جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

البنية الصوتية والإيقاعية في شعر طُفيل الغَنَوِيّ
دراسة أسلوبية

إعداد

نوره بنت هذال بن شبيب الثبيتي

معيد بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم والدراسات الإنسانية،
جامعة شقراء، المملكة العربية السعودية.

(العدد السادس والثلاثون)
(الإصدار الثالث .. أغسطس)
(١٤٤٥هـ - ٢٠٢٣م)

علمية - محكمة - ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

البنية الصوتية والإيقاعية في شعر طُفيل الغَنَوِيّ دراسة أسلوبية

نوره بنت هذال بن شبيب الثبيتي

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة شقراء، المملكة العربية السعودية.

البريد الالكتروني: NORALTABITI8@GMAIL.COM

الملخص:

تناولت هذا البحث البنية الصوتية والإيقاعية في شعر طُفيل بن عوف الغنوي – دراسة أسلوبية– للوقوف على جماليات الإيقاع في شعره، والتي دعت أن يكون شعره ضمن المائة صوت التي انتقاها الموصلي للغناء، يعد طُفيل شاعرًا فحلا من شعراء الجاهلية البارزين، جمع شعره بين بديع الوصف وإحكام الصنعة، كما جمع إلى فروسيته فحولة شعرية حدت به إلى ثناء الأصمعي عليه في طبقاته، والأصفهاني في أغانيه، وأن يقع اختيار الموصلي وجميلة على شعره كمادة للغناء، يتبين لنا عبر آلية الإحصاء اهتمام الطفيل الواضح باستعمال البحور التامة، وتضاؤل اهتمامه بالبحور المجزوءة؛ فأكثر شعره نُظم على البحور الخمسة العُمد: الطويل، والوافر، والكامل، والخفيف، والبسيط، كذلك جاء شعره على القوافي المطلقة، سوى أشطر معدودة جاءت على القافية المقيدة، أمّا حروف الروي، فقد جاءت متنوعة؛ مما أضاف لنصوصهِ نغماً موسيقياً متناسقاً، الموسيقى الخارجية ليست الظاهرة الوحيدة في نصوصهِ؛ لأنَّ هناك موسيقى أُخرى تُعرف بـ(موسيقى الحشو)، وهي انسجام صوتي داخلي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً أو بين الكلمات بعضها وبعض أحياناً أخرى، أما الموسيقى الداخلية فقد استعان الشاعر بوسائل عدة منها : التجنيس ، والتدوير ، وإيقاع الترديد والتصدير؛ لإثراء نصه بالجرس الإيقاعي الداخلي، فكشفت هذه الأساليب عن خزين موسيقي في شعره عكس مدى اهتمامه بها فنجح في عقد الصلة بينه وبين متلقيه.

الكلمات المفتاحية: البنية الصوتية، الإيقاع، طُفيل، الأسلوبية، الشعر.

The vocal and rhythmic structure in tufail al-ghanawi's poetry, a stylistic study

Noura bint hazal bin shabib al-thubaiti
Department of arabic language and literature, college of humanities, shaqra university, saudi arabia.
Email: NORALTABITI8@GMAIL.COM

Abstract:

this research dealt with the vocal and rhythmic structure in the poetry of tufail ibn auf al-ghanawi - a stylistic study -; in order to find out about the aesthetics of rhythm in his poetry, which called for his poetry to be among the hundred voices that al-mawsili chose to sing, tufail is considered one of the prominent pre-islamic poets. his layers, and al-isfahani in his songs, and that al-mawsili and jamila were chosen for his poetry as material for singing. through the mechanism of statistics, it becomes clear to us, through the mechanism of statistics, the clear interest of al-tufayl in the use of complete seas, and his diminishing interest in partial seas; most of his poetry was composed on the five pillars: the long, the abundant, the complete, the light, and the simple. which added a harmonious musical tone to his texts. external music is not the only phenomenon in his texts; because there is other music known as (filling music), which is an internal vocal harmony that stems from the musical compatibility between words and their connotations at one time or between words and some of them at other times. to enrich his text with the internal rhythmic timbre, these methods revealed a musical storehouse in his poetry that reflected the extent of his interest in it, so he succeeded in establishing a link between him and his recipients.

Keywords: Vocal Structure, Rhythm, Tufail, Stylistics, Poetry.

-مقدمة-

كان الإيقاع ولايزال أعظم أركان الشعر وفردوسه المخبأ؛ فلا يمكن تصور وجوده دون إيقاع، ولنا أن نتخيل أن الشاعر الذي يقوم بعملية اختيار الألفاظ والتعبيرات المكتنزة بالدلالات، ثم رصفها في أنساق وتركيبات لغوية تمثل أطرًا لصوره وأخيلته لا يمكن له العبور إلى أقطار الشعر واجتياز مفازاته إلا من خلال صك الغفران المتمثل في موسيقاه، لذا فقد أولى القدماء البنية الإيقاعية جُلّ اهتمامهم بداية من موضع الحرف في الكلمة إلى ذاك القانون الصارم الذي يحكم قافية القصيدة؛ وعيًا منهم بدورها الباذخ في التمييز بين ما هو شعر وما هو نثر، وقدرتها على حمل الدلالة بالإضافة إلى تحقيق المتعة للقارئ والمتلقي، وهو إلى هذا وذاك وشاح الجمال وتاجه المرصع.

يعد طفيل الغنوي واحدا من الشعراء الفرسان الجاهليين، بلغ منزلة عليا بين شعراء عصره؛ لبراعته في الوصف، لاسيما وصف الخيل، حتى وصف بالمحَبِّر، وكان شعره ضمن الأصوات المائة التي اختارها الموصلي للغناء، فكان شعره ضمن المائة صوت المختارة التي اختارها إبراهيم الموصلي لتغني له[١]... كذلك غنّته جميلة، وقال الأصفهاني: وروى إسحق عن أبيه عن سياط عن يونس أن هذا أحسن صوت صنعته جميلة[٢]. وهذا دافع البحث؛ فمثل هذه الآراء الصادرة عن أولئك النقاد على مكانتهم تثير تساؤلات القارئ: ما السّر في تلك الصنعة الإيقاعية؟!! وما الذي يميزها عن غيرها؟!! وغير ذلك من التساؤلات التي يجيب عنها البحث.

(١) أبوالفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ج ١٥، ص٣٥٤.

(٢) السابق، ج١٥، ص٣٤٧.

لذا وَلَّى هذا البحث وجهه شطر البنية الصوتية والإيقاعية في شعر طفيل الغنوي معوّلا على المنهج الأسلوبي في التنقيب عن مواطن إبداعه الموسيقي والكشف عن القيم التأثيرية لعناصره وأدواته الإيقاعية، ومدى جدواها في نصوصه من الناحية الدلالية والجمالية.

جاء هذا البحث وفق موضوعه ومادته الأدبية ومنهجه الأسلوبي في مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة. مفادها كالتالي:

- **التمهيد، وفيه مسألتان:** تناول في الأولى: (الشاعر، حياته وشعره.) بينما تناول في الثانية (الإيقاع مفهومه ودوره في بناء النص الشعري.)
- **المبحث الأول:** (المستوى الصوتي)، تضمن الموسيقى الداخلية كالأصوات المفردة والأصوات الاحتكاكية، والصوامت المنحرفة أو الجانبية، والصوامت المكررة أو الترديدية، وكذلك الصوائت، والحركات الإعرابية، والمقاطع الصوتية، وظواهر أسلوبية أخري تحققت بـ (الجناس، والتصدير، والترديد، والتذييل.)
- **المبحث الثاني:** تناول الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، وأحرف الروى المستخدم في دلالتها الصوتية.
- **الخاتمة،** وفيها نتائج الحث وما توصل إليه.

-التمهيد-

المسألة الأولى: طُفيل الغنوي، إطلالة على حياته وشعره.

عُرف الطفيل بن عوف بن كعب (ت١٣ق.هـ - ٦٠٩م) شاعرا فحلا، وفارسا من فرسان العصر الجاهلى، اشتهر بكثرة وصفه للخيل حتى أطلق عليه طفيل الخيل. اتسمت شخصيته بالشجاعة والكرم بين أفراد قبيلته حتى صار سيد قومه وقائد قبيلته(١).

ينتسبُ الطفيل إلى قبيلة غِنى، وهي بطنٌ من قيس عيلان، حيٌّ من غطفان من مضر من العدنانية(٢)، وإليها يرجع نسبه.

كانت الشجاعة والفروسية أهم ما يميز الطفيل؛ فقد ذكر ابن قتيبة في الشعر والشعراء قول عبدالملك بن مروان: "من أراد أن يتعلم ركوب الخيل فليعرف شعر طفيل"(٣)، وقد تعددت مشاهد بطولاته التي تقف في مقدمتها وقعته (محجر) مع طيء(٤)؛ إذ قاد زيد الخيل الطائي قبيلة طيئ غازيا بها قبيلة غِنى، فسلب ونهب وقتل، إلا إن طفيلا استطاع أن يقود قومه محققًا انتصارا غسل به عار هزيمة قومه، منتقما من طيء وسبيهم لإبلهم، وقد سجّل هذه الوقعة فى شعره، يقول مفتخرًا: (من الطويل)

فَرُحِنْـاَ بِأَسْـرَاهُمْ مَـعَ النَّهـبِ بَعـدَما ... صَـــبَحْنَاهُمْ مَلمُومَـــةً لا تُكَـــذِّبُ

قَتَلنــا بِقَتلانــا مِــنَ القَــومِ مِــثلَهُم ... وَبِــالموثَقِ المَكلــوبِ مِنّــا مُكَلَّــبُ

---

(١) ابن دريد: جمهرة أنساب العرب، تحقيق رمزى منير بعلبلى، دارالعلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م ، ص٣٤٠ .

(٢) ديوان الطفيل الغنوي، شرح الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص٧.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.، ص ١٤٠.

(٤) الديوان، ص٦١.

وَبِـــالنَعَمِ المـــأَخوذِ مِثـــلُ زُهائِـــهِ وَبِالسَبيِ سَبيٌ وَالمُحارِبِ مِحرَبُ[١]

تلك الشجاعة والفروسية جعلته سيدا لقومه. وتجدر الإشارة إلى أنه كان للسادة ربع مال الغنائم من سبي وخيل وأسلحة، فكان طفيل واسع الثروة يملك مئات الإبل، رغم كونه لا يحارب من أجل كسب الغنائم، يقول: (من البسيط)

شَـهِدتُ ثُمَّتَ لَم أَحوِ الرِّكابَ إِذا سُوقِطْنَ: ذو قَتَبٍ مِنها وَمَرحُولُ[٢]

ومن الواضح أن فروسية طفيل وشجاعته وأخلاقه المتمثلة فى كرمه وعفته وحمايته لنساء جيرانه، وحماسته فى غسل عار هزيمة محجر، وردّ أموالهم وغنائمهم هو السبب فى وصوله إلى مكانته الرفيعه بين قومه وجعله سيدا لهم.

