التوجيه الصوتيّ للبنى الفعليَّة المزيدة في ديوان (اختبار العارف ونهل الغارف) للشيخ محمَّد سلمان نوح الحِلِّيّ

أ.م.د. منار خالد بادي
جامعة المثنَّى/كليَّة التربية للعلوم الإنسانيَّة
منال عبد مذود منشد

Phonetic Justification of Augmented Verbal Structures in the Diwan of (Ikhtibar Al-Arif wa Nahl Al-Gharif) by Sheikh Muhammad Salman Nuh Al-Hilli

Asst. Prof. Dr. Manar Khalid Badi
Al-Muthanna University/College of Education for Human Sciences
Manal Abid Mithwid Minshid

ملخَّص البحث

إنَّ اللغـة العربيَّة وقد اصطفاها الله وعاءً لرسـالته، وإعجازًا لبيانه، مكتنزة بدقائق دلالاتهـا ومعانيهـا، لم تحدّها كثرة الدراسـات إلَّا توسُّـعًا وثـراءً منذ نزولهـا حتَّى قيام السـاعة، فترى الدراسات تترى فيها لتكشف إعجازها أو بعضه، وإنَّ مقام التوفيق لمن قاربها وأضاء بروحها من أقباسها.

يدرس هذا البحث التوجيه الصوتيّ للبنى الفعليَّة المزيدة، وبيان التغيُّرات الصوتيَّة التي تطرأ على أبنية الفعل الأصليَّة، حتَّى صارت إلى ما آلت إليه من بنى وأوزان صرفيَّة، متَّخذة من شـعر ابن نوح الحِلِّيّ في ديوانه (اختبار العارف ونهل الغارف) مثالًا وتطبيقًا لبنى الأفعال المزيدة.

الكلمات المفتاحيَّة: الأفعال المزيدة، ديوان اختبار العارف ونهل الغارف، الصوت، التغيُّرات الصوتيَّة.

Abstract

The Arabic language -chosen by Almighty God as the vessel for His message and the miracle of His eloquence- is richly endowed with subtle semantics and meanings. Since its revelation and until the end of time, the abundance of scholarly studies has only expanded its depth and richness. Continuous research persistently emerges to uncover its miraculous nature, or at least a glimpse of it. Certainly, success is granted to those who approach it and illuminate their minds with its essence, for it stands as the standard of eloquent language and the cornerstone of rhetorical sciences and arts.

This research examines the phonetic justification (phonetic orientation) of augmented verbal structures. It illuminates the phonetic changes that occur within the original verb forms, tracing how they evolved into their current morphological weights and structures. This study adopts the poetry of Ibn Nuh Al-Hilli, specifically from his Diwan titled "Ikhtibar Al-Arif

wa Nahl Al-Gharif" (The Scholar's Test and the Seeker's Oasis), as a practical and applied model for augmented verbal structures.

Keywords: Augmented Verbs, Diwan Ikhtibar Al-Arif wa Nahl Al-Gharif, Phonetics, Phonetic Changes.

المقدِّمة: البنَى المزيدة في اللغة والاصطلاح

المزيد لغةً:

عند تتبُّع معاجم اللغة، نجدها وافرة ببيان لفظ المزيد، ونكتفي في المقام في ذكر تعريف ابن منظور، «هو اسم مفعول من الفعل المجرَّد المتعدِّي (زاد)، حيث يُقال: زاده، فالفاعل (زائد)، والمفعول (مزيد)»[1]، وأمَّا صاحب الجمهرة، فقد عرَّفه بقوله: «فالمزيد من كلِّ شيء: الاستكثار منه، والزيادة فيه»[2].

اصطلاحًا:

يُعدُّ لفظ (المزيد) من الألفاظ التي وُضِعت اصطلاحًا لدى علماء النحو، والصرف، فأينما أُطلق انصرف الذهن إلى المعنى الاصطلاحيّ المراد، والموضوع بإزائه، فقد ذكرت ذلك الدكتورة خديجة الحديثيّ بقولها: «هو كلُّ كلمة زيدَ على حروفها الأصليَّة حرف أو أكثر»[3]، وحروف الزيادة تجمعها عبارة «اليوم تنساه»[4]، وقال ابن جنِّيّ: «فمما يزاد ما يلحق بناء ببناء، ومنه ما يكون للمدِّ، ومنه ما يلحق للمعنى، وفيه ما يلحق في الكلام، ولا يتكلم به إلَّا بزائد؛ لأنَّه وضع على المعنى

(١) لسان العرب، مادَّة (زيد): ٣/ ١٩٨.
(٢) جمهرة اللغة، أبو بكر الأزديّ (ت٣٢١هـ)، تحقيق: رمزي منير بعلبكِّي، مادَّة (زيد): ٢/ ٦٤٤.
(٣) أبنية الصرف في كتاب سيبويه: ١٤٥.
(٤) ينظر: الأصول في النحو، أبو بكر ابن السرَّاج، تحقيق: عبد السلام الفتليّ: ٣/ ٢٣٢.

الـذي أراد بهـذه الهيئـة»[١]، فالزيادة أن تلحـق الكلمة ما ليس فيها، إمَّـا لإفادة المعنى، أو ضرب مـن التوسـع[٢]، وتأتي على بنية الكلمة تمنحها أبعـادًا دلاليَّة؛ لأنَّ زيادة المباني تـؤدِّي إلى زيادة المعـاني غالبًا، و«إدخال أحرف الزيادة على الأصـول الثلاثيَّة يكون إمَّا تصديرًا، أو توسـيطًا أو تذييلًا، وتُظهِر هـذه الزيادات إلى جانب المعنى الأصليّ للكلمة معانٍ جديـدة ناتجة من تولُّد كلمات جديدة»[٣]، ويصبـح عندنا مكونان: مكوِّن أصلّي، ومكوِّن تحويليّ، ويسمَّى بالمكوِّن الدلاليّ[٤].

ونلحظ أنَّ الزيادة في اللفظ توجب بالضرورة زيادة في المعنى، وهذه الزيادة ترتبط باللفـظ المجرَّد دلالة، ويتوسَّـع فيه[٥]، لذا فـإنَّ تنقُّل أحوال الكلمـة بالزيادة عليها[٦]، تمنحها دلالات تزيد اللغة ثراءً.

(١) المنصف: ١/ ١٣.
(٢) ينظـر: شرح المفصَّل، يعيش بن عليّ المعروف بـ (ابن يعيش) (ت٦٤٣هـ)، تحقيق: أميل بديع يعقوب: ٥/ ٣١٤.
(٣) الدلالة الإيحائيَّة في الصيغة الإفراديَّة، د. صفية مطهَّري: ٥٩.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٥٩.
(٥) ينظر: دروس التصريف، محمَّد محيي الدين عبد الحميد: ٣٧.
(٦) المنصف: ٣٢

الأفعال المزيدة

الأفعال المزيدة نوعان: (ثلاثيَّة ورباعيَّة).

الأفعال الثلاثيَّة

الفعل الثلاثيّ: ما زيد على أصوله حرف أو حرفان أو ثلاثة أحرف.

أوَّلًا. الفعل المزيد بحرفٍ واحد:

ويأتي على صيغ متعدِّدة، هي:

١. صيغة (أفْعَلَ):

صيغة مزيدة بالهمزة على أوَّلها، والهمزة همزة قطعٍ، والفاء ساكنة، والعين مفتوحة، وحكم زيادتها إذا وقعت قبل ثلاثة أحرف أصول زيادة قياسيَّة[١]، وتعدُّ صيغة (أفْعَل) من أكثر الأبنية المزيدة استعمالًا في العربيَّة، وتأتي لمعانٍ متعدِّدة[٢]؛ وذلك يعود إلى الهمزة من حيث تنوُّعها الفونيميّ، فتأتي مُحقَّقة، ومُخفَّفة، ومُبدَّلة[٣]، لذا جعلها الخليل الأداة التي يتذوَّق بها الحروف[٤].

(١) ينظر: الكتاب: ٤/ ٢٣٥، المقتضب: ١/ ٢١٠، شرح المفصَّل: ٩/ ١٢٤.
(٢) ينظر: شرح الشافية، ابن الحاجب: ١/ ٢٤٩.
(٣) ينظر: الأصول في النحو: ٢/ ٤٠٤، اللباب في البناء والإعراب، أبو البقاء العكبريّ (٦١٦هـ): ٢/ ٢٩٨.
(٤) ينظر: التعليل الصوتيّ عند العرب، د. عادل نذير الحسَّانيّ: ١٦٦-١٦٧.

وقد ورد في شعر ابن نوح الحِلِّيّ طائفة كثيرة من أبنية الفعل المزيد (أفْعَلَ)، منها: الفعل (أنْزَلَ)[1] الذي اطَّرد ذكره في الديوان في أكثر من ثلاثين موضعًا، قال الشاعر من البحر البسيط[2]:

وأنْـزَلَـتْ (حـرب) بـالإسـلامِ نَـازِلـةً
تـيـقَّـنَـت أثـر الإسـلامِ مـا سَـلِـما

دلَّ الفعل الثلاثي المزيد (أنْزَلَ) في أصله اللغويّ على الهبوط، والوقوع[3]، قال تعالى: ﴿شَهْرُ رَمَضَانَ ٱلَّذِىٓ أُنزِلَ فِيهِ ٱلْقُرْءَانُ﴾[4]، إذ كان نزول القرآن جملةً واحدةً من اللوح المحفوظ إلى سماء الدنيا[5]، فدلَّ على الهبوط.

إنَّ الفعل المجرد (نَزَلَ) فعلٌ لازمٌ، أمَّا الفعل المزيد (أنْزَلَ) فهو فعلٌ متعدٍّ، فإذا كان الفعل المجرَّد والمزيد يعطي معنًى واحدًا، فإنَّه يصحُّ للمبالغة، نحو: (كَرُمَ الضيف) و(أكرمته)، أتى المعنى واحدًا، هو (الإكرام)، فأعطى المزيد هنا معنى المبالغة والتوكيد[6].

وإذا أجرينا مقارنة في التوجيه الصوتيّ بين الفعل المزيد (أَنْزَلَ)، والفعل (نَزَلَ)، يمكن أن نلحظ الآتي: فمن حيث نوع المقطع، إنَّ الفعل المجرد (نَزَلَ) متكوِّن من ثلاثة

(١) (أنْزَلَ) وتصريفاتها التي تكرَّرت في الديوان (٣١) مرَّة: ١/ ١١٦، مرَّتان: ١١٨، ١٢٧، ١٣٨، ٢٠١، مرَّتان: ٢٤٩، ٢٨٦، ٣٠٩، ٣١٨، ٣٢١، ٣٣٧، ٣٥٩، ٣٧٠، ٣٩٣، ٤٢٥، ٤٧٤، ٤٩٧، ٥١١، ٢/ ٣٧، ٧٠، ٨٤، ٨٧، مرَّتان: ١٠٥، ١١١، ١١٥، ٢٢٣، ٢٢٤، ٣٣٨.
(٢) الديوان: ٢/ ٣٣٨.
(٣) ينظر: مقاييس اللغة، مادَّة (نزل): ٥/ ٤١٧، لسان العرب، مادَّة (نزل): ١١/ ١٥٦.
(٤) البقرة: ١٨٥.
(٥) ينظر: غرائب التفسير وعجائب التأويل، أبو القاسم الكرمانيّ: ١/ ١٩٨.
(٦) ينظر: تصريف الأسماء والأفعال، د. فخر الدين قباوة: ١١٣.

مقاطع قصيرة مفتوحة، أمَّا المزيد فمتكوِّن من ثلاثة مقاطع: (مقطع طويل مغلق بحركة قصيرة + مقطع قصير مفتوح + مقطع قصير مفتوح)، فالاختلاف بينهما كائن في نوع المقطع الأوَّل، إذ تحوَّل من المقطع القصير المفتوح إلى المقطع الطويل المفتوح، فالرمز الصوتيّ للفعل المزيد (ء ـَ ن، ز ـَ، ل ـَ).

بدأ الشاعر بالمقطع المغلق، والمقاطع المغلقة تتَّسم بالقوَّة، فتكون مهمَّة في عمليَّة النَّبر؛ لإعطائها سمة إيقاعيَّة للمقاطع المنبورة[1]، التي توفِّر الانسجام التنغيميّ للكلمة، إذ جاء النبر في المقطع الأوَّل؛ ليشدَّ به انتباه المتلقِّي.

فالنغمة والنَّبر بينهما ترابط صوتيّ؛ لأنَّ المقطع المنبور وقعت عليه النغمة العالية[2]، ووقع المقطع القصير المفتوح، وهو من المقاطع الضعيفة بين مقطعَين قويَّين، إشارة إلى الأعمال الشنيعة التي ارتكبها آل حرب.

فالبيت قد ورد في قصيدة رثائيَّة تكرَّر فيها الفعل المزيد (أفْعَلَ)، يُستشفُّ منها المبالغة والتوكيد، فالقصيدة تتَّسم بهذَين الوسمَين تعبيرًا عن مشاعر الحزن على استشهاد الإمام الحسين عليه السلام، فالحزن متواتر في النفس على هذه الفاجعة، ومؤكَّد في الوجدان[3]، فجاء (أفْعَل) مجسِّدًا لها، ما دام الشعر منقولًا خلال اللغة وإمكانيَّتها الصوتيَّة، والصرفيَّة. فصوت (الهمزة) وتوظيفها في هذا المقام أمر مقصود بحسب طبيعتها النطقيَّة، وبُعد مخرجها من الأصوات التي تحتاج إلى جهد عضليّ[4]، فهذا الجهد يتلاءم مع عِظَم المصيبة والمشقَّة التي أنزلها بنو حرب بالإسلام.

(١) ينظر: النظام الصوتيّ التوليديّ، كورديا أحمد حسن صالح: ١١٧-١٢٠.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٨.
(٣) ينظر: الديوان: ٢/ ٣٢٩-٣٣٨.
(٤) ينظر: محاضرات في اللسانيَّات، د. فوزي حسن الشايب: ١٦٨.

وأمَّا صوت (النون) ودويّ غنَّتها، فمنسجم مع السياق، فـ«صوت النون من الصميم، بما يتوافق مع ما فيه من أنين أو رنين أو اهتزاز»[١]، ومن مميِّزات هذا الصوت القوَّة السمعيَّة العالية، فيُعطي دلالة انفعاليَّة[٢]، يتلاءم مع أنواع الابتلاءات والمحن التي تعرَّض لها الإسلام.

