الأسلوبية الصوتية في شعر راجح الحلّي (ت ٦٢٧هـ)

م.م شه ونم كردو يونس
مدرس مساعد/ كلية اللغات/
جامعة صلاح الدين /اربيل
shawnm kurdo@yahoo.com

أ.م.د. سعدية أحمد مصطفى
أستاذ مساعد /كلية اللغات/
جامعة صلاح الدين /اربيل
saadiya.mustafa@su.edu.krd

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية الصوتية - شعر راجح الحليّ - التشكيل الموسيقي.

كيفية اقتباس البحث

يونس ، شه ونم كردو ، سعدية أحمد مصطفى ، الأسلوبية الصوتية في شعر راجح الحلّي (ت ٦٢٧هـ)،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، شباط ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:٢ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Phonetic stylistics in the poetry of Rajih al-Hilli (d. 627 AH)

shawnm krdo youns
Asst. Professor
College Of Languages
Salahaddin Universtiy-Erbil

Saadiya Ahmed Mustafa
Asst: Lecturer
College Of Languages
Salahaddin Universtiy-Erbil

Keywords : phonetic stylistics, Rajih Al-Hilli's poetry, musical formation .

How To Cite This Article
youns, shawnm krdo, Saadiya Ahmed Mustafa, Phonetic stylistics in the poetry of Rajih al-Hilli (d. 627 AH),Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, February 2026,Volume:16,Issue 2.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract :

Stylistic studies have been able to find their place and immunity among contemporary critical approaches, thanks to their scientific nature and objectivity. This study focuses on the phonetic level and its harmony with other structural, prosodic, and rhetorical levels within a Mamluk-era poetic text, the poetry of Rajih al-Hilli (d. 627 AH), answering a fundamental question: What are the phonetic features of his poetry? What is the aesthetic and functional dimension of these sounds? And how did they form a distinctive style in his collection of poems? The study thus comes within the framework of phonetic analysis of the produced text, which constitutes the relationship between the elements of the phonetic structure of the poetic text, where a group of interacting and interconnected elements form a connection based on the diversity of sounds, their similarity, and their phonetic features. This connection impacts the reader and listener in a poetic experience that reflects pride in oneself, one's dignity, and courage, combined with praise for the Ayyubid kings, princes, and ministers, demonstrating loyalty to them and

defending their kings. The study focuses on the stylistic possibilities and cohesion of the structure of the poet Rajih Sharaf al-Din al-Hilli, through the vocal fluctuation in harmony and compatibility of sounds, highlighting the psychological emotions and poetic experience, which constitute one of his linguistic structures interacting and interconnected with sound and its features, and revealing the role played by the vocal formation of falling and rising in stress and tone, forming the vocal segments, and pauses in the joint in showing the functional semantic value of words and their performance within the framework of its vocal elements that are distinct in their diversity and stylistic difference between sounds.

الملخص:

استطاعت الدراسات الأسلوبية أن تجد مكانتها وحصانتها وسط المناهج النقدية المعاصرة بفضل علميتها وموضوعيتها، وتُعنى هذه الدراسة بالمستوى الصوتي وتناغمه مع المستويات الأخرى التركيبية والعروضية والبلاغية داخل نص شعري في العصر المملوكي هو شعر راجح الحليّ (ت٦٢٧هـ) مجيبة في سؤال جوهري وهو ما السمات الصوتية في شعره؟ وما البعد الجمالي والوظيفي لهذه الأصوات؟ وكيف شكلت أسلوباً مميزاً في ديوانه؟ فجاءت الدراسة في إطار التحليل الصوتي للنص المنتج، والذي تشكل العلاقة بين عناصر البنية الصوتية للنص الشعري حيث تشكل مجموعة من العناصر المتفاعلة والمترابطة فيما بينها ترابطا قائماً على التنوع بين الأصوات وتماثلها وسماتها الصوتية وأثر ذلك على القارئ والمستمع في تجربة شعرية تعكس الافتخار بالنفس وعزتها وشجاعتها ممتزجا مع مدح الملوك والأمراء والوزراء الأيوبيين في تمثيل الولاء لهم والدفاع عن ملوكهم.

فالدراسة تقف عند امكانيات أسلوبية وتلاحم البناء عند الشاعر راجح شرف الدين الحليّ، من خلال التراوح الصوتي في انسجام وتلائم الأصوات، وابراز الإنفعالات النفسية والتجربة الشعرية والتى تشكل إحدى بنياته اللغوية المتفاعلة والمترابطة بالصوت وسماتها، والكشف عن الدور الذي تلعبه التشكيل الصوتي من هبوط وارتفاع في النبر والنغمة، وتكوين المقاطع الصوتية ، والوقفات في المفصل في أظهار القيمة الدلالية الوظيفية للألفاظ وأدائها في أطار عناصره الصوتية المتمايزة في تنوعها وأختلافها أسلوبياً فيما بين الأصوات.

المقدمة:

إن العنصر الأساس من عناصر البنية اللغوية في النص هو الصوت، فله دور بارز في التعبير عن المعنى مهما كانت طبيعته؛ لأن صفته وميزاته هي المعيار الأساس الذي يعتمده الشاعر للتعبير عن غرضه المقصود؛ لبيان القيم الجمالية فيه بعدهِ أصغر وحدة في اللغة[1]، إذ

يُعد عنصراً فاعلا من عناصر إنتاج الكلام الإبداعي عن طريق التراوح والتشكيل الصوتي بين الأصوات، فاقتضت طبيعة المادة المجموعة تقسيم البحث على مقدمة ومدخل للأسلوبية الصوتية ومبحثين، تناول المدخل/التمهيد مفهوم الأسلوبية الصوتيةعند الغرب والعرب، مع نبذة مختصرة عن حياة الشاعر، ودرس المبحث الأول: التراوح الصوتي وسماتها، أما المبحث الثاني: فتطرق إلى التشكيل الصوتي (المقطع، والتنغيم، والنبر، والمفصل) مع الاعتماد على المنهج الأسلوبي.

مدخل إلى الأسلوبية الصوتية:

إن أول من استعمل اصطلاح (phonostylistik) هو نيقولاي تروبتسكوي في كتابه "أصول الفونولوجيا"[٢]، وقد بين أهمية الدراسة الصوتية من الناحية الجمالية في الكلام إنتاجاً، وسماعاً، ونصاً، مع التشكيل الصوتي، والعروضي، والبلاغي، وأضاف إليها خاصية التطريز الصوتي من المقطع، والنبر، والتنغيم، فميَّز بذلك بين ثلاث مبادئ صوتية وهي" الصوتية التمثيلية، الصوتية الندائية، والصوتية التعبيرية"[٣]، فالعنصر الأول مكون صوتي، تعني بدراسة الصوائت والصوامت كعنصر لغوي وموضوعي وقاعدي، أما العنصران الأخيران تعنيان بدراسة المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى التأثير على السامعين، والمتغيرات الناتجة عن المزاج، والسلوك العفوي للمتكلم، وهما صلب موضوع الأسلوبية الصوتية، لا سيما أنها تعتمد على مبدأ المتغيرات الصوتية الأسلوبية، وتكون للغة حرية التعرف على بعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية فيمكن استخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية.

تعد الدراسة الصوتية من أصل العلوم عند العرب؛ لأتصالها المباشر بالقراءات القرآنية، وتعود جذورها إلى عناية أبي الأسود الدؤلي (ت٦٩هـ) واعتماده الرؤية البصرية على وصف كلمات القرآن الكريم وصفاً صوتياً في التنقيط، وجاء ابن جني (٣٩٢هـ) الذي بلور ونظَّر للدرس الصوتي فاكتمل على يديه الموسوعة الصوتية العربية [٤] ، تبعه آخرون انحصرت جهودهم الصوتية في متون تتعلق بعلم التجويد، وفيما يتعلق بجهود المحدثين من علماء اللغة، إذ بدأت العناية بالدرس الصوتي في منتصف القرن العشرين، ويعد الدكتور إبراهيم أنيس رائداً في هذا المجال[٥]، ونظراً لغزارة النصوص الشعرية عند الراجحي والتى تتناسق فيها الإيقاع والصوت، تم اختيار أمثلة من هذه النصوص التي تُظهر القدرات الفنية العالية، والقيمة الدلالية المتناهية، من التنظيرات والتطبيقات الأسلوبية صوتياً، وإيقاعياً في هذا البحث.

