن الفاصل بين القافيتين ستة أبيات .

وضـمت قافية البيت الرابع عشـر احدى العلامات الخلقية للأبل وهي الأعلم ودلالته هو المشـقوق الشـفة العليا والشـق يماثل القطع . وتعني القضـم وهي قافية البيت الخامس عشـر الأكل بأطراف الأسـنان ، ومن ثم يجمل دلالة القطع ، والعض بأدنى الفم هو مدلول لفظة يكدم . أما العندم في قافية البيت السـابع عشـر فالقصـد منه اللون الأحمر الذي يحيل على القتل وتحديداً قطع العنق المعبر عنه في البيت بـــ " الفْرس" . إن نفي الإحجام تقوي دلالة عدم التراجع أو قطع التراجع ، والتبرطم حالة شـعورية تعبر عن الغيض والغضـب ، وترمز إلى العبور والانفصـال والقطع عن الحالة الطبيعية للإنســـان . وأما المغمغم فهو المبهم بفعل الرغبة في القطع عن الكلام ، كما

تتضمن دلالة قافية البيت الأخير دلالة القطع والصدع ؛ لأن معنى الهيصم هو الغليظ الشديد الصلب .

٢-حرف الروي :

هو " حرف تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه " .[١٠] والروي في المدحة هو صوت الميم ، وهو من الفونيمات الكثيرة الشيوع في الاستثمار القافوي . والميم محرك بالمصوت الكسرة ، ودلالته الشدة والقوة وهي دلالة تنسجم مع مضمون المدحة . ومن حيث المخرج فيعد الميم " شفهياً أنفياً " .[١١] ومن خصائص الميم صوتياً هو الجهر ، ومن ثم فإنا نرى تماثلاً دلاليا بين الصوت وثيمة المدحة ، كون الشجاعة والبأس سمتان بارزتان للأسد بوصفه رمزاً وإيقونة على الممدوح . كما تنعكس دلالات الاهتزاز والانقباض والضيق لهذا الفونيم ؛ لأنّه مع نطق الميم وهو صوت مجهور يتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق به ويحدث اهتزاز وينتج عن ذلك نغمة صوتية واضحة .[١٢] على أن الدلالات النفسية والشعورية التي تولدها في أثناء الانشاء والنظم والتلقي ، ومن ثم فإن توالي الكسرات في مجموع القوافي يعني في الغالب الأعم ... الغضب والتوتر والتمرد " .[١٣]

عند القراءة التأويلية استناداً لصفة الجهر و المخرج الشفوي فإننا وجدنا حرف الروي في القصيدة يتمحور في فضاء الوضوح الصوتي ، وهذه الدلالة تتلائم مع ثيمة المدح وخصائص الممدوح وسمات الأسد بوصفها عناصر فعّالة في عملية خلق التجربة الشعورية لأبي زبيد الطائي في مدحته ، ويكشف ذلك كله استجابة موسيقية للناظم تتجه إلى السهولة لأجل تحفيف حالة الرهبة والانقباض والقوة والصلابة التي تستحوذ على كيان القصيدة ، ومما يعضد هذا المنحى من التأويل الصوتي هو حركة الروي وهو الكسرة ، وهذه الحركة تسمى المجرى في اصطلاح العروضيين ، والمجرى هو حركة حرف الروي المطلق ، الفتحة أو الضمة أو الكسرة ؛ لأنّ الصوت يتبدى من الحركات بالجريان في حروف الوصل المتولدة من هذه الحركات ، ولهذه لا مجرى للروي المقيد " .[١٤] وتعود غلبة الروي المضموم والمكسور إلى ما بين الضمة والكسرة من تقالب ، فالضمة دلالة على الأنفة والفخامة ، والكسرة دلالة على اللين والرفق.[١٥]

المحور الثاني : الموسيقى التعبيرية

وهو " النوع الثاني من الموسيقى وهي ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة ، ومهيئة لها في كثير من الاحيان بما تعطيه من ايحاءات انفعالية لنمو التجربة الفنية " .[١٦]

وأبرز الملامح الموسيقى التعبيرية هي :

أوّلاً – الرمزية الصـوتية : وهي من المعطيات اللغوية ، ويراد منها " القيمة التعبيرية للصـوت " .[١٧] ويرى الباحث أن من تجليات التصوير الرمزي في اللغة هو تصوير المعنى بالصوت سواء أكان من قبل مؤلف النص أو متلقيه ، ومن ثم لا تنحصـر الرمزية الصـوتية إلى محاولة القارئ في أن يعزو معاني للوقائع الصوتية أو الكتابية كما ذهب الى ذلك أحد الدارسين .[١٨] والرمزية الصوتية أو المحاكاة الصوتية بوصفها ظاهرة سيميانطيقة هي على وفق مفهوم أولمان : " نوعاً من التوافق بين العلاقة بين اللغوية ومعناها " .[١٩] وهذه " المحاكاة لا تصور الشيء الموصوف تصـــويراً دقيقاً، وإنّما تنقله لنا من خلال تصـــوير كلي " .[٢٠] وأبرز تجليات الرمزية هي دلالة الصوامت ، ويركز هذا المطلب على صفات الصوامت ، ولاسيمّا المحسنة والمميزة ، وسميت بهذا الاسم ؛ لأنّ من شأنها التمييز بين الأصوات المشاركة في المخرج الواحد مثل (ث ذ ظ) مخرجها واحد ، وأهم الصفات المميزة الجهر ويقابله الهمس ، والشدة وتقابلها الرخاوة ، والإطباق ويقابله الانفتاح " .[٢١] ومن ثم أظهر البحث في مدحة أبي زبيد الطائي النتائج الآتية لصـفات الصوامت

ت	الصفات	التواتر	ت	الصفات	التواتر
١–	المجهورة	٥٥٩	٥–	المتوسطة	٥٠٨
٢–	المهموسة	٢٠٨	٦–	الإطباق	٤٢
٣–	الشدة	١٤٢	٧–	الإنفتاح	٧٧٠
٤–	الرخوة	١٩٥			

