الأسلوبيّة الصوتيّة وأثرها في دلالة النصّ وفكّ شفراته: مثل تطبيقيٌّ من الشعر والقرآن

الدكتور: عثمان حسين أبو زنيد
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والفنون
جامعة حائل–السعودية–

يأتي مصطلح "الأسلوبية الصوتيّة" مقابلاً عربيّاً للمصطلح الإنجليزي (phonostylistices) والفرنسي (phonostylistique)، وهي هو فرعٌ من علم الأسلوبيّة، يختصّ بالجانب الصوتي في النصوص، ويساعد على كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصور، فيشرح أبعاد التكرار والتوازي على مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتي –تتابعاً وتطريزاً– معتمداً على مصطلحات علم الأصوات بشطريه (phonetics & phonology)[1].

بدأ الالتفات إلى دلالات الأصوات منذ زمن بعيد، إذ أدرك الإنسان أنّ للصوت دلالات معيّنة، فربطها به، وقد ورد هذا عند العرب فـ "قال الخليل: كأنّهم توهّموا في صوت الجندب استطالةً ومدّاً، فقالوا: صَرَّ، وتوهّموا في صوت البازيِّ تقطيعاً، فقالوا: صَرْصَرَ"[2]، ووقف سيبويه مع الدلالة الصوتيّة للبنى الصرفيّة، فرأى أنّ كل المصادر التي على وزن (فَعلان) تدلُّ أصواتها على معناها، فيقول: "ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد -حين تضاربت المعاني- قولك: النَزَوان، والنَقَران، والقَفَزان، وإنّما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ومثله في العَسَلان والرَتَكان، ومثل هذا في الغَلَيان، لأنّه زعزعة وتحرّك، ومثله الغَثَيان، لأنّه تجيش نفسه وتثور، ومثله الخَطَران واللمَعان، لأنّ هذا اضطراب وتحرّك، ومثل هذا اللهَبان والوَهَجان، لأنّه تحرُّكُ الحرِّ وتَثَوُّره، فإنّما هو بمنزلة الغليان"[3].

ويرى ابن جنّي أنّ العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني إذا كان بينهما تماثل صوتي، وأنّهم "استعملوا تركيب (ج ب ل)، و(ج ب ن)، و(ج ب ر) لتقاربها في موضع واحد، وهو الالتئام والتماسك؛ منه الجمل لشدّته وقّته، وجبن إذا استمسك وتوقّف وتجمّع، ومنه جبر العظم ونحوه؛ أي قوّيته"[4]، وهو بهذا يربط بين الأصوات ودلالاتها، ويدرك الوظيفة التي

تؤدّيها[5]، فيقول: "أما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج ملتئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبَّر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذون عليها، وهذا أكثر مما نقدره، وأضعاف ما نستشعره، فمن ذلك قولهم: (خَضَمَ، وقَضَمَ)، فالخضم لأكل الرَّطِب كالبطّيخ والقثّاء وما كان نحوها من المأكل والرطب، والقضم لأكل الصلب اليابس، نحو: قضمت الدّابة شعيرها، ونحو ذلك، وفي الخبر (قد يُدرك الرخاء بالشدّة واللين بالشظف...)، فاختاروا (الخاء) لرخاوتها للرطب، و(القاف) لصلابتها لليابس، حَذوًا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"[6]، ويرى أنّ العرب تأتي بالكلمات" سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب، وذلك قولهم: بحث؛ فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكفّ على الأرض، والحاء لصلحها، تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب، ونحوها إذا غارت في الأرض، والثاء للنفث والبثّ للتراب، وهذا أمر تراه محسوساً محصّلاً؛ فأيّ شبهة تبقى بعده؟!، أم أي شكٍّ يعرض على مثله؟!"[7].

وهذا يدلّ على أنّ الأوائل أدركوا بحدسهم وعلمهم أنّ ثمّة علاقة بين الصوت ودلالته، وأخذا يبحثون فيها على شكل إشارات متناثرة، ولكنّ هذه الإشارات تطوّرت على أيدي اللسانيين المحدثين، فوقفوا عند الدلالة الصوتيّة بإمعان وتمحيص، وذلك بعد أن أقرّ جسبرسن (Jespersen) وفندريس (Vendryes) بوجود علاقة ما بين الأصوات والمعاني التي توحي إليها، وأنّ بين الأصوات ومركّبات الأصوات فروقاً في القدرة التعبيريّة، تجعل الكلمات تعبّر بأصواتها عن معناها[8]، وهذا الأمر جعل فيرث (Firth) يتحدّث عن هذه العلاقة، ويشير إلى صلةٍ ما بين الصوت والمعنى[9].