أشاد دفتر النقد العربي بالطفيل شاعرًا؛ فذكره الأصمعي في فحولة الشعراء، قال: "حدثنا شيخ من أهل نجد، قال: كان طُفيل الغنويّ يسمى في الجاهلية مُحبِّرًا؛ لحسن شعره، قال: وطُفيل عندي في بعض شعره أشعر من امرئ القيس، وقال: وكان معاوية بن أبي سفيان يقول: دعوا لي طفيلاً؛ فإن شعره أشبه بشعر الأولين من زهير.. قال: ولم يكن النابغة وأوس وزهير يحسنون صفة الخيل ولكن طُفيلا غاية في النعت وهو فحل."[٣] كذلك، استحسن الأصفهاني شعره، فأفرد له صفحات متعددة قصّ فيها أخباره وأشعاره، قدَّمه فيها على شعراء قيس، مستحسنًا صنعته في الغناء –كما ذكرنا–.

جمع الأصمعي شعر طُفيل عن رواية السجستاني وهي الأصل التي اعتمد عليها الدكتور محمد عبد القادر أحمد في تحقيق ديوانه تحقيقاً علمياً[٤]، وهذهِ النسخة من الديوان تضم (٥٠) خمسين نصّاً، مجموع أبياتها اثنان وثمانون

(١) الديوان، ص٦١.

(٢) الديوان ، ص٨١.

(٣) الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق د.س كورى .تقديم د/صلاح الدين المنجد .دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١٩١٧م، ص١٦.

(٤) الديوان، ص٥ ٠

وثلثمائة بيت أطولها نص من سبعة وسبعين بيتًا وأقصرها مقطعات من ثلاثة وأربعة أبيات، فضلاً عن البيت الواحد والبيتين، وهناك تحقيق آخر للاستاذ حسان فلاح أُوغلي .

المسألة الثانية: الإيقاع، مفهومه ودوره في بناء النص الشعري

إن سحر الإيقاع الكامن في الشعر هو الذي يميزه عن النثر، وهو الدافع وراء تعلق الأذن به، وميل النفس إلى تلقيه وسماعه؛ يقول ابن طباطبا العلوي في تعريفه للشعر الموزون: "هو إيقاع يطرب الفهم ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"(١)، ويتضح من تعريف ابن طباطبا السابق أن للإيقاع دور رئيس في بناء الشعر، هذا الإيقاع ينتج من التوازن وحسن التركيب بين الأصوات في الكلمة الواحدة، بحيث يعطي وقع الصوت انسجاما وتلاؤما في تفاعيل كلمات البيت الواحد، ثم من اعتدال أجزاء البيت واتساق كلماته بحيث يؤدي هذا الاتساق إلى اعتدال الوزن، الأمر الذي يخلق ذاك السحر في الشعر، بمعنى أن دور الأصوات داخل الكلمة الواحدة لا يقل عن دور الوزن والقافية في النص كله؛ فلكلٍ دوره في تناسق البناء العام للقصيدة وفي منحها الشكل الفني الخاص، وإبرازها في وحدة متماسكة من خلال النظام الموسيقي، مما يؤثر في استجابة المتلقي للنص لما فيه من انسجام وتناسق، ومنه تتضح ما للموسيقى من أهمية بالغة في الشعر عامة، وهو ما ذهب إليه "جان كوهن" بقوله: "إن للنظم موسيقى تطرب من تلقاء نفسها كما تدل على ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى أبيات من لغة نجهلها"(٢)، ويعني هذا أن الانسجام النغمي يعمل كأداة فنية تشكل سلسلة متصلة من الوحدات اللغوية.

---

(١) محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص٢١.

(٢)جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، دار توبقال، الدار البضاء، المغرب، ط٢، ٢٠١٤م، ص٢٩.

إن هذا التصور لقيمة الإيقاع في النص يبقى تصورا ناقصا مالم نضف إليه قيمته الإيحائية والدلالية؛ فـ "للإيقاع دوره في بناء الدلالة، يبدأ هذا الدور مع بناء الوحدات الصوتية التي تشكل الأنظمة الإيقاعية للقصيدة، ويتخلق مع تخلقها مرورا بالكلمة ومن ثم البيت الشعري وصولا إلى الإيقاع الكلي للقصيدة، هذا هو التصور الناضج لقيمة الإيقاع في النص، وهي مسألة تناقشها الأسلوبية الصوتية."(١)

ثَمَّ تساؤلات مطرحة على طريقنا هنا: هل الوزن هو الإيقاع؟ أم يختلف عنه؟ أم أن الوزن هو أحد عناصر الإيقاع؟ وهي تساؤلات قديمة استدعتها طبيعة الموضوع؛ فابن فارس –قديما– رأى أن هناك علاقة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري، وذكر "أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"(٢)، وهو ما يعني أن هناك زمانية إيقاعية في الشعر تنشأ عن حركة الأصوات بشرط تناسقها وانتظام وحداتها.

لقد عد كثير من النقاد الإيقاع مرادفا للوزن لا سيما كتب النقد الحديث؛ والتي تعرف الإيقاع بأنه "مجموعة أصوات تنشأ من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة"(٣)، ويعني هذا ان الإيقاع يوجب تكرار المقاطع الصوتية وفق آلية معينة تنشأ عنها إيقاعات مترددة وأنغام منسجمة

(١) جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٧.

(٢) أبو الحسين أحمد بن فارس: الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص٢١٢.

(٣) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، م. س، ص٧٠.

متآلفة، غير أن هذا التعريف يجعل مفهوم الإيقاع واسعا فضفاضا غير منحصر في الشعر فقط، بل يتعداه إلى كل كلام اشتمل على مقاطع صوتية متناغمة موسيقيا فيما بينها. فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل التعبير؛ لأنه لغة التواتر والانفعال، ويرتبط بالمعنى ارتباطا حيويا؛ لأن الكلمات التي يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية، فالإيقاع تفاعل ناشئ من حركة التراكمات الصوتية التي تنتج تناغما بين العناصر النصية المتناسقة، والوزن ليس أكثر من وعاء منتظم يستوعب هذا التفاعل وينظم مادة موسيقاها، وهو ما يعني أن الإيقاع هو جوهر الوزن وروحه.

المبحث الأول: الإيقاع الداخلي.

تختلف الموسيقى الداخلية عن الخارجية في كونها أقرب الإيقاعات إلى الشعرية؛ فهي تنبع من داخل التجربة الشعرية، وتمثل إيقاعا اختياريا يتفاضل به الشعراء، وتتجلى قدراتهم على الإبداع من خلالها، وذلك من خلال خلق الموسيقى المنسجمة مع المعاني والصور، فتكون عاملا فعالا في استجابة المتلقي لتلك المعاني، وفي تجسيد تلك الصور وإبرازها شاخصة تكاد تتمثل أمام العين تمثلا واقعيا.

والشاعر الفذ هو الذي يراعي في اختيار كلماته صوتياتها؛ لتعبر عن انفعالاته وأحاسيسه، فحين يتوسع الشاعر في الإيقاع الإيقاع الداخلي فإنه يستجلب الكثير من خصائص وسمات اللغة؛ لأنه سيتناول جميع مجالات الصوت اللغوي، ولا شك أن الصوت أصل بناء المستويات اللغوية والأسلوبية والصرفية والتركيبية والدلالية في النص؛ "فالنظام الصوتي يتعلق بطبيعة الأصوات ومخارجها وصفاتها وتداخلها إلى غير ذلك، والنظام القواعدي يتعلق ببنية الكلمات في اللغة وتحويلها واشتقاقها وميلها وإبدالها وعلاقة المفردات ببعضها، ونظام البنية الدلالية لمعجم مفردات اللغة يتعلق بدلالة الألفاظ على المعاني، أصلها وتطورها، ثم إن كل هذه المستويات تشكل نظاما عاما واحدا

وهو النظام اللغوي، ويعني هذا أن الأصوات هي المهندس الذي يشكل المظهر المادي للغة التي تقوم عليها الدراسات المتعلقة بالمباني الصرفية وظواهرها، ولأن الدلالة تتحقق من معاني المفردات داخل هذا التركيب مع وسائط لغوية يقتضيها المقام والسياق، مما يجعل الدراسة الصوتية أساس كل درس لغوي حديث؛ "فالأصوات اللغوية في داخل الكلمات إذا رموز لغوية صوتية ذات دلالات."(١)

ينقسم علم الأصوات إلى قسمين:

١- علم الأصوات الفونيتيكي :phonetique

وهو يتناول الأصوات كوحدة صوتية، منعزلة عن السياق الصوتي الذي تتردد فيه، فـ"هو يدرس الصوت كحدث إنساني ينتجه جهاز الصوت ليتلقاه جهاز السمع؛ للوقوف على مخارج الأصوات وصفاتها، غير أنه لا يهتم بوظيفة الصوت داخل التركيب."(٢)

٢- علم الأصوات الفونولوجي phonologie:

وقد خصصه علماء اللغة لدراسة النظام الصوتي للغة، فيعرفه "مارتيني" بأنه: "دراسة العناصر الصوتية للغة ما، وتصنيف هذه الصوات تبعا لوظيفتها في اللغة"(٣).

ولعل علم الصوات الفونولوجي هو الأقرب لهذه الدراسة؛ لأن مهمته تنحصر في دراسة كل العناصر الصوتية التي ينتج عنها اختلاف في الدلالة،

(١)تمام حسان: اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠١م، ص١١٦..

(٢) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٤٧ – ٤٨.

(٣)الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية ابستيمولوجية)، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٦٣.

هذا بالإضافة إلى أن دراسة البنية الصوتية للكلمة تجعلنا أقرب إلى الفونولوجيا من الفونيتيك.

لاشك أن الصوت ظاهرة طبيعية " ندرك أثرها ونحيط بها من غير أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك أن صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز"(١). ويتكون الصوت إما "من الحنجرة أو بعبارة أدق الوترين الصوتيين؛ فاهتزازات هذين الوترين هي التي تنطلق من الفم أو الأنف ثم تنتقل خلال الهواء الخارجي"(٢)، أو من اندفاع الهواء مرورا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان أو يهتز. ونتيجة لهذا الاختلاف نتج نوعان من الأصوات، هما:

١- أصوات صامتة consonnes.