يعكس الجدول أعلاه ، أن أبا زبيد الطائي إنماز باسلوب خاص في انتقاء أصوات نصه الشّعريّ بقصد تلوينه بمشاعر وانفعالات مختلفة ، بهدف ابراز القيم التعبيرية للأصوات بوساطة سياقها الخاص والعام . إن نتائج الاحصاء للصوامت تكشف للمتلقي أو القارئ هيمنة الفونيمات المهموسة ، وارتفاع نسبة تواترها مقارنة بالمهموسة . أما القراءة التأويلية لإحصائية الصوامت المجهورة والمهموسة فتنطلق أساساً من دلالة صفة الجهر وهي الصفة التي توحي بالقوة والضغط والاهتزاز ؛ لأنّ " اهتزاز الوترين الصوتيين في اثناء النطق بالأصوات المجهورة يضيف حركة جديدة للأمواج الصوتية المندفعة من الرئتين ويزيد في قوتها ووضوحها السمعي " .[٢٢] ومن ثم تتناغم هذه المميزات الفسيولوجية والسمعية للمصوتات المجهورة مع سياق القصيدة ودلالاتها ، فالمدحة جاءت بوصفها رد فعل قوي للإمام عليّ– كرّم الله وجهه –على الأصعدة السياسية والعسكرية والنفسية . لكن الملفت للإنتباه أن هذه الأجواء المتسمة بالقوة والوضوح والضغط قد

انبثقت منها Nإذ تواترت (١١٦) مرة في بنية القصيدة . إنّ صفة السهولة اللغوية المميزة لصوت الميم وظّفها منتج النص للتعبير عن الجانب الآخر لمناقب الممدوح أي السهولة والليونة في البعد الأخلاقي لشخص الممدوح كما نرى ذلك في قول أبي زبيد [٢٣]

إنّ عليــاً ساد بالتّكرمِ والحلمِ عند غايــة التّحلّم

فالكرم والحلم صفتان تعكسان دلالة الليونة والسهولة لصاحبه ، وهما مكملان لصفات البأس والقوة والشجاعة للممدوح ، وليستا متضادتين أو متناقضتين لهما .

أما دلالة الأصوات المتوسطة وهي التي يضيق معها مجرى الهواء ضيقاً لا يصل إلى درجة يكون له احتكاك أو يمنع معها مجرى الهوى في موضع ويسمح له بالخروج من موضع آخر ، أي أنّها تتوسط بين الانفجار والاحتكاك ، إذ تبدأ انفجارية وتنتهي احتكاكية .[٢٤] فقدت وردت (٥٠٨) مرة في قبال (١٤٢) و (١٩٥) على التوالي للأصوات الشديدة والرخوة ، وهذا الحضور الكبير للأصوات المتوسطة توحي الى خلق حالة من الاستقرار النفسي والتوازن الانفعالي تجاه الذاكرة وما يحتويها من فوبيا الخوف للأسد. وتشير هيمنة الأصوات الشديدة الى بيان التجربة الشعرية للشاعر ونقلها صوتياً الى المتلقي وتحويل أفكار المرسل ومكنوناته الذهنية ؛ لأنّها تجمع بين شدة الموصوف أيام الحرب وليونته في زمن السلم .

ولأصوات الانفتاح تماثل ايجابي مع الجو السايكولوجي والفعل التأثيري للباث ، إذ بلغت عدد مرات تواترها (٧٧٠) والانفتاح هو انفتاح ما بين اللسان والحنك الأعلى عند النطق بحروفه ، وحروفه هي كل الحروف سوى حروف الإطباق وهي الصاد والضاد والطاء والظاء .[٢٥] وقد وظّف ابو زبيد الطائي أصوات الانفتاح بهذه النسبة العالية في قصيدته التي تتحدث عن شجاعة الأسد المجازي بتداعي المرجعية الخاصة للأسد الحقيقي وقوة شراسته ليعبر عن حالة الدهشة ويصور الذهول والحيرة التي تخلفها مشاهد الاشتباك وبؤرة الصدمات التي تجمع بين الليوث من الفرسان والأسود من الشجعان .

ثانياً – المقاطع الصوتية ودلالاتها :

تأتي أهمية دراسة المقاطع الصوتية في كونها رؤية أوسع للأصوات من خلال نسق السلسلة الكلاميّة للفونيمات في حالة التركيب والبناء . والمقطع هو : " مجموعة أصوات تنتج بضغطة صدرية تبدأ بصوت جامد يتبعه صوت ذائب (قصير أو طويل) وقد يأتي متبوعاً بصوت جامد أو أثنين ، أو يكون الصوت الذائب فيه قمة الإسماع بالنسبة إلى الأصوات الأخرى التي يتألف منها المقطع " .[٢٦]

وقد أخضع البحث مدحة أبي زُبيد الطائي للتحليل المقطعي ، وأفضى ذلك إلى الكشف عن ثلاثة أنواع للمقاطع ، والجدول الآتي هو فرز لأنواع المقاطع التي أحتوتها أبيات القصيدة وتواتر ورودها .

وصف المقطع	المجموع	نسبة التواتر
قصير مفتوح	٣٤٠	%٥٦,١
متوسط مغلق	١٧٢	%٢٨,٣٣
متوسط مفتوح	٩٥	%١٥,٦٥

إنّ هذه البيانات الاحصائية المترشحة بعد تشريح القصيدة تبيّن هيمنة المقاطع الصوتية الثلاثة الأولى على القصيدة ؛ لأنّ هذه المقاطع هي الأكثر استعمالاً وانتشاراً في الشعر العربي لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والتنفسية . في حين أن المقطعين الأخيرين لا يتوافقان مع الحالة الشعورية والتنفسية إلاّ في حالات الوقف أو نهاية الكلام .[٢٧] أما دلالات المقاطع الصوتية فتكون على وفق نوع المقطع والسّياق الذي ورد فيه فهي :

١-دلالة المقطع المفتوح :

بدءاً نقول انّ المقاطع المفتوحة هي التي تنتهي بصائت قصير أو طويل وتشمل المقطعين الأوّل والثاني أي (ص ح) و (ص ح ح) .[٢٨] ويلاحظ من الجدول أعلاه سيطرة المقاطع المفتوحة على النسيج المقطعي للقصيدة ، إذ تواترت المقاطع المفتوحة القصيرة منها والمتوسطة (٤٣٥) مرة من المجموع الكلي للمقاطع البالغ (٦٠٧) أي بنسبة ٧١,٦٦% .