وتابع اللسانيون العرب المحدثون دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى، ومنهم من تابع ابن جني وابن فارس في رأيهما، كالشيخ عبد الله العلايلي ومحمد المبارك وغيرهما، وخلصوا إلى أنّه لو كانت معاني الكلمات كامنة في أصواتها لَما أمكن تغيير هذه الكلمات في لفظها ومدلولها تغيُّراً يستحيل ربطه بالوضع الأصلي لها، ولكن كلمة مثل (قهقهة) تعبّر وتصف إلى حدٍّ ما بالصيغة نفسها، والأصوات فيها دليل من دلائل المعنى، ممّا يدل على أنّ الصلة بين الصوت ومعناه موجودة[10].

وقد وقف فريق من اللسانيين من الدلالة الصوتية موقف الرافض لها والمتشدد منها، وكان دي سوسير ينفي العلاقة بين الدالّ والمدلول، ويرى أنّها اعتباطيّة، فقد "رأى أن الرمز اللغوي اتحاد تصور مع صورة (سمعية أو ذهنية أو نفسية)، ويميز بين الكلمة والشيء، ويقصد بالكلمة ما نسمعه أو ننطقه أو نكتبه أو نقرؤه، وهي المظهر التعبيري الحسي لما يتمثل بالرمز اللغوي، وأشار دي سوسير إلى أن التصور concept وهو المدلول يتم التعبير عنه بصورة سمعية (الدال) ورمز لكل منهما بالمعادلة الآتية: مدلول signifié ودال significant حيث الدور للأصوات بوضع الرمز اللغوي في مكان محدد في متوالية من الأصوات، وهذا الرمز ما هو إلا جمع نفساني بين دال أو مدلول، ويقصد بذلك أن الدال لا يوجد متحداً مع مدلول، وعند انعدام المزج بينهما لا تبقى إلا الصورة السمعية أو الذهنية أو النفسانية لمتوالية من الأصوات، فمثلاً نجد في اللغة العربية الأفعال: (كتب، جلس) تشير إلى دال أو تصور يمتزج بالمدلول، ويمكن تشبيه العلاقة بين التصور (الدال) والكلمة (المدلول) بالورقة التي لها وجهان، الوجه الأول هو الدال والوجه الثاني هو المدلول (الوجه والظهر للورقة). لذلك لا يمكن وجود وجه للورقة دون وجود ظهرها، ولذلك يستحيل وجود مدلول دون وجود دال"[11].

وتابعه في ذلك سابير(Sapir) وغيره، ولكن مهما تعددت الآراء، حول الدلالة الصوتيّة، فلا يمكن إنكار الأثر الدلالي الناتج عن الصوت، سواء من خلال الجرس الصوتي أو من خلال الإيقاع اللغوي أو من خلال المؤثّرات الصوتيّة النوعيّة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الأسلوبية الصوتيّة تسعى إلى دراسة التشكيل الصوتي اللغوي والتشكيل الصوتي العروضي في النصّ، وتحاول استظهار الدلالات الكامنة في بعض أصوات اللغة وفي بعض التراكيب الصوتيّة، وهي ما يستغلّها بعض الشعراء في إنتاج نصوصهم وإبداعاتهم، وتبحث في التآلف والتناسق الصوتي الذي يجعل نطق اللفظ سهلاً على اللسان، ويجعل أثره السمعي مقبولاً مستساغاً في الأذن؛ وهو ما ارتبط به فصاحة اللفظ[12]، وشكّل شرطاً من شروطها؛ فقد أشار الأقدمون إلى أنّ "الكلمة العربيّة إذا أريد لها أن تكون فصيحةً مقبولةً، فإنّها تتطلّب في مخارج حروفها أن تكون متناسقةً، ولا تتسامح اللغة فتتخلّى عن هذا المطلب إلّا في أضيق الحدود"[13].