وتجتمع في صوت (الزاي) صفتان: الجهر، والصفير[٣]، فيوحي بالشدَّة والانفعاليَّة والاضطراب والاهتزاز[٤]، بسبب اهتزاز الوتَرين الصوتيَّين عند النطق به[٥]، فهو يعبِّر عن مواطن الشدَّة، وهو وجدير بالاتِّساق عن معنى البيت الذي يعبِّر عن مدى المصيبة التي حلَّت بالإسلام.

وصوت (اللام) متوسِّط بين الشدَّة، والرخاوة، غير أنَّه يتمتَّع بقوَّة إسماع عالية؛ لأنَّه مجهور[٦]، ونلحظ من وجود «حَبسة كاملة الانغلاق على طول خطٍّ الوسط في التجويف الفمويّ»[٧]، يتواءم مع الأهوال التي تعرَّض لها أهل البيت عليهم السلام في ذلك اليوم الذي ترك ندبته في جسد الإسلام. إنَّ صوت اللام يتكرَّر في هذا البيت، إذ ورد خمس مرَّات؛ لما له من قوَّة وتردُّد صوتيّ.

وممَّا يُلحظ من دلالة أصوات الحروف للفظة (أَنْزَلَ) التي أدَّت معنى الهبوط، والوقوع، أنَّها تكون أكثر اتِّساقًا وقوَّة ممَّا لو اختار فعلًا آخر من الأفعال الدالَّة على ذلك،

(١) خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها: ١٦١.
(٢) ينظر: علم الصرف الصوتيّ: ٨٧.
(٣) ينظر: الرعاية: ١٤٩.
(٤) ينظر: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها: ١٣٧.
(٥) ينظر: علم اللغة المبرمَج، د. كمال أبراهيم بدري: ١١٤.
(٦) ينظر: المصدر نفسه: ٧٩.
(٧) محاضرات في اللسانيَّات: ١٧٦.

مثلًا (أهبط) التي لا تملك ما تملكه لفظة (أَنْزَلَ) من صفات صوتيَّة تتَّسم بالقوَّة، فيُلمح اختياره للصيغ الصرفيَّة المعيَّنة بتأنٍ، فعندما ننظر إلى صيغة (أفعل)، وكثرة ورودها في هذه القصيدة، نستشفُّ أنَّ الشاعر يريد أنْ يشير إلى عظم المصيبة في الإسلام، لتأكيدها، وللمبالغة في الإخبار عنها بما ينسجم مع عِظَم وقعها، وحينما كرَّر الفعل (أَنْزَلَ – نَازِلَة)، أكَّد حصول الحدث، فهو يأتي باللفظتَين متشابهتَين في ترتيبهما، ولكنَّ الاختلاف في الدلالة، فهو يصطفي ويختار في المفردات ما تتشابه في البنية الصرفيَّة.

٢. صيغة (فَعَّلَ):

ما ضُعِّفت فيه (العين)، وبناؤه (فَعَّلَ – يُفَعِّلُ)[١]، فتكرار العين هو تضعيف لبنية الفعل، فالحرف الواحد المكرَّر وهو ما يسمَّى في التشكيل الصوتيّ بـ(الإدغام) على أساس المماثلة بين حرفَين، فتكوِّن ظاهرتين[٢]:

١. ظاهرة تطويل الصامت.

٢. ظاهرة تأثير صوت في صوت.

وجاء الإدغام بدافع التخفيف؛ لأنَّك تنطق بحرفَين من مخرج واحد دفعةً واحدة، فيصيران حرفًا واحدًا مشدَّدًا[٣].

وتدلُّ هذه الصيغة (فَعَّلَ) صرفيًّا على معانٍ عدَّة منها: التعدية أو الصيرورة، النسبة والمبالغة[٤]، وفي العموم تدلُّ هذه الصيغة على الحدث بلفظه، في حين تفيد

(١) ينظر: أبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٣٩٣.
(٢) ينظر: الصرف وعلم الأصوات، د. ديزيرة سقَّال: ١٨٠، ٢٠٣.
(٣) ينظر: التطبيق الصرفيّ، د. عبدة الراجحيّ: ١٥٥.
(٤) ينظر: أبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٣٩٤.

صورته شيئين، هما: الماضي وتكثيره[١]، ويكون وقوع الفعل شيئًا بعد شيء على تطاول الزمان[٢].

فالدلالة الغالبة على صيغة (فَعَّلَ) التكثير، قال تعالى: ﴿وَغَلَّقَتِ ٱلۡأَبۡوَٰبَ﴾[٣] قال أبو زيد الأنصاريّ (ت٤٥٥هـ): «وفَعَّلَت لا يكون إلَّا للتكثير، كقولك أغلقت الباب، وغلَّقت الأبواب، فإن قلت غلَّقت الباب، لم يجزْ إلَّا على أنْ يكون قد أكثرت إغلاقه»[٤]، ومن الباحثين المحدثين مَن عدَّ تضعيف العين في صيغته (فَعَّلَ) هي نتيجة تكبير المادَّة خلال تطويل المدَّة الإنتاجيَّة عند نطقها[٥].

وقد ورد في ديوان ابن نوح الحِلِّيّ طائفة من الأبنية بأوزان مختلفة، وصيغة (فَعَّلَ) أحد تلك الصيغ، ولابأس أنْ نقف على أحدها:

(قَرَّبَ)[٦]، الواردة في الديوان سبع عشرة مرَّة، قال الشاعر من البحر المنسرح[٧]:

المدركينَ الثَّناءُ يُبَلِّغُهم
ولايةَ الدَّهرِ طُهْرُ ميلادِ
والنَّاسِكينَ الإلى يُقَرِّبُهُم
زلفى مِنَ الله ذِكرُ سَجَّادِ

(١) ينظر: الخصائص: ٣/ ١٠٣.
(٢) ينظر: المنصف: ٩١.
(٣) يوسف: ٢٣.
(٤) النوادر في اللغة، أبو زيد الأنصاريّ، تحقيق: محمَّد عبد القادر أحمد: ٥٢٢.
(٥) ينظر: المنهج الصوتيّ: ٧٠.
(٦) (قَرَّبَ) وتصريفاتها الذي تكرَّر في الديوان (١٧) مرَّة: ١/ ١١١، ٢١٣، ٣٢٨، ٣٤٥، ٣٨٧، ٤١٧، مرَّتان: ٤٣١، ٤٧٠، ٤٩٧، ٥١٩، ٢/ ٥١، ٥٧، ٢٢١، ٢٣٦، ٢٨٧.
(٧) الديوان: ٢/ ١٥٩.

جاء الفعل المزيد (قرَّب) من صيغة (فَعَّلَ)، وفي الأصل اللغويّ يدلُّ على أنَّه «خلاف البُعد»(١)، والتقرُّب «التدنِّي إلى شيء، والتوصُّل إلى إنسان يقربه»(٢)، قال الله جلَّ وعزَّ: ﴿وَٱتۡلُ عَلَيۡهِمۡ نَبَأَ ٱبۡنَيۡ ءَادَمَ بِٱلۡحَقِّۘ إِذۡ قَرَّبَا قُرۡبَانٗا﴾(٣)، أي إنَّه قرَّب ودنا منه.

واقتبس الشاعر في هذا الموضع التعبير من القرآن المجيد، من قوله تعالى: ﴿مَا نَعۡبُدُهُمۡ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَآ إِلَى ٱللَّهِ زُلۡفَىٰٓ﴾(٤)، لكنَّه قلب المعنى ووظَّفه بالمعنى الإيمانيّ، فأخذ التعبير اللغويّ من الآية الشريفة، وقد أشار الدكتور صلاح فضل إلى التناصِّ القرآنيّ، إذ يقول: «إنَّ توظيف النصوص الدينيَّة في الشعر يعدُّ من أنجح الوسائل، وذلك لخاصيَّة جوهريَّة في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه»(٥)، فقد جاءت مهارة الشاعر في نقل العبارة القرآنيَّة إلى بنية بيته الشعريّ، مستفيدًا من دلالتها اللغويَّة.

وإذا أجرينا مقارنة في التوجيه الصوتيّ بين الفعل المضعَّف (قَرَّبَ)، والفعل (قَرُبَ)، يمكن أن نلحظ الآتي: فمن حيث نوع المقطع، إنَّ الفعل (قَرُبَ) مكوَّن من ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة، أمَّا المضعَّف (قَرَّبَ)، فمتكوِّن من ثلاثة مقاطع (مقطع طويل مغلق بحركة قصيرة + مقطع قصير مفتوح + مقطع قصير مفتوح)(٦)، فالاختلاف يكمن في نوع المقطع الأوَّل فحسب، إذ تحوَّل من المقطع القصير المفتوح إلى المقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة، والرمز الصوتيّ للفعل المزيد (ق ـَ ر، ر ـَ، ب ـَ).

(١) مقاييس اللغة: مادَّة (قرب): ٥/ ٨٠.
(٢) تهذيب اللغة: مادَّة (قرب): ٩/ ١١٠.
(٣) المائدة: ٢٧.
(٤) الزُّمر: ٣.
(٥) شفرات النصِّ، صلاح فضل: ٤٤.
(٦) ينظر: أبحاث في أصوات العربيَّة، د. حسام النعيميّ: ٩.

بدأ الشاعر بمقطع طويل مغلق، ثمَّ مقطعَين قصيرَين ليدلَّ على بيان وضوح اللفظ، إذ بدأ بالمقطع القويّ المنبور[1]، الذي أعطته انسجامًا صوتيًّا ليشدَّ به انتباه المتلقِّي خلال التأثير الصوتيّ لهذا الفعل المضعَّف، فدلَّ على أنَّ القرب إلى الله تعالى بابهُ أهل البيت عليهم السلام.

وفي التشكيل الصوتيّ لدلاله أصوات الحروف للفظة (قَرَّبَ)، نلحظ أنَّ صوت (القاف) قويّ متمكِّن صعب على اللافظ به، ينماز بقوَّة الجرس؛ لأنَّه من الحروف المجهورة عند القدماء، ومن حروف القلقلة[2]، ويتواءم هذا الصوت مع المعنى الذي أراده الشاعر، ولاسيَّما أنَّ الشعريَّة لغة إيحائيَّة، فشدَّة القرب إلى الله عزَّ وجلَّ بهذا التقريب يحتاج إلى جهد، مثل ما أنَّ هذا الصوت يحتاج إلى جهد عند النطق به؛ ولذا فهو جدير ليبيِّن مواطن القوَّة.

وكذلك صوت (الرَّاء) صوت قويّ، وهو من الأصوات المجهورة، ويتنوَّع وفق السياق تفخيمًا وترقيقًا، وينماز بشدَّة الوضوح السمعيّ[3]، وبما أنَّ صوت (الراء) جاء مكرَّرًا «مع أنَّ في الإدغام إزالة لثقل التكرار؛ لو كان ذاتيًّا»[4]، فقد أعطى تماسكًا، ولفت انتباه المتلقِّي، والتأثير فيه، فقد أحدث إيقاعًا منسجمًا، ممَّا زاد النصَّ جمالًا والتحامًا.

وكذلك صوت (الباء) من الأصوات القويَّة؛ لأنَّه مجهور، انفجاريّ، مقلقل،

(١) ينظر: النظام الصوتيّ التوليديّ: ١١٧.
(٢) ينظر: الرعاية: ١٠٩، وموسيقى الشعر: ٣١، والأصوات اللغويَّة، د. عبد القادر عبد الجليل: ٢٧٧.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٣٥، والمدخل إلى علم أصوات العربيَّة: ١١٤، والأصوات اللغويَّة: ٦٣.
(٤) المساعد على تسهيل الفوائد، ابن عقيل (ت٧٦٩هـ)، تحقيق: د. محمَّد كامل بركات: ٤/ ٢٦٧.

فنلحظ هذه الصفات الصوتيَّة عند انفصال الشفتين انفصالًا مفاجئًا[1]، فهذا الصوت القويّ له صدًى صوتيّ يتناسب وقصد الشاعر، إذ أظهر ملمح هذا الصوت انسجامًا مع قوَّة القرب الإلهيّ.

والذي يُلحظ من التشكيل الصوتيّ أنَّ اللفظةَ متكوِّنة من ثلاثة أحرف، كلُّ صوت أقوى من الآخر، فتكون أكثر قوَّة ممَّا لو اختار فعلًا آخر من الأفعال الدَّالة على ذلك، مثل (دنا)، فجملة (يقرِّبهم زلفى) تتفوَّق على جملة (يُدنيهم زلفى) من الناحية الصوتيَّة، فضلا عن الدلالة العميقة للفظة.

إنَّ ذكر السَّجَّاد يقرِّب الزاهدين إلى الله تعالى زلفى، والزلفى هي شدَّة القُرب، فاختار الشاعر لفظتَين (القرب، الزلفى) لتعطيا الدلالة نفسها؛ لاهتمامه في تقوية المعنى.

٣. صيغة (فَاعَل):

هي صيغه مزيدة بالألف بعد الفاء، قال سيبويه: «وتلحق الألف ثانية فيكون الحرف على فاعَل إذا قلت فعل، وعلى يُفاعل في يَفعَل»[2].

وأشار الدكتور عبد الصبور شاهين إلى تطويل حركة الفاء، فهي زيادة في الحركة وفي النطق أعطت نتيجة هي تكبير المادَّة[3].

إنَّ التشكيلات اللغويَّة واختلافاتها يولِّد قطعًا اختلافات في أبنيتها الصوتيَّة، فـ«ما تفرزه الأصوات من إيقاع حين تُضمُّ لبعضها وفق نسقٍ تركيبيّ، لإنتاج بيان لغويّ معيَّن.. تحمل سمات دلاليَّة خاصَّة بها، ممَّا يكسبها القوَّة، والضعف.. فالمعنى والصوت

(١) ينظر: الرعاية: ١٧١، والأصوات اللغويَّة: ٤٥.
(٢) الكتاب: ٤/ ٢٨٠.
(٣) ينظر: المنهج الصوتيّ: ٧٠.

كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطًا لا يقبل التفرقة»[١]، فنستدلُّ بذلك على حيويَّة اللغة وفق ما يريده المتكلِّم، وأبرز ما قيل عن معاني صيغة (فَاعَلَ) هي للمشاركة[٢]، ومن شواهده في الديوان:

الفعل (وَارَى)[٣] الذي توارد ذكره في أكثر من عشرين موضعًا، قال الشاعر من البحر الرمل[٤]:

حَقَّ فِي أَيَّامِ عَاشُورَا لَنَا
أَنْ نُذِيْلَ العَينَ بِالدَّمْعِ دِمَاءَا
وَنُوَارِي أَسَفًا فِي كَدَرٍ
بِعِرَاصِ (الطَّفِّ) وَارَى الأَصْفِيَاءَا

دلَّ الفعل المزيد (وَارَى) من صيغة (فَاعَلَ) في الأصل اللغوي على الستر والخفاء، قال تعالى: ﴿ يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ قَدۡ أَنزَلۡنَا عَلَيۡكُمۡ لِبَاسٗا يُوَٰرِي سَوۡءَٰتِكُمۡ ﴾[٥]، فاللباس هو الثياب التي تستر البدن[٦].

إنَّ القصيدة الهمزيَّة في هلال شهر المحرَّم الذي وقعت فيه المصيبة الكبرى لآل البيت عليهم السلام وأنصارهم في طفِّ كربلاء.

(١) علم الصرف الصوتيّ: ١٥٠-١٥٢.
(٢) ينظر: شرح المفصَّل: ٤/ ٤٣٨.
(٣) (وَارَى) وتصريفاتها قد تكرَّر في الديوان (٢٨) مرَّة: ١/ ١٢٧، ١٥١، ١٦٢، ١٧٠، ١٨٨، ٢٠٤، ٢٠٩، ٢١١، ٢٦١، ٢٧٢، ٢٧٤، ثلاث مرَّات: ٤٠٠، ٤٠٧، ٢/ ٣١، ٩٤، ١٥٣، ٢٠٨، ٣٣٢، ٣٣٥، ٣٤٢، ٣٥٩، ٣٦٣، ٣٧٢، ٣٧٤، ٣٨٨.
(٤) الديوان: ١/ ٢٤٧.
(٥) الأعراف: ٢٦.
(٦) تهذيب اللغة، مادَّة (وري): ١٥/ ٢٢١، والميزان في تفسير القرآن: ٨/ ٦٨.

فالفعل (وَارَى) يحمل جرسا صوتيًّا يوحي بشدَّة الحزن، إذ إنَّ صوت (الواو) المجهور الجوفيّ له فعَّاليَّة، فهو لا يعطي إيحاءً للمشاعر الإنسانيَّة[١] بعِظَم المصيبة، فثقل الواو على اللسان يسبِّب ضيق مجرى الهواء[٢].

وكذلك صوت المدِّ (الألف اللينِّة) جوفيَّة، مخرجها من المزمار[٣]، طويلة الحركة، تستغرق ضعف زمن النطق بالحركة القصيرة[٤]، وتسمَّى بالحركات المزدوجة، فتأتي لمختلف الجرس الصوتيّ[٥]، ساعدت المدَّة الزمنيَّة في استخراج المشاعر الإنسانيَّة، فعند اجتماع الصوتَين (الواو والألف اللينِّة) تعطي قوَّة أكثر؛ لقوَّة الموقف، وشدَّته، فيتلاءم مع الحزن الشديد الذي حاول الشاعر أنْ يُخفيه في حزن أكبر منه، وهو الكدر.

فنتيجة وجود تكرار صوت الألف، الذي تكرَّر في البيت ستّ مرَّات، فصنع في البيت إيقاعًا متكرِّرًا متناسقًا ومتوازنًا. إنَّ امتدادها الصوتيّ ناسب دلالة الحزن الموحي بالامتداد؛ لما له من تأثير في المشاعر والوجدان.

وصوت (الراء) الذي تكرَّر في امتداده مع صوت المدِّ[٦]، التي تتناسق مع استمراريَّة ذرف العين بالدمع حزنًا، ووفاءً لسبط المصطفى الذي وارته عَرَصة الطفِّ، وخلال هذا الصوت الذي حقَّق تماسكًا في التكرار الصوتيّ، ومنح اللفظة قوَّة، ولفت انتباه المتلقِّي.

(١) ينظر: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها: ٩٧-٩٨.
(٢) ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربيَّة: ١٥٢.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٩٦.
(٤) ينظر: المنهج الصوتيّ: ٧٠.
(٥) ينظر: دروس في علم أصوات العربيَّة، جان كانتينو، ترجمة: صالح القرمانيّ: ١٤٨.
(٦) ينظر: مناهج البحث في اللغة: د٠ تمَّام حسَّان: ١٠٤.

وإذا أجرينا موازنة في التشكيل الصوتيّ بين الفعل المزيد (وَارَى)، والفعل (وَرَى)، يمكـن أن نلحظ الآتي، فمن حيث نوع المقطع، نجد أنَّ الفعل المجرد (وَرَى) تكوَّن من (مقطع قصير مفتوح + مقطع طويل مفتوح)، أمَّا المزيد (وَارَى)، فمكوَّن من (مقطعَين طويلَـين مفتوحَين بحركة طويلـة)، فالاختلاف يكمن مع المقطـع الأوَّل، إذ تحوَّل من المقطـع القصير المفتوح إلى المقطع الطويل المفتوح بحركة طويلة، والرمز الصوتيّ للفعل المزيد (و ـَـ، ر ـَـ)، فهو يتَّسم بالقوَّة، وأصل الصيغة دلَّت على الحركة، فالشاعر عبَّر عمَّا يختلجه من الأسف الذي وصفه بـ(الكدر)، وهذا الكدر مثل أرض الطفِّ التي حجبت الأصفياء.

وبـما أنَّ النَّبر هو إشـباع لمقطع من المقاطع يـؤدِّي إلى زيادة ارتفاع موسـيقيَّة ذلك المقطـع، فقد وقعـت على أوَّل المقطـع (وا)[1]، إذ أعطتهـا إبرازًا صوتيًّـا واضحًا، وقد تضامنـت مع دلالتهـا الصرفيَّة التي عاضـدت الدلالة الصوتيَّة في ذلك؛ لينسـجم مع المقاطع المفتوحة التي أوحت بالحركة والاستمرار.

وظَّف الشـاعر الفعل (وَارَى) في تشـكيله الصوتيّ، إذ اتَّسمت الأصوات بالقوَّة، وهو من الأفعال التي اسـتعملها القرآن المجيد، فنلحـظ إنَّه يأخذ ألفاظًا من الآيات بما يخدم نصَّه، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِ﴾[2].

ونجـد الجناس الاشـتقاقيّ فيـما يخص هذا البيت، قـد جاء للتأكيـد والإثبات[3]، وذلـك في لفظتَـي (نُـوَارِي، وَارَى)؛ لذلـك كـرَّر الشـاعر هـذه اللفظة لتأكيـد عِظَم

(١) ينظر: التصريف العربيّ: ٨٠.
(٢) المائدة: ٣١.
(٣) ينظر: فتح الباري شرح صحيح البخاريّ، ابن حجر العسقلانيّ، تحقيق: محب الدين الخطيب: ١/ ٣٨

الرزيـة. إنَّ وظيفـة الجناس تُحـدِث أثـرًا في المتلقِّي، فتؤكِّـد المعنى الذي يريد الشـاعر إثباته[1].

وهنا نلاحظ مدى اهتمام الشاعر ببعض المحسنات البديعية لتقوية المعنى ولإضفاء لمسات فنيَّة على الألفاظ لتزيدها جمالًا.

ثانيًا. الفعل المزيد بحرفَين:

١. صيغة (تَفَاعَلَ يَتَفَاعَل):

بزيـادة حرفَين، هما التاء، والألف، وهي زيـادة خارجيَّة، والملاحَظ على هذه البنية أنَّها تشترك مع بنية (فاعل) المزيد بحرف، فتشترك معاني (فاعل)، و(تفاعل) في الدلالة على المشاركة[2].

واشتهرت في صيغة (تفاعل) أربعة معانٍ[3]:

١. التشريك بين اثنين وأكثر، نحو: تضارب.

٢. التظاهـر بالفعـل دون حقيقته، نحو: تغافـل، أي أظهر الغفلـة، وهي منتفية عنه.

٣. التدرُّج في حصول الشيء، نحو: تزايد النيل.

٤. مطاوعة (فاعَل)، نحو: باعدته فتباعد.

ومن مميِّزات هذه الصيغة أنَّ الزيادة جاءت في أوَّله بصامت مع مدِّه بصائت قصير،

(١) ينظر: المعنى وظلال المعنى، د. محمَّد محمَّد يونس عليّ: ٢٢٠.
(٢) ينظر: دروس التصريف، محمَّد محي الدين عبد الحميد: ٧٩.
(٣) ينظر: الممتع في التصريف: ١/ ١٠٦، وأوزان الفعل ومعانيها: ١٠١، والتطبيق الصرفيّ: ٣٨.

وتطويل حركة (الفاء) التي أعطته زيادةً في حركة المدِّ[1]، فهذه الأصوات أدَّت إلى تحوَّل دلاليّ.

وردت هذه الصيغة (تفاعل) في مواضع متعدِّدة في الديوان، ومنها الفعل: (تَنَاسَى)[2] الوارد ذكرها في الديوان في أكثر من عشرة مواضع، قال شاعرنا من البحر الخفيف[3]:

سَلَّ أُفْقُ السَّمَاءِ نَصْلَ الهِلَالِ
فَرَمَانِي بِذِكْرِ سَيْفِ الضَّلالِ
مَا تَنَاسَيْتُ لَكِنِ العَوْدُ يُغْرِي
فِي فُنُونِ الرَّجَالِ شَأْنَ الرَّجَالِ

دلَّ الفعل المزيد (تَنَاسَى) في أصله اللغويّ على أمرَين، ومنه إغفال الشيء إذا نسيه، ولم يتذكَّره[4]، قال تعالى: ﴿نَسُواْ ٱللَّهَ فَنَسِيَهُمۡ﴾[5]، فالتناسي بمعنى إظهار النسيان، وجاءت بمعنى التكلُّف[6].

وتوجيه هذه البنية صوتيًّا يبدو واضحًا خلال عدد المقاطع ونوعها، فالفعل (نَسِيَ) يتكوَّن من ثلاثة مقاطع مفتوحة، والفعل المزيد (تَنَاسَى) الذي أطيلت عينه، وزيدت

(١) ينظر: الدلالة الإيحائيَّة، د. صفيَّة مطهَّري: ٨٥، والمنهج الصوتيّ: ٧٠.
(٢) (تَنَاسَى) وتصريفاتها قد تكرَّر في الديوان (١٤) مرَّة: ١/ ١١٣، ١٢٧، ٣٧٧، ٢/ ٤٤، ٩٥، ١٢٥، ١٩٦، ٢٢٩، ٢٥٦، ٣٠٠، ٣٣٠، ٣٥٩، ٣٦٤.
(٣) الديوان: ١/ ١٩٩، وورد هذا البيت بترتيب آخر بنسخة الدكتور مثنَّى عبد الرسول الشكريّ:
سَلَّ أُفْقُ السَّمَاءِ نَصْلَ الهِلَالِ فَرَمَانِي بِذِكْرِ سَيْفِ الضَّالِ
(٤) ينظر: مقاييس اللغة، مادَّة (نسي): ٥/ ٤٢١.
(٥) التوبة: ٦٧.
(٦) ينظر: أوزان الفعل ومعانيها، د. هاشم طه شلاش: ١٠٢.

التاء في أوَّله، وهو المتكوِّن من (مقطع قصير مفتوح + مقطع طويل مفتوح + مقطع طويل مفتوح)، ورمزه الصوتيّ (تَـ، نـً، سـً)، وقد بدأ الشاعر بالمقطع القصير المفتوح، ثمَّ بمقطعَين طويلَين مفتوحَين. إنَّ وجود صوت المدِّ (الألف) مرَّتَين، أعطى امتدادًا ناسب دلالة المقطع المفتوح الذي أوحى بالامتداد، وعضَّده بالقوَّة.

والمقطع المنبور، وهو المقطع الممطول (نَا)، ويسمَّى المقطع الأوَّلي[1]، وهي النغمة العالية[2]، فحمل جرسًا صوتيًّا يُلحَظ خلال دلالة أصوات الحروف.

إنَّ صوت (التاء) «حرف متوِّسط في القوَّة والضعف؛ لأنَّه مهموس شديد»[3]، صوته منفتح مرقَّق[4]؛ لذا فهو ملائم في تصوير الحزن الذي يعيشه الشاعر، فالأصوات المهموسة تعبِّر عن الرقَّة الذي يتوافق مع مقام الحزن عند رؤية هلال شهر المحرم الحرام.

وأمَّا صوت (النون)، فينماز بقوَّة إسماعيَّة عالية، وبروز صوتيّ مرقَّق[5]، وغنَّته تخرج من الخياشيم، وهي النبرة الزائدة على النون[6]. إنَّ تكرار صوت النون يتلاءم مع الهيجان النفسيّ الباطنيّ، فهو صوت موسيقيّ، وعند التقائه مع صوت (الألف الليِّنة) التي أعطت اللفظة امتدادًا صوتيًّا أسهمت في استخراج المشاعر الباطنيَّة، فأكسبت اللفظة قوَّة صوتيَّة، ونبريَّة عالية.

(١) ينظر: التشكيل الصوتيّ في اللغة العربيَّة، د. سلمان حسن العانيّ: ١٣٥.
(٢) ينظر: الأصوات اللغويَّة، د. عاطف فضل محمَّد: ١٦٦.
(٣) الرعاية: ١٤٤.
(٤) ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربيَّة: ١١٤-١١٥.
(٥) ينظر: علم الصرف الصوتيّ: ٨٧، وعلم اللغة (مقدِّمة للقارئ العربيّ): ١٥١، ومحاضرات في اللسانيَّات: ١٨٥.
(٦) ينظر: الرعاية: ٧٠.

وإذا انتقلنا إلى صوت (السين)، فهو صوت مهموس احتكاكيّ منفتح مرقَّق صفيريّ[١]، فالهمس والرقَّة والانفتاح في صوت (السين) ملائم وسياق المقام، والقوَّة الصفيريَّة تجسِّد المشاعر التي تعتري الشاعر من حادثة المحرَّم، وكذلك قد التقى صوت (السين) مع صوت (الألف المقصورة)، فقد سمحت للهواء أن يخرج بحريَّة، وتسمَّى (الحركة الطويلة)[٢]، وبذلك ساعدت الشاعر أنْ يُخرج ما أخفاه من مشاعر.