٢- أصوات صائتة voyelles.

سنحاول في هذا المبحث دراسة الإيقاع الداخلي من خلال الوقوف على الصوت المفرد والمقاطع الصوتية في شعر الطفيل الغنوي في محاولة لتحليل الملامح الصوتية البارزة فيه، كاستخدامه لأنواع معينة من المقاطع الصوتية القصيرة والمتوسطة والطويلة، وكيفية توزيعه للظواهر البديعية، وكيف تؤثر هذه التشكيلات الصوتية على الموسيقى الداخلية في الديوان.

(١) إبراهيم أنيس: الصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٥م، ص٦.

(٢) السابق، ص٨.

أولاً: الأَصوات المفردة:

١-الصوامت:

١-١- الصوامت الانفجارية أو الشديدة.

يمكننا مراقبة حركة تكرار الأصوات الشديدة في ديوان الطفيل من خلال الجدول التالي[١]:

الحركة	عدد ترددها	نسبتها المئوية
الباء (ب)	٢٤٩	%٦.٠٦
التاء (ت)	٢٠٦	%٥.٠٢
الهمزة (ء)	١٨١	%٤.٤١
الدال (د)	١٢٩	%٣.١٤
القاف (ق)	١١٠	%٢.٦٨
الكاف (ك)	٩٠	%٢.٢

نلاحظ من خلال الجدول السابق تقاربا في نسب تردد الصوامت الانفجارية، والذي كان لتكرارها أثرا موسيقيا؛ فقد أحدثت جرسا داخليًا له أثر في تقوية المعنى وتفجير كوامنه؛ فعند النظر إلى كيفية حدوثها، نجد أنها " تتكون عندما يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من مواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا"[٢]، وهذا ما دفع علماء اللغة لتسميتها "بالوقفية (stops) باعتبير التوقف أو الانحباس لكمية الهواء التي

(١) في مراقبتنا لما يحدثه الصوت في شعر الطفيل وقع الاختيار على أول مائة بيت من جملة مائتي وسبعة وثمانين بيتا هي جملة ديوان الطفيل؛ لدراستها دراسة صوتية إحصائية.

(٢) كمال بشر: علم اللغة العام (الأصوات)، دار المعارف، مصر، د.ت، ص١٠٠.

يصنع منها الصوت، وتسمى (plosive) باعتبار الانفجار المصاحب لعملية الإطلاق."[١]

شكلت الصوامت الانفجارية نسبة ٢٣.٥١% من جملة حروف الأبيات موضوع الإحصاء، وهي حسب تواترها كالآتي[٢]:

صوت الباء:

يعد صوت الباء "صوتا شديدا مجهورا"[٣]، يمثل نسبة ٦.٠٦% في الأبيات موضوع الإحصاء، وهو بذلك يحتل المرتبة الأولى بالنسبة للأصوات الانفجارية ، ومن أشكال استخدامه، قول الطفيل:

تأوَّبنِي هَمّ مع اللَّيل مُنْصِبُ وجاءَ من الأخبارِ مالا أُكَذِّبُ

تَظاهَرْنَ حتَّى لم تكُن لِي رِيبةٌ ولم يَكُ عَمَّا أخبروا مُتعقَّبُ[٤]

وتواتره في هذين البيتين جاء في كلمات (تأوبني- منصب- الأخبار- أكذب- ريبة- أخبروا- متعقب) محتفظا بصفاته الصوتية؛ لأداء وظيفته الإبلاغية في الحدة والانفجار، وهو ما ينبه المتلقي إلى أهمية هذه الكلمات، ويجذب انتباهه إلى معانيها؛ فالطفيل قال هذين البيتين في مطلع رثائه فرسان قومه، معبرًا عمّا لحق به من حزن وجزع جرّاء فقدانهم.

إن الهم والحزن يأتيه كل ليلة، ويلقي عليه تعبا لا يفارقه، ولكم تمنى أن يكون ذاك حلما، لكن الحقائق لم تدع للشك مجالا، كما لم يعد باستطاعته تعقب أخبارهم بتكذيب لما ظهر من الحقائق.

---

(١) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، ١٩٩٨م، ص١٤٣.

(٢) اقتصرنا في تحليلها على أول حرف منها؛ لضيق مساحة البحث.

(٣) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، م.س، ص٤٥.

(٤) الديوان، ص٥٢.

نلاحظ أن لجوء الطفيل لكلمات تحوي صوت الباء الانفجاري لم يكن اعتباطيا؛ وإنما له دلالة عميقة؛ فصوت الباء في قوله (تأوبني) يحدث انفجارا دلاليا يوقظ ذهن المتلقي فيتنبه لما سيأتي، وكذلك في قوله (منصب)؛ فالشدة الناجمة من صوت الباء توحي للمتلقي حجم التعب الملقى عليه وكيفية وقوعه في نفسه، والأمر نفسه في قوله (الأخبار)؛ حيث يعطي انفجار صوت الباء جذبا لانتباه السامع، فيشد ذهنه ليتتبع هذه الأخبار. وهذا يؤكد أن انتقاء الشاعر لحروفه وكلماته كان عن وعي، كما يدلل على فحولة الشاعر وعبقريته؛ فكل صوت له قيمة ودلالة فنية تعبر عن المعنى المراد.

١-٢- الصوامت الاحتكاكية (fricative):

الأصوات الاحتكاكية "هي التي يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكا مسموعا"[(١)]، والمواضع التي يضيق عندها مجرى الهواء كثيرة متعددة؛ فحروف (السين والهاء والعين والفاء والحاء والشين والغين والذال والخاء والصاد والزاي والثاء والطاء) تخرج منها الأصوات الاحتكاكية المختلفة التي تحدث إيقاعا صوتيا في النص الشعري يسهم في تشكيل المعنى وإبرازه، ونوضح في الجدول التالي نسب تكرار هذه الصوامت في الأبيات المائة موضوع الإحصاء.

الصوت	عدد تواتره	النسبة المئوية لتواتره
الهاء (هـ)	١٣٠	%٣.٢
العين (ع)	١١٥	%٢.٨
الحاء (ح)	٩٠	%٢.٢
السين (س)	٦٠	%١.٥
الفاء (ف)	٥٥	%١.٣

(١) عبدالقادر عبدالجليل: الأصوات اللغوية، م.س،- ص١٤٤.

الخاء (خ)	**٥٠**	**%١.٢**
الشين (ش)	**٤٠**	**%٠.٩٨**
الغين (غ)	**٤٠**	**%٠.٩٨**
الذال (ذ)	**٣٥**	**%٠.٨٥**
الصاد (ص)	**٣١**	**%٠.٧٥**
الزاي (ز)	**٣٠**	**%٠.٧٣**
الثاء (ث)	**١٢**	**%٠.٢٩**
الظاء (ظ)	**٤**	**%٠.٠٩٧**

من الإحصاء السابق نستنتج أن هناك تقاربا بين نسب تردد الأصوات الاحتكاكية، وهو ما يحدث نغما متقارب الإيقاع يثري النص موسيقيا ودلاليا. وعلى الرغم من أن نسبة تكرار الأصوات الاحتكاكية أقل من الأصوات الصامتة إذ تمثل ٠.١٧% إلا إن لها أهمية كبيرة في تغذية الموسيقا الداخلية في النص؛ يتبن لنا ذلك إذا تتبعنا حركتها بقسميها المهموس والمجهور:

أولا: الأصوات الاحتكاكية المهموسة:

الصوت المهموس "هو الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"[١]، فالصوت المهموس صوت منخفض ضعيف لا يحتاج لمجهود كبير في نطقه؛ فكمية الهواء المستخدمة في عملية النطق قليلة، ولذلك "يتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق لجوانب اللغة."[٢]

(١) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، م.س، ص٢٠.

(٢)مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية – في لغة الشعر العربي الحديث – منشأة المعارف، جلال حزي وشركاه، الإسكندرية، د.ت، ص٣٣.

ولعلنا نستنتج من الإحصاء السابق لأصوات الهمس في ديوان الطفيل عدم ميله إلى حروف الهمس؛ فشعره يغلب عليه وصف الخيل وتصوير حركتها من ناحية والفخر من ناحية اخرى، وهي موضوعات تتطلب نبرة عالية للتعبير عن المشاعر المتفجرة، ولذلك سنلاحظ وجود حروف الهمس في الجانب الغزلي أو وصف محبوبته –وهو قليل في الديوان مقارنة بالغرضين السابقين–؛ فحاجته إلى حروف الهمس لتعبر عن خلجاته ومشاعره الوجدانية، ولا نفهم من هذا أن الهمس يعني الضعف؛ "فالهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة، فالهمس إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس."(١)

إن نسبة وجود الصوامت الاحتكاكية المهموسة في الأبيات التي خضعت للدراسة الإحصائية السابقة نسبة أقل من المعدل الطبيعي؛ حيث تجتمع هذه الأصوات (ف – س – هـ – خ – ح –ش – ث)، ممثلة نسبة ١٠.٦٧%، بينما المعدل الطبيعي لوجودها في كلامنا العربي ٢٠%؛ فحسب الأحصاء الذي أجراه الدكتور إبراهيم أنيس أنها "لا تكاد تزيد على الخُمس أو عشرين في المائة منه في حين أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة."(٢)

من هذه الأصوات المكررة بكثرة نراقب أصوات: (الهاء – الحاء – السين – الفاء):

- **صوت الهاء:**

الهاء "صوت رخو مهموس"(٣)، يساعد على إبراز عدة معاني في النص، كقوله: (من الطويل)

(١)محمد مندور: في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، ط٣ ، د.ت، ص٦٩.

(٢)إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، م.س، ص٢١.

(٣)السابق، ص٨٨.