ويحاول هذا البحث أن يطبّق الأسلوبيّة الصوتيّة على الشعر العربيّ، فيبحث في الكلمات الموحية صوتيّاً، وفي سهولة التلفّظ أو صعوبته من جهة الأصوات، وإيحاءات الأصوات المفردة في بعض الكلمات، والمؤكّدات الصوتيّة، وهي اجتماع صوتين أو أكثر في كلمة توحي بدلالة ما، والتوازي الصوتي للصوامت أو الصوائت في بداية الكلمات أو نهايتها، والوحدات الصوتيّة (الفونيمات)، والسياق الصوتي للوحدات الصوتيّة، والجانب اللفظي الموحي والمُحاكي، والجانب الصرفي والوحدات الصرفيّة، والجانب النحوي والبلاغي والعروضي والقافية، وذلك بحسب ما يتيحه النص الشعري دون أن يتحوّل ذلك إلى عمل آليٍّ يُفقد النص جماله الشعري[14]. وفيما يلي تطبيق على قصيدة للشاعر الأموي عروة بن أُذَيْنَة، وهي التي يقول فيها[15]:

إنَّ التـي زَعَمَتْ فُـؤادَكَ مَلَّهـا ... خُلِقَتْ هواكَ كما خلقتَ هوىً لها
فَبِكَ الذي زعمتْ بِها وكلاكُما ... يُبـْدِي لصاحِبـه الصَّبابـَةَ كُلَّهـا
وَبَبِيتُ بينَ جَوانِحي حُبٌّ لهـا ... لو كـانَ تحـتَ فِراشِـها لأَقَلَّهـا
ولعمرها لو كان حبّك فوقهـا ... يوماً وقـد ضحيـت إذاً لأظلّهـا
وإذا وَجَدْتَ لها وَساوِسَ سَلْـوَةٍ ... شَفَـعَ الضميـرُ إلـى الفؤادِ فَسَلَّهـا
بَيْضاءُ باكَرها النعيمُ فَصاغَها ... بلباقَـــةٍ فأَدَقَّهـــا وأَجَلَّهـــا
لمَّا عَرَضْتُ مُسَلِّماً لِيَ حاجَةٌ ... أرجـو معونتهـا وأخشـى دَلَّهـا
حجبت تحيَّتها فقلتُ لصاحبي ... مـا كـان أكثـرها لنـا وأقلّهـا
فَدنا فقال : لعلّهـا معـــذورةٌ ... مـن أَجْـلِ رِقْبَتِهـا فَقُلْتُ لَعَلَّهـا

تتميّز هذه القصيدة بالسلاسة في أصواتها، فلا نجد فيها معاظلةً في الكلام، وتلمس في كلماتها سلاسةً وبساطً ونعومةً، وفيها توازٍ صوتيّ تماثلي ظاهر في بداية الكلمات، وقد جاء هذا التوازي الصوتي مُكَوّناً صرفيّاً ومعجميّاً في بدابة الكلمات على النحو التالي:

"خُلِقَتْ هواكَ"// "خلقتَ هوىً"، و"هـواكَ"// هـوىً " و"بِكَ"// "بِـها //بِـيَْضاءُ"// "بِـاكَرها"// "بِلباقَةٍ "، و"يُـبْدِي"// "بِـبَيتُ، و"لِـو كانَ// لِـأَقَلَّها// لِـها // لِـعمرها // لِـو كان // لِـأظلّها// لِـمَّا عَرَضْتُ" // لِـيَ حاجَةٌ// لِـعلّها// لِـصاحِبه"، و"وَجَدْتَ // وَساوِسَ"، و"فـؤادِ// فـؤادَكَ// فَـسَلَّها// فَـصاغها"// "فـأَدَقَّها"، و"أرجو// أخشى// أكثرها// أقلّها"،

و"مَـلَّها// مَعذورةٌ// مُـسَلِّماً// مَـعونتها// مَـا كان"، و""، "، و"قَـدنا// فَـقال// فَـقُلْتُ"، "حَـاجَةٌ// حَـجبت".

ونلحظ أنّ حالات التوازي هذه تأتي هنا كثيفةً جداً، مع أنّ القصيدة قصيرة جدّاً، ولا يكاد يخلو منها بيت واحد، ممّا يجعل أثرها بادياً على المستوى الكلّ للنص الشعري.