و " المقاطع المفتوحة تتميز بالوضوح السمعي العالي ؛ لعدم وجود اعاقة في النطق في أثناء مرور الهواء كما تتسم بقوة انتشار الصوت وارتفاعه مما يؤدي إلى تنبيه السامع وتبديد غفلته وسهوه ، وهي صفات اكتسبتها من الصوائت القصيرة أو الطويلة التي تختم بها " .[٢٩]

في ضوء ما تقدم يظهر للمتلقي جليّاً توظيف المقاطع المفتوحة لكون تلك المقاطع أدت تناغماً قصدياً للمنتج ؛ لأنّه أراد بذلك الإيحاء للقارىء أو السامع إلى جسامة هول الأسد وعظمة شجاعة الممدوح وجلالة بأسه ، فالصفات المعنوية الواضحة ، والسمات المهيمنة البيّنة لكل من الأسد والممدوح قد غدّت من البديهيات والواضحات التي لا ترتقي إليها الشكوك والظنون . من النماذج الشّعرية المستندة إلى التحليل المقطعي للمقاطع المفتوحة قول حرملة بن المنذر الطائي [٣٠]:

٤-فهو يحامي غيرةً ويحتمي عبْل الذّراعينِ كريه شدقمِ

فاهوايُاحاا مي غياراة وايحاتامي عابلال أذاذاراعيان كاارياه شداقام

٥-مجوّف الجوفِ نبيـــل المحزم نهد كـعاديّ البـــناء المـبهم
مُاالجواواف أل‌اجواف ن‌ابيال ال‌امحازام ن‌ا هاد ك‌اعاادي‌اي ال‌اباناااء أل‌امب‌اهام
٦-يزدجر الوحـي بصـوتٍ أعجم تسمـع بعد الّزبـــر والتّقـــحم
يزاداجار أل‌اوحاي ب‌اصوات أعاجام تسام‌اع بعاد ازازبار وااتات‌اقحام

وكذلك قوله :[٣١]

٢٠-وذو أهاويـل وذوتجـهّم سـاط على اللـيث الهزبـر الضـيّغـم
واذوأهااويال واذوا تاجهاهام سااطا عالى‌ا أل‌الياث أل‌اهازابار أضاضياغام
٢١-وعينـهُ مثلَ الشّـهابِ المضـــرمِ وهـامـهُ كالحـجر المُلمـلمِ
واعيان‌اهُ مثال اش‌اش‌اهااب أل‌امضارام واهااماه ك‌اال‌اح‌اجار أل‌ام‌الم‌ال‌ام
٢٢-إذا تناجـى النّفس قالـت صـمم غمغـمةً في جوفـها المغـــمغم
إذاا تاناجى أن‌ان‌افاس قاالتا صمام‌ام غم‌اغام‌اة في جواها
ال‌ام‌اغم‌اغام

انتقت الدراســة الأبيات أعلاه ؛ لأنّها مثّلت الحيز الأكثر انفتاحاً على مســتوى المقاطع الصوتية ، وقد حاز البيت الخامس ، والبيت العشرون مناصفة على أربعة وعشرين مقطعاً مفتوحاً ، ومن ثم شـكّلتا ذروة الانفتاح في القصـيدة ؛ لأنّ فيهما أشـهر فضـائل الممدوح ، وهما العفة والشجاعة ، وكأنّ قصدية الشاعر بوساطة المقاطع الصوتية تتجه إلى بيان أن العفة والشجاعة في الممدوح ممتدتان إلى أقصى مدى ، كما أن موقعهما – تموضعت العفة مكانياً في الصدر أو المقدمة بينما الشـــجاعة في العجز أو الخاتمة – يوحي بالإســـتحواذ التام على فضـــاء النص المدحي . إن المتأمل في الشطرين الأولين من البيتين الخامس والسادس سيرى بوضوح التطابق الكمي بينهما ؛ لأن عدد المقاطع المفتوحة وتواليها ، سـواء أكانت قصـيرة أم متوسـطة باسـتثناء المقطع الرابع من البيت الخامس ، وهو ا‌ف‌ا في لفظة " مجوّف" ، والمقطع الرابع المتوســـط المفتوح في البيت العشـرين وهو ا‌ها‌ من لفظة " أهاويل " . وهذا التطابق للمقاطع المفتوحة التي تتسم بصفة الطول على المستوى الزمني جاءت لتلائم تصوير طول العفة و وامتداد الشجاعة في شخصية الممدوح .

٢-دلالة المقطع المغلق :

المقطع المغلق ، هو الذي ينتهي بصامت ويشمل القسم الثالث (ص ح ص) والرابع أي ، (ص ح ح ص) والخامس وهو (ص ح ص ص). وقد شـــكّل المقطع المغلق في مدحة الطائي

حضوراً أقل من المقاطع المفتوحة إذ بلغ (١٧٢) مرة ، وهو ما يعادل نسبة ٢٨,٣٣% ، واقتصر المقطع المغلق على نمط المتوسط المغلق اي (ص ح ص) . وتتميز المقاطع المغلقة بالمنع أو الامتناع ، والرفض بسبب وجود الصوت الصامت في آخرها ، وهو الذي يمنع ويرفض ويصد الهواء المندفع من التجويف الداخلي .[٣٢] من نماذج المقطع المتوسط المغلق في المدحة قوله [٣٣]:

١٥- يُفري الكميّ بالسّلاح المُعلمِ منه بإنياب ولمّا تُقضم
يفارياي أل‌اك‌اميا‌اي با‌أس‌اسا‌الاح أل‌امعا‌ل‌ام منا‌ها با‌أن‌اياا‌اب وا‌ل‌اما تقاضت‌ام
١٦-رُكْنُ مماضيغ بلحي سلجم حامي الذّمار وهو لمّا يكدم
رك‌ان ما‌ا‌اضيا‌غ با‌ل‌حا‌اي سل‌اجام حاامي أذا ذاما‌ار واهوا لماما‌ايكادام
١٧- ترى من الفَرْس به نضح الدّمِ بالنّحر والشدّقين لون العندم
تارى امنا أل‌افرا س باه نضاح أدادام با‌ان‌انحار وا‌أشاشدا قيان لوان ألاعنادام

نرى في الأبيات الثلاثة تكرار المقطع الصوتي المتوسط المغلق (٢٦) مرة للدلالة على القطع والبتر والفصل ، وهذه الدلالات تناغمت مع الأجواء التي صورتها الأبيات من مشاهد اصطدام الأبطال في سوح الوغى واشتباك الأقران من الفرسان وما تنتجه تلك المواجهات من جز للرؤوس وتقطيع للأوصال بالأسلحة الفتّاكة ، والضرب بالقواطع البّتارة في النحور لفصل الرأس عن الجسد ، وكذلك الإشارة إلى أن قصر المسافات بين الأبطال وغلق المساحات أثناء الاشتباك، كل تلك الدلالات والمعاني تناغمت مع صفات المقطع المغلق .