حياة الشاعر (ت٦٢٧هـ):

هو الشيخ الأديب: أبو الوفاء شرف الدين، أو الشرف، راجح بن إسماعيل بن ابى القاسم الأسدي الحليّ، الحلبي، وهو عربي النسب، عراقي المولد من مدينة الحلة، ولدعام (٥٧٠هـ)[٦]، وقد عُرفت هذه المدينة بالجامعيين أوبحلة بنى مزيد، فنشأ بين احضانها، معتزا بنسبه وموطنه ومسقط رأسه، وبعد سقوط الدولة المزيدية اصبح الحلة تابعا للخلافة العباسية، فجاء دور الارتحال من قبل الشعراء والأدباء والعلماء

إلى المدن والأقطار الأخرى[٧]، فكان راجح الحلي بينهم فظل زمنا ينتقل بين بغداد والجزيرة الفراتية ومصر واستقر أخيرا بدمشق، واتصل بملوكها، وارتفع نجمه وعلا شأنه عند ملوك بني أيوب، يضم ديوانه (٢١٢) قصيدة في (٨٤٣٠) بيت شعر، في مدح الملوك والأمراء والوزراء والشخصيات الأدبية والعلمية ، ولم نجد له هجاءً في الديوان، وله في الرثاء(١٥) قصيدة، وقصيدة واحدة انفرد بها في الغزل، أما مكوناته الثقافية فنتلمس في ديوانه الثقافة الأدبية واللغوية والتأريخية والدينية والفلكية، وتوفي سنة(٦٢٧هـ) ودفن خارج باب الصغير جوار قبة القلندرية في دمشق.

المبحث الأول: التراوح الصوتي

يمد الصوت باختلاف إيقاعاته النص بإشعاعات تنم عن إسهامها في التعبير عن الانفعالات النفسية للشاعر، وأحاسيسه إلى المتلقي، فطغيان صوت على آخر، وتردده بكثرة في النص تؤثر في النفس، وتعمل كوظيفة مجاذبة تحمل بين طياتها اللحظة الجمالية والموقف الشعري وتنقله من الداخل(الشاعر) إلى الخارج (المتلقي)[٨]، أن التراوح الصوتي يحدث في النصوص الشعرية كلها في أن "تتناوب، أو تعاقب، أو تمايل، أوتموج، ذبذبةً"[٩] بين أصوات الحروف، وتحليله تحليلاً صوتياً يحقق لنا غاية من النص الأدبي فيتحول "عن سياقه الأخباري إلى وظيفة التأثرية والجمالية"[١٠]، ومن أجل كشف الإنجاز الصوتى في ديوان الشاعر، سنقوم بجدولة هذه الأصوات؛ لبيان قدرة الصوت على استيعاب الشحنة الدلالية باعتبار ما يلمح من تساوق[١١]، وذلك بصفته متغيراً أسلوبياً اختاره الشاعر؛ ليقف عنده إيقاعياً وموسيقياً ودلالة على المكمن الشعوري، ويبين أثره النفسي عند المتلقي.

١-الجهر والهمس:

إن المعطيات الإحصائية في الجدول رقم (٢،١) تبين لنا نهج الشاعر في توافق الأصوات وتضافرها بالشحنات الدلالية الناجمة عن السياق في حده الضيَّق، ففي القائمة تتصدر أصوات (ر-ب-م-د-ل) بنسب عالية أكثر من غيرها، وسنقوم بجعلها في مجموعات ليسهل عملية التنظير والتطبيق، إذا تفحصنا أصوات دوال الألفاظ في ديوان راجح الحليّ تتضح مظاهر الفاعلية للتراوح الصوتي في الكشف بين أصوات الجهر والهمس، فالغلبة على مستوى الديوان تعود للأصوات المجهورة بنسبة (٨٤.٨%) على الأصوات المهموسة (١٥.٢٤%)، والتي تنم عن أن الشاعر احتاج إلى الأصوات المجهورة؛ نتيجة كثرة قصائده المدحية في الملوك والأمراء والوزراء، فهذا التفاوت في النسبة بين أصوات الجهر والهمس يفتح باباً للتأويل والقراءة المتأنية من أجل الوصول إلى دلالة هذه الأصوات وأثرها على المدلول العام للقصيدة، فالصوت " ينظم حركة الألفاظ في النسيج الشعري ويمنحها موقعاً دلالياً تتفرع بظلاله داخل النسيج ككل"[١٢]، فهذه

الأنظمة المتشابكة تعطي اللفظة والقصيدة إيحاءً وقوةً، ففي قصيدة يمدح بها الملك الظاهر غازي بن يوسف صلاح الدين[١٣] : (من الطويل).

أمـــن أرضِ ليلـــى للنسيـــمِ هبُـــوبُ	فمـــن نـــشرهـــا فـــيهِ تـــضوعَ طيـــبُ
صَبـــا للصّبَـــا قـــلبي وكـــلَّ متـــيمٍ	يحـــنُّ إذا هـبَّـــتْ صـبـــاً وجنـــوبُ
أحـــنُّ إلـــى أَكـــنافِ شـــرقيِّ بابـــل	وغـــيرُ غـريـــبٍ أنْ يحـــنَّ غَـريـــبُ
أيـــا ســـاكني أرض العـــراق سقاكُـــمُ	مـــن الـــغيثِ مـــنهلُ السحـــابِ سكـــوبُ

إن معمارية القصيدة وبنائها الصوتي يعكس لنا حالة الشاعر النفسية في تكرار صوت الباء (١٠٦) مرة في القصيدة، يمدح فيها الملك بأَن القلب قد لاقى من المحبوب هجراً وصداً ويصور لنا مدى اشتياقه لبلده الحلة؛ إذ مزج بين الأصوات المجهورة والمهموسة، فصوت الروي (الباء) الشديد، تكرر في الروي والحشو مما زاد من موسيقى القصيدة، وصوت الباء الدالة على الصلابة وبلوغ المعنى المراد، يناسب غرض الشاعر من المدح والانتصار، فتأتي الثنائيات في (الفرح/الحزن) مع معاني (الانتماء/ الغربة) من خلال صوت الباء القوى، فتتوافق مع معاني الضعف، فوائم الصوت المعنى، يقول السيوطي في هذا الشأن :"فانظر إلى بديع مناسبة الألفاظ لمعانيها، وكيف فاوتت العرب في هذه الألفاظ المقترنة المتقاربة في المعاني، فجعلت الحرف الأضعف فيها والألين و الأخفى والأسهل والأهمس لما هو أدنى، وأقل أخف عملاً أو صوتاً، وجعلت الحرف الأقوى والأشد والأظهر والأجهر لما هو أقوى عملاً وأعظم حساً"[١٤]، وبهذا يشكل صوت الباء إيقاعاً مميزاً يتلائم والمناسبة التي قيلت فيها وهو الانتصار والتهنئة وتصلح للإنشاد والمدح والقوة، لما تتواجد فيه من حالة الرهبة والصلابة، بخلاف الصوت المهموس الذى يركز على حاسة البصر[١٥]، وفي قصيدة المدح التي قاله في الملك الغياث الغازي[١٦]: (من الكامل)

مـــاء الجـــلِ بوجهـــهِ مُـــذْ اشرَقـــا	كـــم نـــاظرٍ بـــدموعِهِ قـــد أشْـــرقَا
رشـــا يفـــوقُ عَـــنْ قِســـيَّ حواجبـــاِ	نـــبلاً بغـــقاتلي لا تُـــتـــقى
ثمـــلُ المعـــاطفِ لـــمْ يُـــزرَّ قبـــاؤهُ	إلا علـــى مثـــلِ القُضـــيبِ وأرشَقـــا

مدح راجح الحليّ كعادته الملك بالكرم والعظمة والإشراق وجمع له من الصفات التي تناسب مقامه، واختار صوت (القاف) الانفجاري المهموس الدال على القوة روياً، فتوارد إلى ذهنه كم غير قليل من الألفاظ التي تحمل في طياتها هذا الصوت، ففي الديوان جاءت (٩) قصائد أي(٣٨٤) بيتاً منه، فوافق نسبته(٤.٥٦%) من مجموع الأصوات عنده، ونسج هذه القصيدة في (٩٣) بيتاً وهي أطول قصيدة في الديوان، كما تتصف القاف بالقلقلة اضطراب مخرج الحرف عند النطق به ساكناً حتى يُسمع له نبرة قوية، والراجحي كرر صوت

القاف في هذه القصيدة أكثر من (١٥٣) مرة؛ لغرض تكثيف المعنى، وإضفاء الجو الموسيقي على مجلس الملك، تأتى القصيدة متراوحةً بين أصوات الجهر والهمس في تناغم و تناسق جميل داخل الأبيات، ففي المقدمة الغزلية أتت صوت القاف في (أشرقا- تتقى- ارشقا) لتوحى وما يناسب وسامة الملك وقوته في الهمس، يقول ابن جنى:" فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى، والصوت الأضعف للفعل الأضعف"[١٧]، وهو بهذا ناسب الصوت مع الغرض في القصيدة، وأحسن في التراوح الصوتي بين الجهر والهمس.