فالشاعر لم ينسَ ذِكر الحسين عليه السلام، لكن عودة هلال المحرَّم الذي ذكَّره بالمطلع جدَّد الفواجع، وضاعف الأحزان.

عندما اختار هذه اللفظة (تَنَاسَى)، وابتعاده عن الأصوات المطبقة التي لا تنسجم صوتيًّا مع هذا السياق، فهذه اللفظة تلحظ أنَّ أصواتها سلسلة متكافئة منسجمة صوتيًّا وصرفيًّا مع السياق الذي أتَّسم بالحزن، ولو اختار فعلًا آخر، لما أدَّى هذا الغرض الذي أدَّته هذه اللفظة، نحو: (تغافل أو تجاهل)، وقال تعالى: ﴿وَلَا تَنسَوُا۟ ٱلْفَضْلَ بَيْنَكُمْ﴾[٣]؛ وذلك«لزيادة الترغيب في العفو»[٤].

٢. صيغة (تَفَعَّل يَتَفَعَّل):

تكون هذه الصيغة مزيدة بالتاء قبل الفاء، وتضعيف العين، ومن دلالاته العامَّة هي المطاوعة، فهو يدلُّ على التكثير[٥]، ومن دلالاته الفرعيَّة ما يأتي[٦]:

(١) ينظر: محاضرات في اللسانيَّات: ١٩٥.
(٢) ينظر: دراسات في علم اللغة، د. كمال بشر: ١٣٠.
(٣) البقرة: ٢٣٧.
(٤) التحرير والتنوير، ابن عاشور: ٢/ ٤٦٤.
(٥) ينظر: اللباب في علل البناء والإعراب: ٢/ ٢٧١.
(٦) ينظر: الدلالة الإيحائيَّة: ٩١، ٩٣.

١. التكلَّف، نحو: التحلَّم (تكلَّف الحُلم).

٢. الاتِّخاذ، نحو: تبنَّيتُ الصبيّ (اتَّخذته ابنًا).

٣. التجنُّب، نحو: التأثُّم (تجنُّب الإثم).

إنَّ التوجيه لهذا التكوين الصوتيّ يُلحَظ خلال التحوُّل الذي حدث في عمليَّة المماثلة الحاصلة من تجاور صوتَين متماثلين، والذي تولَّد عنه الإدغام الذي يسمَّى في التشكيل الصوتيّ بـ(التضعيف)، إذ ينطلق الصوتان من مخرج واحد، وضعف الحركة القصيرة ينتج عنه صامت طويل[١]، كما أنَّ لكلِّ بنية دلالة قصديَّة معيَّنة في داخل السياق، وقد وردت صيغة (تَفَعَّل) بكثرة عند شاعرنا، ومنها الفعل:

(تقطَّع)[٢] المطَّرد ذكرها في الديوان في أكثر من ثلاثين موضعًا، قال الشاعر من البحر الكامل[٣]:

وَتَجَشَّمُوهَا خُطَّةً مِنْ ذِكْرِهَا
- لِسِوَاهُمُ- تَتَقَطَّعُ الأرْحَامُ

استعمل الشاعر في البيت فعلَين مزيدَين، إحدهما الفعل (تقطَّع)، دلَّت الزيادة فيها على المبالغة والتكثير، كما جاءت في الأصل اللغويّ «قطعتُ الحَبْلَ قطعًا.. فانقطعَ وتقطَّعَ، شدَّد للكثرة»[٤].

(١) ينظر: المنهج الصوتيّ: ٦٩، ٢٠٥-٢٠٧.

(٢) (تقطَّع) وتصريفاتها التي تكرَّرت في الديوان (٣٤) مرَّة: ١/ ١٢٠، ١٣٨، مرَّتان: ١٤٧، ١٤٨، ١٦٤، ١٧٩، ١٩٢، ١٩٦، ٢١٠، ٢٤٤، ثلاث مرَّات: ٢٧٢، ٢٨٣، ٢٩٠، ٣٠٢، ٣٧٨، ٣٨٣، ٤٣٦، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٧٦، ٤٨٣، مرَّتان: ٤٨٧، ٤٩٤، ٢/ ١٥٩، ٢٠٧، ٢٥٧، مرَّتان: ٣٧٢.

(٣) الديوان: ١/ ٢٦٥

(٤) ينظر: دروس في علم أصوات العربيَّة: ١٩١.

وعند تتبُّع النسيج المقطعيّ للفعل المزيد (تقطَّع) الذي زيدت فيه (التاء)، وضعِّفت فيه (العين)، نجده متكوِّنًا من أربعة مقاطع (مقطع قصير مفتوح + مقطع طويل مغلق بحركة قصيرة + مقطع قصير مفتوح + مقطع قصير مفتوح)، ورمزه الصوتي (تَـ، قـَ ط، طـَ، عـُ)، إذ نجد الفارق بينه وبين الفعل المجرَّد (قَطَعَ) من ناحية عدد المقاطع ونوعيَّاتها[١].

توحي المقاطع الصوتيَّة المفتوحة بأنَّها تُخرِج الآهات المحبوسة من صدر الشاعر، التي جسَّدت حزنه الطويل، والذي أكَّد ذلك هو المقطع المغلق، فـ«إنَّ دلالة هذا التماثل الصوتيّ لا تأتي من منعزلة عن السياق الكلِّيّ، لكنَّها تتشكَّل من خلال الرؤية الكليَّة للنصِّ»[٢]، ويكون النبر على المقطع قبل الأخير، فنجد من الذي يسمَّى في التشكيل الصوتيّ بـ(التضعيف)، فينطلق الصوتان من مخرج واحد، وأنَّ ضعف الحركة القصيرة ينتج عنها صامت طويل، وأنَّ التنغيم في التضعيف يُحدِث انسجامًا موسيقيًا؛ لأنَّه من أهمِّ المؤثِّرات الصوتيَّة في موضع ارتفاع الصوت[٣].

ويبدو التوجيه واضحًا خلال دلالة أصوات الحروف، فصوت (التاء) فيه عنصر القوَّة؛ لكونه صوتًا انفجاريًّا[٤]، فهو ينسجم مع صوت (القاف) القويّ، المتمكِّن، المستعلي، المقلقَل[٥]. إنَّ هذين الصوتَين ينسجمان مع قساوة الموقف وشدَّته في إهلاك عترة أهل البيت عليهم السلام، قال تعالى: ﴿وَيَقْطَعُونَ مَآ أَمَرَ ٱللَّهُ بِهِۦٓ أَن يُوصَلَ﴾[٦]، فهذه

(١) ينظر: مصادر الأفعال الثلاثيَّة، د. آمنة صالح الزعبيّ: ٣٣.
(٢) من الصوت إلى النصِّ، مراد عبد الرحمن مبروك: ٣٥.
(٣) ينظر: المنهج الصوتيّ: ٢٠٥-٢٠٧.
(٤) ينظر: علم الصرف الصوتيّ: ٨٦.
(٥) ينظر: الرعاية: ١٠٩.
(٦) البقرة: ٢٧.

الأصوات توحي بالشدَّة والغِلظة والقساوة، بما ينسجم مع قطع أرحام بني هاشم بمقتل الحسين عليه السلام.

وكذلك صوت (الطاء) ينماز بالقوَّة؛ لأنَّه انفجاريّ مطبق مفخم مقلقَل مُستَعلٍ(١)، و«إذا اجتمعت في حرف كمُلت قوَّته»(٢)، فكيف إذا كان صوت (الطاء) مضعَّفًا؛ «لما في التضعيف من تكرار وتأكيد للحدث»(٣)، فهي جديرة بتصوير الشدَّة وقسوة الموقف.

وإذا انتقلنا إلى صوت (العين) الذي يتطلَّب جهدًا عظيمًا عند إنتاجه؛ وذلك عند النطق به يحدث تضييق في الحلق، فهو يتَّسم بالقوَّة(٤) لكونه مطابقًا لبقيَّة الأصوات من جانب القوَّة، والعنف الذي يصوِّر لنا مهابة الموقف.

لقد أبدع الشاعر في اختياره للأفعال، نحو: (تجشَّم، تقطَّع) اللذَين يدلَّان على قوَّة صوتيَّة؛ لِمَا تحمله هذه الأفعال من التكلُّف، ومن الجدير بالذكر أنَّ صدر البيت قد تناصَّ الشاعر فيه مع قول المتنبِّي من البحر البسيط(٥):

ويلُمُّها خطَّة ويلُمَّ قابِلها
لمثلها خُلِقَ المَهْرِيَّةُ القُودُ

وعلاوة على ما في عجز البيت من تناصٍّ قرآنيٍّ مع قوله تعالى: ﴿تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم مِّنْ خِلَافٍ﴾(٦)، إذ أراد الشاعر أن يوصل للمتلقِّي تلميحًا لا تصريحًا،

(١) ينظر: المدخل إلى أصوات العربيَّة: ١٠٢، ١١٤، ١١٥، ١٣١.
(٢) الرعاية: ١٣٨.
(٣) أوزان الفعل ومعانيها: ١٠١.
(٤) ينظر: مناهج البحث في اللغة: ١٣٠، والرعاية: ٩٩.
(٥) اللامع العزيزيّ شرح ديوان المتنبِّي، أبو العلاء المعرِّي (ت٤٤٩هـ)، تحقيق: محمَّد سعيد المولويّ: ٤٢٥.
(٦) المائدة: ٣٣.

أنَّ الأمـر مخطَّـط له، وهذا العمـل مصحوب بعنـاء، فاختار لفظة (تجشَّـم)؛ لأنَّ لفظة (الوصول) قد تكون بلا تعب ومشقَّة، أمَّا التجشُّم فتكون مصحوبة بالتعب حتمًا.

وكأن مراد الشاعر أنَّهم وصلوا إلى مسألة صعبة المنال، وهي تقطيع الأرحام بسبب تقاتل الرجال جرَّاء النزاع على السلطة فقطعوا رحم بني هاشم بمقتل الحسين عليه السلام.

٣. صيغة (افْتَعَلَ-يَفْتَعِل):

هي صيغة مزيدة بالألف، والتاء، واشـتهر فيها ستَّة معانٍ، هي: «الاتِّخاذ، الاجتهاد والطلب، التشارك، الإظهار، المبالغة، المطاوعة»[١].

تخضـع هذه الصيغة لقانون المماثلة الذي يُحدِث فيها تغيُّرات للأصوات المتجاورة، بسـبب التقـارب في المخارج، فتُقلب التـاء في صيغة (افتعل)، إمَّا دالًا أو طاءً بحسـب (فاء) الفعل، فإذا كان حرفًا أسنانيًّا مجهورًا، يُقلب (دالًا)، وإذا كان حرفًا مفخَّمًا، يُقلب (طاءً)، فعند اجتماع المجهور مع المهموس يحدث اسـتثقال صوتيّ عند النطق به[٢]، وقد وردت هذه الصيغة عند الشاعر بصيغة الفعل:

(اضْطَـرَمَ)[٣] الـذي ورد في الديـوان في أكثر من عشرة مواضع، قال الشـاعر من البحر الوافر[٤]:

مَـضَى (ابـنُ شَـبِيْـبِ) وابـنُ شَـبِيـبٍ سام
فَـأَنْـوَارُ الـعُـلا انْـطَـفَـأَتْ شُـبُـوبَـا

(١) ينظر: أبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٤٢٦.
(٢) ينظر: التصريف العربيّ: ٦٩-٧٠، والتعليل الصوتيّ عند العرب: ٣٥٣.
(٣) (اضْطَـرَمَ) وتصريفاتهـا التي تكرَّرت في الديـوان (١٢) مـرَّة: ١/ ١٣٨، ٢٠٨، ٢٢٤، ٢٥٠، ٢٥٢، ٢٥٣، ٣٨٢، ٢/ ٧٤، ١٥٨، ٣٣٢، ٣٨٠.
(٤) الديوان: ٢/ ٣٥٧.

وَدَارُ سَعَادَةَ السُّلطان نَادَت:

رِجَالَ الدَّوْلَةِ اضْطَرِمَي وَجِيبَا

يدلُّ الفعل (اضْطَرَمَ) على الحرارة والالتهاب، ويكون للشدَّة، فيكون إمَّا لشدَّة الجوع، أو لشدَّة اشتعال النار، أو لسرعة انتشار المشيب[1].

وإذا أجرينا مقارنة في التكوين الصوتيّ بين الفعل المزيد (اضْطَرَمَ)، والفعل (ضَرَمَ)، يمكن أن نلحظ الآتي: فمن حيث نوع المقطع، إنَّ الفعل المجرد (ضَرَمَ) متكوِّن من ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة، أمَّا المزيد فمتكوِّن من أربعة مقاطع صوتيَّة (مقطع طويل مغلق بحركة قصيرة + مقطع قصير مفتوح + مقطع قصير مفتوح + مقطع قصير مفتوح)، فالاختلاف كائن في نوع المقطع الأوَّل، إذ تحوَّل من المقطع القصير المفتوح إلى المقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة، مع زيادة مقطع رابع، فالرمز الصوتيّ للفعل المزيد (ء ـَ ض، ط ـَ، ر ـَ، م ـَ).

وينماز شاعرنا في انتقائه للألفاظ ذات المقاطع المفتوحة؛ لأنَّها تعطي قوَّة في الوضوح السمعيّ، التي تتوافق مع الحالات الشعوريَّة والنفسيَّة، فالمقطع الطويل المفتوح يتوافق مع الآهات الحبيسة التي يجسِّدها الشاعر من خلال الحزن الطويل[2].

ويقع النَّبر على المقطع الأوَّل المغلق، فهذا النَّبر الأوَّلي، والنَّبر الثانوي يقع على المقطع الطويل المفتوح[3]، ويؤدِّي إلى البيان والوضوح، فهو العنصر الموسيقيّ للكلام[4].

(١) مقاييس اللغة، مادَّة (ضرم): ٣/ ٣٩٦- ٣٩٧، لسان العرب: مادَّة (ضرم): ٢/ ٣٥٥.
(٢) ينظر: من الصوت إلى النصِّ: ٣٣.
(٣) ينظر: اللغة العربيَّة معناها ومبناها: ١٧٢.
(٤) ينظر: علم اللغة- مقدِّمة للقارئ العربّي: ١٦٠.

