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

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:16-11-2020
القبول: 27-11-2020
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 .[1] ويتم ذلك بـ" تمكين الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نظام ممكن ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع".[2]

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 55 ,48% , ومخبونة بنسبة 30,34% , ومطوية بنسبة 21,01%.

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 ".[3]

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 .[4]

كما أن التشريح العروضي لجسد المدحة أفرز الأنساق الموسيقية الآتية:

1-نسق العروض والضروب المتوازية : نلحظ أن الضروب والعروض في الأبيات الآتية (1و2و3و5و8و13و14و15و17و18و19) قد توزعت على الشكل الآتي:

أ-العروض والضروب الصحيحة (مستفعلن) وجاءت في الأبيات (2و3و14و15و17و18) .

ومثاله قول الشاعر :[5]

هداه ربّـــي للصّراط الأقوم بأخذه الحّل وترك المـــحرم

هداه ربابي لصصراطل أقومي بأخذهل\ حلل وتر\ كل محرمي

ـْـَـ ـْـَـ ـْـَـ ـْـَـ

متفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن مستعلن مستفعلن

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

ب–الضروب والعروض المخبونة (متفعلن) وتجلّت في الأبيات (1و5و8 و13و19) وقد توافقت الدلالة مع الصوت 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 :[6]

خُبعثن اشوسذو تهككمي مشتبكل أنيـابذو تبرطمي

ـْـَـ ـْـَـ ـْـَـ ـْـَـ ـْـَـ ـْـَـ

نرى تفعليتي الضرب والعرض مخبونتين

2–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
1 و 4	مع	6 و 13	11	مع 19و22
5	=	8 و 21	8	= 1
6	=	11	19 و 20	= 8 و 21
الشطر الأوّل		الشطر الثاني	الشطر الأوّل	الشطر الثاني
7 و 13	=	10	18	= 7
9 و 10	=	3و15 و 17 و 20	15	= 14و 16
15	=	14 و 16	17	= 2 و 4

ومن أمثله هذا النسق من التوازي قول الطائي في الشطر الأوّل من البيت الحادي عشر مع الشطر الثاني من البيت الثاني والعشرين :[7]

قسورتن عبسنصفيـ يشجعمي غمغمتن فيجوفهل مغمغمي

ـْـَـ ـْـَـ ـْـَـ ـْـَـ ـْـَـ ـْـَـ

مستعلن مستفعلن متفعلن مستعلن مستفعلن متفعلن

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

أ–نمط مستعلن مستفعلن متفعلن في الأشطر 1و4و11

ب–نمط متفعلن مستفعلن مستفعلن = = 2و14و21و22

ت–نمط مستفعلن مستعلن مستفعلن = = 3و12

ث–نمط متفعلن مستعلن متفعلن في الأشطر 5و19و20

ج–نمط مستعلن مستفعلن مستفعلن = = 6و23

ح–نمط مستفعلن مستعلن متفعلن = = 7و13

خ–نمط مستفعلن مستفعلن مستفعلن = = 9و10

ونموذج التوازي العمودي قوله في الشطرين الأولين من البيتين التاسع والعاشر :[8]

عُفروسِ أأْ جامن عقا رلأقدمي

ذو جبهتن غرراوأنـ فن أختمي

ٱٱٱٱ ٱٱٱٱ ٱٱٱٱ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

4–نسق الضروب المتوازية : في هذا النسق نرى توازن تفعيلات الضروب في القصيدة , واتخذ التوازي صورتين :

أ–التوازي بالتفعيلة الصحيحة (مستفعلن) , كما في ضرب البيتين 7 و20 ,أي التفعيلتين " يل مُقدمي ٱٱٱٱ " و " رضضيغمي ٱٱٱٱ " .

ب– التوازي بوساطة التفعيلة المخبونة (متفعلن) , وجاءت في ضروب الأبيات الآتية :(8و9و10و21و22و23)على التوالي , " كملدمي , م مكدمي , محططمي = ٱٱٱٱ " و " ململمي , مغمغمي , م هيصمي = ٱٱٱٱ " .