أمّا توازي الأصوات في نهاية الكلمات على مستوى النصّ الكلّي، فهو بارز في صوت الهاء، فقد أسهم في ذلك وجود القافية، ولكنّه مع ذلك تكرر خارج القافية، فكان تكرار الأصوات المتماثلة في نهاية الكلمات فكما يلي:

1. بالهاء المفتوحة وقد وردت اثنتين وعشرين مرّة، وهي: (مَلَّها// لها// بِها// كُلَّها// لها// لأَقَلَّها// ولعمرها// لأظلّها// لها// فَسَلَّها// باكَرها// فَصاغَها// فأَدَقَّها// وأَجَلَّها// معونتها// دَلَّها// تحيَّتها// أكثرها// أقلّها// لعلّها// رِقْبَتِها// لَعَلَّها)

2. بالنون الساكنة والمتحركة والتنوين، وقد وردت سبع عشرة مرة، وهي: (إنَّ// هوىً// حُبٌّ// كانَ// لو كان// يوماً// إذاً// سَلْوَةٍ// بلباقَةٍ// مُسَلِّماً// حاجَةٌ// ما كان// بينَ// فَدنا// معذورةٌ// منْ).

3. بالتاء، وقد وردت ثلاث عشر مرّة، وهي: (زَعَمَتْ// خُلِقَتْ// خلقتَ// زعمتْ// الصَّبابَةَ// يَبِيتُ// تحتَ// ضحيت// وَجَدْتَ// عَرَضْتُ// حجبت// فقلتُ// فَقُلْتُ).

4. بالكاف، وقد وردت أربع مرّات، وهي: (فُؤَادَكَ// هواكَ// فَبِكَ// حبّك).

5. الياء (الكسرة الطويلة)، وقد وردت ست مرّات، وهي: (التي// الذي// يُبْدِي// جَوانِحي// لِيَ// لصاحبي).

6. بالواو شبه الصائتة والصامتة، وقد وردت ثلاث مرّات، وهي: (لو// لو// أرجو).

7. الألف (الفتحة الطويلة) غير المتصلة بالهاء، وقد وردت سبع مرات، وهي: (كما/ كلاكُما، إلى، لمَّا، ما، لنا، فَدنا).

ويلاحظ أنّ جميع كلمات القصيدة لم تخرج في نهاياتها عن هذه الكلمات إلّا في الكلمات التالية فقط: (وَساوِسَ، شَفَعَ، الضميرُ، الفؤاد، بَيْضاءُ، النعيمُ، فقال، أَجْلِ)، وهذه يجعل عنصر التكرار الصوتي في نهاية الكلمات بارزاً واضحَ التأثير على إيقاع النص الشعري.

فيظهر أنّ الشاعر قد استغلّ الإمكانيّة التعبيريّة لصوت الهاء المتصلة بالألف (الفتحة الطويلة) المطلوب تخيّلها أو استدعاؤها في الذهن، وكأنّه كسَر مبدأ الاعتباطية في اللغة، مما يبيّن العلاقة بين الشكل والمضمون، وانصهار اللفظ والمضمون معاً واتّحادهما داخل النص الشعري؛ فجميع الأصوات التي ركّز عليها الشاعر وجعل منها توازياً في نهاية الكلمات أصوات مهموسة، والهاء مهموس رخو يظلُّ تيار الهواء معه منطلقاً، وهو متناسب مع المعاني العاطفيّة المبثوثة في القصيدة، واعتمد على ما توحيه معاني الشدة في صوتي التاء والكاف وما يحدث لهما من حبس لتيّار الهواء ثمّ انطلاقه مرّة واحدة، وكأنّ الحالة النفسيّة لهذا المحبّ وما تستدعيه من قلق وتوتر وخوف على مصير حبّه يجعله يحبس أنفاسه خوفاً وقلقاً مع صوتيّ التاء والكاف، ويعترض صوت النون الذي يحضر بكثافة، ليعبّر عن حالة تشبه الأنين، ثمّ يتخلّص من هذا الانقباض الطارئ والأنين المتكرر فيطلقها مستريحاً مطمئناً مع صوت الهاء المنساب، وصوتي الألف والياء المدّيّة، وهو شبيه بما يحدث عند إطلاق ما يسمّى بـ "التنهيدة" التي تعبر عن ذهاب القلق وانفراج الهمّ.

ونلحظ أنّ الشاعر لم يكتفِ لذلك بالاعتماد على توازي القوافي في أواخر الأبيات، وإنّما كررّه في متن الأبيات، وكذلك فإنّه جعل اللام سابقةً له في كل أواخر الكلمات التي انتهت بها الأبيات، وكما هو معلوم أن اللام صوت يتشكّل باعتماد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث يعترض اللسان والأسنان تيار الهواء، فيجد هذا التيار منفذا من جانبي الفمّ أو من أحدهما، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به ثمّ تتصل بتيّار حرّ طليق ناتج عن نطق الهاء المفتوحة، وفي هذا التذبذب ثمّ الانطلاق المريح توافق مع معنى التذبذب والخوف التي تسبق حالة الاطمئنان التي تحدث في النهاية، وكأنّ الأصوات جاءت متوافقة مع الحالة النفسية للقائل ومع الدلالة التي يريد.