تتصف المقاطع المغلقة بسمات الشدة والانغلاق والإلتصاق والقوة وهذه السمات تنسجم مع قوة الممدوح في النزال وانطلاقه السريع نحو الهدف واحتوائه من أجل اغلاق المنافذ على الخصم، ولاسيّما قوله " حشّ له " و" مندلق الوقع" ، وكذلك ما توجهه عبارة "في الصدام مصدم" من المسافة بين المتحاربين ، ويفرز السِّياق المقالي للشطر الثاني معاني الرعب والتطويق والغلظة والقوة ، قال الطائي :[٣٤]

منه إذا حشّ له ترمرم مندلق الوقع جريٌّ المقدم
مناه إذاا حش‌اش‌ا لاه تارم‌ار‌ام منا‌لاق أل‌اوقاع جاري‌اي أل‌امقادام
ليث الليوث في الصدام مصدم وكهمس الليل مصك مصدم
لي‌اثُ أل‌ا‌ل‌ايواث ا في ا أص‌اص‌اداام مص‌ادام وا‌ك‌اهماس ا‌ل‌اليا‌ل ما‌اصك ما‌ادام

نلحظ تكرار المقطع المتوسط المغلق (١٥) مرة للتعبير عن وضع الإنغلاق والأحتواء للممدوح في المعارك والحروب حتى أصبح ايقونة للرعب والصلابة والبأس . ولعل توظيف الشاعر لهذا النمط من المقاطع كان لصياغة مشاعر القنوط والخيبة التي تسود نفسية المبارزين للممدوح وما تتولد في نفوس المنازلين له من الإحباط والانكسار هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لتسليط الضوء على دلالات الظفر والغلبة والانتصار بوصفها خصائص شخصية لصاحب المدح ، ومن ثم لا تتفق هذه الدراسة مع مَن ذهب إلى القول بأنّ المقطع المتوسط المغلق هو مقطع يوحي بالإحباط ، وهو يتضمن جهداً صوتياً لا يعطى الإريحية في النطق " .[٣٥]

ثالثاً- النبر ودلالته

يعد النبر من المباحث المهمة في الدراسات اللغوية كونه " ظاهرة صوتية تحدث على مستوى المقطع الصوتي لتكسبه الوضوح السمعي مقارنة ببقية المقاطع الصوتية المجاورة له ، ويكون ذلك عن طريق نطق المقطع المنبور ببذل طاقة أكثر نسبياً ويتطلب من أعضاء النطق بذل مجهود أشد " .[٣٦] ويرى الدكتور عبدالقادر أن النبر في اللغة العربية يلعب دوراً دلالياً في توجيه المعنى .[٣٧] في ضوء ما تقد م فإنّ البحث يرصد أنماطاً من النبر ، هي:

١-**النبر الصرفي** : " وهو يختص بالميزان الصرفي ، أي لا يختص بمثال معين ، وإنّما يكون اختصاصه كل مثال جاء على هذا الوزن ، فوزن (فاعل) يقع النبر فيه على الفاء... ويقع النبر في وزن مفعول على حركة العين فالنبر فيه على الصائت الطويل الواو .. غير أن هذا النوع من النبر ليس له وظيفة في العربية " .[٣٨] والملفت للنظر أن البنية الصرفية للمدحة لم تشمل سوى نموذجاً واحداً لهذا النوع من النبر ، وورد ذلك في البيت الثالث وهو قوله :[٣٩]

من هيبة الموت ولم تجمجم رهبة مرهوب اللقاء ضيغم

فالنبر الصوتي وقع على الصامت (الواو) في لفظة (مرهوب) ،- وهو عنصر لغوي – التي بنيت صرفيا على وزن مفعول ، وخلقت اللفظة في سياقها التركيبي بفعل الفونيم المد الواو دلالة نفسية تتسم بالامتداد والطول .

٢-**النبر المقطعي** : هو نمط من النبر تجسد في المدحة بصور متنوعة ، منها :

أ- النبر على الحركة الطويلة ، ويظهر في الكلمات التي تحتوي على مقطع واحد من الشكل (ص ح ح) ويكون النبر عليه دائماً مهما كان موقعه من الكلمة .[٤٠] والنبر بهذه الصورة تواتر (٨١) مرة من مجموع (٩٩) نمطاً نبرياً ، وهو ما يشكل ٨١% كما في الأبيات الآتية :[٤١]

هداه ربّي للصراط الأقوم بأخذه الحلّ وترك المحرمِ

كالليث عند اللبوات الضيغم يرضعن اشبالاً ولمّا تفطم
فهو يحامي غيرةً ويحتمي عبل الذّراعين كريه شدقم
مجوّف الجوف نبيل المحزم نهد كعادي البناء المبهم

نرى أن الكلمات الآتية (هداه ، ربّي ، للصراط ، كالليث ، اللبوات ، الضيغم ، أشبالاً، لمّا، يحامي ، غيرة ، يحتمي ، الذّراعين ، كريه ، مجوّف ، الجوف ، نبيل ، كعادي ، البناء)قد وقع النبر فيها على المقطع (ص ح ح) ، وهذه الألفاظ تشترك في معاني القوة والتماسك، فالكلمات الآتية (ربّي ، الليث ، الذّراعين) تدل على القوة والهيمنة . أما (الصراط، اللبوات، الإشبال ، غيرة ، يحتمي) فهذه الدوال توحي بدلالات التماسك والإنتماء على المستويين العقدي والأسري . وتحيل هذه المشاركة في مواقع النبر على معنى واضح ، وهو ما يقصده المرسل ، إذ يسعى إلى بيان تلك الدلالات صوتياً بوساطة النبر . أما البؤرة الصوتية الثانية التي برزت فيها نمط النبر على المقطع للحركة الطويلة في الكلمات التي تحتوي على مقطع واحد فهي الأبيات الآتية :[٤٢]

من هيبة الموت ولم تجمجمِ رهبة مرهوب اللقاء ضيغمِ
مجرمز شانٍ ضرارٍ شيظم عند العراك كالفنيق الأعلم
يُفريّ الكميّ بالسّلاحِ المُعلمِ منهُ بإنيابٍ ولمّا تُقضمِ