5–نسق التناوب : هيمن التناوب الايقاعي بين تفعيلتي (مستفعلن) الصحيحة وبين (متفعلن) المخبونة على مستوى تفعيلات العروض في الأبيات (10و11و12و13) وعلى النحو الآتي :

10–مستفعلن مستفعلن مستفعلن ٱٱٱٱ فن أختمي

11–مستعلن مستفعلن متفعلن ٱٱٱٱ ي شجعمي

12–مستفعلن مستعلن مستفعلن ٱٱٱٱ تن سِرطمي

13–مستفعلن مستعلن متفعلن ٱٱٱٱ تُجمجمي

6–نسق التوازي المركب , هو تصميم هندسي 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 1-4 والنمط " ب " في عروض الأبيات 6- 9

ثانياً- النظام القافوي:

1-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 " .[9] 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 (1و6و19)؛ 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 المضموني للنظام القافوي للمدحة وجود نواة دلالية مركزية تعمل على ربط القوافي جميعها في سلك واحد متصل على المحور العمودي للنص الشعري . أما المحور الأفقي فقد تلمس البحث توليفاً دلالياً عالياً الانسجام لكل قافية مع البيت الذي يسبقه . أما الدلالة التي شكلت البؤرة المركزية للقافية فهي دلالة القطع وتشظياته كالفصل والبتر والصرم والترك . فالتحلم تناسب ترك الانتقام والتعجل بالعقوبة , وترك المحرم هو من ترك الذنوب . أما قافية البيت الثالث فإنه لا قطع ينسجم مع تغذية أشبال اللبوات وتتوالف دلالة شدقم 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 مالا يمكن تحديده , والمبهم من الموجودات الذي لا يمكن تمييزه فهو بمثابة قطع للفهم . وتشير لفظة التقحم وهي بمعنى الرمي بالنفس ومواجهة الأمر بشدة الى دلالة القطع وتتكرر الدلالة نفسها في قافية البيت السابع المقدم فهو يقطع بالجرأة والانطلاق السريع والخور في العزيمة والاحجام . ثم تأتي قافية البيت الثامن وهي لفظة ملدم بمعنى المرضاخ الذي يرضخ به ويكسر . وتضفي دلالة الشدة والغلظة في قافية البيت التاسع دلالة الجزم والفصل لسمات الممدوح .

وأما التحطيم في قافية البيت العاشر فدلالة القطع فيه أبين ومثلها قافية 11 وهي ملدم بمعنى المتانة وهي ضد القطع والفصل , أي إن الانقطاع عن الكلام هي دلالة ترمرم بوصفها قافية للبيت الثاني عشر . إنّ تكرار ملفوظ (ضيغم) في قافية البيتين الثالث عشر والبيت العشرين ومعناه العض الشديد يفضي الى القطع . لكن تكرار العنصر اللغوي ضيغم لا يشكل عيباً من عيوب القافية والتي تسمى الايطاء ؛ لأن الفاصل بين القافيتين ستة أبيات .

وضمت قافية البيت الرابع عشر احدى العلامات الخلقية للأبل وهي الأعلم ودلالته هو المشقوق الشفة العليا والشق يماثل القطع . وتعني القضم وهي قافية البيت الخامس عشر الأكل بأطراف الأسنان , ومن ثم يجمل دلالة القطع , والعض بأدنى الفم هو مدلول لفظة يكدم . أما العندم في قافية البيت السابع عشر فالقصد منه اللون الأحمر الذي يحيل على القتل وتحديداً قطع العنق المعبر عنه في البيت بـ " الفْرس" . إن نفي الإحجام تقوي دلالة عدم التراجع أو قطع التراجع , والتبرطم حالة شعورية تعبر عن الغيض والغضب , وترمز إلى العبور والانفصال والقطع عن الحالة الطبيعية للإنسان . 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 .

2-حرف الروي :

هو " حرف تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه " .[10] 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 " .[11] 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 .[12] 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 " .[13]

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 " .[14] وتعود غلبة الروي المضموم والمكسور إلى ما بين الضمة والكسرة من تقالب , فالضمة دلالة على الأنفة والفخامة , والكسرة دلالة على اللين والرفق.[15]

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 " .[16]

وأبرز الملامح الموسيقى التعبيرية هي :