يَـزِينُ مَـرَادَ العَـينِ مـن بَـيْنِ جَيْبِهـا ولبَّاتِهـــا أجـــوازُ جـــذْعٍ مُفصّـــلِ
كجَمْـرِ غَضًـا هبّـتْ لـه وهـو ثاقـب بِمَروَحـةٍ لـم تسـتتِر رِيـحُ شَـمألِ
وَوَحْـــفٌ يُغـــادِي بالـــدِّهانِ كأنَّـــه مَدِيدٌ غدَاهُ السَّيلُ مِن نَبْتِ عُنْصُلِ
تَظَـلُّ مَـــداريها عَـــوازِبَ وســـطِه إذا أرسَـلتْه أو كـذا غَيـرُ مُرسَـلِ
إذا هـــي لـــم تَسْـــتَكْ بِعُـــود أراكَـــةٍ تُنُخِّـلَ فاسْـتاكَتْ بِـهِ عُـوْدُ إسْـحَلِ[1]

نلاحظ توظيف صوت الهاء في النصوص التي ترتبط بالعاطفة؛ فهو يصف ناقته متغزلا بجمالها، معتمدا على الموسيقى الهادئة النابعة في البيت الأول من صوت الهاء في ضمير الغائبة (جيبها– لباتها) العائد على تلك الناقة، فهدوء إيقاع حرف الهاء المشبع بالرخاوة والهمس بالإضافة إلى كونه حرفا ضعيفا يكاد يقتله الخفاء لو سكن، يحدث نوعا من الانسجام بين الموسيقى الداخلية للبيت ومعناه.

في النمط الثاني من ترددها يلعب صوت الهاء دورا معجميا باعتباره أحد أصول الكلمة، كما في كلمات (هبت– هو– الدهان– هي)، وفي هذا النمط يظهر صوت الهاء كحفيف يسمع في أُقصى الحلق أو داخل المزمار نتيجة اندفاع الهواء حين النطق به؛ "فعند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان"[2]، الأمر الذي يخلق من إيقاع هذا الصوت إحساس بالرقة والهدوء يتناسب وغرض الكلمات التي وظف فيها؛ فجمال هذه الناقة يملأ عين رائيها بهجة حين ينظر إليها، بداية من مظهرها وما يتوسط عنقها من الحلي والزينة، ثم إن راكبها يبدو من سرعتها كأنه غصن بموضع تخترقه الريح

(١)الديوان: ص٨٧ – ٨٩.

(٢)إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، م.س، ص٨٨.

يتمايل يمينا وشمالا، ولهذه الناقة شعر طويل وافر يبدو كأنه مدهون بالبصل البري، وكلها صفات تتسم بالجمال والرقة.

ثانيا: الصوامت الاحتكاكية المجهورة:

الصوت المجهور "هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"(١)، وتمثل حضورا مؤثرا في الديوان؛ فهي تساعد على خلق إيقاع معبر لاسيما مع موضوعات قصائد الطفيل في الفخر والمدح والحماسة، ويمكننا استقراء ذلك من خلال تتبع صوت العين في بعض قصائده، يقول: (من الطويل)

إذا ما دَعاهُنَّ ارْعَوَيْنَ لِصَوْتِه ... كَما يَرْعَوي غِيدٌ إلى صَوْتِ مُسْمِعِ
تَبِيتُ أَوَابيها عَواكِفَ حَوْلَهُ ... عُكُوفَ العَذارَى حَوْلَ مَيْتٍ مُفَجَّعِ
وقد سَمِنَتْ حتَّى كأن مَخاضَها ... تَفَشَّغَها ظَلْعٌ وليست بظُلَّعِ
مجاوِرَةً عبدَ المَدانِ ومن يَكُنْ ... مُجاوِرَهُمْ بالقَهْرِ لا يَتَظَلَّعِ
أُناسٌ إذا ما أَنْكَرَ الكلبُ أهلَهُ ... حَمَوا جَارَهُم من كُلِّ شَنعاء مُضلِعِ(٢)

يتردد صوت العين في الأبيات أربعة عشرة مرة بالإضافة إلى مجيئه رويا، مضيفا إيقاعا مجهورا يتناسب ومدح الطفيل لبني الحارث بن كعب.

إن الإيقاع النابع من تردد صوت العين في كلمات (دعاهن– ارعوين– يرعوي– مسمع– عواكف– عكوف– العذارى– مفجع– ظلع– بظلّع– عبد المدان– يتطلع– شنعاء– مضلع) يعطي أثرا دلاليا بجانب أثره الموسيقي؛ فهو "أنصع الحروف جرسا، وألذها إسماعا"(٣)، وفي جو النص السابق يعطي وقعا يشعرنا بقدر الممدوح وعظم مكانته؛ فالإيقاع الموسيقي العالي –إلى حد ما– لهذا

(١)السابق، ص٢٠.

(٢)الديوان، ص٧٢–٧٣.

(٣)أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة ابن سينا، القاهرة ، ٢٠١٠م ، ج٦٧/١.

لصوت أسهم في وضوح المشاعر النفسية للشاعر التي تشي بحب الشاعر لبني الحارث، ولو تتبعنا القصيدة لاحظنا كم تردد صوت العين فيها محدثا موسيقى تبرز هذه العاطفة.

١-٣- الصوامت المنحرفة أو الجانبية (Ieteral).

يحدث نطق الأصوات الجانبية بأن "يلتقي نصل اللسان مع الجزء الأوسط من اللثة، مع انطلاق الهواء عبر حافتي اللسان الجانبيتين إلى الخارج، والالتفاف حول نقطة الإغلاق"(١)، من أمثلتها صوت اللام؛ وهو "صوت لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور."(٢)

يمثل صوت اللام أكبر نسبة في النصوص الشعرية المدروسة؛ حيث تواتر (٣٦٠) مرة بنسبة ٨.٧٧%، ومن أشكاله قول الطفيل: (من البسيط)

هَلْ حَبْلُ شمّاء قبلَ البَيْنِ مَوْصُولُ أم لـيسَ للصَّـرمِ عـن شَـمَّاء مَعْـدُولُ

أم ما تُسائِلُ عَن شَمَّـاءَ مَـا فَعَلَتْ ومَــا تُحــاذِرُ مِـن شَمَّــاء مَفْعُـولُ

إذ هـي أحْوَى من الرّبْعِـيِّ حـاجِبُه والعـينُ بالإثمِـدِ الحَــارِيِّ مَكْحُـولُ(٣)

يأتي تكرار صوت اللام مقرونا بعاطفة هادئة تبلور حالته الشعورية؛ يشكو من نأي تلك الجارية التي أولعت قلبه شغفا وحبا، ثم هو لا يفوز منها بوصل حتى يكاد يُقضى عليه من لوعة الهجر والصد، ثم يتغزل في مفاتنها؛ فكأنها ظبي أحور العين يحدها الكحل فيزيدها جملا وبهجة للناظر. وهي معان رقيقة عذبة تحتاج إلى موسيقى هادئة يساعد في عزف إيقاعها حرف اللام بصوته اللثوي المتوسط بين الشدة والرخاوة، وهو دليل على دقة وبراعة اختيار الطفيل

(١) سعد مصلوح: الأسلوب –دراسة لغوية إحصائية – عالم الكتب، القاهرة، ط٣ ،١٩٩٢م، ص٨٠.

(٢)عبدالقادر عبدالجليل: الأصوات اللغوية، م. س، ص١٧٤.

(٣)الديوان، ص٧٥.

لأصوت حروفه بما يناسب نمط الإيقاع الموجود في ذهنه والذي يحاول أن يوجه إليه المتلقي من خلال زيادة كثافة نوع الصوت على حساب الأصوات الأخرى.

١-٤- الصوامت الغناء أو الأنفية (nasals) .

وهي أصوات الميم والنون، وتحدث جراء حبس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم، ولكن الهواء يتمكن من النفاذ عن طريق الأنف بعد أن يخفض الحنك اللين.

صوت الميم:

الميم "صوت شفوي أنفي مجهور"[(١)]، تواتر في الأبيات الشعرية المدروسة (٢٧٢) مرة بنسبة ٦.٦٢%، وهي ثاني نسبة بعد اللام، ويكثر وروده في ديوان الطفيل، مثل قوله: (من الطويل)

أَبأنَا بِقَتْلانا من القَوْمِ مِثْلَهم ... وما لا يُعَدُّ من أسِيرٍ مُكَلَّبِ

نُخَوِّي صُدُورَ المَشْرَفِيَّةِ مِنهُمُ ... وكلّ شِراعِيٍّ من الهند شَرْعَبِ

بِضَرْبٍ يُزيلُ الهَامَ عن سَكَنَاتِها ... وَيَنْقَع من هَامِ الرِّجالِ بمَشْرَبِ

فبالقَتْلِ قَتْلٌ والسَّوامُ بِمِثْلِهِ ... وبالشَّلِّ شلُّ الغَائِطِ المُتَصوِّبِ

وجَمَّعْنَ خِيْطًا من رِعاءِ أَفَأْنهُمْ ... وأسْقَطْنَ من أقفائهم كلَّ مِحْلَبِ[(٢)]

تكرار صوت الميم (٢٣) مرة في المقطعة السابقة يعطي إيقاعا يشي بالاعتزاز والاعتداد بالنفس؛ فنغمة صوت المتحدث المنتصر تتضح جلية جراء كثافة حرف الغنة (الميم) في الأبيات؛ فهو يفخر بقوته على الأخذ بالثأر من قاتليه، ويعتد بما يملكه من سيوف مصقولة طويلة، يمكنها أن تزيل الرؤوس من

(١)عبدالقادر عبدالجليل: الأصوات اللغوية ، م.س، ص٢٢١.

(٢)الديوان، ص٤٦ -٤٧.

فوق رقابها، وتتصاعد نغمة الفخر بقدرته على إفناء الجماعة وإسقاطهم من أقفائهم الواحد إثر الواحد.

إننا نحس ونحن نقرأ هذه المقطعة بتجاوب إحساسنا مع إحساس ناظمها، وهذا نابع من توظيفه للصوت المعبر عن حالته الشعورية، فالدلالة تنتج من جميع أجزاء البيت الشعري بما يتكون منه من حروف وحركات وكلمات ومقاطع وجمل، والعلاقات الناشئة بين تلك المكونات، والصوت أحد أهم هذه الأركان.

١-٥- الصوامت المكررة أو الترديدية (Trill) .

يمثلها صوت الراء الذي "يتشكل عن طريق ضربات اللسان المتوالية السريعة على اللثة"(١)، وقد تردد في الأبيات المدروسة (١٧٣) مرة بنسبة ٤.٢%، وقد وظفه الطفيل في نمط أسلوبي يبرز من خلاله انفعالاته وعواطفه القوية التي تجتاحه، مستغلا إيقاعه الترددي ونغمته القوية، يقول:

(من الطويل)

وبيتٍ تَهُبُّ الرِّيحُ في حَجَرَاته ... بأرْضٍ فضَاءٍ، بَابُهث لم يُحجَّبِ
سَمَاوتُه أسْمَالُ بُرْدٍ مُحَبَّر ... وصَهْوتُهُ مِن أتْحَمِيٍّ مُعَصَّبِ
وأطنابه أرسان جرد، كأنَها ... صدورُ القنا من بادئ ومعَقِّبِ
نَصَبْتُ على قَوْم، تُدِرُّ رِمَاحُهُم ... عُرُوقَ الأعادِي من غَرِيرٍ وأشْيَبِ
وَفِينا تَرى الطُّوَلَى وكُلَّ سَمَيْدَعٍ ... مُدَرَّبِ حَرْبٍ وابْنِ كُلِّ مُدَرَّبِ (٢)

تردد صوت الراء في الأبيات (١٧) مرة محدثا بإيقاعه الترددي وضوحا وعمقا في دلالة الكلمة؛ فهو يعطي الكلمة قوة تزيد من دلالتها، فلو تأملنا صوت الراء في كلمة (الريح) في البيت الأول نجد إيقاع تردده يشابه تردد الريح في

(١) كمال بشر: علم اللغة العام، م.س، ص١٢٩.