جدول رقم(١) نسبة أصوات الجهر في الديوان \ جدول رقم(٢) نسبة أصوات الهمس في الديوان

ز	أصوات الجهر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة		أصوات الهمس	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة
1	الدال	30	1200	14.23%		القاف	9	384	4.56%
2	الميم	29	1177	13.96%		الحاء	9	301	3.57%
3	اللام	27	1171	13.89%		الفاء	7	254	3.01%
4	الباء	22	929	11.02%		التاء	4	193	2.29%
5	الراء	29	921	10.93%		السين	3	101	1.20%
6	النون	19	831	9.86%		الهاء	2	45	0.53%
7	الهمزة	6	326	3.87%		الخاء	1	7	0.08%
8	الياء	6	277	3.29%		المجموع	35	1285	15.24%
9	العين	6	223	2.65%					
10	الضاد	1	47	0.56%					
11	الزاي	1	38	0.45%					
12	الواو	1	5	0.06%					
	المجموع	177	7145	84.8%					

٢-التفخيم والترقيق:

اعتنى علماء الأصوات ودارسوها المحدثون بظاهرة التفخيم والترقيق في أصوات اللغة العربية، فالتفخيم هو: أثر سمعي ينتج عن عوامل فسيولوجية متداخلة، ندرك فيها عاملين مهمين، أولهما:أرتفاع مؤخرة اللسان تجاه أقصى الحنك، أو الحنك اللين فيحدث تغير في التجويف الفموي، محدثاً رنيناً مسموعاً، وثانيهما: رجوع اللسان إلى الخلف بصورة أسرع مما يحدث له في أثناء النطق بالأصوات المرققة، وهو بهذا الوصف يمثل جانبين: جانب موضعه اللسان، والآخر سمعي، وهذا ما يحدث في الآلات الموسيقية الوترية "فمن العديد من الآلآت الوترية تنتقل ذبذبات الأوتار إلى جسم الآلة الأجوف بوتريه للأنغام ويضخمها[١٨]، فالأصوات المفخمة (ص-ض-ط-ظ) لم يذكر الشاعر منها في الروي سوى صوت (ض) إذ جاءت في

قصيدة واحدة بـ(٤٧) بيتاً، وربما تعود عدم وجود هذه الأصوات كروي لصعوبة النطق بها فسيولوجياً إلى موضعين من مواضع، وما تمثله في الأثر السمعي للأصوات المطبقة وهو التفخيم، أو تعود لثقله في النطق، ثم نفور الأذن منه، ويتبع هذا رداءة الإيقاع الموسيقى للفظة ووقعها[١٩]، إلاَّ أن الراجحي خاض في هذا الميدان ليثبت مقدرته على الإتيان حتى بالموسيقى الصعبة وينظم قصيدة منها يقول فيها[٢٠]: (من الرمل)

سـلْ علـى الأبـرقِ بـرقاً أومضـا ... أبـهِ الـحيُّ مـقيـمٌ أو مـضـى؟
وزمـانٌ بالـلّـوى لـم تـنْقـرضْ ... فـرصُ اللـذات حتـى أنقرضَـا
وظـبـاء سُـنَّـحٌ لا تـرتـضـي ... عَينُـها غيـرَ فُـؤادي مَربَضَـا
ومتـى مـا فـاض فـي عَـرضِ الفـلا ... جـيشُـهُ ضـاق بـهِ الفـضَـا

بدأ الشاعر قصيدته بفعل الأمر مستفهماً، متأسفاً على أيام الحمى التي قضاها في واد الغضا، وهو يتمنى عودة تلك الأيام، فهو يجمع الثنائيات الضدية في القصيدة فى تردد صوت الضاد (مقيم/مضى، لم تنقرض/ انقرضا، عرض/ ضاق)، فصوت الضاد المفخم في نسق العمودي يدل على الغلبة والزوال والانتقال تحت ثقل الحياة بين شيئين (المكان/اللامكان) فهو يعيش في الغربة ويبدل هذا الشعور بشعور القرب من الملك ليخفف من وطئته، أما في النسق الأُفقي فنجد من (ترتضي–مربضا) الصوت (ض) المفخّم في التمكن من القلب، وتخفيف الثقل عليه، ويلاحظ في البيت الرابع (عرض––الفضا) أتت صوت الضاد للدلالة على التوسع والمدى، و (فاض–ضاق) للدلالة على ضيق المساحة للعدو، مقابل التوسع والرحب لجيش الملك، والشاعر وظف هذه الثنائيات في المعنى؛ ليحقق نوعاً من الجاذبية والتفاعلية خلال صوت الضاد المفخم والصفير الذي يتميز بقوة في النطق، فالصوت إنما هو وسيلة تعبيرية يوظفها الشاعر لربط الواقع بالخيال لكي يستأثر بعناية المتلقي/ الملك.

نلحظ في الديوان غلبة أصوات الترقيق على أصوات التفخيم وهذا يناسب غزارة قصائد المدح والمقام الذي قيلت فيه؛ لأن أكثرية قصائد المدح كانت في الملوك والوزراء والأمراء والولاة وتقتضي طبيعة ذلك أن تكون الأصوات مرققة أكثر من التفخيم لاستمالة قلوبهم، فأسلوب الشاعر في توظيف الأصوات برز باطلاعه على علوم القرآن منها علم القراءات؛ لأنها توفر"شروط البلاغة النطقية لأصوات النص القرآنى مؤتلفة في أبنية تحكمها قوانين المجاورة الصوتية وما ينتج عن ذلك من حالات التأثير المتبادل تحقيقاً؛ لقصد الخفة المرتبطة بأحكام التناسب الصوتي في أغلب الأحوال"[٢١]، وقد عنى القدماء والمحدثون بأصوات الترقيق (ل–ر–ن– الهمزة) لتشابه قرب مخارجها ووضوحها الصوتي، وإنها من أوضح الأصوات[٢٢]، وكان لصوت الراء حضورٌ كبيراً في الديوان؛ إذ جاء بنسبة (١٤.١١%) في (٢٩) أي (١٢٣١) بيتاً شعرياً بين التفخيم

والترقيق، ويبدو من الأداء النطقي لصوت الراء مخرجه من اللسان وقد تكررت حركته، فالراء صوت لثوي يحدث بتكرار ضربات اللسان في منطقة اللثة، ومن هنا كانت تسميتها بالصوت المكرر[٢٣]، وعند التأمل نجده يمدح الملك قليج أرسلان*، بصوت الراء المرققة فيقول[٢٤]: (من الرجز)