وقع النبر في الكلمات الآتية : (هيبة ، موت ، مرهوب ، اللقاء ، ضيغم ، شان، ضرار ، شيظم ، العراك ، الفنيق ، يفري و الكمي ، بالسّلاح ، أنياب ، لمّا) على الحركة الطويلة (هي \ مو \ هو ، قا \ ظي \ شا \ را \ سي \ را \ ني \ ري \ مي \ لا \ يا \ ما). هذه الألفاظ المشتركة في مواضع النبر تتسم باشتراك دلالاتها في الوضوح والأختصاص في مقامات معينة ، فالمحكي عنه وهو الممدوح استأثر بصفة الرهبة في سياق الحرب وجولات المبارزة والقتال ، ومن ثم فإنّ لقاء الموت ولقاء الاسد يقودان الى نتيجة واحدة . ومن السمات الجامعة بين تلك الألفاظ هي الوضوح وبروز العلامات ، فالبنية التشبيهية في قوله: "عند العراك كالفنيق الاعلم" تحيل على الفحل من الأبل ذي الشفة العليا المشقوقة والدال "أعلم" علامة ، القصد التواصلي منها هو الشجاعة وقوة القلب والكشف عن الهوية، والتعريف بالنفس للخصوم في مقام الشدة والكرب . وكذلك الألفاظ الأخرى– السّلاح ، أنياب – تشير الدلالة الضمنية فيها إلى تحديد المقصود علناً بعلامات وايقونات مقيّدة بشخص الممدوح ؛ لأنّ المقصود من عبارة "السّلاح المعلم منه بأنياب" هو ذو الفقار ، فهذا السيف هو سلاح يمتلك خاصية فريدة لاحتوائه من الخلف على أشواك مرتفعة ومنخفضة .[٤٣] إن دلالات

الوضوح والتميز التي اتسمت بها الالفاظ التي وقع النبر فيها على المقطع الطويل تتناغم مع السمات الجسدية للممدوح والمعنوية .

ب–النبر على الحركات القصيرة ، ويتجسد هذا النمط من النبر " إذا كانت الكلمات تحتوي فقط على حركات قصيرة ، فإنّ الثقل المقطعي هو الذي يحدد موقع النبر ، أي ان النبر فيها يكون على المقطع أكثر طولاً والأقرب إلى نهاية الكلمة " .(٤٤) ومن نماذج هذا النبر في المدحة الألفاظ الآتية : (الحلّ ، ترك ، المحرم ، عند ، شدقم ، المحزم ، المبهم ، يزدجر ، تسمع ، بعد ، الزّبر ، التّقّحم) وقد وقع النبرفيها تحديداً على المقاطع (حل \ تر \ مح \ عند \ شد \ مح \ مب \ يز \ تس \ بع \ أز \ أت \ قح) على التوالي .

تشترك الكلمات المنبورة أعلاه في ثنائية الضيق والسعة ؛ لأنّ الحلال والحرام يعملان على توسيع وتقييد معاملات الفرد وسلوكه . كما يحيل لفظة "المحزم" – والذي هو موضع الحزام من الجسم – على الضيق والتقييد. أما الدالان المبهم والتّقحم ، فتدور نواتها الدلالية في فلك التوسع، فالشيء المبهم هو غير المحدد ، ومن ثم يشغل حيزاً كبيراً من المصاديق والتحديدات بخلاف الشيء الواضح الذي يكون محدداً ومؤطراً . أما التقحم فإنّ "الفرق بين التقحم والإقدام أن الإقدام في المضيق بشدة ، يقال تقحم في الغار ، وتقحم بين الأقران ، ولا يقال أقدم في الغار ، وأصل التقحم الإقدام على القحم ، وهي الأمور الشديدة واحدها قحمة، والإقدام هو حمل النفس على المكروه من قدام ، ويخالف التقدم في المعنى ؛ لأنّ التقدم يكون في المكروه والمحبوب ، والإقدام لا يكون إلا على المكروه".(٤٥)

ت–النبر على المقطع الأوّل إذا كانت الكلمة تتكون من مقاطع قصيرة فقط : وتمثل هذا النمط من النبر في ثلاث ألفاظ فقد هي (نهد ، له ، به) . وفي ضوء هذا النمط من النبر يكون الضغط على (ن) في (نا ها د) ، وعلى (ل) في (لـ \ هـ) ، وعلى (ب)في (باهـ) . هذه الألفاظ المشتركة في موضع النبر تلتقي دلالياً في بؤرة واحدة هي الإحالة على الشخصية المحورية في سياق المدح ؛ لأنّ الدال (نهد) بمعنى الرافع والناهض للدلالة على علو شأنه وسمو منزلته . والضمير في (له) عائد على الممدوح في قوله : " إذا حشّ له ترمرم " وكذا الحال مع (به) فالإحالة بوساطة الضمير هي الممدوح كما في قوله : "ترى من الفرس به نضح الدم". يستشف المتلقي في النص الأخير علامة من علامات الأبطال في القتال وهي نضوح الدم عليه لكثرة دق عنق الخصوم وتصوير هذه اللقطة العنيفة من مشاهد القتال تسبقها اجتماع حشود المقاتلين على الممدوح وهذا ما يصّوّره قوله : "إذا حشّ له ترمرم" أي في وقت تكالبهم عليه، فالممدوح يلتزم

الصمت وهذا اسلوب غير مباشر في التعبير ، القصد منه قوة رباطة الجأش الممدوح في الشدائد والأهوال .

ت–النبر على المقطع المنون إذا وقع بعد حرف مضعف مثل كلمة يدٌّ : يَدْدُن. أما في غير هذا المقطع فلا يدخل المقطع المنون في النبر .[٤٦] وتمظهر هذا النمط من النبر في الأبيات الآتية :[٤٧]

إنّ عليـاً ســـاد بالتّـــكرمِ والحلـم عند غايــة التّحــلم
قسورةٍ عبسٍ صفي شجعم صمٍّ صمات مصلخدٍّ صلدم
أغضف رئبال خدبٍّ فدغم منتشر العرف هضيم هيصم

فالكلمات (عليّاً ، مصلخدٍّ ، خدبٍّ) وقع النبر فيها على المقطع المنون (ين \ دن \ بن)، وهذه الألفاظ الثلاث تتقاسمها دلالة الشدة والقوة والصلابة ، فاسم العلم عليّ في سياق المدحة ككل تحمل دلالة القوة والشّدة ، وكلمة مصلخد تعني الفحل الشديد أو المنتصب القائم . أما خدب فهي بمعنى الضخم القوي ، والشّديد الصلب ، ويفضي ذلك إلى أن هذا الاشتراك في المقطع النبري للدوال الثلاثة يؤدي إلى التناغم مع منظومة المعاني والقيم للنص المدحي ؛ لأنّه يصـــوّر بوساطته قوة تلك المناقب وشدتها في الممدوح .