ونتعـرَّف إلى الملامح الصوتيَّة التي تُميِّـز كلَّ فونيم عن الآخر خلال دلالة أصوات الحـروف، فالفعل (اضْطَرَمَ) ابتدأ بصوت (همـزة الوصل)، وهو صوت محذوف؛ لأنَّها جـاءت في درج الـكلام[1]، فعِلَّـة وجودها أنَّ العـرب لا تبدأ بسـاكن، فتجلب (همزة الوصل) للتمكُّن من الساكن[2].

أمَّـا الصـوت الـذي جاء بعدهـا، فهو صـوت (الضـاد) الـذي يتَّصـف بالقوَّة، والصعوبة، وقد اجتمعت فيه كافَّة الصفات القويَّة، من حيث كونه مجهورًا، وانفجاريًّا، ومطبقًـا، ومفخَّمًا، ومسـتعليًا، فصعوبة نطـق هذا يلائم صعوبة الموقـف؛ لأنَّها قصيدة رثائيَّة، وصدى صوته ينسجم مع شدَّة الحزن.

وكذلـك صوت (الطاء)، فهو يتَّسـم أيضًا بالقوَّة، فآليَّـة نطقه تقتضي الضغط على مخرجه، وانطباق اللسـان على الطبق، وتقعَّر وسـطه[3]، فهذه الصعوبة في نطقه تضاهي الصبر على المكاره.

وهنا ما يُعرف بـ(المماثلة التقدُّميَّة)، إذ يؤِّثر الأوَّل في الثاني، فأصل الكلمة (اضترم)، فقُلبـت (التـاء) إلى (طاء)، فاصبـح (اضطرم)؛ لانَّ (فاءه) صـوت مطبق مفخَّم، وهو صوت (الضاد)، فأصبح بين الصوتَين علاقة تجاوريَّة[4].

وصوت (الراء) القويّ، وشـدَّته له وقعٌ خاصٌّ على السمع[5]، فقد ساهم في إبراز شدَّة الحزن والمبالغة فيه.

(١) ينظر: المنهج الصوتيّ: ٢٠٢.
(٢) ينظـر: شرح المفصَّـل: ٥/ ٣٠٩، وفتـح ربّ البريـة شرح المقدِّمـة الجزريَّة في علـم التجويد: صفوت محمود سالم: ١١.
(٣) ينظر: محاضرات في اللسانيَّات: ١٦٦، والمدخل إلى علم أصوات العربيَّة: ١٠٢-١٣١.
(٤) ينظر: المنهج الصوتيّ: ٢٠٩-٢١٠.
(٥) ينظر: الرعاية: ١٣٥، ودروس في علم أصوات العربيَّة: ٣٧.

إمَّـا صوت (الميم)، فهـو من أفضل الأصوات المعبِّرة عن المشـاعر والأحاسـيس الباطنيَّة؛ لأنَّه من الأصوات التي تتحدَّث عن دخيلة الإنسان وبواطنه[1]، لذا فهو ملائم مع حالة الشاعر الوجدانيَّة للتعبير عن الحزن الذي قرع به إسماع المتلقِّي.

وخلال التشكيل الصوتيّ لهذه اللفظة، كانت قصديَّة الشاعر تعظيم الموقف، فأظهر حزنه من خلال جِرس الأصوات.

وقد ربط الشـاعر عبر المفردتَين (اضْطَرِمَي، وَجِيبًا) بين شدَّة الاشتعال، والحرارة، والالتهـاب، وبين شـدَّة الحـزن القلبـيّ واضطرابـه ورجفـه؛ للمبالغة في نقـل طاقته الوجدانيَّـة بحزنهـا، وحرارة انفعالاتهـا من خلال اللغـة، وتمثيلها لذاته تمثيـلًا صادقًا ومثاليًّا عِبر الأصوات وطاقاتها.

٤. صيغة: (انْفَعَلَ يَنْفَعِلُ):

هـي صيغة مزيدة بـ(ألف الوصل والنون)، وهي مورفيمات تلحق الجذر المعجميّ (فَعَل)، وإنَّ صيغة (انْفَعَل) ترتبط بالحركة الحسِّيَّة[2]، ويأتي لمعنى واحد، وهو المطاوعة، ودلالتـه هي قبـول تأثير غيره[3]، قال الزمخـشريّ: «وانْفَعَل لا يكـون إلَّا مطاوع فَعَل، كقولـك كسرته فانكسر.. ولا يقع إلَّا حيث يكون علاج وتأثير»[4]، فيتحوَّل الفعل من التعدِّي إلى اللازم في هذه الصيغة، وهي من مميِّزاتها، فالعرب لا تبدأ بصامت ساكن، كما

(١) ينظر: محاضرات في اللسانيَّات: ١٨٤، وعلم اللغة- مقدِّمة للقارئ العربيّ: ١٦٨.

(٢) ينظـر: أبنية الصرف في كتاب سـيبويه: ٤٢٦، وظاهرة التحويـل في الصيغ الصرفيَّة، د. محمود سليمان الياقوت: ١١٣، ١١٦.

(٣) ينظر: المغني اللبيب، ابن هشـام النحـويّ: (ت٧٦١هـ)، تحقيق: د. مازن المبارك، ومحمَّد عليّ حمد الله: ٦٧٦.

(٤) المفصَّل في صناعة الإعراب، أبو القاسـم الزمخشريّ (ت٥٣٨هـ)، تحقيق: د. عليّ بو ملحم: ٣٧٣.

تقـدَّم، والنون صوت انفجاريّ، فجيء بهمزة الوصـل، فالمقطع (ان) زائد على المقاطع الأصليَّة[1].

وقـد جاءت هذه الصيغة في ديوان ابن نوح الحِـلِّيّ في الفعل: (انْطَوَى)[2] المتجاوز ذِكرهـا في الديـوان في أكثـر مـن خمسـة وعشريـن موضعًـا، قـال الشـاعر مـن البحر الرمل[3]:

انْـطَـوَى الـدِّيـنُ فَـلَـوْلَا أُسْرَةٌ
دُونَـهُ أَوْدَتْ عَـفَـى الـدِّيـنُ انْـطَـوَاءا

استدعى الشـاعر في البيت لفظة (انْطَوَى)، وهي على زِنة (انْفَعَل)، تدلُّ في أصلها اللغـويّ «عـلى إدراج شيء حتَّى يُـدرج بعضه في بعـض»[4]، قال تعـالى: ﴿يَوْمَ نَطْوِي ٱلسَّمَآءَ كَطَيِّ ٱلسِّجِلِّ لِلْكُتُبِ﴾[5]، أي: تُصبح كالشيء المنثني[6].

وممَّـا يلفـت النظـر في هـذا البيـت الشـعري، أنَّ اللفـظ مكـرَّر في أوَّل صـدر البيـت (انْطَـوَى)، والثـاني في نهايـة عجـز البيت (انْطَـوَاء)، فمن وسـائل التشـكيل الصـوتيّ هـو التكـرار الذي يُنتـج «بنيـة صوتيَّـة دلاليَّـة»[7]، و«مقومًا مماثـلاً للقافية، فهـو يسـتفيد مـن القافيـة مـن الإمكانـات اللغويَّة للحصـول على أثـر قوامُـه المماثلة

(١) ينظر: الدلالة الإيحائيَّة: ٩٧.
(٢) (انْطَـوَى) وتصريفاتهـا التـي تكرَّرت في الديـوان (٢٨) مـرَّة: ١/ ١٥٦، ١٧٤، ٢٥٧، ٢٧٠، مرَّتـان: ٢٨٩، ٢٩٢، ٢٩٨، ٣٣٣، ٣٤٢، ٤٠٦، ٤٢١، ٤٧٢، ٤٧٤، ٥١٦، ٢/ ١٤، ١٠٩، ١٣٠، ١٦١، ١٧٢، ٢٠٢، ٢٤٣، ٢٥٣، ٢٨٦، ٣٠١، مرَّتان: ٣٠٧، ٣١٠، مرَّتان: ٣٤٢.
(٣) الديوان: ١/ ١٥١.
(٤) مقاييس اللغة، مادَّة (طوي): ٣/ ٤٣٠.
(٥) الأنبياء: ١٠٤.
(٦) ينظر: لسان العرب: ١٥/ ٢١.
(٧) بنية اللغة الشعريَّة، جان كوهن: ٥٢.

الصوتيّة»[1]، فوظيفة التنغيم في التكرار يكشف عن التأكيد الذي يسعى إليه ابن نوح.

وإذا أجرينا مقارنة في التوجيه الصوتيّ بين الفعل المزيد (انْطَوَى)، والفعل (طَوَى)، يمكـن أن نلحـظ الآتي: فمن حيث نوع المقطـع، إنَّ الفعل المجرد (طَـوَى) متكوِّن من مقطعَـين همـا: (مقطع قصير مفتوح + مقطـع طويل مفتوح بحركة طويلـة)، أمَّا المزيد (انْطَـوَى) فمتكوِّن من ثلاثة مقاطع: (مقطع طويل مغلق بحركة قصيرة + مقطع قصير مفتـوح + مقطع طويـل مفتوح بحركـة طويلة)، فالاختـلاف يكمن في عـدد المقاطع ونوعهـا، إذ تحوَّل عدد المقاطع من مقطعَين إلى ثلاثـة مقاطع، مع الاختلاف في نوعها، فالرمز الصوتيّ للفعل المزيد: (ءَـ ن، طـَ وـً)، ويقع النَّبر فيه على المقطع الأوَّلي المغلق، ويسـمَّى النَّـبر الأوَّلي، وقد جاء بعده صوت (الطـاء) المطبق[2]، ليـزداد من نبر اللفظة في الوضوح السـمعيّ، وأعطى دلالـة الثقل الذي يرتبط بعمليَّـة التضحية، فتوافق مع التشكيل الصوتيّ للَّفظة.

إنَّ الشـاعر يوظِّف الانسـجام الصـوتيّ، فالفعـل (انْطَوَى) فيه تحـوُّلات صوتيَّة، وأخـرى صرفيَّة، تخدم غاية الشـاعر في إظهار ما جرى على أهـل البيت عليهم السلام، فلو قال: (انثنـى)، لما تحقَّق ذلك الانسـجام الصـوتيّ، فعندما نشرح أصوات الفعـل (انْطَوَى)، نجـد صوت (همزة الوصل)، هذا المصوت جاء مسـاعدة لما بعده، وهو صوت (النون) الانفجاريّ المتوسِّـط[3]، و«يتميَّز صوت النون بقوَّته الإسـماعيَّة العالية»[4]، فدويُّ غنة النـون، وهي النَّبرة الزائدة على النون[5]، تنسـجم مع سـياق النـصِّ الذي يتحدَّث عن

(١) بنية اللغة الشعريَّة، جان كوهن: ٨٢.
(٢) ينظر: محاضرات في اللسانيَّات: ١٦٦.
(٣) ينظر: الدلالة الايحائيَّة: ٩٧.
(٤) علم الصرف الصوتيّ: ٨٧.
(٥) ينظر: الرعاية: ٧٠.

هذه الأسرة التي ضحَّت من أجل إنقاذ الدين، فهذا البروز في هذا الصوت يتوافق مع بروز هذه الأسرة الكريمة، وهم أهل بيت النبيِّ (صلوات الله عليهم)، إذ جعلته لائقًا بالتعبير عن النصر الذي حقَّقه.

ومن الملاحَظ كذلك بروز صوت (النون) الذي تكرَّر في البيت خمس مرَّات، له أثر في تفشِّي الجو الحزين المؤلم في القصيدة، يكسبه تنغيمًا موسيقيًّا يقوِّي ويعزز قيمة المعنى الذي يؤثِّر في نفس المتلقِّي[1].

ويأتي أثر صوت (الطاء) البارز في قوتَّه وصعوبة نطقه[2]؛ ليضاهي تضحية هذه الأسرة التي لولاها لذهب الدين واندَرَس، ولم يبقَ له ذِكر.

وأمَّا صوت (الواو) الذي يتحقَّق في انكماش الشفَتَين، فتتولَّد الصعوبة في نطقه[3]، فهذا الثقل يتوافق مع ثقل الموقف وعظمته، فلولا تضحية أهل البيت عليهم السلام بأرواحهم؛ لاختفى الدين وزال انطواءً، فاصبح من الماضي.

ومع صوت (الألف المقصورة) المنقلبة عن (الياء)، والذي يسمَّى (الإعلال بالقلب)، تلتقي الفتحتان وتصبحان فتحة طويلة يرمز لها بالإمالة (ى)[4]، فهو صوت انطلاقيّ لا يعترضه شيء[5]، هذا الامتداد الصوتيّ يُسعف قصديَّة الشاعر في ذِكر ما جرى على أهل البيت في مولد النبيِّ صلى الله عليه وآله.

(١) ينظر: ديوان اختيار العارف ونهل الغارف، دراسة وتحقيق: د. مثنَّى عبد الرسول الشكريّ: ٢٠٦-٢٠٧.
(٢) ينظر: محاضرات في اللسانيَّات: ١٦٦.
(٣) ينظر: المنهج الصوتيّ: ١٩٥، والتصريف العربيّ: ١٥٧.
(٤) ينظر: الدلالة الإيحائيَّة: ١٥٤.
(٥) ينظر: علم اللغة- مقدِّمة للقارئ العربيّ: ١٨٠.

٥. صيغة (افْعَلَّ يَفْعَلّ):

هي صيغة مزيدة بالألف وتضعيف اللام، وقد ذكرها سيبويه في باب ما يُبنى على (أفعل)، وأشار إلى أنَّ هذه الصيغة مرتبطة بالألوان بقوله: «واحمرَّ واصفرَّ أكثر في كلامهم؛ لأنَّه كثر فحذفوه والأصل ذلك»[١]، فيأتي غالبًا لمعنى واحد، وهو قوَّة الألوان، أو العيب، وكذلك يأتي للمبالغة، ولا يكون إلَّا لازمًا[٢]، وهنا سوف نرصد زيادة (الهمزة)، وتضعيف (اللام) الذي يصبح صامتًا طويلًا بفعل التجانس، فالإدغام هو «تطويل الصامت»[٣]، من الناحية الصوتيَّة.