تُـــوَّجَ بـــدرُ الـــتمِّ بالـــدَّيجُورِ مَـطْـلَـعُهُ فـي غُـصنٍ نـضـيرِ

فـــزارَني والهجـــرُ فـــي هَجيـــرِ أَغـــنَّ مـثـــلُ الرَشـــأ الغـريـــرِ

ما يلمس في البيتين هو الإتيان بالألفاظ التي تحتوي على الراء المكسورةً المرققة ترددت على نسقين أُفقي وعمودي، على مستوى الشطرين والروي، فنجد (نضير – الغرير...) ثم كسر هذا النسق بـ (الديجور – هَجير...)، ليميل إليه الملك ويحرك ما بداخله من شعور، فاستعان بمخزونه المعرفي وحسه الثقافي في توظيف صوت الراء للتعبير عن رؤيته الموضوعيه، فجسد معنى الحسن والجمال في (البدرُ التمام) براء مفخمة في مدح الملك دلالة على الجمال والكمال والإضاءة في ليل داج مظلم؛ ليكسبه رونقاً وبهاءً، فوصفهُ بهذا الصوت الذي تكرر (١١٦) مرة؛ لتوكيد الصفات عليه في الأبيات (بدرُ–زارَ–الرشأ) فوظف الصفات الخارجية في الشعر من خلا ل صوت الراء المرققة، إذ " تحتل الملامح الجسمانية والمظهر الخارجي حيزاً مهما في السمة المعنوية"[٢٥]، وقد استغل الشاعر هذه السمة في قصائده التي تتضمن صوت الراء لتتحول الدلالات إلى معاني تؤثر في شخصية الملك، اي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية تتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة ، فتوظيف صوت الراء مفخماً كان أو مرققاً قد مَدَ ذهن الشاعر بمادة صوتية لها أثرها البالغ في استدعاء المعنى، أو الإيحاء به، أوانبعاث اللذة في النفوس، فتكرار صوت الراء يُكسب القصيدة حيوية وتتيح مساحة من التوتر حتى تكسب لفتة شعرية وكثافة دلالية، ومن خلال الإحصائيات التي أجريناها في جدول (٤،٥) وجدنا أن الشاعر قد استعمل (٨٨.٦٣%) من الأصوات الرقيقة، وذلك يعود لأن الداعي الأساس في القرن السادس الهجري للشعر كان هو التكسب وطلب العطاء والرفعة[٢٦]، بينما نسبة (١١.٣٦%) في (٩٥٨) بيتاً شعرياً كان من نصيب أصوات التفخيم ، فقد غلبت أصوات الترقيق أصوات التفخيم في هذا التراوح الصوتي في ديوان الشاعر.

جدول رقم (٣) نسبة اصوات الترقيق في ديوان راجح شرف الدين الحلي

ز	الأصوات	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة
1	الدال	30	1200	14.23%
2	الميم	29	1177	13.96%
3	اللام	27	1171	13.89%
4	الباء	22	929	11.02%

5	الراءِ	10	401	4.76%
6	النون	19	831	9.86%
7	الهمزة	6	326	3.87%
8	الحاء	9	301	3.57%
9	الياء	6	277	3.29%
10	الفاء	7	254	3.01%
11	العين	6	223	2.65%
12	التاء	4	193	2.29%
13	السين	3	101	1.20%
14	الهاء	2	45	0.53%
15	الزاي	1	38	0.45%
16	الواو	1	5	0.06%
	المجموع	184	7472	88.63%

جدول رقم(٤) نسبة أصوات التفخيم في ديوان راجح شرف الدين الحلي

ز	الأصوات	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة
1	(رَرُ)	19	520	6.17%
2	القاف	9	384	4.56%
3	الضاد	1	47	0.56%
4	الخاء	1	7	0.08%
	المجموع	28	958	11.36%

٣-الأصوات الانفجارية والأحتكاكية:

إن بيان الأصوات الانفجارية والاحتكاكية في قصائد راجح الحليّ، ودراسة التشكيل الصوتي، ومواصفاتهما الإخراجية والأدائية في مضمون السياق، والكشف عن التظافر الصوتى تكون – في حدود المجاميع الصوتية– في قصائده، ويتم ذلك من خلال جدولة الأصوات الآنفة الذكر؛ لأن الهدف من الدراسة رصد "خصائصها المجسدة في النص الإبداعي، و تقودنا إلى الإيقاع الباطن الذي نحسه ولا نراه، ندركه ولا نستطيع أن نقبض عليه، ويكمن هذا الإيقاع عن طريق مدات الحروف... وعن طريق استعمال الحروف...مع الإطار العام للقصيدة"[٢٧]، وذلك لأن وجود أي صوت في الشعر خاضع لضوابط، وقوانين تفرضها اللغة الشعرية والتي يقول عنها العقاد أنها: "لغةٌ بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت

منه"[٢٨]، فالأصوات الانفجارية تتألف من (الهمزة، ج، د، ت، ط، ب، ق، ك) وتنقسم على الانفجارية المجهورة والانفجارية المهموسة، أما الأصوات الاحتكاكية المجهورة فهي (ذ، ز، س، ف، ث) فهذه الأصوات تتناوب وتتراوح في قصائد الشاعر، فصوتا (د، ب) هما انفجاريان مجهوران، تجمعان بين الشدة والقلقلة؛ لأنهما تحدثان عن انحصار النفس في المخرج، ثم الانفتاح في النطق بشكل انفجار في موضع خروجها، فهما صوتان يتسمان بالانفجاري مجهور مرقق، وقد أُضيف إليهما صوت لين قصير جداً يشبه الكسرة وسموا تلك الظاهرة بالقلقلة[٢٩]، ويمكن ملاحظة حركة هذه الأصوات الانفجارية في الديوان، ففي تهنئة الملك ناصر داود بن عيسى*، يقول الحليّ[٣٠]: (من الخفيف)

كـــــم أَرانـا تـــوريـــدُ تلـك الـــخدودِ مِـــــنْ دمٍ طُـــلَّ بـــينَ طَـــرْفٍ وجيـــدِ
يـا هـدي المهـديِّ مـذ كـانَ فـي المهـ دِ إليـــه يُعـــزى ورُشْـــد الرَّشـــيدِ

نجد في النص ترابطاً في البناء بين الأصوات الانفجارية (المجهورة والمهموسة) في تضافرهما الصوتي، ففيه معاضدة للبناء في القافية والروي إلى جانب أصوات الحشو، فتردد صوت الدال في الروي (١٢٠٠) مرة في (٣٠) قصيدة ممازاد من قوته[٣١]، وامتداده إلى حد معين، فهو يحدد توريد الخدود بين (الطرف والجيد)، واستشهد بالخليفتين (المهدى والرشيد) كقرينة سياقية ليدل على المدح العالى، ويلاحظ أنه قلل في أسلوبه من توظيف الهمزة في روي (٦) قصائد فحسب[٣٢]، أي بنسبة (٣.٨٣%) من مجموع الأصوات، وتحدث صوت الهمزة من "حفزٍ قوي من الحجاب وعضل الصدر لهواء كثير، ومن مقاومة الطَّرْجَهَارِي الحاصر زماناً قليلاً (لحفز الهواء) ثم اندفاعه إلى الإنقلاع بالعضل الفاتحة وضغط الهواء معاً"[٣٣]، كما تناول صوت (التاء) في قصائده بأسلوب رشيق؛ إذ ورد في أربع قصائد وحسب وتعود قلة استعمال الشاعر لهذا الصوت لما ينماز به من "اضطراب في الطبيعة ، أو تكون قرب مخرجها من الدال، فيقول ابن جني: "مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخرج الدال والتاء"[٣٤] ولا يختلفان إلا إنه مهموس ففي التاء يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرفي اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا فجائياً فسمع ذلك الصوت الانفجاريهو التاء.