(٢) الديوان، ص٢٤-٢٥.

هبوبها مرة بعد مرة، كذلك في كلمة (تدر) في البيت الرابع؛ يعطي إيقاع صوت الراء بترديده إيحاء بمدلول الكلمة في استمراريتها وتجددها مرة بعد مرة. أما في سائر الكلمات الأخرى التي تردد فيها في النص فيعطي إيقاعا قويا يعزز من قوة الكلمة، كما في كلمة (محبّر) في البيت الثاني، والتي يحدث ترديد صوت الراء فيها تعزيزا لمعناها في قوة اللون ووضوح خيوطه، وفي كلمتي (أرسان– جرد) في البيت الثالث يعطينا إيقاعه القوي وضوحا لشدة ضمور جسد هذا الحصان وقصر شعره لدرجة يتضح معها أصالته، أيضا في كلمتي (مدرب– حرب)، تعطينا القوة الناتجة من ترديد صوت الراء قوة وزيادة في دلالة الكلمة، وهذا يؤكد لنا أهمية الدور الموسيقي للصوت الصامت في إثراء دلالة الكلمة؛ فالصوت "هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف."[١]

٢– الصوائت (vowels):

الصوت "هو الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات ناشئة من اهتزاز جسم ما، كتعجب أو توجع أو تحسر"[٢]، والصوائت "مصطلح ضد الجوامد أو الصوامت، فالألف والواو والياء تعد صوائت، وأما غيرهن فصوامت أو جوامد، وقد استعمل المحدثون مصطلح الصوائت على أصوات المد".[٣] استقر علم اللغة الحديث على تقسيم الصوائت حسب تشكلها الزمني إلى قصير وطويل؛ فـ "الفرق

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، م.س، ج١/٣٤.

(٢)عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢١٦.

(٣)رشيد عبد الرحمن العبيدي: معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، العراق، ٢٠٠٧م، ص١١٤.

بين الحركات القصيرة والطويلة فرق في الكمية لا في الكيفية، بمعنى أن وضع اللسان في كليهما واحد، ولكن الزمن يقصر ويطول في كل صوت، فإذا قصر كان الصوت قصيرا وإذا طال كان الصوت طويلا، والذي يحدد الطول والقصر هنا هو العرف اللغوي عند أصحاب اللغة"(١)، ومنه كان تقسيمنا للصوائت في هذه الدراسة الأسلوبية.

٢-١- الحركات الطوال (الصوائت الطويلة).

وهي "أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطق بها على شكل مستمر من البلعوم والفم دون أن يتعرض لتدخل الأعضاء الصوتية تدخلا يمنع خروجه، أو يسبب فيه احتكاكا مسموعا"(٢)، وهو ما يعني بحروف العلة؛ ففيها يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم وخلال الأنف معهما أحيانا دون أن يكون هناك عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما، أو تضييق لمجرى الهواء، فأصوات المد أو العلة هي الألف والواو والياء، بحيث لا تسلك هذه الصوات مسلك الحروف الصحيحة في تحمل الحركة والانفصال منها دون غموض أو لبس، فلكل صوت منها استقلالية تامة عن الحركة.

للحركات الطوال دور هام في النص الشعري؛ حيث تعد أساسا لقوة الإسماع، وهو ما نلمسه جليا في شعر الطفيل؛ حيث وظف الحركات الطوال بما يناسب مشاعره وأحاسيسه العميقة، ويمكننا تتبع ديناميكية هذه الحركات الطوال داخل الديوان من خلال الطريقة الإحصائية أو القياس الكمي باعتباره وسيلة هامة في تبيان شبكة العلاقات بين الأصوات؛ فقد يكون لعلاقة الربط بين الحركة

(١) ممدوح عبد الرحمن: القيمة الوظيفية للصوائت (دراسة لغوية)، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٦.

(٢) السابق، ص١٤.

الطويلة والصوت الممدود قبلها مدلول في مجال هذه العلاقة؛ لأن معنى الحركات الطوال يتحدد بما قبلها.

بعد إجراء عملية الإحصاء لديناميكية الحركات الطوال في النصوص الشعرية[١] المختارة، نستنتج ما يلي:

الحركة	عدد ترددها	نسبتها المئوية
الألف	**٢٨٣**	**%٧.٠٦**
الياء	**٤٧**	**%١.١٧**
الواو	**٣٦**	**% ٠.٩**

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن النسبة المتحصل عليها لتردد الحركات الطويلة بلغت ٩.١٣%، يحتل صوت الألف المرتبة الأولى بأكبر نسبة ٧.٠٦% يليه الياء بنسبة ١.١٧% ويأتي صوت الياء في المرتبة الأخيرة بنسبة ٠.٩%، ورغم كونها نسب متوسطة إلا أن لها دور إيقاعي ودلالي مؤثر؛ فهي تقوم بدور العلامة اللفظية المميزة على مستوى البنية اللغوية خاصة، والمفردات العربية عامة، فكل فونيم مقابل استبدالي للآخر، فتغييره أو استبداله بغيره لا بد أن يعقبه اختلاف في المعني، نلحظ ذلك قول الطفيل: (من الطويل)

وَفَرْنَا لأقوامٍ بَنِيهم ومالَهُم ... ولَوْلا القِيادُ المُستَتِبُّ لأعْزَبُوا
بحَيٍّ إذا قيل ارْكبُوا لم يقُل لهم ... عُواوِيرُ يَخشَوْنَ الرَّدَى: أينَ نَركبُ؟
ولكن يُجابُ المُستغِيثُ وخَيلُهُم ... عليهَا حُماةٌ بالمنيَّةِ تَضْرِبُ
فَباتُوا يَسنُّونَ الزَّجَاجَ كأنَّهُمْ ... إذا ما تنَادَوا خُشْرُمٌ مُتَحَدِّبُ[٢]

(١) جرت هذه الإحصائية على المئة بيت الثانية من أبيات الديوان.

(٢) الديوان، ص٥٧ –٥٨.

يتردد صوت الألف في المقطعة السابقة محدثا إيقاعا ممتدا يثير في الكلمات دلالة الطول والكثرة، فطول النغمة الإيقاعية للحرف الممدود الذي يسبق صوت الألف يخلق نغما موسيقيا يجذب الانتباه لمدلول الكلمة، لاسيما وأن الملاحظ على هذه الحروف الممدودة أنها تحمل صفة الجهر، الأمر الذي يعزز من قوة المد؛ فـ "الحركات الطوال تكتسب أهميتها ودورها من السياق الواردة فيه ولاسيما الأصوات التي تسبقها، فهي امتداد لقيمة الصوت الدلالية، هذا فضلا عما تتصف به من قوة الإسماع التي تلازم طولها"(١)، كما نلاحظ توظيفه لصوت المد (الياء)، وهي تعطي إيقاعا عاليا بترددها قدر حركتي كسر يضفي على الدلالة نوعا من القوة، كما أن تردد صوت المد (الواو) يحدث قوة إيقاعية تنسجم مع دلالة الصوت في قوته، فما يحدثه صوت الواو من إيقاع يشبه الضم الثقيل مستغرقا مدى زمنيا أطول يحدث تأكيدا في دلالة الكلمة.

ورغم كون أصوات العلة السابقة (الألف، والواو، والياء) في الكلمات السابقة تعطي إيحاء الصوت الساكن إلا أن هذا السكون لا يعوق حركة الإيقاع المنبثق عنها؛ إذ "إن وصف حروف المد في علوم العربية بأنها سواكن، يقصد به الإشارة إلى أن إشباع لفظ حركة المتحرك يشبه السكون، من حيث أن الإشباع كالسكون لا يؤدي إلى ظهور مقطع صوتي جديد، بل يؤدي فقط إلى تغيير وصف المقطع، ويعني ذلك أن علماء العربية حين وصفوا المدات الثلاث بأنها سواكن قصدوا الإشارة إلى أنها صائتة غير قصيرة؛ لأنها تظهر نتيجة إشباع الحركة المناسبة لكل منها"(٢)، ويعني هذا أن طول المقطع الصوتي الصادر عن صوت العلة ناتج من إشباع الحركة المناسبة له، وهو ما يبرز لنا

(١)مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، م.س، ص٩٢.

(٢) ممدوح عبد الرحمن: القيمة الوظيفية للصوائت (دراسة لغوية) ، م.س، ص١٥٨.

أهمية الصوائت القصيرة (الحركات الإعرابية) في صناعة الموسيقى الداخلية للكلمة، ومن ثم في النص.

ثانيا: المقاطع الصوتية(١).

إذا كان العمل الموسيقي يقوم على حرية كبيرة في التأليف بين نغمات خالصة صادرة عن الآلات الموسيقية، وهي بالطبع أصوات بلا دلالات عرفية، فإن الأصوات اللغوية محكومة بالنظام والوظيفة والعرف اللغوي في جماعة بعينها، وهو ليس ملكا خالصا لا للشاعر ولا للمتلقي، لكنه يسمح بدرجة كبيرة للإبداع الفردي. وكثيرا ما يتدخل النظام في إدراك الإيقاع بإجراء تحوير للخواص الفيزيقية للمدركات عن طريق عقل المتلقي بإبراز بعضها، وإضعاف بعضها، وتجاهل بعضها أحيانا، واستبدال غيرها بها، حتى تتوافق مع معطياته، وليس لهذا مقابل مع المثير الموسيقي، ليس هذا فحسب؛ فالإيقاع الكمي في الموسيقى يحدده الفاصل أو النقرة المميزة للزمن الكامل، أما في البيت الشعري لا نستطيع الاكتفاء بالفاصل الزمني بين التفاعل في تحديده كميا؛ لأنه يتكون من مقاطع لغوية، ولذلك يدخل في التشكل الحدوث المتكرر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة"(٢)، ولهذا يعد التكرار من أهم عوامل بنية الإيقاع في النص الشعري؛ فتماثل الأصوات يعطي جرسا موسيقيا ينعكس صداه على الدلالة في النص، ويمكننا تتبع تلك الظاهرة في شعر الطفيل من خلال دراسة الظواهر الإيقاعية التي تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، كالتصريع والترصيع والتصدير والتذييل والترديد والجناس.