وقد وردت هذه الصيغة في ديوان ابن نوح الحِلِّيّ متمثِّلة بالفعل: (اغْبَرَّ)[٤] المطَّرد في الديوان في أكثر من عشرين موضعًا، قال الشاعر من البحر المنسرح[٥]:

آسَادُ حَرْبٍ لَكنَّ أَوْجُهَهُمْ
أَقْمَارُ رُشْدٍ وشُهْبُ تِبْيَانِ
وَغَامِرِي أَبْحُرِ السَّمَاحِ إذا
مَا اغْبَرَّ أُفْقٌ بِمَحْلِ كُثْبَانِ

في الأبيات التي سبقت استدعى الشاعر الفعل (اغْبَرَّ) وفي أصله اللغويّ سُمِّي غبارًا لغبرته؛ لأنَّ لونه أغبر[٦]، ولشدَّة الغبار في الأفق،

(١) الكتاب: ٤/ ٢٦.
(٢) ينظر: المنصف: ٨١، وشرح المفصَّل: ٧/ ١٦١.
(٣) الصرف وعلم الأصوات: ١٨٠.
(٤) (اغْبرَّ) وتصريفاتها التي تكرَّرت في الديوان (٢٢) مرَّة: ١/ ١٥٣، ٢٦٧، ٢٨١، ٣٠٤، ٣١٩، ٣٣١، ٣٥٨، ٣٥٩، مرَّتان: ٣٨٧، ٤٦٠، مرَّتان: ٢/ ٢٩، مرَّتان: ٦١، ٨٨، ٢٠٤، ٢٦٢، ٣٠٨، ٣٦٣، ٣٦٧.
(٥) الديوان: ٢/ ٦٨.
(٦) ينظر: مقاييس اللغة، مادَّة (غبر): ٤/ ٤٠٩.

فدلَّت على المبالغة؛ لما للون من أثر في النفس[1]، وأنَّ فيها لغة تعبيريَّة ذات جماليَّة.

وإذا أجرينا موازنة في التكوين الصوتيّ بين الفعل المزيد (اغْبَرَّ)، والفعل (غَبَرَ)، وخلال الكتابة الصوتيَّة التي تكوَّن منها كِلَا الفعلَين، يمكن أن نلحظ الآتي: فمن حيث نوع المقطع، إنَّ الفعل المجرد (غَبَرَ) متكوِّن من ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة، أمَّا المزيد (اغْبَرَّ) متكوِّن من ثلاثة مقاطع صوتيَّة أيضًا، وهي: (مقطعان طويلان مغلقان بحركة قصيرة + مقطع قصير مفتوح)، فالاختلاف يكمن في نوعَي المقطع الأوَّل والثاني، إذ تحوَّل من المقطع القصير المفتوح إلى المقطع الطويل المغلق، فالمقطع المفتوح يكون أوضح للسمع من المقاطع المغلقة، فينسجم التنغيم مع الارتكاز السمعيّ[2]، فهذه المقاطع توافق الحالة الشعوريَّة عند الشاعر. إنَّ تناسب الأصوات له أثر مهمٌّ في الصيغة، ويرتبط بالمقطع نفسه الذي بدوره يكشف عن نفسيَّة الشاعر[3]، فالرمز الصوتيّ للفعل المزيد (ء ـَ غ، ب ـَ ر، ر ـَ).

وأنَّ تكرار المقطع المغلق الذي أعطى قيمة سمعيَّة، قد منح انطلاقًا للصوت، فأحدث نغمة مميَّزة لكلِّ مقطع، إذ يعتمد النَّبر على كميَّة المقطع التي يغلب عليه النَّغم الموسيقيّ، وموضع النَّبر في المقطع الثاني المغلق، ويسمَّى المقطع الرئيس؛ لأنَّه يقتضي جهدًا عضليًّا وطاقةً بعلوِّ نغمته الإسماعيَّة[4].

في الأبيات التي سبقت هذا البيت، ذَكَر الإمام المهدي عليه السلام وجنوده، وما اتَّصفوا به من قوَّة وبأس، فنلحظ الانعطاف في هذا البيت، إذ وصفهم بالسماحة التي تغمر

(١) ينظر: لسان العرب، مادَّة (غبر): ٥/ ٥.
(٢) ينظر: منهج النقد الصوتيّ في تحليل الخطاب الشعريّ: ٤٨.
(٣) ينظر: الدلالة الصوتيَّة: ١٥٧.
(٤) ينظر: علم الصرف الصوتيّ: ١١٣، ١١٥، ١١٩، ١٢٠.

كالبحر، إذ اختـار كلمة (غامري)، فالعرب تعبِّر عن الكرم بالبحر، والبحر أكثر ما هو مغمور في الخليقة.

أمَّـا دلالة أصـوات الحروف، فيمكن أن نبدأها من القافيـة، إذ نجد صوت (النون) الذي فيه غنَّة[١] التي أعطت الموسـيقى للبيت، والتي يتجلَّـى فيها المعنى بصورة دقيقة، فضلا عن بحر القصيدة (المنسرح)، الذي يمنحها انسجامًا موسيقيًّا؛ لما فيه من غنائيَّة[٢].

فصوت (الغين) من الفعل (اغْبَرَّ) قويّ مجهور مفخَّم مُسـتَعلٍ[٣]، «جيء بمصوت مسـاعد سابق لهذا الانفجار، وتمثَّل في همزة الوصل»[٤]، فهذا الصوت يدلُّ على الخفاء، والسـتر، والغياب[٥]، يتوافق مع اشـتداد الغبار، لما فيها من مبالغة، فهذا الصوت يتميَّز بجِرس غليظ مراعاةً للموقف الذي يوحي بقوَّة احتمالهم على المشقَّة، إذ أجدب الزمان، وأمحَلَت الأرض (الجدب).

وصـوت (الباء) المتَّصـف بالقوَّة، المجهور، الانفجاريّ المقلقـل[٦]، يتمتَّع بجِرس قويّ، يوحي بمعنى الشـدَّة، فـ«حذوا لمسـموع الأصوات على محسوس الأحداث»[٧]، وقد تكرَّر هذا الصوت أربع مرَّات في هذا البيت، وقد ناسب جذب انتباه السامع؛ لأنَّ الأصوات المجهورة أوضع للسامع من الأصوات المهموسة[٨].

(١) ينظر: السـبعة في القراءات، أبو بكر بن مجاهد البغداديّ (ت٣٢٤هـ)، تحقيق: شـوقي ضيف، ١٢٦.
(٢) ينظر: ديوان اختيار العارف ونهل الغارف: ١/ ١٨٨.
(٣) ينظر: الرعاية: ١٠٧، والتمهيد في علم التجويد: ١٤٧.
(٤) الدلالة الإيحائيَّة: ٩٧.
(٥) ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربيَّة: ١٠٢، ١١٤، ١١٩.
(٦) ينظر: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها: ١٠١.
(٧) الخصائص: ٢/ ١٦٠.
(٨) ينظر: فن الإلقاء، طه عبد الفتاح مقلِّد، ١٢٠.

ونلحظ صوت (الراء) قد جاء مكرَّرًا (مدغمًا)، وفي أصله يسمَّى صوتًا تكراريًّا؛ لأنَّ عند النطق به يقوم بضربات متكررة فتكون فيه قوَّة الإيقاع(١)، فهو صوت حركيّ(٢) يلائم الصورة التشبيهيَّة للسباحة التي غمرت البحار، وهي في مقام يحتاج الناس فيها إلى الغمر، وهو الغبار الحاصل بفعل الكثبان.

ولا يخفى أنَّ الشاعر يصطفي ويختار من المفردات ما تتشابه في البنية الصوتيَّة، ولكنَّ الفارق كبير بين التشابه الصوتيّ، والدلالة، فمثلًا لفظة (غَامِرِي)، (اغْبَرَّ) فيهما تشابه صوتيّ، ولكن من ناحية الدلالة ثمَّة تضاد؛ لأنَّ اسم الفاعل (غَامِرِ) فيه ثبوت، بينما الفعل (اغْبَرَّ) فيه تجدُّد(٣)، فهذا الجانب لم تحتمل فيه المصادفة، بل كان مقصودا.

ثالثا. الفعل المزيد بثلاثة أحرف:

إنَّ أقصى ما تصل إليه حروف الفعل الأصليَّة والمزيدة، هي ستَّة أحرف، والفعل الثلاثيّ المزيد بثلاثة أحرف يتمثَّل في أربعة أبنية (استفعل، افْعَوعَل، افْعال، افعول)، وكلُّ هذه الأفعال تعطي معنى القوَّة والزيادة، إلَّا صيغة (استفعل)، فإنَّها تأتي لمعانٍ عدَّة، منها: الطلب، والتحوُّل والصيرورة، والاتِّخاذ، والمصادفة، والمطاوعة، واختصار الحكاية(٤)، وقد جاءت الزيادة في هذه الصيغة في البوادئ، فأضفت على أصل الكلمة معنًى جديدًا؛ لتعطي ضربًا من التوسُّع في اللغة(٥)، وعند إضافة كلِّ تغيير صوتيّ في

(١) ينظر: سورة الفيل دراسة صوتيَّة، بحث من الشبكة العنكبوتيّة. www.iasj.com.
(٢) ينظر: علم الأصوات اللغويَّة: ٧٢.
(٣) ينظر: معاني الأبنية في العربيَّة: ٤١.
(٤) ينظر: المنصف: ٧٧، ودروس التصريف: ١٨، ٥٤، ٨٣، وظاهرة التحويل في الصيغ الصرفيَّة: ١١٢.
(٥) ينظر: الفعل زمانه وأبنيته، د. إبراهيم السامرَّائيّ: ٨٣-٨٤.

اللفظة إلى الوزن[1] تكتمل لدينا جماليَّة الألفاظ.

وقد وردت هذه الصيغة في ديوان ابن نوح الحِلِّيّ، واطردت في الفعل: (اسْتَضَاءَ)[2] المتواتر في الديوان في أكثر من خمسين موضعًا، قال الشاعر من البحر البسيط[3]:

وَمَـوْلِـدُ ابْـنِ المَـيَـامِـينِ اسْـتَـضَـاء لنَا
فَـأَكْـمَـلَ الـدِّيـنَ إرْشَـادا وإيـمَانـا
يَـا مَـوْلِـدَ ابـنِ المَـيَـامِـينِ اسْـتَـنِـرْ سَـحَـرا
حَـتَّـى يَـعُـودَ الـدُّجَـى بِـالـبِـشْرِ ضُحْيَانا

امتدح الشاعر في هذه القصيدة الإمام المنتظر عليه السلام في مناسبة ذكرى مولده الشريف في النصف من شعبان، إذ شبَّه ولادة الإمام بالضياء، كما دلَّت في اللغة[4] على ذلك، قال تعالى: ﴿كُلَّمَآ أَضَآءَ لَهُم مَّشَوْاْ فِيهِ﴾[5]، فَذَكَرَ الضياء بالماضي؛ لتدلَّ على اليقين بوقوع الإضاءة[6].

ولا مناص أنَّ الفعل (اسْتَضَاء) في هذه القصيدة المدحيَّة يجرُّ ذهن القارئ، وذاكرته إلى قصيدة البُردة لكعب بن زهير في مدح النبيِّ صلى الله عليه وآله[7]:

(١) ينظر: الصرف وعلم الأصوات: ٢٠٣.
(٢) (اسْتَضَاء) وتصريفاتها قد تكرَّر في الديوان (٥٦) مرة: ١/ ١١٨، ١٢٠، ١٣٧، ١٤٢، ١٥١، ١٥٣، ١٥٤، ٢١٣، ٢٤٠، ٢٤٧، ٢٤٨، ثلاث مرَّات: ٢٦٥، ٢٦٧، ٢٨٦، ٣١٢، ٣٧٠، ٣٧٥، ٣٧٨، ٣٨٩، ٤٠٠، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٩، ٤٢٥، ٤٦٢، ٤٩٩، ٥٠٤، ٥١٣، ٢/ ٢٢، ٦٧، ١٠٣، ١١٣، ثلاث مرَّات: ١١٩، ١٢٤، ١٢٥، ١٣٠، ١٣٤، ١٥٥، ١٨٢، ١٩١، ١٩٢، ٢٠٧، ٢١٠، مرَّتان: ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٨٠، ٣٩٠.
(٣) الديوان: ٢/ ٦٨.
(٤) ينظر: تهذيب اللغة، مادَّة (ضاء): ١٢/ ٦٧.
(٥) البقرة: ٢٠.
(٦) ينظر: لمسات بيانيَّة في نصوص من التنزيل (محاضرات)، د. فاضل صالح السامرَّائيّ: ٦٩٦.
(٧) الروض الآنف في شرح السيرة النبويَّة لابن هشام، أبو القاسم السهيليّ (ت٥٨١هـ)، تحقيق:=

إنَّ الـرَّسـولَ لَـنـورٌ يُسـتـضـاءُ بـهِ
مُـهـنَّـدٌ مِـن سـيـوفِ اللهِ مَـسـلُـولُ

فالشاعر آل على نفسه أن يكون معجمه وألفاظه موافقة لغرضه، إذ تكون امتداداتها قرآنيَّة ودينيَّة.

وإذا أجرينا موازنة في التكوين الصوتيّ بين الفعل المزيد (اسْتَضَاء)، والفعل (ضَاءَ)، يمكن أن نلحظ الآتي: فمن حيث نوع المقطع، إنَّ الفعل المجرد (ضَاءَ) متكوِّن من مقطَعين: الأوَّل مقطع طويل مفتوح، والثاني مقطع قصير مفتوح، أمَّا المزيد (اسْتَضَاء) فمتكون أربعة مقاطع: (مقطع طويل مغلق بحركة قصيرة + مقطع قصير مفتوح + مقطع طويل مفتوح بحركة طويلة + مقطع قصير مفتوح)، والرمز الصوتيّ للفعل المزيد (ءَ سْ، تَ، ضَ، ءَ)[1]، فالاختلاف كائن في عدد المقاطع ونوعها، إذ المقطع الأوَّل خاص بصائت الإيصال[2] الذي من دلالته يوحي بمعنى الثبات والاستقرار، والمقاطع المفتوحة تنسجم مع التوسُّع وانتشار الضوء، والمقطع المنبور هو (المقطع الطويل المفتوح) في صوت (ضا)، فيكون إمَّا للتأكيد، أو للدلالة على الانفعال[3]؛ ليميِّزه عن بقيَّة الأصوات.