تعد الأصوات الاحتكاكية ملمحا من الملامح القوية التى يحفل بها الصوت؛ لكن لا تصل قوتها النطقية إلى قوة الصوت الانفجاري، لأن الانفجار صوت قوي له دوي بعد انحباسه في مخرجه لحظة من الزمن[٣٥]، بينما يتحقق الصوت الاحتكاكي نتيجة التدخل بتضييق مجرى الهواء وما ينشأ عنه من تقارب شديد بين عضوي النطق، ويترتب على هذا التقارب تجمع جزئيات الهواء بالأسطح الملامسة للأعضاء الناطقة، منتجة إحتكاكاً مسموعاً نتيجة ارتفاع الهواء في المضيق، فلقد وردت صوت الفاء الروي في (٧) قصائد، و(٢٥٤) بيت شعري، أي بنسبة (٣.٠١%) في الديوان، وهو صوت أسناني شفوي احتكاكي مهموس، وقد عده

بعضهم من أصوات التفشي كـ (شين، الضاد)؛ لأن الهواء عند النطق به يشتد احتكاكه نسبياً محدثاً حفيفاً عريضاً[٣٦]، ففي قصيدة يمدح بها صاحبيه الوزيرين (محيي الدين وعماد الدين) يقول[٣٧]: (من البسيط)

وأيُّ بحـــرٍ عمـــاد الـــدين يُتْحِفُنِـــي ... بِـــــدُرِهِ فـــيـــرى ســـمـــعي لهـا صـدفا

فـــدمتُما يـــا حَلِيفَـــيْ كـــلِّ مكرمـــةٍ ... مـــن جـــورِ حـــادثِ هـــذا الـــدَّهرِ لـــي كنَفَـــا

فـــي دَولـــةٍ ظلُّهَـــا ضـــافٍ وموردهـــا ... صـــافٍ فهنـيتـــما مـــا قـــد ضَـــفَا وصَفَـــا

تردد صوت الفاء في هذه القصيدة (١٣) مرة في الروي و(٢٢) مرة في حشو الأبيات تقريباً ضعف الروي مما أضفى على القصيدة نوعاً من الجرس في كلمات المدح والثناء والعلو والتعظيم، فهو يربط إحساسه الخفيف بالحفيف في تألق صاحبيه، فهما (نجمان–حصنان– عالمان–بحر–حليفان) وكل هذه الكلمات تدل على العطاء والكرم والشجاعة، فيرصف صوت الفاء الكنائي في كوامن الكلمات[٣٨]، ليعبر عن تراوح صوتي بين الفاء والأصوات الأخرى الانفجارية (الدال– الباء–القاف–التاء)؛ ليحقق الحركة والنشاط داخل الكلمات ويزيد من إيحائها فضلاً عن اجذاب المتلقي، وهذا ما كان يسعى إليه الشاعر التأثير في المجتمع من خلالهما؛ إذ وجد فيهما "مثالا للشخصية المجتمعية الكريمة القوية الساندة، وبهما توثق الروابط الاجتماعية، وبهما يدفع جور حوادث الزمان "[٣٩]، فمما سبق نجد ان الشاعر قد تراوح بين الأصوات الانفجارية والاحتكاكية فلزم نفسه في الخوض حتى في الأصوات الصعبة، في حين نرى تفوقه في الأصوات الانفجارية على الأصوات الاحتكاكية، وهذا أنما يعود لطبيعة وظيفته فهو شاعر البلاط الملكي؛ إذ وردت الأصوات الانفجارية بنسبة (٣٦.٠٩%) في (٣٠٣١) بيت شعر، في حين وردت الأصوات الاحتكاكية بنسبة (١٢.٠٤%) في (١٠١٦) بيت شعر فحسب ، كما جاء في الإحصائية جدول رقم (٦،٥).

جدول رقم(٥) نسبة الأصوات الانفجارية في الديوان

ز	الاصوات	عدد القصائد	عدد الابيات	النسبة
1	الدال	30	1200	14.23%
2	الباء	22	928	11.01%
3	القاف	9	384	4.56%
4	الهمزة	6	326	3.87%
5	التاء	4	193	2.29%
	المجموع	70	3031	36.09%

جدول رقم(٦) الأصوات الاحتكاكية في الديوان

ز	الأصوات	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة
1	الحاء	9	301	3.57%
2	الفاء	7	254	3.01%

3	العين	6	223	2.65%
4	السين	3	101	1.20%
5	الضاد	1	47	0.56%
6	الزاي	1	38	0.45%
7	الخاء	1	7	0.08%
	المجموع	28	971	11.51%

٤-الأصوات المائعة:

تأتي لفظة المائعة في اللغة بمعنى جرى وسال، ويجتمع جميع معانيه في حاستي الذوق واللمس[٤٠]؛ لما تتماز بها من الانتشار والتوسع، وقوة السمع والوضوح، وأطلق الباحثون المحدثون ومنهم (رمضان عبد التواب) مصطلح المائعة على الأصوات (المتوسطة) التي تكون بين الشديدة والرخوة وهي(ر.ل.م.ن)[٤١]، وسميت بـ (الذلقية) في كتب الأقدمين[٤٢]، فيتضح من خلال هذه المعاني اللغوية أن السهولة والجريان والانتشار وقوة الوضوح سمة هذه الأصوات.

إن الأصوات المائعة (ر.ع.م.ل.ن) تشكل نسبة عالية في ديوان الشاعر وتصل إلى (٥١.٢٨%) في (١١٠) قصيدة ما يقارب (٤٣٢٣) بيت شعر، فيأخذ في الروي أكثر من نصف الديوان، وقد تحدث د.كمال بشر بصورة مفصلة عن هذه الأصوات لوجودها في أكثرية الألفاظ في اللغة العربية[٤٣]، فاختار الشاعر هذه الأصوات لما تتماز بها من صفات روياً لأشعاره، ويهنئ الراجحي الملك الظاهر في قصيدة صفى لها ذهنه اللام روياً ، نراه يقول[٤٤]: (من الطويل)

نَـــعمْ جـــادتْ الـــدُّنيا بِمَـــا أنْـــتَ آمِلُـــهْ ... فَحَسْـــبكَ مِـــنْ آمَالِـــهَـــا مَـــا يُقَابِلُـــهْ

اذا مـــا هنـــاءً قـــالَ قـــومٌ: قَـــدْ انقَضَـــتْ ... أواخـــرُهُ كـــرَّتْ عَـــلـــيـــهِ أوَائِلُـــهْ

يلاحظ في قصائده مهارته وحذقه في حسن توزيع صوت اللام في الروي، وتوظيفه في حشو الأبيات؛ تأتي لمواءمته للنص بأكمله فالصوت يساهم في انسيابية النص، وامتداد إيقاعه مع المكونات الأخرى[٤٥]، فبروز صوت اللام في (٢٧) قصيدة ضمن(١١٧١) بيت شعر؛ إنما تنم عن عناية الشاعر بهذا الصوت ودلالاته المختلفة، ففي تهنئة الملك أضفى تشبيه الضمني عليهِ هالة من الصفات كالكرم والشجاعة والعطاء ودوام الملك، فهو (آمله-أمالها-يقابله-أوائله) وهذه الصفات تناسب حركة اللام من التصاق اللسان بأول سقف الحنك، قريباً من اللثة العلياء حبساً للنفس، لقرب الشاعر بالملك، وظهور عطائه في الحركة الثانية المتمثلة بانفكاك اللسان عن سقف الحنك، وانغلاق النفس خارج الفم[٤٦]، فخرج صوت اللام منحرفاً جانبياً متسماً بالقوة والوضوح في السمع والسلاسة والسهولة على اللسان حتى يقضي الملك عطاءه ونواله على هذه

التهنئة، وتأتي الأصوات لتكون الألفاظ المحملة بالمشاعر والعواطف والأحاسيس، أو ما يقابله في الحياة، والراجحي دفن إحساسه بالغربة والحنين في حبه للملوك والوزراء، فيمدح الوزير عبد الباقي بن محمدٍ بنَ أبي يعلى بحلب*، بقوله [٤٧]:(من الطويل)

إذا مـا النسـيمُ البـابـلـيُّ تعـرَّضَتْ ... لـه نـفـحـاتٌ عـادَهُ مـنـهُ
ويـا حبَّذا الريـح البليـلُ لـو آنَّهـا ... تبـلُّ غـلـيـلاً لـيـسَ لـيَّ مـنـهُ
وعـنـدي بآجـالِ الصـريـمِ عـلاقـةٌ ... وأنْ صـرمَتْ للوصْـلِ مـنـهنَّ آجـالُ
ولـم أدرِ هَـلْ بـانٌ على كثبِ النـقـا ... هَفـا بـفـؤادي أَمْ قـدودٌ وأَكـفـالُ؟