أوّلاً – الرمزية الصوتية : وهي من المعطيات اللغوية , ويراد منها " القيمة التعبيرية للصوت " .[17] ويرى الباحث أن من تجليات التصوير الرمزي في اللغة هو تصوير المعنى بالصوت سواء أكان من قبل مؤلف النص أو متلقيه , ومن ثم لا تنحصر الرمزية الصوتية إلى محاولة القارئ في أن يعزو معاني للوقائع الصوتية أو الكتابية كما ذهب الى ذلك أحد الدارسين .[18] والرمزية الصوتية أو المحاكاة الصوتية بوصفها ظاهرة سيميانطيقة هي على وفق مفهوم أولمان : " نوعاً من التوافق بين العلاقة بين اللغوية ومعناها " .[19] وهذه " المحاكاة لا تصور الشيء الموصوف تصويراً دقيقاً, وإنّما تنقله لنا من خلال تصوير كلي " .[20] 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 " .[21] ومن ثم أظهر البحث في مدحة أبي زبيد الطائي النتائج الآتية لصفات الصوامت

ت	الصفات	التواتر		ت	الصفات	التواتر
1-	المجهورة	559		5-	المتوسطة	508
2-	المهموسة	208		6-	الإطباق	42
3-	الشدة	142		7-	الإنفتاح	770
4-	الرخوة	195				

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 " .[22] 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 (116) 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 [23]

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 .[24] فقدت وردت (508) مرة في قبال (142) و (195) 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 (770) والانفتاح هو انفتاح ما بين اللسان والحنك الأعلى عند النطق بحروفه , وحروفه هي كل الحروف سوى حروف الإطباق وهي الصاد والضاد والطاء والظاء .[25] 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 " .[26]

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	340	%56.1
متوسط مغلق	172	%28.33
متوسط مفتوح	95	%15.65

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 .[27] أما دلالات المقاطع الصوتية فتكون على وفق نوع المقطع والسّياق الذي ورد فيه فهي :

1-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) .[28] ويلاحظ من الجدول أعلاه سيطرة المقاطع المفتوحة على النسيج المقطعي للقصيدة , إذ تواترت المقاطع المفتوحة القصيرة منها والمتوسطة (435) مرة من المجموع الكلي للمقاطع البالغ (607) أي بنسبة 71.66% .

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 " .[29]

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 :[30]

4-فهو يحامي غيرةً ويحتمي عبْل الذّراعينِ كريه شدقمِ

فاهوايُاحاا مي غياراة وايحاتامي عابلال أذاذاراعيان كاارياه شداقام

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

وكذلك قوله :[31]

20–وذو أهاويـل وذوتجـهّم سـاط على اللـيث الهزبـر الضـيّغـم
واذوأهااويال واذوا تاجهاهام سااطا عالى‌ا أل‌الياث أل‌اهازابار أضاضياغام
21–وعينـهُ مثلَ الشّـهابِ المضـــرمِ وهـامـهُ كالحـجر المُلمـلمِ
واعيان‌اهُ مثال اش‌اش‌اهااب أل‌امضـارام واهااماه ك‌اال‌اح‌اجار أل‌ام‌الم‌ال‌ام
22–إذا تناجـى النّفس قالـت صـمم غمغـمةً في جوفها المغـــمغم
إذاا تاناجى أن‌ان‌افاس قاالتا صمام‌ام غم‌اغام‌اة في جواها
ال‌ام‌اغم‌اغام

انتقت الدراسة الأبيات أعلاه ؛ لأنّها مثّلت الحيز الأكثر انفتاحاً على مستوى المقاطع الصوتية , وقد حاز البيت الخامس , والبيت العشرون مناصفة على أربعة وعشرين مقطعاً مفتوحاً , ومن ثم شكّلتا ذروة الانفتاح في القصيدة ؛ لأنّ فيهما أشهر فضائل 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 الشجاعة في العجز أو الخاتمة – يوحي بالإستحواذ التام على فضاء النص المدحي . إن المتأمل في الشطرين الأولين من البيتين الخامس والسادس سيرى بوضوح التطابق الكمي بينهما ؛ لأن عدد المقاطع المفتوحة وتواليها , سواء أكانت قصيرة أم متوسطة باستثناء المقطع الرابع من البيت الخامس , وهو اف\ في لفظة " مجوّف" , والمقطع الرابع المتوسط المفتوح في البيت العشرين 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 .