الخاتمة

بيّنت الدراسة الصوتية الدلالية لمدحة أبي زُبيد الطائي جملة من النتائج هي:

–استعمال الشاعر الرجز في المدح هو كسر للمألوف وخلاف لما يعرف قديماً، إذ "ارتبط الرجز في الجاهلية بالهجاء والسخرية والمزاح والنزال والطعان".

–إن كسر المألوف في الاتجاهات القديمة في توظيف الرجز منح الشاعر الجدة والابداع.

–كشف الشاعر لنا بهذا التوظيف الجديد للرجز نمطاً من التفرد في استثمار قدرات هذا البحر الدفينة.

–تحول المديح في القصيدة الى رعب.

–كشف البحث ان العلاقة بين الصوت والدلالة هي علاقة تداخل وتمازج بين السياق الخارجي والحالة النفسية للمنتج.

–يستشف من ملف القصيدة والبناء الصوتي والموسيقي لها ، وجود مؤثرين في انتاج الاصوات المرتبطة بالدلالات المتناغمة ، هما اختيار الشاعر لأصوات معينة تناسب الثيمة الرئيسة فضلاً عن دور اللاوعي في هذا الاختيار.

-النص المدحي غني بالهندسة الصوتية على مستوى ايقاع التفعيلات.

-القصيدة فقيرة صوتياً في مظاهر التنغيم ودرجاته المتوسطة والعالية ويعود السبب في ذلك إلى هيمنة الخبر على الأساليب الانشائية ، هذه الهيمنة ولّدت مستوى منخفضا من الموجة الصوتية.

-انبنت المدحة شكليا على نمط يخالف البناء المألوف لقصيدة المديح التقليدية.

-أظهر التحليل الصوتي بالتعضيد مع السياق المقامي للقصيدة أن تجليات النبر تابعة للوضع النفسي والمستوى الانفعالي للمرسل .

-سجلت المدحة سيادة واضحة للاصوات المجهورة على المهموسة .

-لم تبلغ القافية أعلى درجات السُّلم الجمالي بفعل بعض الانزياحات السلبية على النظام القافوي ولاسيّما حركة فونيمات قبل الروي.

ملحق

وقال أبو زبيد الطائي يمدح الإمام عليّاً – كرّم الله وجهه – ويذكر بأسه :

١-إنّ عليّـاً سـادَ بالتـكـرُّم والحِلم عند غايـةِ التّحلُّم

٢-هداهُ ربّـي للصّرِاط الأقـومِ بأخذه الحِّلَ وتـركِ المَحرمِ

٣-كالليثِ عند اللَّبُوات الضّيغمِ يُرضِعنَ أشبالاً ولمّا تُفـطمِ

٤-فهو يُحامي غيرةً ويحتـمي عبلُ الذّراعـين كريهُ شَدقمِ

٥-مجوَّوف الجوف نبيل المحْزمِ نهد كعادِيِّ البـناء المبهمِ

٦-يزدجِرُ الوحي بصوتٍ أعجم تسمع بعد الزَّبـر والتقحُّمِ

٧-منه إذا حـش له ترمـرم مندلق الوَقْع جَـرِيّ المُقدمِ

٨-ليث الليوث في الصِّدام مِصدَم وَكَهْمَس اللّيـل مِصكّ مِلدَمِ

٩-عُفروسِ آجـامٍ عُـقارِ الأقدم كروّس الذّفـرى أغمَّ مُكدمِ

١٠-ذو جبـهةٍ غَراً وأنفٍ أختمِ يُكنى من الـبأسِ أبا مُحطِّمِ

١١-قَسورةٍ عبس صَفـيّ شَجعَم صِمٍّ صمـات مصلخدٍّ صلدم

١٢-مصَّمتِ الصُّمِّ صموتٍ سِرطِمِ إذا رأتـه الأُسد لم تَرمرمِ

١٣من هيـبةِ الموتِ ولم تُجمجِم رهبةَ مرهـوبِ اللِّقاء ضَيغّمِ

١٤-مُجرمزٍ شانٍ ضِرارٍ شَيْظمِ عند العراكِ كالفنـيق الأعلمِ

١٥-يَفري الكميَّ بالسّلاح المُعلمِ منه بأنيـابٍ ولمّـا تُقظمِ

١٦-ركنٍ مماضيـغ بلَحيٍ سَلجَمِ حـامي الذّمار وهو لمّا يُـكدمِ

١٧-تَرى من الفَرْسِ به نَضحَ الدّمِ بالنَّحر والشّدقينِ لـونَ العَندمِ

١٨–أغلبُ كم رضّ أنوفَ الرُّغَّمِ إذا الأسودُ أحجمتْ لم يُحجِمِ
١٩–خُبِعْثَنٌ أشوسٌ ذو تهـــكُّمِ مُشتَبكُ الأنيــاب ذو تَبـرطُمِ
٢٠–وذو أهاويــلَ وذو تَجَـهُّمِ ساطٍ على اللّيثِ الهِزَبرِ الضّيغمِ
٢١–وعينُهُ مثلَ الشّهاب المُضرم وهـــامُهُ كالحجرِ المُلَمْلمِ
٢٢–إذا تناجى النّفسُ قالت صَمِّم غمغمغةً في جوفها المُغــمغم
٢٣–اغضفَ رِئبـتالٍ خِدَبٍ فَدغَمِ مُنتشرُ العُرفِ هَضـيم هيصم

الهوامش

(١)–ينظر لغة الشـعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية : د. سـعيد الورتي ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨٣: ١٨٦

(٢)– مبادئ النقد الأدبي والعلم والشـــعر ، أ.أ.رتشـــاد ، ترجمة وتقديم وتعليق مصـــطفى بدوي ، مراجعة :لويس عوض وسهير القلماوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة : ١٩٤

(٣)– شعر أبي زبيد الطائي ، جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي ، ساعد المجمع العلمي العراقي على نشره ، مطبعة المعارف – ١٩٦٧: ١٣٣

(٤)– ينظر أبو فراس الحمداني الموقف والتشـــكيل الجمالي ، النعمان القاضـــي ، دار الثقافة للنشـــر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٢: ٤٨٣–٤٨٤

(٥– ٨)–شعر أبي زبيد الطائي : ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٣٥و١٣٧ ، ١٣٤

(٩)– فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، منشورات مكتبة المثنى ببغداد ، الطبعة الخامسة ١٣٩٧ – ١٩٧٧ : ٢١٣