تواتر صوت اللام على مستوى الأبيات (٢٦) مرة مما زاد من ليونة وجريان الكلمات على اللسان، وامتزج في حركة واضطراب مع صوت الباء في (حبذا- تبل-إبلال-بلبال-البليل) الجهوري الشديد؛ ليحد تكرار اللام في الروي منه، كما أسهم فعل المدح (حبذا) في إضفاء موسيقى في التمني بهبوب ريحٍ تكون (البليل-تبل-ابلال) نوعاً من الإيحاء على البيت، ويأتي (آجال الصريم/صرمت آجال) فالصريم ليلٌ شديد الظلمة، وقطعة من الليل والشاعر لا يحسب للزمن حساباً، فالشاعر اختار صوت اللام الدال على التمسك والإلصاق[٤٨]، ويلاحظ أنه "اختار روياً لقصيدته لم يزل هذا الصوت عالقاً بذهنه، متردداً على لسانه، بقصد أو بغير قصد" [٤٩]، فتأتي الألفاظ لتعبر بوضوح عن المعنى المقصود، والموضوع المختار طواعيةً، تمثل الأصوات المائعة الحلقة الوسطى بين الصوامت والصوائت؛ لأنها أصوات صامتة وظيفياً، أي من حيث موقعها ودورها في بنية الكلمة، شأنها في ذلك شأن سائر الأصوات الصامتة: كالباء، والتاء، والثاء، ولكنها تفصح عن شبه ما بالحركات، أو الأصوات الصائتة من حيث النطق والأداء الفعلي، وتتمثل بالوضوح السمعي وكثرة شيوعها في الكلام أكثر من غيرها [٥٠]، وهذا ما نلاحظها في أشعار راجح الحليّ تراوحا بين الأصوات المائعة والمجاميع الأخرى؛ لتكوين صورة يعبر بها غرضه الأساس العطاء؛ ولكن هذا لا يمنع من القول أن مهارة الشاعر قد بان في استعمال طاقته الذهنية والشعورية في إخراج القصيدة بهذا الشكل الأنيق في توظيف صوت النون، فقد كتب (١٩) قصيدة، جمعها في (٨٣١) بيت شعر، بنسبة (٩.٨٦%) فتقدمت على أقرانه من الأصوات الأخرى .

جدول رقم (٧) الأصوات المائعة في ديوان راجح الحلي

ز	الأصوات	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة
1	الميم	29	1177	13.96%
2	اللام	27	1171	13.89%
3	الراء	29	921	10.93%
4	النون	19	831	9.86%
5	العين	6	223	2.56%
	المجموع	110	4323	51.28%

المبحث الثاني: التشكيل الصوتي.

يضم التشكيل الصوتى في النص بصفته مؤثراً خارجياً على التركيب، ينساق له الصوت الداخلى[٥١]، فهو ملامح صوتية إضافية تؤثر في الأصوات الكلامية، أو مجموعتها[٥٢]، كما تعمل على إيضاح كثير من معاني اللغة التي يستطيع المتكلم/الشاعر بيانها، والإفصاح عنها من خلال الأنظمة الأخرى؛ لأن "الكتابة عبر مسارها الطويل لم تستطع أن تترجم أحاسيس الإنسان وعواطفه وميوله وتطلعاته، وإن وفقت في جانب وأخفقت في جوانب أخرى"[٥٣]، وعد المحدثون التشكيل الصوتى (المقطع، النبر، التنغيم، المفصل)؛ إذ تمثل هذه الحزمة قطب الرحى في الدراسات الفونولوجية.

١-المقاطع الصوتية :

المقطع في اللغة :إبانه بعض الشئ من بعض[٥٤]، وقد جاء في الاصطلاح بمعنى قمة إسماع، غالباً ما تكون حركة مضافاً إليها أصوات أخرى عادةً؛ ولكن ليس حتما أن تسبق القمة، أو تلحقها، وللمقطع تعريفات عديدة[٥٥]، أهمها: تتابع من الأصوات الكلامية، له حد أعلى، أو قمة إسماع طبيعية تقع بين حدين أدنيين من الإسماع، وترجع أهمية المقاطع كونها الميدان الذي يلعب فيه النبر دوره، فهي النافذة التي تطل من خلالها على ما يحتويه النص من قيم، وإنتاج دلالات، ومعان شعورية، وانفعالات نفسية، وترتبط بالصعود والهبوط في طبقة الصوت[٥٦]، ولبيان أثر القيمة الدلالية للمقطع، في اختلافه وتنوعه إلى دلالات متعددة، نتمثل لها خلال أشعاره في ديوان الشاعر.

١-تحديد القيمة الدلالية للمقطع الواحد، فمثلاً تحديد دلالة التاء في قول الشاعر[٥٧]:

جَلَّتْ صِفَاتُكَ أَنْ يُحصى لهَا عددٌ وَلو نُظِمْتَ الدراري فيكَ عنوانا

فالتاء في (جلتْ) للصفة المؤنثة (أنتِ)، والتاء في (نظمتُ) تاء الفاعل المتحرك (أنا).

٢ – قد يؤثر طول المقطع، وقصره في معاني الكلمات كقوله[٥٨]:

ظَلَلْتُ مِنْ بعدِكُمْ بِالجَزْعِ ذَا جَزَعٍ وَهَاجَ لِي بَعْدِكُمْ بِالحَزْنِ أَحْزَانَا

صورت المقاطع الصوتية[٥٩]، في هذه القصيدة عن تغير المعنى فـ (الحزن) ثلاثية المقطع، بينما لفظة (أحزان) رباعية المقطع، فـ "نوعية المقاطع هي التي تحدد قمم الوضوح في الكلمة وفقاً لنوعية مقاطعها، فهناك المقاطع المفتوحة التي تنتهي بمصوت وتكون أوضح من المقاطع المغلقة التي تنتهي بصامت، وهناك أيضاً المقاطع القصيرة والمتوسطة والطويلة وإن هذا التنوع في التشكيل يرتبط بالانفعالات والمضامين المختلفة"[٦٠]، فتناغمت هذه المقاطع في تراوح مع المعنى وتناسب المقدمة الطللية الغزلية؛ لأنه مرتبط بنفسية الشاعر وهو في مقام المدح التي كانت سائدة ، فطول المقطع أدت إلى التأثير في المتلقي متمثلا بالوظيفة النفعية؛ لأن المتلقي من الطبقة الحاكمة، فهو حريص على اختيار كل المعاني وبلورتها ليتناسب ويتوافق مع التشكيل الصوتي للمقاطع في النص، فغرضه التأثير في المتلقي (الملك).

٣–قد يؤدي طول المقطع إلى المبالغة في المعنى، من إشباع الروي، ويكون ذلك بحرف (الياء، والواو، والألف) وقد ورد في قصيدته التي مدح بها السلطان موسى أبي بكر شاه أرمن، ويضفي عليه هالة من التمجيد و المفاخرة، فينشد قائلاً[٦١]:

أَنتُم حيا الدُّنيا ومُحْيا أَهلِها وحُلي زينتِها و أُنسِ أُناسِها

فالمَجدُ فيمَا بينكم مُتداولٌ مثلُ الخلافةِ في بني عبّاسِها

بالغ الشاعر في إضفاء الصفات على الملك الأيوبي، ويعتبر وجودهم سر الحياة والممات، وأنهم سبب في الحياة الرغيدة (أنس أناسها) كما أنه يجد أحقية الخلافة لبنى العباس، مع الإشادة بالنسب الهاشمي، وإرثه للنبوة وأنهم أحق بهذا الإرث[٦٢]، فالقصيدة مبنية على بحر الكامل المؤلفة من ست تفعيلات في كل بيت، ليكون عدد التفعيلات ٦× ٣٥=٢١٠ تفعيلة وكل تفعيلة يتكون من أربع مقاطع، فإن كل بيت يحوي ٦×٤=٢٤ مقطعاً عليه فالقصيدة تحتوي على ٣٥×٢٤=٨٤٠ مقطعاً، وهذا التتابع المنتظم في المقاطع الصوتية يجعل الإيقاع الصوتي يسير في خط مستقيم طوال النص[٦٣]، فاستعمل الشاعر المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة، نتيجة تعدد السكنات والوقفات مما أدى إلى سرعة الأداء الصوتي؛ لتتوافق مع الدلالات المطروحة في المدح والفخر، فهو قد بالغ في الفخر بملوك الأيوبيين ومدحهم.