وقد عبَّر الشاعر خلال الامتداد الصوتيّ عن الحالة النفسيَّة الهادئة، وإنَّ ارتفاع الصوت في هذا المقطع الامتداديّ أعطته نغمة صاعدة، أدَّى إلى انسجام الصوت مع غاية الشاعر ومقاصده الشعريَّة.

=عمر عبد السلام السلاميّ: ٧/ ٣٧٩.

(١) ينظر: المدخل إلى علم اللغة: ١٠٢.

(٢) ينظر: علم الصرف الصوتيّ: ١٠٣.

(٣) ينظر: أصوات اللغة العربيَّة، د. عبد الغفَّار حامد الهلال: ٢١٧-٢١٨.

إنَّ أحرف الزيادة أعطت للصيغة قوَّة صوتيّة، وإيحائيَّة؛ لإدراك المعنى الذي نلحظه من دلالة أصوات الحروف للفعل (اسْتَضَاء)، إذ بدأ الفعل بـ«صائت الإيصال»[١]، «صوت صفيريّ»[٢]، وكما أشرنا إلى وظيفته.

وصوت (السين) مهموس، احتكاكيّ، مرقَّق، صفيريّ، رخو، ودلالته العامَّة السكينة والهدوء والضعف[٣]، فهذا الصوت يتناسب مع الرخاء المعنويّ، والراحة النفسيَّة في مولد الإمام، فالصوت الصفيريّ ينسجم مع الشحنة النفسيَّة المتصاعدة[٤]، ومن دلالته كذلك: «السِّعة والبسطة من غير تخصُّص»[٥]، فهذا يتلاءم مع الضياء الذي ملأ الدنيا بنور الإمام، فالظهور البارز لهذا الصوت يتلاءم مع بروز يوم النِّصف من شعبان.

وإذا انتقلنا إلى صوت (التاء)، وهو «حرف متوسِّط في القوَّة والضعف؛ لأنَّه مهموس شديد»[٦]، وتجلَّى صوته لكونه صوتًا مهموسًا منفتحًا مرقَّقًا[٧]؛ لذا تمكَّن صوت التاء من الجمع بين الرقَّة، والتقوية، الرقَّة في بشارة المؤمنين، والقوَّة في النصر القويّ الذي يحقِّقه صاحب الأمر عليه السلام.

وأمَّا صوت (الضاد) فهو مطبق، مفخَّم، مجهور، انفجاريّ، وهو من الأصوات التي تجتمع فيها كافَّة الصفات القويَّة[٨]، ونغمتة الصوتيَّة تملأ الفم، فضلًا عن ذلك

(١) علم الصرف الصوتيّ: ٧٥.
(٢) علم الصرف الصوتيّ: ٧٥.
(٣) ينظر: محاضرات في اللسانيَّات: ١٩٥.
(٤) ينظر: الأصوات اللغويَّة: ٧٤-٧٦، ومدخل إلى علم اللغة: ٤٧.
(٥) مقدِّمة لدرس لغة العرب، عبد الله العلايليّ: ٢١٠.
(٦) الرعاية: ١٤٤.
(٧) ينظر: الرعاية: ١٤٤.
(٨) ينظر: الاقتصاد اللغويّ في صياغة المفرد: د. فخر الدين قباوة: ٤٩، ومحاضرات في اللسانيَّات: ١٦٦.

وجود صوت (مدّ الألف)، فالإيجاد الصوتيّ الذي يستشعر به السامع يحاكي امتداد الصوت لصوت (الضَّاد) القويّ المفعم بالمشاعر والوجدان، تكريمًا لهذا اليوم الذي جعل الدين مكتملًا بالإرشاد، والايمان.

وأمَّا صوت الألف، فهو من أصوات الاستطالة، وأشدّها امتدادًا، وأوسعها مخرجا[1]، فنلحظ تكرار صوت (الألف الممدودة) خمس مرَّات، وهذا التكرار صنع انسجامًا متناسقًا في هذا البيت، من خلال امتداد مقاطعه الصوتيَّة المفتوحة.

إنَّ موضع اهتمام الشاعر بكثرة المقاطع المفتوحة التي نلمح منها اهتمامه بهذا اليوم المبارك، فهذه الأصوات المجهورة والمقاطع المفتوحة تتناسب مع عَظَمة هذا الإمام، هي التي خلقت النشاط الموسيقيّ في تكوين المعنى[2].

والصوت الأخير هو صوت (الهمزة)، وهي من الأصوات الجرسيَّة التي فيها علوّ صوتيّ، وقفيّ انفجاريّ، فهو صوت محكم[3]، وهذا الاستحكام يتناسب مع الضوء الذي ملأ الأرض، قال رسول الله ﷺ: «**يملأُ الأرضَ قسطًا وعدلًا، كما مُلئت ظُلمًا وجَورًا**»[4].

فصوت (الهمزة) من الأصوات الصعبة، وكأنَّما تخرج من الأعماق، فهي صالحة للتعبير من المشاعر والأحاسيس الصادقة، وعادة الناس تقول للملك العادل: «أشرقت الآفاق بعدلك، واضاءت الدنيا بقسطك»[5]، وذلك لقوله تعالى:

(١) ينظر: سرُّ صناعة الإعراب: ١/ ٧٦.
(٢) ينظر: نظريَّة اللغة والجمال في النقد الأدبيّ، د. تامر سلوم: ١٥١.
(٣) ينظر: الرعاية: ٣٣، ودراسات في علم اللغة: ١٠٩.
(٤) مصابيح السنَّة، أبو محمَّد البغويّ (ت٥١٦هـ)، تحقيق: د. يوسف عبد الرحمن المرعشيّ وآخرون: ٣/ ٤٩٢.
(٥) الميزان في تفسير القرآن، السيِّد محمَّد حسين الطباطبائيّ: ١٧/ ٢٩٤-٢٩٥.

﴿ وَأَشۡرَقَتِ ٱلۡأَرۡضُ بِنُورِ رَبِّهَا ﴾[1]، فإشراق الأرض أضاءتها[2].

الأفعال الرباعيَّة

هـو الذي تكون حروفه الأصليَّة أربعة، وزيدت عليـه زيادات دلَّت على معنَيَين، هما: المطاوعة، والمبالغة[3].

١. الفعل الرباعيّ (فَعْلَلَ):

وهـو عـلى وزن واحـد (تَفَعْلل)، فهـو مزيد بحـرفٍ واحدٍ، ودلَّت هـذه الصيغة عـلى المطاوعة، نحـو: (دحرجته فتدحرج)[4]، فـكلُّ زيادة تثري المعنـى وتمنحه دلالته الخاصَّة.

لقد استعمل الشاعر هذه الصيغة في الفعل: (تَسَلْسَلَ)[5] المطَّرد في الديوان في أكثر من عشرين موضعًا، قال الشاعر من البحر الطويل[6]:

وَأَصْـبَـا كَـرَاريـسَ الـثَّـنَـا فَـتَسَـلْسَـلَـتْ
عُـرَى الحَـمْـدِ في (عَـبْـدِ الحَـمِـيـدِ) الـفَـرَائِـدُ

(١) الزُّمر: ٦٩.
(٢) الميزان في تفسير القرآن: ٢٩٤.
(٣) ينظـر: شرح الملوكيّ في التصريـف، ابن يعيش (ت٦٤٣هـ)، تحقيق: د. فخر الدين قباوة: ٨٤، وأبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٤٠١.
(٤) ينظر: المعجم المفصَّل في تصريف الأفعال، محمَّد باسل عيون السود: ٣١، ودروس التصريف: ٨٤.
(٥) (تَسَلْسَلَ) وتصريفاتها التي تكرَّر في الديوان (٢٧) مرَّة: ١/ ١١٦، ١٣٤، ١٩٦، ٢٠١، ٢٧٥، ٢٨٢، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٦٠، ٣٧٢، ٤١٦، ٤٤٢، ٤٧٠، ٤٨٨، ٢/ ٤٨، ٨٢، ٩٨، ١٦٠، ٢٠١، ٢٠٤، ٢٣٥، ٢٤٠، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٧٩.
(٦) الديوان: ٢/ ٢٨١.

كَـرَاريـسُ حَمْـــــدٍ غَـيرُهُـنَّ بَـوَائِـدُ

وَهَــذي صَـفَـايَـا فِي الـدُّهُـورِ خَـوَالِـدُ

جـاء الفعل الرباعـيّ المزيد بحـرف (تَسَلْسَـلَ) في اللغويَّة «أنَّها ممتـدَّة في اتِّصال، ومن ذلك تسلسـل الماءُ في الحلق إذا جرى»[١]، أي تتابع، ومنه السلسـلة[٢]، قال تعالى: ﴿فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا﴾[٣]، فتكرار الصوت في الفعل دليل على قوَّة المعنى والمبالغة فيه[٤].

وإذا أجرينا موازنة في البنية الصوتيَّة بين الفعل المزيد (تَسَلْسَـلَ)، والفعل (سَـلَّ)، يمكـن أن نلحـظ الآتي: فمن حيث نـوع المقطـع، إنَّ الفعل المجرَّد (سَـلَّ) متكوِّن من مقطعَـين: الأوَّل مقطع قصير مغلق، والثاني مقطع قصير مفتوح، أمَّا المزيد (تَسَلْسَـلَ) فمتكـون مـن أربعة مقاطع صوتيَّة: (مقطع قصير مفتـوح + مقطع طويل مغلق بحركة قصـيرة + مقطع قصير مفتـوح + مقطع قصير مفتـوح)، فالرمز الصـوتيّ للفعل المزيد (تَسَلْسَـلَ) (تَـ، س ـَ ل، س ـَ، ل ـَ)، أي: توجد في هذه اللفظة ثلاثة مقاطع مفتوحة دلَّت على الاستمراريَّة، وبرزت بشكلٍ جليٍّ، ودلَّت أيضًا على تحريك المشاعر الوجدانيَّة، والمقطع المغلق يدلُّ على الثبات والاستقرار، أمَّا المقطع المنبور، وهو المقطع المغلق بحركة قصيرة (سَـل)، فنلحظ فيه ازدياد شدَّة الصوت[٥]، وهو النبر الرئيس الذي تلحظه أذن السامع من تنويعات صوتيَّة (التنغيم).

(١) مقاييس اللغة، مادَّة (سلَّ): ٣/ ٦.
(٢) ينظـر: مفـردات ألفـاظ القـرآن، الراغـب الأصفهانّي (ت٤٤٥هـ)، تحقيق: صفـوان عدنان داوودي: ٤١٨.
(٣) الحاقَّة: ٣٢.
(٤) ينظر: الخصائص: ٢/ ١٥٧-١٥٨.
(٥) ينظر: علم الصرف الصوتيّ: ١١٩.

والتكوين الصوتيّ لدلالة أصوات الحروف للفعل (تسلسل)، هو: صوت (التاء)، الـذي يدلُّ على تصوير قوَّة المدح التي نلتمسـها في انفجار التـاء[1]، فمن جماليَّة صوت التاء أنَّها تمنح الشاعر تعبيرًا عمَّا في نفسه من توقير السلطان بكلِّ رقَّة، وسلاسة، تتناسب ومضمـون البيـت، فهي التي بيَّنـت مدى توقيره للسـلطان، واحترامه، فينسـجم هذا الموقف مع صفة الهمس، والرخاوة[2]، والجِرس الهادي في هذا المجلس.

وأعطـى صوت (السـين) الصفيريّ، المهموس، الرخو[3]، قـوَّة في تعضيد الدلالة وتعزيزها؛ إذ يتميَّز بجِرس ضعيف هادئ، فهذه الرقَّة والهدوء ملائمة مع صورة المدح التي تتطلَّب السـكينة، والثبات، فالشـاعر أراد أن يوصل للسـلطان أنَّ شـغفه، وولعه في الكراريـس التـي كرَّرها في البيت الـذي بعده، إذ أصابها هوى حبَّهـا، وهذه قصائد فريدة.

وجـاء صوت (اللام) المتوسِّـط الذي يقع بين الشـدَّة والرخـاوة، يتمتَّع بوضوح سـمعيّ[4] ينسجم مع مقام المدح؛ لأنَّه من أنسب الأصوات للتعبير عن المدح. إنَّ نطق الـلام يقتضي أنْ يكون الفم مفتوحًا؛ وذلك للاسـتمرار، والتواصـل في الثناء، وعندما قال: (فَتَسَلْسَـلَتْ عُرَى الحَمْدِ) منحته الاسـتمراريَّة، وأنَّ هذا السلوك الصوتيّ في هذا الحـرف أفاد المعنى في تعظيم السـلطان، فمنحت البيت بُعدًا موسـيقيًّا، وصدًى صوتيًّا لشـدِّ الاسـماع؛ لذا نجد التكرار الصوتيّ في (السـين، اللام) ومدى تأثيرهما في النفس، و«مـن الوسـائل اللغويَّة التـي يمكن أن تـؤدِّي دورًا تعبيريًّا واضحًـا»[5]، فكلُّ حرف

(١) ينظر: الرعاية: ١٤٤.
(٢) ينظر: محاضرات في اللسانيَّات: ١٦٩.
(٣) ينظر: علم اللغة- مقدِّمة للقارئ العربيّ: ١٧٥.
(٤) ينظر: مفهوم القوَّة والضعف في أصوات العربيَّة: د. محمَّد يحيى سالم الجبوريّ: ٧٥.
(٥) عن بناء القصيدة الحديثة، د. عليّ العشريّ: ٥٨.

يوحي بموسيقى، وأنَّ التكرار الصوتيّ وسيلة مهمَّة في تقوية النغم، إذ يحقِّق بعدًا دلاليًّا[1] يؤدِّي إلى توسعة الحدث في صورة حيَّة، وبروز موسيقي[2]، ففرض التكرار كان تأكيديًّا في بيان صورة المدح الذي يجذب المتلقِّي خلال هذه التلوينات الصوتيَّة التي هتفت بذكره وحمده وثنائه في قصائد فريدة.

ومن مميِّزات هذه القصيدة كثرة التكرار في الجانب الصوتيّ، والجانب الدلاليّ، وهي حركة اختيار ووعي من لدن الشاعر، إذ أظهر الشاعر شغفه للسلطان خلال جِرس الأصوات، فلو اختار فعلًا آخر من الأفعال الدالَّة على ذلك، مثل (تواتر)، فالمعنى لا يتحقَّق بقوَّة العبارة (فَتَسَلْسَلَتْ عُرَى الحَمْدِ)، التي فاقت على بديلتها؛ لما تملكه هذه اللفظة من جِرس صوتيّ متميِّز.