أمّا عن دور الفونيمات في صناعة المعاني المشكّلة للنص، فإننا نلحظ أنّ البنى الصرفية تتشابه في القافية ولا يفرّق بينها إلّا فونيم واحد كما يظهر في الكلمات التالية: (مَلَّها، سَلَّها، كُلَّها)، (لأَقَلَّها، لأظلّها)، (بِها، لها)، (أقَلَّها،أَجَلَّها)، (دَلَّها، لعلّها).

فتكرار هذه البنى الصرفيّة وتماثلها إلّا في فونيم واجد أنحد جعل منها بنىً موحية، فأضفى على القصيدة أبعاداً دلالية إضافيّة.

كما أنّ تكرار التماثل الصوتي كان مصحوباً بتماثل التكرار التركيبيّ، فنجده استخدم بنى تركيبية متشابهة، مثل:

التي زَعَمَتْ// الذي زعمتْ

لو كانَ تحتَ فِراشِها لأَقَلَّها// لو كان حبّك فوقها.... لأظلّها

شَفَعَ الضميرُ .... فَسَلَّها// باكَرها النعيمُ فَصاغَها

كما كرر بعض الأدوات النحوية مثل الفاء، والواو، ولام التوكيد، وهو تكرار يقصد منه توظيف أنواع معينة من الجمل لتوحيد الصور وإظهار ذلك التوحّد في المشاعر بين الحبيب ومحبوبته التي زعمت فؤاده ملّها، وللتأكيد على هذا المعنى الذي يمثل بؤرة النص ومرتكزه الضوئي، عمد الشعر إلى لفّ معاني النص بعضها ببعض، فحبكها من خلال التكرار التوكيدي، ومن خلال إصراره على ربط جميع كلمات القافية بهاء الدالّة على المؤنث في آخرها، وجعلها كلمة واحدة.

وبالعودة للمشاكلة الصوتيّة مرة أخرى، فإننا نجد أن الشاعر جاور بين ألفاظ تشترك في أصوات معيّنة، مثل: (لصاحِبِه الصَّبابَةَ)، (بَيْتُ بينَ)، (جَوانِحِي حُبٌّ)، (لِها لو)،(لعمرها لو)، (كان حبّك)، (وَساوِسَ سَلْوَةٍ)، (الفؤادِ فَسَلَّها)، (بَيْضاءُ باكَرها)،(فأَدَقَّها وأَجَلَّها)، (حاجَةٌ أرجو)، (حجبت تحيَّتها)، (كان أكثرها)، (لنا وأقلّها)، (فَدنا فقال)، (لعلّها معذورةٌ)، (فَقُلْتُ لَعَلَّها).

ولسنا في صدد طرح البدائل المعجمية الممكنة، ولكننا نلحظ أنّ التجاور بين هذه الكلمات المتضمنة لبعض الحروف ذاتها أدّى دوراً صوتيّاً إيقاعيّاً إضافيّاً في القصيدة.

أمّا على الصعيد التركيبي، فنجد أنّ جمل القصيدة طويلة، وهذا يشفُّ عن الحالة النفسيّة التي يعيشها القائل، وتكشف عن المعاني العميقة المبثوثة في النصّ، فدرجة طول الجمل تؤثر في درجة استغراقها الزمني عند قراءة البيت أو القصيدة، فهي تستغرق زمناً أطول، وقد تعبّر بساطة الجملة وسلاستها عن السرور والفرح، في حين أنّ طولها وتعقيدها يعبّر عن الحزن والكآبة والقلق[16]، فطول جمل البيت الأول والثاني وتركيبها واحتواؤهما على جمل الصلة يشير إلى حالة الحزن والاضطراب والقلق التي تلف الشاعر مما تسرّب إليه من زعم المحبوبة أنّه ملّها، وعندما تحدّث عن ذكرياته معها في الأبيات اللاحقة جاء بجمل

قصيرة منسابة، وهي تشير إلى الحالة النفسيّة المريحة التي كانت تحيط بتلك الذكريات السعيدة.