(١٠)– م . ن : ٢٤٩

(١١)– الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس ، مكتبة انجلو المصرية ، سنة ١٩٧١ ، ط ٤ : ٤٥

(١٢)– المدخل إلى علم أصوات العربية د.غانم قدوري الحمد ، منشورات المجمع العلمي ، مطبعة المجمع العلمي، ١٤٢٣ – ٢٠٠٢ : ١٠٢ – ١٠٣

(١٣)– تطور الشـــعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجمالات النســـيج ، د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الأعلام – الجمهورية العراقية ، ١٩٧٥ : ٥٠٩

(١٤)– ينظر في علم العروض والقافية وفنون الشعر الفصيحة والشعبية ، د. إبراهيم أبو طالب ، ط١ ، ٢٠١٧ و ١٤٣٨هـ : ١٨٨

(١٥)– سجينيات أبي فراس الحمداني دراسة اسلوبية ، رسالة ماجستير في الأدب العباسي ، نبيل قواس ، بإشراف الدكتور محمّد منصوري ، ٢٠٠٨–٢٠٠٩ ، جامعة العقيد الحاج لخضر باشه ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية و قسم اللغة العربية وآدابها : ٣٤

(١٦)– لغة الشـعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية : د. سـعيد الورقي ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٣: ١٨٦

(١٧)– تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – ، د. محمّد مفتاح : ٣٣

(١٨)– م . ن : ٣٤

(١٩)– نقلاً عن شـعر أبي نواس قراءة اسـلوبية ، عبد الناصـر حسـن محمد ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٩: ٩٢

(٢٠)–شعر أبي نواس دراسة أسلوبية عبد الناصر حسن محمد ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٩: ٩٣

(٢١)– المدخل إلى علم أصوات العربية : ١٠٢

(٢٢)– علم أصوات العربية ، محمد جواد النوري ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ط ١ : ١٦١

(٢٣)– شـعرأبي زُبيد الطائي ، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسـي ، مطبعة المعارف –بغداد ، ١٩٦٧ : ١٣٣

(٢٤)– ينظر علم اللغة العام (الأصوات)، كمال محمد بشير ، دار المعارف ،مصر ، ١٩٨١م : ٣٤٩

(٢٥)– ينظر المدخل إلى علم أصوات العربية : ١١٨

(٢٦)– المدخل الى علم الأصوات العربية : ٢٠٢

(٢٧)– من الصـوت الى النص ، نحو نسـق منهجي لدراسـة الشـعري ، مراد عبد الرحمن مبروك ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، ط ٤، ٢٠١٢: ٢٥٥

(٢٨)– ينظر البنية الصوتية ودلالاتها في ديوان هامش على الهوامش لنزار قباني ، بلحوت جلول ، بإشراف أ . د يورنان عبد الكريم ، جامعة باتنة ، كلية اللغة والأدب العربي والفنون ، قسـم اللغة العربية ، ١٣٤٧ – ٢٠١٦ : ١٤٩

(٢٩)–م . ن : ١٤٩

(٣٠)– شعرأبي زُبيد الطائي : ١٣٣–١٣٤

(٣١)– م . ن : ١٣٦–١٣٧

(٣٢)– بنية التشـكيل الصـوتي للآيات الواصـفة لعباد الرحمن ، فخرية غريب قادر ، مجلة كليّة العلوم الإسـلاميّة، جامعة بغداد ، العدد ٣٣ ، عام ٢٠١٣ .

(٣٣)– شعر أبي زبيد الطائي : ١٣٥ – ١٣٦

(٣٤)– م . ن : ١٣٤

(٣٥)– الاسلوبية : الرؤية والتطبيق ، يوسف أبو العدوس ، دار المسيرة ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٧ :

(٣٦)– دراسة الصوت اللغوي ، أحمد مختار ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٩٧ : ١٠٢

(٣٧)– ينظر الأصوات اللغوية ، عبد القادر جليل ، دار صفاء للنشر والتوزيع و عمان ، ط ١ ، ١٩٩٨ : ٢٢٤

(٣٨)– الأصوات ووظائفها ، محمد منصف القماطي ، منشورات جامعة الفاتح ، ١٩٨٦ : ١٥٤

(٣٩)– شعر أبي زُبيد الطائي : ١٣٥

(٤٠)– ينظر نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية – دراسـة صـوتية – ، عبدالحميد زاهيد ، دار وليلي للطباعة والنشر ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٩ : ٤٧

(٤١)– شعر أبي زُبيد الطائي : ١٣٣–١٣٤

(٤٢)– م . ن : ١٣٥

(٤٣)– بحث على الشبكة العنكبوتية ar.mobile.wikishia.net)

(٤٤)– نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية – دراسة صوتية – : ٤٨

(٤٥)– معجم الفروق اللغوية الحاوي لكتاب أبي هلال العسكري وجزءاً من كتاب السيد نورالدين الجزائري ، تحقيق مؤسسة النشر الإسلامي ،١٤٣٣هـ، حرف التاء : ١٣٥

(٤٦)– ينظر نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية – دراسة صوتية – : ٤٩

(٤٧)– شعر أبي زبيد الطائي : ١٣٣ ، ١٣٥ ، ١٣٧

مصادر البحث ومراجعه

– ينظر أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ، النعمان القاضي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة، ١٩٨٢

–الاسلوبية : الرؤية والتطبيق ، يوسف أبو العدوس ، دار المسيرة ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٧

– الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس ، مكتبة انجلو المصرية ، سنة ١٩٧١ ، ط ٤ : ٤٥ .

–الأصوات ووظائفها ، محمد منصف القماطي ، منشورات جامعة الفاتح ، ١٩٨٦ .

– بنية التشكيل الصوتي للآيات الواصفة لعباد الرحمن ، فخرية غريب قادر ، مجلة كليّة العلوم الإسلاميّة ، جامعة بغداد ، العدد ٣٣ ، عام ٢٠١٣ .

–البنية الصوتية ودلالاتها في ديوان هامش على الهوامش لنزار قباني ، بلحوت جلول ، بإشراف أ . د يورنان عبد الكريم ، جامعة باتنة ، كلية اللغة والأدب العربي والفنون ، قسم اللغة العربية ، ١٣٤٧ – ٢٠١٦ .

–تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – ، د. محمّد مفتاح .

– تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج ، د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الأعلام – الجمهورية العراقية ، ١٩٧٥ .