(١)اقتصرنا على شاهد واحد في أبواب هذه المقاطع؛ لضيق مساحة البحث.

(٢)سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، م.س، ص١٨٤.

١ – التصريع:

التصريع "جعل العروض مقفاة تقفية الضرب"[١]، وهو ما يعني أن البنية الإيقاعية في التصريع قائمة على توالي سياقين أسلوبين، يحتوي الأول على قرينة تقع في تفعيلة العروض، أما السياق الثاني فيعمل على إسقاط مبدأ التماثل على المتوالية التركيبية من خلال حتوائه على قرينة مماثلة تقع في تفعيلة الضرب.

من أمثلة التصريع في ديوان الطفيل قوله: (من الطويل)

تأوَّبَنِي هَمٌّ مع اللَّيلِ مُنْصِبُ وجاء من الأخْبارِ مالا أُكَذِّبُ[٢]

اعتمد الطفيل تقنية التصريع في جل مطلع قصائده؛ تناغما مع حالته الشعورية المضطربة؛ فدلالة التصريع في هذا البيت تكشف عن الأنات والآهات التي يعانيها لاسيما مع دخول الليل، حاملا الهموم إلى قلبه، فالموسيقى النابعة من اتفاق آخر شطري البيت تحمل نغما يزيد في القيمة التعبيرية للأداء اللغوي، بما يفيد تقوية النغم لأداء الغرض المراد، وهو إظهار همق الحس المتعب الذي يعانيه الشاعر.

٢– التصدير:

يعرف السكاكي ظاهرة التصدير التي يسميها رد العجز إلى الصدر: "هو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت، وهي صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه"[٣]، ويذكر ابن

(١)الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م ، ج٢/٥٥١.

(٢)الديوان، ص٥٢.

(٣)أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص١٨١ – ١٨٢.

رشيق أن "التصدير قريب من الترديد، والفرق بينهما يمكن في أن التصدير مخصوص بالقوافي التي ترد على الصدور. أما الترديد فإنه يقع في أضعاف البيت"(١)، وهو ما يعني أن بنية التصدير الإيقاعية متولدة عن البنية الإيقاعية الأم بشقيها الوزن والقافية، فغياب القافية عن القصيدة يسلب القرينة الأولى قيمتها الإيقاعية.

يأخذ التصدير في ديوان الطفيل ثلاثة أنماط، هي:

أ-النمط الأول:

تصدير مطلع الشطر الأول مع مقطع الشطر الثاني، مثل قوله: (من الطويل)

فلا تذهبُ الأحسَابُ من عُقْرِ دَارنا ولكنَّ أشباحًا من المالِ تَذْهَبُ(٢)

فقد كرر اللفظة عينها في صدر البيت، وكررها في القافية، ولا قيمة إيقاعية للقرينة الأولى بمفردها؛ إذ تنعقد علاقة التماثل بين القرينتين محدثة جرسا موسيقيا، وهذه الموسيقى تنعكس على الدلالة بالإيجاب؛ فتصدير اللفظة الأولى في سياق النفي وتكرارها مثبة في العجز يزيد الصورة وضوحا والمعنى تأكيدا.

ب-النمط الثاني:

تصدير مقطع الشطر الأول مع مقطع الشطر الثاني، كقوله: (من الطويل)

أَنْخْنَا فَسُمْنَاهَا النّطَافَ فَشَارِبٌ قَلِيلًا وآبٍ صَدَّ عن كُلِّ مَشْرَبِ(٣)

صدّر الطفيل لفظة (شارب) في عروض الشطر الأول، وكررها في ضرب الشطر الثاني في صورة جناس اشتقاقي (مشرب)، فوقع التصديرفي آخر

(١)أبوعلي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ج٢/ ص٣١.

(٢)الديوان ، ص٧١.

(٣)الديوان، ص٤٠.

المصراعين، وهذا النوع له جماله الإيقاعي خاصة عندما تقف النفس قليلا نهاية الشطر الأول على لفظة (شارب)، ثم توالي قراءة البيت لتنتهي القراءة بإيقاع متجانس، الأمر الذي يؤكد الجرس ويجعله بارزا.

ج –النمط الثالث:

تصدير مطلع الشطر الثاني مع مقطعه، ويأتي هذا النمط في ديوان الطفيل على شكلين، هما:

١ – تكرار اللفظة نفسها، كقوله:

وفينا ترى الطولى وكل سميدع مُدَرَّبِ حرب وابن كل مُدَرَّبِ(١)

فكرر اللفظة نفسها في مطلع الشطر الثاني ومصرعه؛ معتمدا على الموسيقى الناتجة من التكرار وسرعته في تأكيد الفخر.

٢ – تكرار اللفظة في صورة جناس اشتقاقي، كقوله:

جعلتهم كنزا ببطن تبالة وخيبت من أسراهم من تُخَيِّبُ(٢)

فوردت اللفظة الأولى في صيغة الماضي، والثانية في صيغة المضارع؛ ملمحا من خلال الأثر الموسيقي للتصدير إلى تأكيد الأولى واستمرارية الثانية.

٣– التذييل:

هو " تعقيب الجملة بجملة تشتمل على معناها للتوكيد"(٣)، وهو نوعان:

الأول ما خرج مخرج المثل بأن يقصد حكم كلي منفصل عما قبله جار مجرى المثل، وهو ضرب يخلو الديوان منه، والثاني ماليس كذلك بأن يستقل بإفادة المراد بل توقف على ما قبله، وهو إما لتأكيد منطوق كلام وإما لتأكيد

(١)الديوان، ص٢٥.

(٢)الديوان، ص٦٩.

(٣)الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، م.س، ج١/٣٠٧.

مفهومه، ويهمنا هنا التذييل بنوعيه؛ لأننا وإن كنا ندرس الإيقاع فلا يفوتنا دوره الدلالي في إظهار قيمة التاكيد في أساليب العربية، فتكرار الألفاظ ظاهرة إيقاعية تدل على التأكيد. ومن أمثلته في ديوان الطفيل قوله: (من الطويل)

إذا ما دَعاهُنَّ ارْعَوَيْنَ لِصَوْتِه كما يَرْعَوِي غيدٌ إلى صوتِ مُسمعِ

تَبِيتُ أوابيها عَوَاكِفَ حولَه عُكُوفَ العذارى حول ميت مفجع

مجاوِرَةً عبدَ المدان ومن يكن مُجاوِرَهُمْ بالقهرِ لا يتطلعُ[1]

ذيل الطفيل الأبيات الثلاث مولدا إيقاعا يستهل به قصيدته استجداء "بني الحارث بن كعب"، فكرر في البيت الأول لفظة (ارعوين– يرعوي)، وفي الثاني (عواكف– عكوف)، وفي الثالث (مجاورة –مجاورهم)، فالعجز يؤكد على تحقيق ما قبله من كلام، فالشاعر في الشطر الأول تم له ما أراد من معنى وحسن السكوت عليه، ولكنه أكد هذا المعنى بالشطر الثاني في إيقاع بديع.

٤– الجناس:

الجناس هو "اتفاق الكلمتين في كل الحروف أو أكثرها مع اختلاف المعنى"[2]، ويلعب الجناس دورا هاما في النص الشعري؛ فهو من المحسنات اللفظية التي تختص بإعادة اللفظ مع اختلاف معناه، ويولد الجناس موسيقى داخلية رائعة في النص الشعري تحدث جذبا لانتباه القارئ.

(١)الديوان، ص٧٢–٧٣.

(٢)أبو هلال العسكري: الصناعتين، م.س، ٣٢١.

ينقسم الجناس في ديوان الطفيل إلى ثلاثة أقسام، هي:

١-التجنيس (الجناس التام):

وهو صورة من صور الإيقاع الذي يزيد الشعر جمالا وقوة في الرنين إذا أحسن توظيفه؛ "فهو ما تماثل ركناه واتفقا لفظا واختلفا معنى، من غير تفاوت في تصحيح تركيبهما واختلاف حركتهما"(١)، ومثله قول الطفيل:

لنا معقِلٌ بَذَّ المعاقل كلها * يرى خاملا من دونه كل مَعقِل(٢)**

فأشار بـ (معقل)الأولى إلى الجبل المنيع، وبـ (معقل) الثانية إلى الشرف والمكانة الباذخة، مولدا من التماثل الصوتي إيقاعا يلفت به الانتباه، ومن الاختلاف الدلالي إثارة للذهن وشحذا للقريحة.

٢- الجناس المضارع:

وهو أن يختلف اللفظتان المتجانستان في أنواع الحروف، بشرط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف، وأن يكون الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج، كقوله:

فإن فزعوا طاروا إلى كل سابحٍ * شديد القُصيرى سابغ الضلع جرشع(٣)**

فالجناس في البيت واقع بين لفظتي (سابح – سابغ)، والحرفان (الحاء – الغين) لهما نفس المخرج، وهو الحلق.

٣- الجناس اللاحق:

وهو قريب من الجناس المضارع، ويفترق عنه في أن "الحرفين المختلفين غير متقاربين في المخرج"(٤)، ومنه قول الطفيل:

---

(١)ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ج١/٧٤.

(٢)الديوان، ص٩٨.

(٣)الديوان، ص٧٤.

(٤)الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، م.س، ج٢/٥٤٠.

ترى جلَّ ما أبقى السَّواري كأنه * بعيد السَّوافي أثر سيفٍ مفلَّل**[١]

فقوقع الجناس بين لفظتي (السواري – السوافي)، فالنظام الحرفي والحركي متشابه بين اللفظتين، بيد أن الاختلاف واقع في حرفي (الراء – الفاء)، وهذا النوع أقل في الجرس الموسيقي من سابقه.

إن القيمة الصوتية للجناس ذات صلة بغيرها من القيم الأخرى داخل النص؛ فهو يخدم القيمة الدلالية والفكرية، ومن خلال الإيقاع المتجانس ينتج انساجم وتلاحم بين مفردات النص.

المبحث الثاني: الموسيقى الخارجية.