وبعد هذا الوقوف مع هذا النص، رأينا كيف ائتلفت الأصوات فيه وأدّت دوراً توكيديّاً، وكيف كانت الكلمات موحيةً من خلال التماثل الصوتي في بداية الكلمات ونهايتها، وكيف ظهر أثر التوازي التركيبي في إنتاج الدلالة العامّة للنص وتعميقها، فعبّرت عمّا دار من خلجات في نفس الشاعر، لتمثّل أدباً جميلاً ممتعاً تطرب الآذان لسماعه وتأنس النفس به.

وفيما يلي محاولة تطبيقيّة أخرى على سورة الضحى: ﴿ وَالضُّحَى(1) وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى(2) مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى(3) وَلَلآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الأُولَى(4) وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى(5) أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَى(6) وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَى(7) وَوَجَدَكَ عَائِلا فَأَغْنَى(8) فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلا تَقْهَرْ(9) وَأَمَّا السَّائِلَ فَلا تَنْهَرْ(10) وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ(11)﴾.

هذه السورة مكّيّة، تنتظم في إحدى عشرة آية، وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

الأوّل: يقسم الله –سبحانه وتعالى– بالضحى والليل أنّه لم يودّع رسوله –صلى الله عليه وسلّم– ولم يترك بعثَه له.

الثاني: يوضّح الله –سبحانه وتعالى– للنبيّ –صلى الله عليه وسلّم– فضل حياة الآخرة على الحياة الدنيا، ويعده بإعطائه ما يرضيه ويذكّره بتتابع نعمه السابقة عليه، وهي مرتّبة زمنيّاً: إيواؤه يتيماً، وهدايته ضالّاً، وإغناؤه عائلاً.

الثالث: يأمر الله –سبحانه وتعالى– النبيّ –صلى الله عليه وسلّم– بقضايا ثلاث، وهي: عدم قهر اليتيم، وعدم نهر السائل، وضرورة التحديث بالنعم.

وهذه الأقسام الثلاثة تتدرّج من حيث الترتيب الزمني:

1) الحاضر، وفيه البشرى بعدم التوديع وعدم انقطاع الوحي، وجاء متوافقاً مع القسم بـ "الضحى".

2) الماضي، وهو استرجاعي، كان من خلاله التذكير بما كان من نعم على النبيّ، صلى الله عليه وسلّم، وجاء متوافقاً مع القسم بالليل الّذي يسبق الضحى.

3) المستقبل، وفيه توجيه وأمر بقضايا مستقبليّة، وهو يتوافق مع ذكر الآخرة بعد الضحى والليل.

أمّا من حيث العلاقة بين توظيف دلالات النص وأصواته، فنلاحظ أنّ فواصل النصّ القرآني في هذه السورة ترتبط بموضوعاتها، فقد جاء صوت الألف في الآيات الثماني الأولى موحياً بمضمون الكلمات المستخدمة ومعانيها، فالضحى فترة تمتدّ من أول النهار إلى ما قبل الظهر، وهي فترة ممتدّة ولكنّها محدودة، وإذا نظرنا لنهايات هذه الآيات الثماني، فإننا نجده ألفاً لينة، وهي صوت ممدود، ولكنّ مدّه محدود وقصير، ويُقرأ في بعض القراءات مُمالاً إلى صوت الياء، وهو يتناسب مع محدوديّة (الضحى)، وكذلك فإنّ مرحلة ألـ (سجى) من الليل محدودة، أمّا في كلمة (قلى) فهي تدلُّ على محدوديّة مفارقة الوحي، وفي كلمة (الأولى) فتدلّ على محدوديّة الحياة الدنيوية وقصرها.

وأمّا كلمة (فترضى) فإنّها –مع موافقتها لما قبلها وما بعدها من الفواصل القرآنية والكلمات المنتهية بالألف المقصورة– فإنّها تختلف هنا في مدّها، فمدّها يكون مدّاً طويلاً لأنّها متبوعة بهمزة (فترضى ألم يجدك)، وهذا يتوافق مع حالة الرضا غير المحدودة التي سينالها النبيّ –صلى الله عليه وسلّم– بخلاف الكلمات (آوى، هدى، أغنى)، فمضامينها محدودة بزمن، وهو زمن حياة النبيّ صلى الله عليه وسلّم.