2–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 شكّل المقطع المغلق في مدحة الطائي

حضوراً أقل من المقاطع المفتوحة إذ بلغ (172) مرة , وهو ما يعادل نسبة 28.33% , 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 .[32] من نماذج المقطع المتوسط المغلق في المدحة قوله [33]:

15- يُفري الكميّ بالسّلاح المُعلمِ مــنه بإنــياب ولــمّا تُقضم
يفارياي أل‌اك‌اميااي بـأس‌اسالااح أل‌امعال‌ام مناها بـأن‌ايااب والماما تقاضتام
16-رُكْنُ مماضـيغ بلــحي سلجم حامـي الذّمـــار وهو لمّا يكـدم
رك‌ان ماماضياغ بالحاي سل‌اجام حاامي أذا ذاماار واهوا لماماايكادام
17- ترى من الفَرْس به نضح الدّمِ بالنّحر والشــدّقيــن لون العـندم
تـارى امن‌ا أل‌افرا س باهـ نضاح أدادام باان‌انحار وأشاشدا قيان لوان ألاعنادام

نرى في الأبيات الثلاثة تكرار المقطع الصوتي المتوسط المغلق (26) 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 :[34]

منــه إذا حــشّ له ترمــرم منـدلق الوقــع جــريٌّ المقـدم
مناه إذاا حش‌اش‌ا لاه تـارم‌ار‌ام منالاق أل‌اوقاع جاري‌اي أل‌امقادام
ليـث الليــوث فــي الصــدام مصــدم وكهمس الليــل مصــك مصدم
ليـاثُ أل‌ال‌ايواث ا في ا أص‌اص‌اداام مص‌ادام وال‌اكاهماس ال‌الي‌ال ماصك ماادام

نلحظ تكرار المقطع المتوسط المغلق (15) 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 " .[35]

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 " .[36] ويرى الدكتور عبدالقادر أن النبر في اللغة العربية يلعب دوراً دلالياً في توجيه المعنى .[37] في ضوء ما تقد م فإنّ البحث يرصد أنماطاً من النبر , هي:

1-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 " .[38] والملفت للنظر أن البنية الصرفية للمدحة لم تشمل سوى نموذجاً واحداً لهذا النوع من النبر , وورد ذلك في البيت الثالث وهو قوله :[39]

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 .

2-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 .[40] والنبر بهذه الصورة تواتر (81) مرة من مجموع (99) نمطاً نبرياً , وهو ما يشكل 81% كما في الأبيات الآتية :[41]

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 :[42]

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 .[43] 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 " .[44] 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".[45]

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 .[46] وتمظهر هذا النمط من النبر في الأبيات الآتية :[47]

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 يصوّر 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 السُلم 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 :