(١) ينظر: ديوان اختيار العارف ونهل الغارف: ٢٠٦-٢٠٨.

(٢) ينظر: جمال التكرار، مقالة من الشبكة العنكبوتيَّة: ٢١٣-٢١٤.

http: yevvse.univ.ouargia.dz.

الخاتمة

١. أكَّـد البحث العلاقة الوثيقة بين الجانب اللغـويّ، والجانب الصوتيّ في إظهار المعنى وإيضاحه.

٢. أظهر البحث تشـكيل الصورة الفنيَّة وارتكازها عـلى امتزاج الصورة اللغويَّة بالصورة الصوتيَّة والإيقاعيَّة.

٣. كشف البحث خلال دراسـة عن المؤثِّرات الصوتيَّة في الصيغ الصرفيَّة المؤثِّرة في المعنى التـي مثَّلتها الصفات الصوتيَّة، والمقاطع، والنبر، والجِرس الصوتيّ، فقامت بنشـاط صوتيّ الذي تشـكَّل منها الإيقاع، وبه تعدَّدت المعاني، ومدى تأثيرها في شعور المتلقِّي.

٤. بـيَّن البحـث هيمنة واضحـة للبنى الفعليَّـة المزيـدة في الديـوان؛ لأنَّ الفعل يقتـضي حركـة وأفعال مسـتمرَّة، بـما يوافق أجـواء القصيدة؛ ليلقـي القبول والتأثير.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

١. أبحاث في أصوات العربيَّة، د. حسام النعيميّ، المكتبة الوطنيَّة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٩٨.

٢. أبنيـة الصرف في كتاب سـيبويه، د. خديجـة الحديثيّ، مكتبـة النهضة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٦٥م.

٣. اختبار العارف ونهل الغارف، الشيخ محمَّد سلمان نوح الكعبيّ (ت١٣٢٥هـ)، دراسـة وتحقيق: د. مضر سـليمان الحِلِّيّ، دار الكفيل، كربـلاء، العراق، ط١، ٢٠٢١م.

٤. أصوات اللغـة العربيَّة، د. عبد الغفَّار حامد الهلال، مكتبة وهبه، مصر، ط٣، ١٩٩٦م.

٥. الأصوات اللغويَّة، إبراهيم أنيس، نهضة مصر، مصر، د.ط، د.ت.

٦. الأصوات اللغويَّة، د. عاطف فضل محمَّد، دار المسـيرة، عمَّان، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.

٧. الأصوات اللغويَّة، د. عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمَّان، الأردن، ط٢، ٢٠١٤.

٨. الأصول في النحو، أبو بكر ابن السرَّاج (ت٣١٦هـ)، تحقيق: عبد الحسين الفتليّ، مؤسَّسة الرسالة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

٩. الاقتصاد اللغويّ في صناعة المفردة، د. فخر الدين قباوة، الشركة المصريَّة، الجيزة، مصر، ط١، ٢٠٠١م.

١٠. أوزان الفعل ومعانيها، د. هاشم طه شلاش، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، العراق، د.ط، ١٩٧١م.

١١. بنية اللغة الشعريَّة، جان كوهن، ترجمة: محمَّد الوليّ، ومحمَّد العمريّ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

١٢. التحرير والتنوير، محمَّد الطاهر بن عاشور (ت١٣٩٣هـ)، الدار التونسيَّة للنشر، تونس، د.ط، ١٩٨٤م.

١٣. تحليل الخطاب الشعريّ، د. محمَّد مفتاح، المركز الثقافيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٢م.

١٤. التحليل اللغويّ في ضوء علم الدلالة، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط٦٢، ٢٠١١م.

١٥. تصريف الأسماء والأفعال، د. فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٨م.

١٦. التصريف العربيّ، د. الطيِّب البكوش، مطبعة جمهوريَّة تونس، تونس، ط٣، ١٩٩٢م.

١٧. التطبيق الصرفيّ، د. عبده الراجحيّ، دار النهضة العربيَّة، د.ط، ١٩٨٤م.

١٨. التعليل الصوتيّ عند العرب، د. عادل نذير بيري الحسانيّ، مركز البحوث والدراسات الإسلاميَّة، بغداد، العراق.

١٩. التمهيد في علم التجويد، شمس الدين أبو الخير محمَّد الجزريّ (ت٨٣٣هـ)، تحقيق: د. غانم قدُّوري الحمد، مؤسَّسة الرسول، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م.

٢٠. تهذيب اللغة، أبو منصور الأزهريّ (ت٣٧٠هـ)، تحقيق: محمَّد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١م.

٢١. جمهرة اللغة، ابن دريد (ت٣٢١هـ)، تحقيق: رمزي منير بعلبكّيّ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

٢٢. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جنّيّ (ت٣٩٢هـ)، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، مصر، ط٤، د.ت.

٢٣. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جنّيّ (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: محمَّد عليّ النجَّار، المكتبة التوفيقيَّة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٥م.

٢٤. خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، حسن عبَّاس، مشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، القاهرة، مصر، ١٩٩٨م.

٢٥. دراسات في علم اللغة، د. كمال بشر، دار المعارف، مصر، ط٩، ١٩٨٦م.

٢٦. دراسات في علم اللغة، د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، ١٩٩٨م.

٢٧. دروس التصريف، ق١، محمَّد محيي الدين عبد الحميد، شركة أبناء الشريف الأنصاريّ، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م.

٢٨. دروس في علم أصوات العربيَّة، جان كانتينيو، ترجمة: صالح القرمانيّ، نشريَّات مركز الدراسات، تونس، ١٩٦٦م.

٢٩. الدلالة الإيحائيَّة في الصيغة الإفراديَّة، د. صفيَّة مطهَّري، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، ٢٠٠٣م.

٣٠. الدلالة الصوتيَّة في اللغة العربيَّة، صالح سليم عبد القادر الفاخوريّ، المكتب العربيّ الحديث، الإسكندريَّة، مصر، د.ت.

٣١. ديوان اختيار العارف ونهل الغارف، محمَّد سليمان بن نوح (ت١٣٢٥هـ)، دراسة وتحقيق: د. مثنَّى عبد الرسول مغير الشكريّ، مطبعة دار الصادق، العراق، ٢٠١٢م.

٣٢. الرعاية، مكِّي بن أبي طالب القيسيّ (ت٤٣٧هـ)، تحقيق: مكتبة قرطبة، أبو عاصم حسن عبَّاس بن قطب، ط١، ٢٠٠٥م.

٣٣. الروض الأنف في شرح السيرة النبويَّة، ابن هشام أبو القاسم السهيليّ (ت٥٨١هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام السلاميّ، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.

٣٤. السبعة في القراءات، أبو بكر بن مجاهد البغداديّ (ت٣٢٤هـ)، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٨٠م.

٣٥. سرُّ صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جنِّيّ (ت٣٩٢هـ)، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.

٣٦. الشافية في علم التصريف، ابن الحاجب (ت٦٤٦هـ)، تحقيق: حسن أحمد العثمان، المكتبة المكِّيَّة، مكَّة، السعوديَّة، ط١، ١٩٩٥م.

٣٧. شرح الملوكيّ في التصريف، أبو البقاء بن يعيش (ت٦٤٣هـ)، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، المكتبة العربيَّة، حلب، سوريا، ط١، ١٩٣٧م.

٣٨. شرح شافية ابن الحاجب، محمَّد بن الحسن الرضيّ الاسترآباذيّ (ت٦٨٦هـ)، تحقيق: محمَّد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ١٩٧٥م.

٣٩. شفرات النصِّ، د. صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث، الهرم، مصر، ط٢، ١٩٩٥.

٤٠. الصرف وعلم الأصوات، د. ديزيره سقَّال، دار الصداقة العربيَّة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦م.

٤١. ظاهرة التحويل في الصيغ الصرفيَّة، د. محمود سليمان الياقوت، دار المعرفة الجامعيَّة، الإسكندريَّة، مصر، د.ط، ١٩٨٥م.

٤٢. علم التجويد دراسة صوتيَّة ميسَّرة، د. غانم قدُّوري الحمد، دار عمَّار، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٥م.

٤٣. علم الصرف الصوتيّ، د. عبد القادر عبد الجليل، أزمنة، عمَّان، الأردن، د.ط، ١٩٩٨م.

٤٤. علم اللغة (مقدِّمة للقارئ العربيّ)، د. محمود سعران، دار الفكر العربيّ، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٧م.

٤٥. عن بناء القصيدة العربيَّة الحديثة، د. عليّ عشري زايد، مكتبة ابن سينا، ط٤، ٢٠٠٢م.

٤٦. غريب الحديث، أبو عبيد القاسم الهرويّ (ت٢٢٤هـ)، تحقيق: حسين محمَّد شرف، الهيئة العامَّة لشؤون المطابع الأميريَّة، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٨٤م.

٤٧. الفعل زمانه وأبنيته، د. إبراهيم السامرَّائيّ، مطبعة العاني، بغداد، العراق، د.ط، ١٩٦٦م

٤٨. الكتاب، عمرو بن عثمان سيبويه (ت١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، مصر، ط٣، ١٩٨٨م.

٤٩. اللامع العزيزيّ شرح ديوان المتنبِّي، أبو العلاء المعرِّي (ت٤٤٩هـ)، تحقيق: محمَّد سعيد المولويّ، مركز الملك فيصل للبحوث، الرياض، المملكة العربيَّة السعوديَّة، ط١، ٢٠٠٨م.

٥٠. لسان العرب، محمَّد بن مكرم بن منظور (ت٧١١هـ) تحقيق: عبد الله عليّ الكبير وآخرون، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م.

٥١. اللغة العربيَّة معناها ومبناها، د. تمَّام حسَّان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط٥، ٢٠٠٦م.

٥٢. لمسات بيانيَّة في نصوص التنزيل، د. فاضل صالح السامرَّائيّ، دار عمَّار، عمَّان، الأردن، ط٣، ٢٠٠٣م.

٥٣. محاضرات في اللسانيَّات، د. فوزي حسن الشايب، وزارة الثقافة، عمَّان، الأردن، ط١، ١٩٩٩م.

٥٤. المدخل إلى علم أصوات العربيَّة، د. غانم قدُّوري الحمد، دار عمَّار، عمَّان، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.

٥٥. المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغويّ، د. رمضان عبد التوَّاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط٣، ١٩٩٧م.

٥٦. المساعد على تسهيل الفوائد، ابن عقيل (ت٥١٣هـ)، تحقيق: محمَّد كامل بركات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط١، ١٤٨٥م.

٥٧. مصابيح السنَّة، أبو محمَّد البغويّ (ت٤٤٩هـ)، تحقيق: د. يوسف عبد الرحمن المرعشليّ وآخرون، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

٥٨. مصادر الأفعال الثلاثيَّة، د. آمنة صالح الزعبيّ، مؤسَّسة رام، د.ط، ١٩٩٦م.

٥٩. المصادر و المشتقَّات في معجم لسان العرب، د. خديجة الحمدانيّ، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، ٢٠١١م.

٦٠. معاني الأبنية في العربيَّة، د. فاضل صالح السامرَّائيّ، دار عمَّار، عمَّان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٧م.

٦١. معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، سوريا، ١٩٧٩.

٦٢. المعنى وظلال المعنى، د. محمَّد محمَّد يونس عليّ، دار المدار الإسلاميّ، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٧م.

٦٣. المغني اللبيب، ابن هشام النحويّ (ت٧٦١هـ)، تحقيق: د. مازن المبارك، ومحمَّد عليّ حمد الله، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط٦، ١٩٨٥م.

٦٤. مفردات ألفاظ القرآن، الراغب الأصفهانيّ (ت٤٤٥هـ)، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م.

٦٥. المفصَّل في صناعة الإعراب، أبو القاسم الزمخشريّ (ت٥٣٨هـ)، تحقيق: عليّ بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م.

٦٦. مفهوم القوَّة والضعف في أصوات العربيَّة، د. محمَّد يحيى سالم الجبوريّ، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٦م.

٦٧. المقتضب، محمَّد بن يزيد المبرِّد (ت٢٨٥هـ)، تحقيق: محمَّد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

٦٨. مقدِّمة لدرس لغة العرب، عبد الله العلايليّ، المطبعة المصريَّة، القاهرة، مصر، د.ط، ٢٠٠٣م.

٦٩. الممتع في التصريف، ابن عصفور الإشبيليّ (ت٦٦٩هـ)، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦م.

٧٠. الممتع في التصريف، ابن عصفور الإشبيليّ (ت٦٦٩هـ)، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

٧١. فن الإلقاء، طه عبد الفتاح مقلّد، مكتبة الفيصليَّة، مكَّة، المملكة العربيَّة السعوديَّة، د.ط، د.ت.

٧٢. من الصوت إلى النصِّ، مراد عبد الرحمن مبروك، عالم الكتب، القاهرة، مصر، د.ط، ١٩٩٣م.

٧٣. مناهج البحث في اللغة، د. تمَّام حسَّان، مكتب النسر للطباعة، سوريا، ١٩٨٩.

٧٤. المنصف، أبو الفتح عثمان بن جنِّيّ (ت٣٩٢ هـ)، دار إحياء التراث القديم، مصر، ط١، ١٩٥٤م.

٧٥. المنهج الصوتيّ للبنية العربيَّة، د. عبد الصبور شاهين، مؤسَّسة الرسالة، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨٠م.

٧٦. منهج النقد الصوتيّ في تحليل الخطاب الشعريّ، د. قاسم البرسيم، دار الكنوز الأدبيَّة، ط١، ٢٠٠٠م.

٧٧. موسيقى الشعر، د. مكتبة الأنجلو المصريَّة، مصر، ط٢، ١٩٥٢م.

٧٨. النظام الصوتي التوليديّ، SANFORD ASCHANE، ترجمة: نوزاد حسن أحمد، مراجعة: محمَّد نبيل يوسف، مطبعة جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق، ط١، ٢٠٠٥م.

٧٩. نظريَّة اللغة والجمال في النقد الأدبيّ، د. سامر سلُّوم، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٨٣م.

٨٠. النوادر في اللغة، أبو زيد الأنصاريّ (ت٥٤٤هـ)، تحقيق: د. محمَّد عبد القادر أحمد، دار شروق، ط١، ١٩٨١م.