أمّا الآيات الثلاث الأخيرة فقد انتهت بأصوات مخالفة للفاصلة القرآنيّة السابقة، فقد جاء نهايتها صوت الراء المكرر المفيد لمعنى الاستمراريّة في: (فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلا تَقْهَرْ(9) وَأَمَّا السَّائِلَ فَلا تَنْهَرْ(10))، وهو يتوافق في صفة الاستمراريّة مع الحالة النفسيّة للإنسان الّذي يقع عليه القهر والنهر، وتستمرّ آثارهما النفسيّة معه في حياته زمناً طويلاً، كما أنّ اليتيم والسائل حالتان اجتماعيّتان يتكرر وجودهما في الحياة، ويستمرّ إيذاء المجتمع لهما مع امتداد الزمان وتكراره، ولذلك فإنّ وجودهما في هاتين الفاصلتين جاء منسجماً مع دلالتيهما وما يحيط بهما من معانٍ.

أمّا الفاصلة الأخيرة في (وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ) فقد انتهت بصوت الثاء، وهو صوت أسناني ينتج من وضع يكون اللسان فيه مرتكزاً على الأسنان ويسمح لتيّار الهواء بالاحتكاك والانتشار من خلالها، وهو يفيد معنى الانتشار والتفشّي، وهذا يتوافق مع الأمر بنشر الحديث عن نعمة الله وإفشائها بين الناس من خلال الاحتكاك بهم والتفشّي بينهم.

وإذا نظرنا للتشكيل الصرفي الذي تشكّلت فيه أصوات الفواصل القرآنيّة، فإننا نجد تشكيلاً إيقاعيّاً لافتاً، فقد جاءت أربع كلمات منتهية بالألف ثلاثيّة الأصوات (ضحى، سجى،

قلى، هدى)، وجاءت أربع منها رباعيّة (أولى، ترضى، آوى، أغنى)، أمّا الفواصل الأخر، فجاءت رباعية الأصوات أيضاً (تقهر، تنهر، حدّث)، فأظهر هذا التكرار التشكيلي للبنية الصرفيّة للكلمات بعداً إيقاعيّاً متوازيّاً معمّقاً للدلالة النصيّة.

ونلحظ أنّ بعض الأصوات لم تظهر في النص، وهي: الزاي والشين والصاد والظاء، وتكرر بعضها في النص القرآني بصورة لافتة، وفقد وردت الأصوات كما يلي: صوت الألف إحدى وعشرين مرّة، واللّام سبع عشرة مرّة، والميم أربع عشرة مرّة، والواو اللينة (شبه الصامت) اثنتا عشرة مرّة، والهمزة إحدى عشرة مرّة، والكاف تسع مرّات، والنون والدّال والرّاء والفاء ثماني مرّات، والتاء والباء سبع مرّات، والياء اللينة (شبه الصامت) والجيم والعين أربع مرّات، والضاد والسين والهاء والياء المَدّية ثلاث مرّات، والقاف والحاء والخاء مرّتين، والذالّ والغين والطاء والواو المَدّيّة مرّة واحدة.

كما نجد أنّ النص تضمّن مجموعة من أصناف تكرار الأدوات النحويّة والأساليب الكلاميّة، وهي تحفُّ النص بمجموعة دلالات إضافيّة وتوكيديّة إضافةً إلى الإيقاعات الصوتيّة الموحية، وهي على النحو التالي:

1) تكرار القَسَم: والضّحى، والليل.

2) تكرار أسلوب التوكيد باللام: (وَلَلآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ... وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ).

3) تكرار أسلوب النفي بـ ما + الفعل الماضي: (مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ/ وَمَا قَلَى).

4) تكرار الوحدة المعجميّة "وجِدَ": (أَلَمْ يَجِدْكَ...، وَوَجَدَكَ ضَالًّا...، وَوَجَدَكَ عَائِلا).

5) تكرار بعض الصيغ التركيّبة:

أ– فعل+ فاعل+ مفعول به أوّل+ مفعول به ثانٍ+ فـ+ فعل ماضٍ:

(أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَى/ وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَى/ وَجَدَكَ عَائِلا فَأَغْنَى)

ب– أمّا+ اسم + فـ+ لا الناهية+ فعل مضارع:

(فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلا تَقْهَرْ/ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلا تَنْهَرْ/ وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ).

6) ارتكاز الخطاب على استخدام ضمير المخاطَب (الكاف): (وَدَّعَكَ، رَبُّكَ، لَّكَ، يُعْطِيكَ، رَبُّكَ، يَجِدْكَ، وَوَجَدَكَ ضَالًّا، وَوَجَدَكَ عَائِلاً، رَبِّكَ).