1-إنّ عليّـاً سـادَ بالتـكـرُّم والحِلم عند غايـةِ التّحلُّم

2-هداهُ ربّـي للصّراط الأقـومِ بأخذه الجّلَ وتـركِ المَحرمِ

3-كالليثِ عند اللَّبُوات الضّـيغمِ يُرضِعنَ أشبالاً ولمّا تُفـطمِ

4-فهو يُحامي غيرةً ويحتـمي عبلُ الذّراعـين كريهُ شَدقمِ

5-مجوَّوف الجوف نبيل المحْزمِ نهد كعادِيّ البـناء المبهمِ

6-يزدجِرُ الوحي بصوتٍ أعجم تسمع بعد الزَّبـر والتقحُّمِ

7-منه إذا حـش له ترمـرم مندلق الوَقْع جَـرِيّ المُقدمِ

8-ليث الليوث في الصِّدام مِصدَم وَكَهْمَس اللّيـل مِصكّ مِلدَمِ

9-عُفروسِ آجـامٍ عُـقارِ الأقدم كروّس الذّفـرى أغمَّ مُكدمِ

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

11-قَسورةٍ عبس صَفـيّ شَجعَم صِمٍّ صمـات مصلخدٍّ صلدم

12-مصَّمتِ الصُّمّ صموتٍ سِرطِمِ إذا رأتــه الأُسد لم تَرمرمِ

13من هيـبةِ الموتِ ولم تُجمجِم رهبةَ مرهـوبِ اللِّقاء ضَيغّمِ

14-مُجرمزٍ شانٍ ضِرارٍ شَيْظمِ عند العراكِ كالفنـيق الأعلمِ

15-يَفري الكميَّ بالسّلاح المُعلمِ منه بأنيـابٍ ولمّـا تُقظمِ

16-ركنٍ مماضيـغ بلَحيٍ سَلجَمِ حـامي الذّمار وهو لمّا يُـكدمِ

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

18-أغلبُ كم رضّ أنوفَ الرُّغَّمِ إذا الأسودُ أحجمتْ لم يُحجِمِ
19-خُبِعْثَنٌ أشوسٌ ذو تهــكُّمِ مُشتَبكُ الأنيــاب ذو تَبـرطُمِ
20-وذو أهاويــلَ وذو تَجَـهُّمِ ساطٍ على اللّيثِ الهِزَبرِ الضّيغمِ
21-وعينُهُ مثلَ الشّهاب المُضرم وهــــامُهُ كالحجرِ المُلَمْلمِ
22-إذا تناجى النّفسُ قالت صَمِّم غمغمغةً في جوفها المُغــمغم
23-اغضفَ رِئبـتالٍ خِدَبٍ فَدغَمِ مُنتشرُ العُرفِ هَضــيم هيصم

الهوامش

(1)-ينظر لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية : د. سعيد الورتي , دار المعارف , ط 3 , 1983: 186

(2)- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر , أ.أ.رتشاد , ترجمة وتقديم وتعليق مصطفى بدوي , مراجعة :لويس عوض وسهير القلماوي , المجلس الأعلى للثقافة , المشروع القومي للترجمة : 194

(3)- شعر أبي زبيد الطائي , جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي , ساعد المجمع العلمي العراقي على نشره , مطبعة المعارف – 1967: 133

(4)- ينظر أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي , النعمان القاضي , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة , 1982: 483-484

(5- 8)-شعر أبي زبيد الطائي : 133 , 136 , 135و137 , 134

(9)- فن التقطيع الشعري والقافية , د. صفاء خلوصي , منشورات مكتبة المثنى ببغداد , الطبعة الخامسة 1397 – 1977 : 213

(10)- م . ن : 249

(11)- الأصوات اللغوية , إبراهيم أنيس , مكتبة انجلو المصرية , سنة 1971 , ط 4 : 45

(12)- المدخل إلى علم أصوات العربية د.غانم قدوري الحمد , منشورات المجمع العلمي , مطبعة المجمع العلمي, 1423 – 2002 : 102 – 103

(13)- تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج , د. علي عباس علوان , منشورات وزارة الأعلام – الجمهورية العراقية , 1975 : 509

(14)- ينظر في علم العروض والقافية وفنون الشعر الفصيحة والشعبية , د. إبراهيم أبو طالب , ط1 , 2017 و 1438هـ : 188

(15)- سجينيات أبي فراس الحمداني دراسة اسلوبية , رسالة ماجستير في الأدب العباسي , نبيل قواس , بإشراف الدكتور محمّد منصوري , 2008-2009 , جامعة العقيد الحاج لخضر باشه , كلية الآداب والعلوم الإنسانية و قسم اللغة العربية وآدابها : 34

(16)- لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية : د. سعيد الورقي , دار المعارف , ط 2 , 1983: 186

(17)- تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – , د. محمّد مفتاح : 33

[18]– م . ن : 34

[19]– نقلاً عن شعر أبي نواس قراءة اسلوبية , عبد الناصر حسن محمد , القاهرة , المجلس الأعلى للثقافة , ط1 , 2009: 92

[20]–شعر أبي نواس دراسة أسلوبية عبد الناصر حسن محمد , القاهرة , المجلس الأعلى للثقافة , ط1 , 2009: 93

[21]– المدخل إلى علم أصوات العربية : 102

[22]– علم أصوات العربية , محمد جواد النوري , منشورات جامعة القدس المفتوحة , ط 1 : 161

[23]– شعرأبي زُبيد الطائي , جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي , مطبعة المعارف –بغداد , 1967 : 133

[24]– ينظر علم اللغة العام (الأصوات), كمال محمد بشير , دار المعارف ,مصر , 1981م : 349

[25]– ينظر المدخل إلى علم أصوات العربية : 118

[26]– المدخل الى علم الأصوات العربية : 202

[27]– من الصوت الى النص , نحو نسق منهجي لدراسة الشعري , مراد عبد الرحمن مبروك , النادي الثقافي الأدبي , جدة , ط 4, 2012: 255

[28]– 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 , قسم اللغة العربية , 1347 – 2016 : 149

[29]–م . ن : 149

[30]– شعرأبي زُبيد الطائي : 133–134

[31]– م . ن : 136–137

[32]– بنية التشكيل الصوتي للآيات الواصفة لعباد الرحمن , فخرية غريب قادر , مجلة كليّة العلوم الإسلاميّة, جامعة بغداد , العدد 33 , عام 2013 .