٤- إن زيادة عدد المقاطع تؤدي إلى زيادة في المعني[٦٤]، فسمة التركيب المقطعي الطويل عند الشاعر يزيد على المعنى معنى؛ إذ هو اختار المقطع المناسب للمقام الملائم؛ لتساعده على جدة التعبير، وتجسد القوة والانفعالات؛ لكي يناسب مقام المدح واستجابة للموقف، وبيان الدلالات النفسية التي تحملها تلك المقاطع[٦٥]، فسمة تركيب هذه المقاطع تبرهن متانة أسلوبه في الاختيار والتوظيف، مثال قوله[٦٦]: (من الطويل)

وَما كنتُ أَدري أَنَّ سَجْعَ حمائمٍ

ص م/ص م م/ص م ص/ص م/ ص م ص/ ص م م/ص م ص/ص م/ ص م ص/ص م ص /ص م/ ص م/ ص م م/ ص م/ ص م ص.

لتشتيتِ شملٍ أَو لتثبيتِ أَجنادِ

ص م/ص م ص/ص م م/ص م/ص م ص/ص م ص/ص م ص/ص م/ص م ص/ص م م/ص م/ص م ص/ص م م/ص م.

فالمقاطع في شعر راجح الحلي مسير على هدي القدماء في تشكيلاته وتنظيمه، مما جعل شعره مسبوكاً كما كان أشعار القدماء.

٢-النبر:

يعد النبر ملمحاً مكملاً للبناء اللغوي، وله قيم مهمة في هذا البناء على المستويات اللغوية كافة، فضلاً عن أهميته الخاصة على المستوى الصوتي؛ إذ يمنح الكلمة، أو الجملة نوعاً من الأداء النطقي الذي يميزها عن غيرها، ويساعد على تحديد هيئتها التركيبية[٦٧]، ويرتبط بالمقطع بصورة مباشرة، فالنبر يشترك مع المقطع؛ لإبراز خصائص صوتية أسلوبية كونه يحتاج إلى مزيد من الجهد العضلي في النشاط التنفسي في أثناء إنتاج المقطع، وجاء النبر في العربية بمسميات مختلفة منها: (الهمز، العلو، الرفع، مطل، الحركات، الإرتكاز، موسيقى الكلام) وكلها تفضي إلى مستوى دلالي واحد، وبروز القيم الاستدلالية في النص.[٦٨]

بما أن المقطع وحدة النبر، فإن التنوع النطقي لكيفية المقطع وقيمتها يؤلف أنماطاً متعددة من النبر في اللغة العربية، بحسب تعدد المقاطع في بنيتها ، وقد يقع النبر في جميع المقاطع، وهذا يعطيه وظيفة انفعاليه، أو تعبيرية[٦٩]، ويلاحظ ورود نوعان من النبر (نبر الكلمة ونبر الجملة (السياقي)) [٧٠]، والنبر يرتبط بالمقاطع سواء أكانت مستقلة (كلمة) أو في التركيب (جملة) فالمسافة بين الكلمات في الكلام المتصل متساوية وهذا ما يسمى بالإيقاع[٧١].

١-نبر الكلمة (صرفي- سياقي).

١-يكون النبر على المقطع الأخير في الكلمة المؤلفة (ص م م ص) أو (ص م ص ص)

في قوله [٧٢]: **حنَّتْ لبرقٍ باتَ من وادي سَلَمْ يخدعُها ايماضُهُ لما ابتَسمْ**

٢-يكون النبر على المقطع ماقبل الأخير إذا كان متوسطاً(ص م ص)أو(ص م م).

كقوله[٧٣]: **وَهَلْ راجعَتْهُ سليمى السَّلامَ فأدَّى تحيّتَها موهِنَا**

إن المقطع المنبور (هل) فهو حرف استفهام له نبرة قوية (ص م ص) كما ركز الشاعر على (سليمى السلام) لبيان حال الشخص وهو متعب عند عودته.

٣-يقع النبر على المقطع الذي يسبق ماقبل الأخير إذا كان يقع مع ما قبله في إحدى الصور الآتية:

١-(ص م)+ (ص م ص) +(ص م) نحو: درست.

٢-(ص م ص)+(ص م ص)+(ص م ص) نحو:المكتب.

كقوله[٧٤]: (من الطويل)

ثَكِلْتُ الهَوَى لَوْلَاهُ لَمْ أَبْعِ النُّهَى		**بِجَهْلٍ وَلَا اسْتَبْدَلْتُ غَيًّا بِإِرْشَادِ**

ص م/ص م ص/ص م ص/ ص م /ص م م /ص م ص/ص م ص/ص م/ص م ص/ص م ص/ص م ص/ص م/ص م

ص م/ص م ص/ص م ص/ص م/ص م م ص/ص م ص/ص م ص/ص م/ص م ص/ص م ص/ص م /ص م ص/ص م م /ص م.

٢-نبر الجملة (صرفي- سياقي).

وهذا النوع من النبر يتعلق بالمجموعة الكلامية، أ ي نبر الجملة، وله قيمة دلالية واضحة في تمييز الألفاظ[٧٥]، وإبراز دوره في الجملة بإعطائه مزيداً من قوة الصوت في الأداء ليؤدي دوراً وظيفياً يؤثر في دلالته، ويساهم في التفريق بين المعنى ونقيضه، ففي قوله[٧٦]:

وَلَا تَقفْ مُرتبكاً فَعندهُ		**عَواطفٌ تُحيي المُنى وَهي رِمَمْ**

فجاء النبر قوياً في الأداء الصوتي بما يراد به (لا ترتبك) في قوله (ولا تقف مرتبكاً) فشارك السياق الأدائي في تحقيق الدلالتين النفي والإثبات، فينفي الوقوف مشكوكاً في ممدوحه، حتى

يصل إلى تشبيه بليغ في إحياء الميت بكثرة عواطفه وحنانه وكرمه، فأتى بأداة الجزم (لا) لنهي صفة البخل ونفيه عنه بنبر قوى، بينما جاء صفة كرم، بصوت ضعيف بإمالة الفتحه بعد الكسر في (رِمَمْ) بسكون تام[٧٧]، وينماز في عنايتها بنطق اللفظ وإبراز دوره في الجملة بإعطائه مزيداً من القوة (الشدة) في الوضوح الصوتي و الأداء؛ لغرض الإظهار، والتركيز عليه في أداء الوظيفة التركيبية في الجملة، كقوله في القسم [٧٨]: (من الكامل)

تـــاللهِ لا خـــافَ الخُطـــوبَ وغـــدَرها عبـــدٌ يطيـــبُ ثنـــاءكم وَيـطيـــلُ

حيث يأتي النبر بقوة على كلمة القسم (تالله) للدلالة عليه ويجتمع مع (لا) النفي في توضيح الفعل الرئيس في الجملة، ويأتي النبر على النداء عند الشاعر للدلالة على التنبيه، وجذب الانتباه، والحفاظ على استمرار التلقي، وإزالة الملل عنه، قائلاً[٧٩]: (من الرجز)

يـا مُـنـقـذي مـن اللَّيـالي بـعـدَما كـــادَتْ عـــوادي صـــرفِها تُرديـــــني

يتركز النبر على (منقذي) النداء، كما وظف الأسلوب الاستفهامي ممزوجا بالتعجب في سياقات مختلفة؛ "للتعبير عن انفعال عاطفي، أو لتوكيد معنى الذي تحتويه الكلمة المنبورة"[٨٠] في الجملة ، وهذا وارد بكثرة عنده، فيقول[٨١]: (من الوافر)

أأبـــخل، لا وأَنعُـــمِهِ اللواتـــي كَلِفْـــنَ بِعشـــقِ بـــرّي واصـــطناعي
أَلـــمْ أَعلَـــقْ بـــأَبلجَ يُوسفـــيٍّ يـــجيب إلـــى المكـــارم كـــلَّ داعِ؟

وظف الشاعر همزة الاستفهام في البيتين للدلالة على الاستنكار؛ ليضمن انفعالاً نفسياً في نفي صفة البخل متعجباً من الذين وصفوه به، فيكون (أأبخل) الكلمة المنبورة، ويضغط الشاعر عليها حين الأداء؛ ، وقد يأتي النبر على فعل الأمر،كقوله[٨٢]: (من الرمل)

سلْ عن سواى جَلَدي فإني لم أَدْعُ تعليلُـــهُ حتـــى قضـــى فَلـــك البقـــا

يتركز النبر على الأفعال الرئيسة، أو التي تحمل المعاني الأساسية (سلْ- جلدي- فأنى) لأنها تدل على الطلب والذات، والشطر الثاني أخبار (تعليله- فلك) لتوضيح التفسير والزمن، وإثارة المشاعر وتنبيه المتلقي؛ لكي يؤثر به من خلال علو الصوت وشدته على الكلمات والأصوات المنبورة، ويتشارك نبر الجملة مع التنغيم في نقل دلالة الجملة الإخبارية والإنشائية من سياق عام إلى خاص بالمتلقي في السياق القولي والحالي [٨٣]؛ في الغرض القصدي للشاعر، فهو ينشد

القصائد في حضور مجتمع عليم بفنون الأدب والشعر (الملكي/ الأدبي) ، فالنبر في قصائده يعد سمة مميزة تحقق من خلالها الحضور عند الملك.