لايمكننا تصور وجود نص شعري جاهلي بدون موسيقى؛ فـ "نحن نعرف أن الصيغة في الشعر صيغة موسيقية"[٢]، إذا فالموسيقى ملازمة للشعر، ويتوقف نجاح الشاعر بقدر ما يستطيع في تفعيل دور الموسيقى الخارجية بإيقاعاتها المميزة، في الوقت ذاته الذي يستطيع فيه أن يمزج بين عناصر الموسيقى الخارجية والداخلية منتجا إيقاعا مميزا لكل حالة شعورية. فالوزن والقافية من أبرز العناصر الشكلية للشعر، ولذلك تعاقبت الأجيال على التلذذ بإيقاع الموسيقى الحارجية وتفننت في تشكيلها، من أجل خلق نغم موسيقي جذاب، لهذا سنتناول في هذا المبحث دراسة الوزن والقافية باعتبارهما المظهر الخارجي المميز للشعر، والمولد الأهم للموسيقى في النص الشعري.

(١)الديوان، ص٨٣.

(٢)شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨٢م، ص٢٢٧.

أولا: الوزن.

يتميز الشعر العربي بإيقاع خاص، سواء بتكرار التفعيلات، أو بربط بعضها ببعض؛ الأمر الذي من شأنه أن يكون نغما على نسق معين، يحكمه ما اصطلح عليه بـ "الوزن" الذي بنى عليه الشعراء أشعارهم في صورة "فن النغم".

تكمن قيمة الوزن الشعري التطريبية في تكرار لوحدات صوتية أو تفعيلات تبدأ مع البيت وتنتهي بنهايته، وهو يمثل الوحدة الموسيقية للبيت الشعري، كما ينمي الحركة الشعرية، ويمنحها إيقاعا يهز النفس، ويمتع السمع، ويأخذ بالألباب؛ لأن "الوزن وظيفته التطريب والتأثير النفسي والعاطفي، الذي تنتظم فيه عواطف النفس البشرية"(١)، وتبوح بالكثير من السمات الانفعالية التي تختزلها التجربة الشعرية لدى المبدع "وفق مثيرات خاصة تخضع في الأساس لقواعد الحياة في وقع حركتها، واتحاد أشكالها، وذلك حين تحتوي فيه النفس بمعطياتها العاطفية مع المواصفات الخارجية التي تتحد معها وتبرز لها حركتها، ومن ذلك الإحساس بمظاهر الكون يتضمن في عمقه انفعال الذات التي تنسجم مع اتحاد الشكل الذي تستجيب له النفس، فتفرز ما يثير فينا الإحساس بالمتعة ضمن نغمات تتوالى على النفس فنلتذُّ بمسامعها وفقا لما تحركه فينا هذه النغمات من إيقاع يناسب مجريات عواطفنا"(٢).

وإذا نظرنا في ديوان الطفيل وجدناه محافظا على الطابع العروضي الذي سار عليه معاصروه، فلم يخرج عن النظام الخليلي، بيد أنه اكتفى منها بسبعة بحور نظم عليها شعره وفق عاطفته وموضوعاتها التي يغلب عليها النزعة

(١)الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ص٣٦.

(٢)عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص٤٤٥.

الحماسية والفخر والوصف، بيد أننا نجد تداخلا بين البحور في القصيدة الواحدة؛ فقد نجده ينظم القصيدة الواحدة على أكثر من بحر؛ وربما كان السبب في ذلك عائد إلى عادة الشعراء قديما في النظم، فربما نسجت القصيدة الواحدة على مراحل زمنية، كما هو الأمر في الحوليات مثلا، لكن هذا لم يؤثر في النظام الموسيقي، وربما تؤكد لنا هذه الظاهرة عدم ارتباط الوزن العروضي بغرض شعري ثابت او محدد؛ فبإمكان الشاعر أن ينسج عواطفه في أي قالب موسيقي شاءه، وربما كانت –أيضا– مؤشرا على فحولة الرجل وشاعريته الباذخة.

ويمكن استجلاء ظاهرة الوزن في ديوان الطفيل من خلال الجدول الإحصائي التالي:

البحر الشعري	عدد الأبيات المنسوجة عليه	الأغراض الشعرية التي وظف فيها	النسبة المئوية
الطويل	**٢٣٧**	**الحماسة، والمدح، والوصف، والفخر.**	**%٨٠.٣٤**
البسيط	**٣٠**	**الفخر، والوصف**	**%١٠.١٧**
الوافر	**١٣**	**الحماسة**	**%٤.٤**
الكامل	**٥**	**الوصف، والفخر**	**%١.٧**
المتقارب	**٤**	**الوصف**	**%١.٣٤**
السريع	**٣**	**الوصف**	**%١.٠٧**
الرجز	**٣**	**الوصف**	**%١.٠٧**

من الإحصاء السابق يتبين لنا أن الطفيل نظم أشعاره على إيقاع البحور التامة، وتضاؤل اهتمامه بالبحور المجزوءة، فشعره منسوج على سبعة بحور هي: الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل، والمتقارب، والسريع، والرجز، وكان الحظ الأوفر فيها للطويل؛ حيث جاوزت نسبة حضوره ٨٠% ، ما يعني استحواذه على

نصيب الأسد مقارنة بسائر البحور في الديوان، يليه بحر البسيط بنسبة تتجاوز ٤% ، ثم تأتي بقية البحور بنسب متقاربة إلى حد ما.

ويمكننا تتبع هذه العلة بصورة أوضح من خلال التحليل التالي:

-بحر الطويل:

نظم الطفيل على إيقاع هذا البحر أغراضه في الحماسة والمدح والوصف والفخر، وهي أغراض شعرية تحتاج إلى مساحة أطول للتعبير، كما تتطلب جدية إيقاعية، ويعد الطويل أنسب البحور لاحتواء هذه المضامين؛ فقد نبعت تسميته من طول حروفه، فـ "سمي طويلا لأنه أطول الشعر... وليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره"[(١)]، إذا فهو بحر ذو مقاطع طويلة متسمة بسعة النفس الشعري، وهذا يتيح له التعبير عن مكنوناته الداخلية، كما أنه قالب مناسب لاستيعاب المعاني الفخمة والتراكيب القوية، وهو ما نجده حاضرا بقوة في الأغراض الأربعة التي ذكرناها عند الطفيل، كقوله: (من الطويل)

وَفِينا ترى الطُّوْلَى وكُلُّ سَمَيْدعٍ ... مدرَّبٍ حربٍ وابنِ كُلِّ مُدَرَّبِ
طَوِيلُ نِجادِ السيفِ لم يَرْضَ خُطَّةً ... من الخَسْفِ وَرَّادٍ إلى الموتِ صَقْعَبِ
تَبِيْتُ كعِقْبانِ الشَّريفِ رِجالُهُ ... إذا ما نَوَوا إحْداثَ أمرٍ مُعَطَّبِ
وَفِينا رِباطُ الخَيلِ، كُلُّ مُطَهَّمٍ ... رَجيلٍ، كَسِرْحان الغَضا المُتأوِّبِ
يُذيقُ الذي يَغْلو على ظَهْرِ مَتْنِهِ ... ظِلالَ خَذاريفٍ، من الشَّدِّ مُلْهِبِ[(٢)]

ينتمي النص إلى بحر الطويل في صورته التامة بتكرار تفعيلته أربعة مرات في كل شطر (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، وهذا النسيج الإيقاعي يعطيه وفرة موسيقية؛ لما في تفعيلاته الأربعة

(١) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠١م، ج١/٩٩.

(٢)الديوان، ص٢٥ – ٢٨.

من تباين، ففي تفعيلة (فعولن) يدخلها زحاف القبض[١]، وهو ما يمنح النص سمة المرونة الإيقاعية الناجمة عن التنويعات الطارئة على التفعيلة الأصلية (فعولن– فعول)، كما أن زحاف القبض قد جرى في العروض مجرى العلة (مفاعلن)، فكان الصدر أكثر موسيقا بفعل توافر الحركات وتدفقها، أما في العجز فقد ارتكز على سواكن، وإن حاول بقبض (فعولن– فعول) إحياء موسيقاه، ولكن الضرب يضرب بهذه الموسيقا معيدا البحر إلى أصله.

فإذا ما انتقلنا إلى المعنى الذي صبه الطفيل في هذا القالب الموسيقي الرحب، وجدناه يفخر بأبطال قبيلته، فهم ذوو أجسام ضخمة عظيمة قوية، يتميزون بالشجاعة والفروسية، دربتهم الحروب كما دربت آباءهم من قبل. سيوفهم طويلة على رقاب أعدائهم، لا يقبلون الضيم، صعب قتلهم لشجاعتهم وقوة بأسهم. تراهم إن عزموا على أمر لم يتركوه حتى يفعلوه، كأنهم عقبان تتبع فرائسها لا تألوا جهدا في صيدها.

وقد اتخذوا من الخيل المطهمة بارعة الجمال ركوبة يغيرون بها على من أرادوا، كأنهم ذئاب شرسة تكر على فرائسها مرة بعد مرة لا تكل ولا تمل. هذه الخيل تمتاز بحوافرها الصلبة، فإذا أسرعت لا يلحقها في العدو شيء، كأنها لا تحمل فرسانها.

إن هذه المعاني الوافرة الجزلة نُظمت على إيقاع يسهم كثيرا في امتصاص الامتدادات الإيقاعية التي تتواجد في الأبيات؛ لتحتوى المعنى وتعبر عنه بإيقاع رحب يساعد المتلقى على الفهم ومعايشة الجو العام للنص.

(١)القبض: هو حذف الخامس الساكن، كما في (فعولن) لتصير (فعول).

ثانيًا: القافية.

اختلف القدماء في تعريف القافية؛ فذهب الخليل إلى أنها: "هي مِن آخر البيت إلى أولِ ساكنٍ يليه مع المُتحرِّك الذي قَبْل السَّاكن، وقال الأخفش: هي آخرُ كلمةٍ في البيت أجمعَ، وإنما سُميت قافية؛ لأنها تقفو الكلام أي تجئ في آخره، ... ومنهم من يجعل حرف الرَّويِّ هو القافيةَ، ... والرَّوِيُّ هو الحرفُ الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنْسَب إليه، فيقال قصيدة رائيةٌ أو داليةٌ، ويلزم في آخر كلِّ بيتٍ منها."(١)

ويعرفها د. إبراهيم أنيس بقوله: " ليست القافية إلا عدة أصواتٍ تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرُّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التَّردُّد الذي يطْرُق الآذان في فتراتٍ زمنيةٍ منتظمةٍ، وبعد عددٍ معينٍ من مقاطع ذات نظامٍ خاص يسمى الوزن."(٢)

ثمة عدة شروط يجب أنْ تتوافر لجودة القافية تتلخص في "أنْ تكون متمكنة في مكانها من البيت، ومعنى تمكُّن القافية أنَّ معنى البيت يتطلبها، وأنها جاءت طيِّعة غير مغتصَبة ولا مستكرهَة، لتُكْمل هذا المعنى، وهي لذلك مرتبطة بما قبلها ارتباطاً وثيقاً، وأنْ تكون عذبةً، سلسةً المخرج، موسيقيةً، لا تُختم بما يدل على رقةٍ في مقام القوَّة والفُحُولة."(٣)

(١)الكافي في العروض والقوافي، م.س، ص١٤٩.