[33]– شعر أبي زبيد الطائي : 135 – 136

[34]– م . ن : 134

[35]– الاسلوبية : الرؤية والتطبيق , يوسف أبو العدوس , دار المسيرة , عمان , الأردن , 2007 :

[36]– دراسة الصوت اللغوي , أحمد مختار , عالم الكتب , القاهرة , 1997 : 102

[37]– ينظر الأصوات اللغوية , عبد القادر جليل , دار صفاء للنشر والتوزيع و عمان , ط 1 , 1998 : 224

[38]– الأصوات ووظائفها , محمد منصف القماطي , منشورات جامعة الفاتح , 1986 : 154

[39]– شعر أبي زُبيد الطائي : 135

[40]– ينظر نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية – دراسة صوتية – , عبدالحميد زاهيد , دار وليلي للطباعة والنشر , المغرب , ط1 , 1999 : 47

[41]– شعر أبي زُبيد الطائي : 133–134

[42]– م . ن : 135

[43]– بحث على الشبكة العنكبوتية ar.mobile.wikishia.net)

[44]– نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية – دراسة صوتية – : 48

[45]– معجم الفروق اللغوية الحاوي لكتاب أبي هلال العسكري وجزءاً من كتاب السيد نورالدين الجزائري , تحقيق مؤسسة النشر الإسلامي ,1433هـ, حرف التاء : 135

[46]– ينظر نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية – دراسة صوتية – : 49

[47]– شعر أبي زبيد الطائي : 133 , 135 , 137

مصادر البحث ومراجعه

– ينظر أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي , النعمان القاضي , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة, 1982

–الاسلوبية : الرؤية والتطبيق , يوسف أبو العدوس , دار المسيرة , عمان , الأردن , 2007

– الأصوات اللغوية , إبراهيم أنيس , مكتبة انجلو المصرية , سنة 1971 , ط 4 : 45 .

–الأصوات ووظائفها , محمد منصف القماطي , منشورات جامعة الفاتح , 1986 .

– بنية التشكيل الصوتي للآيات الواصفة لعباد الرحمن , فخرية غريب قادر , مجلة كليّة العلوم الإسلاميّة , جامعة بغداد , العدد 33 , عام 2013 .

–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 , 1347 – 2016 .

–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 , 1975 .

– دراسة الصوت اللغوي , أحمد مختار , عالم الكتب , القاهرة , 1997 .

–سجينيات أبي فراس الحمداني دراسة اسلوبية , رسالة ماجستير في الأدب العباسي , نبيل قواس , بإشراف الدكتور محمّد منصوري , 2008–2009 , 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 1982 , ط 3 .

–شعر أبي زبيد الطائي , جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي , ساعد المجمع العلمي العراقي على نشره , مطبعة المعارف – 1967 .

–شعر أبي نواس دراسة أسلوبية عبد الناصر حسن محمد , القاهرة , المجلس الأعلى للثقافة , ط1 , 2009 .

–علم أصوات العربية , محمد جواد النوري , منشورات جامعة القدس المفتوحة , ط 1.

–علم اللغة العام (الأصوات), كمال محمد بشير , دار المعارف ,مصر , 1981م .

–فن التقطيع الشعري والقافية , د. صفاء خلوصي , منشورات مكتبة المثنى ببغداد , الطبعة الخامسة 1397 – 1977 .

–في علم العروض والقافية وفنون الشعر الفصيحة والشعبية , د. إبراهيم أبو طالب , ط1 , 2017 و 1438هـ .

– لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية : د. سعيد الورقي , دار المعارف , ط 2 , 1983.

–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 أصوات العربية د.غانم قدوري الحمد , منشورات المجمع العلمي , مطبعة المجمع العلمي , 1423 – 2002 .

–معجم الفروق اللغوية الحاوي لكتاب أبي هلال العسكري وجزءاً من كتاب السيد نورالدين الجزائري , تحقيق مؤسسة النشر الإسلامي ,1433هـ .

–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