– دراسة الصوت اللغوي ، أحمد مختار ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

–سجينيات أبي فراس الحمداني دراسة اسلوبية ، رسالة ماجستير في الأدب العباسي ، نبيل قواس ، بإشراف الدكتور محمّد منصوري ، ٢٠٠٨–٢٠٠٩ ، جامعة العقيد الحاج لخضر باشه ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية و قسم اللغة العربية وآدابها .

–الشبكة العنكبوتية ar.mobile.wikishia.net .

–شرح شافية ابن الحاجب للإستراباذي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٢ ، ط ٣ .

–شعر أبي زبيد الطائي ، جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي ، ساعد المجمع العلمي العراقي على نشره ، مطبعة المعارف – ١٩٦٧ .

–شعر أبي نواس دراسة أسلوبية عبد الناصر حسن محمد ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٩ .

–علم أصوات العربية ، محمد جواد النوري ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ط ١.

–علم اللغة العام (الأصوات)، كمال محمد بشير ، دار المعارف ،مصر ، ١٩٨١م .

–فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، منشورات مكتبة المثنى ببغداد ، الطبعة الخامسة ١٣٩٧ – ١٩٧٧ .

–في علم العروض والقافية وفنون الشعر الفصيحة والشعبية ، د. إبراهيم أبو طالب ، ط١ ، ٢٠١٧ و ١٤٣٨هـ .

– لغة الشـــعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية : د. ســـعيد الورقي ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٣.

–مبادى النقد الأدبي والعلم والشعر ، أ.أ.رتشاد ، ترجمة وتقديم وتعليق مصطفى بدوي ، مراجعة :لويس عوض وسهير القلماوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة .

–المدخل إلى علم أصـوات العربية د.غانم قدوري الحمد ، منشـورات المجمع العلمي ، مطبعة المجمع العلمي ، ١٤٢٣ – ٢٠٠٢ .

–معجم الفروق اللغوية الحاوي لكتاب أبي هلال العســكري وجزءاً من كتاب الســيد نورالدين الجزائري ، تحقيق مؤسسة النشر الإسلامي ،١٤٣٣هـ .

–من الصوت الى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة الشعري ، مراد عبد الرحمن مبروك

References

Abul-'Adus, Yousif. *Al-Uslubiya: Ar-Ro'yatu wat-Tatbeeq*. Amman: Dar ul-maseera, 2007.

Abu Talib, Ibrahim. *Fi 'Ilm i-'Arudhi wal Qafiya wa Funun ish-Shi'r il-Fasihati wash-Sha'biyati*, 2017.

Al-Hamad, Ghanim Qadduri. *Al-Madkhal ila Aswat il-Arabiya*. Baghdad: Matba'at ul-Majma' il-'Ilmi, 2002.

Al-Istarabathi. *Sharh Shafiyati Ibnil Hajib*. Beirut: Dar ul-Kutub il-'Ilmiya, 1982.

Al-Qadhi, An-No'man. *Abu Firas Al-Hamdani: Al-Mawqif wat-Tashkeel Al-Jamali*. Cairo: Dar uth-Thaqafa, 1982.

Al-Qaisi, Nuri Hammoudi. Ed. *Shi'ru Abi Zaid it-Ta'i*. Baghdad: Matba'at ul-Ma'arif, 1967.

Al-Qimati, Mohammad Munsif. *Al-Aswatu wa Wadha'ifuha*. Jami'at ul-Fatih, 1986.

Al-Waraqi, Dr. Sa'id. *Lughat ush-Shi'r il-Arabi il-Hadith: Muqawimatuha al-Faniyatu wa Taqatuha al-Ibda'ia.* Cairo: Dar ul-Ma'arif, 1983.

Alwan, Rd. Ali Abbas. *Tatawur ush-Shi'r il-Arabi il-Hadith fil Iraq*: Ittijahat ur-Ro'ya wa Jamaliyat un-Naseej. Iraq: Wazarat ul-I'ilam, 1975.

Anis, Ibrahim. *Al-Aswat ul-Lughawiya*. Cair: Maktabat ul-Anglo-Misriya, 1971.

An-Nuri, Mohammad Jawad. *'Ilmu Aswat il-Arabiya*. Al-Quds: Jami'at ul-Quds il-Arabiya, n.d.

Basheer, kamal Mohammad. *'Ilm ul-Lughati il-'Am (Al-Aswat).* Cairo: Dar ul-Ma'arif, 1981.

Jalul, Bulhut. "Al-Bunyat us-Sawtiyatu wa Dalalatuha fi Diwani Hamish 'Alal Hawamish li Nazar Qabbani" M.A. Thesis. Jami'at Batina, Kaulliyat ul-Lughati wal Adab Al-'Arabi wal-Funun, 2016.

Khallusi, Safa'. *Fun nut-Taqti' ish-Shi'ri wal-Qafiya*. Baghdad: Maktabat ul-Muthanna, 1977.

Mabruk, Mudad Abdul-Rahman. *Min as-Souti ilan-Nass: Nahwa Nasaqin Manhaji li Dirasati ish-Shi'ri.*

Miftah, Mohammad. *Tahleel ul-Khitab ish-Shi'ri*: Istratijiyat ut-Tanass.

Mohammad, Abdl-Nasir Hasan. *Shi'ru Abi Nawas: Dirasatu 'Oslub*iya. Al-Majlis ul-A'ala lit-Thaqafa, 2009.

Mukhtar, Ahmad. *Dirasat us-Saut il-Lughawi.* Cairo: 'Alam ul-Kutub, 1997.

Mu'assasat un-Nashri il-Isalmi. Ed. *Mu'jam ul-Furoq il-Lughawiyati il-Hawi li Kitab Abi Hilal il-'Askari wa Juz'an min Kitab is-Sayid Nuraddin al-Jaza'iri*, n.p., 1433 AH.

Qadir, Fakhriya Gharib. "Bunya tut-Tashkeel is-Sawti lil Ayat il-Wasifati li 'Ibad ir-Rahman". Majallat Kulliyat il-'Olum il-Islamiya, Jami'at Baghdad, 2013.

Qawas, Nabeel. "Sajiniyatu Abi Firas al-Hamdani: Dirasatun Oslubiya". MA thesis, Jami'at ul-'Aqeed ul-Haj Khidhir Pasha, Kulliyat ul-'Adabi wal 'Olum il-Insaniya, 2008-2009.

Richards, I. A. *Mabadi' ul-Naqd il-Adabi wal 'Ilmu wash-Shi'r*. Trans. Mutafa Badawi. Baghdad: Matba'at ul-Majma' il-'Ilmi, n.d.

ar.mobile.wikishia.net