(٢) موسيقى الشعر، م.س، ،ص٢٤٦.

(٣)العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده،م.س، ج١/١١٩.

(٣)أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ، ط٦، ٢٠٠٤م، ص ٣٤٦

يرى كوهن أنّ وظيفة القافية الحقيقة "لاتظهر إلاّ عن طريق علاقتها بالمعنى"[١] ، ومن هذا نرى أنّ القافية أصبحت أكثر ارتباطاً بالمستويين التعبيري والدلالي ؛ لأن الشاعر يتصرف في القافية على وفق طبيعة رؤيته الخاصة لما لها من علاقة وثيقة الصلة بالمعنى.

أما عن القافية عندَ ابن طفيل فقد لقيت اهتماما كبيرًا في شعرهِ ، وسنلحظُ في الجدول الآتي حروف الروي التي استعملها الشاعر من خلال استقراء القوافي لشعرهِ وهي :

ت	حرف القافية	عدد النصوص والمقطعات	مجمل الأبيات
١	التاء	٢	٦
٢	الباء	١٠	١٦٢
٣	العين	٨	٥١
٤	الميم	١٠	٤٧
٥	اللام	١٠	٩٥
٦	الراء	٥	١٤
٧	القاف	١	٣
٨	السين	١	١
٩	الفاء	١	١
١٠	النون	١	١
١١	الياء	١	١
المجموع		٥٠	٣٨٢

(١) بنية اللغة الشعرية، م.س، ،ص٧٤ .

هذا الجدول يبين لنا أنّ الحروف (الباء . اللام . الميم . العين) قد احتلت الصدارة في استخدام الشاعر للقوافي وبخاصة الحروف الثلاثة الاولى التي هيمنت على معظم أشعارِهِ ، وهي من الحروف الذلل السهلة التي كثُرت أيضًا عندَ الشعراء ، فضلاً عن أنها لاتسبب تعقيداً لفظياً ، وقد احتلت (الباء) المرتبة الاولى ، إذ وردت في (١٦٢) اثنين وستين ومائة بيت أي بنسبة ٤٢.٤٠% من مجموع شعره.

أبرز مايميز تلك القوافي أنها جاءت مطلقة سوى أشطر معدودة جاءت فيها القافية مقيدة، بخلاف الروي الذي جاء متنوعًا، وهو ما أضاف لتلك النصوص نغمًا إيقاعيًا متناسقًا، نطالع:

(من البسيط)

إن تُمْسِ قَد سَمِعَتْ قِيلَ الوُشاةِ بِنا وَكُلُّ ما نَطَقَ الواشونَ تَضْليْلُ

فَما تَجُودُ بمَوعُودٍ فَتُنْجِزُهُ أَم لا فَيَأسٌ وَإِعْراَضٌ وَتَجْمِيلُ

فَإِنَّ قَصْرَكِ قَوْمي إِنْ سَألتِهُمُ وَالمَرءُ مُستَنبَأٌ عَنْهُ وَمَسْؤولُ[1]

تظهر موسيقى القافية فس انسجام حركة حرف الروس مع وصله؛ إذ تخلق جوًّا إيقاعيًا، تعززه حركة الإطلاق في الروي المضموم بلينه ونعومته، فيوحي بحالة من الارتياح والهدوء المناسب للجو النفسي للغناء.

(١)الديوان، ص٧٦-٧٧.

-الخاتمة-

نخلص من العرض السابق إلى أن الأصوات هي اللبنات التي تشكل اللغة، كما أنها المادة الخام التي تُبنى منها الكلمات والعبارات، فما اللغة إلا سلسلة من الأصوات المتتابعة والمتجمعة في وحدات أكبر ترتقي حتى تصل إلى المجموعة النفسية. أيضا، فإن التحليل الصوتي هو المدخل الأول لدراسة الدلالات داخل النص.

تبدو لغة النص الشعري في بنائها قائمة على أساس الحروف الصامتة، فإن هذه الحروف تصدر أصواتا إذا صاحبها علامات خاصة توضع فوقها أو تحتها منتجة الصوائت، ليصبح اللفظ المنتوج مركبا من صامت وصائت لا من حروف فقط ولا حركات فقط، إذا فنحن أمام موسيقى متنوعة الإيقاع بين شدة ورخاوة وهمس وجهر ...

يتزايد الإحساس بالإيقاع مع حروف العلة؛ إذ تلعب دورا هاما في لغتنا الشعرية، وتعد أساسا لقوة الإسماع Sonority في تاريخ المشافهة لهذه اللغة، وهي خاصية تمثل الطابع الإنشادي في الأدب العربي، وقد تنبه الغنوي لأهمية هذه الحروف فأولوها اهتماما خاصا لاسيما في موازين الشعر واعتبرها أهم من الحروف الصحيحة، وقد تاكد لنا ذلك من خلال العرض السابق.

كان الإيقاع في النص الشعري أكثر تاثيرا في البديع، لاسيما التكرار بأشكاله؛ فتناغم الكلمات ونبرها وجرس الحروف وطبيعتها تمثل تجانسا فريدا يزيد طنانة الإيقاع ويظهر الدلالة، ويجعل من وجودها هدفا بحد ذاته؛ فالرسالة الشعرية تتحرك بين مبدع ومتلق، وهذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها، ثم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع شعره، ولا يمكن تحقق كل ذلك إلا بغلبة الوظيفة الشعرية التي يمثل البديع أعلا درجاتها.

تتجلى قيمة الإيقاع الداخلي في خلق نغمات وإيقاعات تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة، وهو ما يعني أن الإيقاع في شعر طفيل الغنوي له وظيفتان مركزيتان، هما:

- الوظيفة البنائية الإيقاعية التي تتحكم في نسق الخطاب وموسيقاه، أي: بناء عناصره، ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات.
- الوظيفة الدلالية، وهي ملازمة للأولى، ومترتبة عليها؛ فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته، ولطريقة إنتاج معناه.

اعتمد طفيل على النسق الخليلي في بنيته الإيقاعية ملتزمًا بوحدة الوزن والقافية، وإن كان اقتصر من البحور الخليلة على سبعة بحور فقط، اختارها بعناية؛ مواكبة لمضامينه وموضوعاته،كذلك جاءت قوافيه بحروف روي ذللة سهلة غير متكلفة، تجيء طواعية للموسيقى الداخلية وجزء لا يتجزأ من سياق النص.

لم يكن اختيار الموصلي ولا جميلة لشعر طفيل ضمن مختاراتهما الغنائية عشوائيا؛ فنصوصه حافلة بالموسيقى الداخلية التي تتيح للنغم الظهور، وتمنح المغني رحابة لإظهار جمال صوته، كذلك جاءت موسيقاه الخارجية طنانة ثابتة الإيقاع، وهو ما يجعل البيت عنده وحدة موسيقية كاملة سواء في مواضع الوصل أو الوقف.

-المصادر والمراجع-

-المصادر:

- ديوان الطفيل الغنوي، شرح الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق د.س كورى .تقديم د/صلاح الدين المنجد .دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١٩١٧م.
- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
- أبو الحسين أحمد بن فارس: الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠١م.
- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م.
- ابن دريد: جمهرة أنساب العرب، تحقيق رمزى منير بعلبلى، دارالعلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة ابن سينا، القاهرة ، ٢٠١٠م.
- أبوعلي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- أبوالفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

- ابـن قتيبـة: الشـعر والشـعراء، تحقيـق: أحمـد محمـد شـاكر، دار الحـديث، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

- **المراجع:**

- إبراهيم أنيس: الصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٥م.
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.
- أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ، ط٦، ٢٠٠٤م.
- تمام حسان: اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠١م.
- اللغـة العربيـة معناهـا ومبناهـا، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، القـاهرة، ١٩٧٩م.
- رشـيد عبـد الـرحمن العبيـدي: معجـم الصـوتيات، مركـز البحـوث والدراسـات الإسلامية، العراق، ٢٠٠٧م.
- سـعد مصـلوح: الأسـلوب –دراسـة لغويـة إحصـائية – عـالم الكتـب، القـاهرة، ط٣،١٩٩٢م.
- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨٢م.
- الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية ابستيمولوجية)، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م.
- عبـد العزيـز الصـيغ: المصـطلح الصـوتي فـي الدراسـات العربيـة، دار الفكـر المعاصر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، ١٩٩٨م.
- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٢م.
- كمال بشر: علم اللغة العام (الأصوات)، دار المعارف، مصر، د.ت.
- محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، دار المنار، تونس، ط١، ١٩٧٦م.
- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية – في لغة الشعر العربي الحديث – منشأة المعارف، جلال حزي وشركاه، الإسكندرية، د.ت.
- ممدوح عبد الرحمن: القيمة الوظيفية للصوائت (دراسة لغوية)، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ١٩٩٨م.
- الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

– المراجع المعربة:

- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، دار توبقال، الدار البضاء، المغرب، ط٢، ٢٠١٤م.

-الفهارس-

العنوان	الصفحة
الملخص	٧٦٥
المقدمة	٧٦٧
التمهيد	٧٦٩
المسألة الأولى: طُفيل الغنوي، حياته وشعره.	٧٦٩
المسألة الثانية: الإيقاع، مفهومه ودوره في بناء النص الشعري.	٧٧١
المبحث الأول: الإيقاع الداخلي.	٧٧٣
أولا: الأَصوات المفردة	٧٧٦
١- الصوامت	٧٧٦
٢- الصوائت	٧٨٦
ثانيا: المقاطع الصوتية	٧٩٠
١- التصريع	٧٩١
٢- التصدير	٧٩١
٣- التذييل	٧٩٣
٤- الجناس	٧٩٤
المبحث الثاني: الموسيقى الخارجية.	٧٩٦
أولا: الوزن	٧٩٧
ثانيا: القافية	٨٠١
الخاتمة	٨٠٤
المصادر والمراجع	٨٠٦