وبعد، فإننا نجد أنّ:

1– المؤثّرات الصوتيّة لا تقوم بوظيفتها في النصّ معزولةً عن السياق، وإنّما تمثّل جزءًا من مجموعة من المكوّنات اللسانيّة التي يتحكّم بها السياق النصّي الكلّي والدلالات النصيّة الكليّة.

2– الإيقاع الصوتي لا يتشكّل من خلال التفعيلات العروضيّة أو الفواصل القرآنيّة فحسب، وإنّما من خلال تماثل الوحدات الصوتيّة الصغيرة وتكرارها في النص.

3– الإيقاع النصّي يتوافق مع الحالات الشعوريّة المصاحبة للنص، ويعمل على تأكيد المعنى وتعدده وتغلغله.

4– أنّ سياق الكلمة يشكّل محوراً جوهريّاً في تشكيل الخطاب النصّي والتعبير عن مقاصده الكلاميّة وفتح مغالق النص وتوالد معانيه.

5– أنّ الدلالة النصيّة العامّة المطروحة في النص –بشقّيها الظاهر والمضمر– تأتي من تضافر بين الكلمة وأصواتها، ومن تتابع الدلالات الصوتيّة للصوت المفرد في الكلمة، وما تضفيه الكلمة من دلالات تأويليّة تتجاوز بالجمل النصيّة حدود الإغلاق الدلالي إلى أبعاد تأويليّة شموليّة.

الهوامش:

(1) الضالع، محمّد، الأسلوبيّة الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م، ص15.

(2) ابن جنّي، أبو الفتح عثمان(ت هـ)، الخصائص، تحقيق: محمّد علي النجّار، دار الكتب المصريّة، القاهرة، 1955م، ج1، ص152.

(3) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر،(ت هـ)، الكتاب، المطبعة الأميريّة، بولاق، 1317هـ، ج2، ص 218.

(4) ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص150.

(5) انظر: مبروك، مراد، من الصوت إلى المعنى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2002م، ص13.

(6) ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص157–158.

(7) ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص160.

(8) انظر: مجاهد، عبد الكريم، دراسات في اللغة، دار الشؤون الثقافيّة ، بغداد، 1986م، ص80–81.

(9) انظر: مجاهد، دراسات في اللغة، ص81-82، و ديتش، ديفيد، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: محمّد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1961م، ص167، و أولمان، ستيفن، الكلمة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1987م، ص82.

(10) انظر: بوعمامة، محمد، الصوت والدلالة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث، مجلة التراث العربي، دمشق، ع 85، كانون الثاني، 1985م، والعلايلي، عبد الله ، مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد، المطبعة العصرية، القاهرة، د.ت، ومحمّد، المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، دمشق، ط2، 1964، ص261 وص129.

(11) علي، عاصم شحادة، قضايا الأصول التراثية في اللسانيات المعاصرة: عرض وتحليل، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع79، وانظر: دي سوسير، فردناند، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر قنيني، ط2، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987م، ص85، ص105- ص127، والحناش، محمد، البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص185؛ ودراج، أحمد عبد العزيز، الاتجاهات المعاصرة في تطور دراسة العلوم اللغوية، مكتبة الرشد، الرياض،1424هـ/2003م، ص79؛ و حسام الدين، كريم زكي، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، القاهرة، سنة 1985، ص54؛ وسامبسون، جيفري، المدارس اللغوية: التطور والصراع، ترجمة: أحمد الكراعين، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د. ت، ص39؛ وعمايرة، خليل، في نحو اللغة وتراكيبه، ص40- ص42؛ و الراجحي، عبده، النحو العربي والدرس الحديث: بحث في المنهج، ط1، دار النهضة العربية، بيروت،1979م، ص24؛ وشاهين، عبد الصبور، في علم اللغة العام، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1996م، ص31؛ وبعلبكي، رمزي منير، فقه اللغة المقارن، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، د. ت، ص21؛ وحسنين، صلاح الدين، دراسات في علم اللغة الوصفي والتاريخي والمقارن، دار العلوم، القاهرة، 1984م، ص64.

(12) حسام الدين، كريم زكي، الدلالة الصوتيّة، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط1، 1992م، ص145.

(13) حسّان، تمام، اللغة العربيّة مبناها ومعناها، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979م، ص265.

(14) انظر : الضالع، الأسلوبيّة الصوتيّة، ص 24–28.

(15) الجبوري، يحيى، شعر عروة بن أذينة، مطبعة الآداب، النجف، 1976، ص360.

(16) الضالع، الأسلوبية الصوتيّة، ص41–42.