٣-التنغيم:

يعد التنغيم من الوحدات الصوتية الأدائية، فهو تغيرات تنتاب صوت المتكلم من صعود وهبوط؛ لبيان مشاعر الفرح، والغضب، والإرشاد، والاستغراب وغيرها مما هو مرهون بسياق الحال، فالتنغيم يقوم بوظيفة تعبيرية، ووظيفة تمييزية، ويستعان به للتفريق بين الجمل، والتحكم بدرجة رفع الصوت متنوعاً بين الصعود والهبوط، والجدير بالذكر إن نغمات الكلام دائماً في تغير من أداء إلى آخر، ومن موقف إلى آخر، وبحسب الجانب النفسي للدلالة على ميول المتكلم تجاه المستمع؛ إذ يقول مالبرج: "وبفضل الفروق النغمية، أو التنغيم يمكننا الإفصاح عن صنوف حالات الفكر، أو المشاعر"[٨٤]، إن اختلاف التنغيم هو الذي يساعدنا على تغير معني الجملة من الخبر إلى الاستفهام[٨٥]، وحيثما تنتهي -الجملة- صوتياً ودلالياً يأخذ التنغيم شكله ممتزجا بمعانٍ انفعالية عاطفية كنقل وجهة نظر المتكلم بصدد ما يقوله من شك، أو استغراب، والكشف عن الخصائص الشخصية للمتكلم، كما يقوم التنغيم بوظائف عدة منها الصرفية، والنحوية، والانفعالية، والدلالية، ونظراً لأهميتها ربطها الدارسون بالمضامين الكلامية من خلال موازين التنغيم ومستوياتها، فتأتي النغمة هابطة في الإثبات، والنفي، والنداء، والشرط، والدعاء، وكذلك الجملة الاستفهامية بغير الأداتين(هل،همزة)، وإذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى وقف على نغمة مستوية لا هي بالصاعدة ولا هي بالهابطة، ويأتي التنغيم الصاعد في الأمر، والترغيب، والتعجب، والاستفهام بجواب نعم أو لا، والإثارة، والإهانة، والضراعة، والنهي المحض، ويبرز المستويات النغمية الكثير من التعبيرات الإنسانية في ديوان الشاعر؛ لذا بإمكاننا الكشف عن هذه الدلالات التعبيرية المتباينة عن طريقها، قائلاً [٨٦]: (من الكامل)

فيا ليلةً ↑بات فيها ↔السرور طويلاً ↓وإنْ عاثَ ↔فيها القِصرْ↓

يتركز التنغيم النداء على كلمة "ليلة " في خلق إيقاع موسيقي في الشطر الأول، فيكون التنغيم صاعدا ،ثم يندرج هابطاً في "طويلاً "للشعور بالتمدد الزمنى ، وينتهي البيت بصورة سريعة لتخلق تأثيراً غير متوقع، وفي التمني يقول[٨٧]: (من الطويل)

فيا ↑ليتَ↓قلبي باشَرالسّمرَوالظُّبى ولم يعشقِ↓الاعطافَ↑والأَعينَ النَّجْلا↓

يفتتح الشاعر البيت بعبارة "فيا ليت" نغمة صاعدة هابطة، وتبقى مفتوحة لكي تنخفض وتستمر بإنسيابية الصوت في الجمل الطويلة، وتؤكد على اللام في قلبي، وتنتهي مائلة للأعلى في تصاعد "الظبي" مما يعكس جمال الصورة والتمني، ويهبط التنغيم بعض الشئ بسبب النفي "لم

يعشق" وتستمر النغمة منخفضة في "الأعطاف" ليعطي انطباعاً بالجمال، وتعود النغمة للهبوط تدريجياً في"الأعين النجلا" لتصوير التأثير البصري والعاطفي لهذه الأعين، ويلاحظ كثرة توظيف الاستفهام للتنغيم عند الشاعر في التهكم، والسخرية، أو الاستنكار، وكسرة النفس فيقول[٨٨] : (من الكامل)

أأظلُّ↑ أنتجعُ↑ الملوكَ ↔مُرجّياً↑ منهم ↔كريماً ↓تارةً ↔وبَخيلا ↓

يحمل البيت دلالة تنغيمية صاعدة هابطة؛ ليبين الحالة النفسية للشاعر فبدأ بالاستفهام في البقاء "أأظل أنتجع" في الرجاء والتوسل والتذلل بين كرم الملوك وبخلهم ، أما إذا أراد الشاعر أن يعبر عن معاناته وعدم استسلامه منتظراً الفجر، فيقول[٨٩]: (من المخلع البسيط)

فابـــقَ ↓لدهرٍ ↔متى↑ ادلهـمَّتْ↓ فيهِ خُطوبٌ ↓ طلعَتْ فَجْـــراً↑

يتميز هذا البيت بأسلوب الأمر متضمناً الدعاء، يعنى الاستمرار، أو الثبات في وجه الزمن على الرغم من قسوته، وامتزاجه باسلوب الخبر في الشطر الثاني، يأتي التنغيم منخفضا في البداية دعوة للصمود والثبات، تبدأ بشكل هابط، ثم التصاعد في "متى أدلهمت" الشرطية مما يخلق إيقاعاً يعكس الظلام، أو الكرب، وتهبط في"فيه" بتأكيد الزمان، ويهبط التنغيم في "خطوب" ويستمر ليبدأ بالتصاعد في "طلعت فجراً" ليعكس الفرج والنور القادم؛ إذ حاول أن يوائم المعنى ويظهره؛ ليجعل المقروء مستقرا في ذهن السامع وقلبه، فهبوط النغمة، أوانخفاضها تتماشى مع حالة النص، والمتلقي ومشاعره، فالانفعال العاطفي والتركيز على السامع يمثل وظيفةً طلبيةً تحتل مركز الثقل في النص من جانب المتكلم، ويليه التعبير عن الانفعال، "فطبيعة النغمة الصوتية هنا تنحو منحنى صاعداً إذا كان في الأسلوب ما يدل على الدهشة من أمر مستحب، وهابطاً إذا دلَّ التركيب على أمر مذموم"[٩٠] فالتنغيم الصوتي للشاعر هو الفيصل في تحديد درجات النغمة؛ لذا يقول متعجباً[٩١]: (من الرجز)

ما أحسنَ ↑ الدُّنيا ↔بنورِ↑ طَلعةٍ↑ عنها ↓الحجابُ رفَع↓ السرادِقا!↓

يلاحظ تكرار توظيف أداة الشرط "إذا" كثيراً عند الشاعر؛ للدلالة على التكهن بما يمكن أن يحدث، وما نتمنى حدوثه، كقوله[٩٢]: (من المتقارب)

إذا ما زجَ ↑الذُّلُ صفوَ↔ الحياةِ ↑ فأَعذَبُ↔ منهُ ↔ارتشافُ الكدرْ!↓

تـجــوعُ↔ الاسودُ إذا لَمْ تـجِدْ ↑ مع العزِّ ↑رزقاً فكيف البَشَرْ؟↓

يخلق التنغيم التصاعدي في الجملة الشرطية تناغماً صوتياً يعبر عن الحالة الافتراضية، والسلبية عند الشاعر ونظرته للحياة، في التضاد بين (صفو الحياة/ ارتشاف الكدر)، فالتنغيم الهابط يعبر عن قبول المرارة كشئ أهون من الذل، مما يضفى شعوراً بالاختيار بين الشرور، والتضاد الثاني

(الاسود/ البشر) يعكس التباين بين القوة والضعف، فالشطر الأول يتميز بالتنغيم التصاعدي في الجملة الشرطية، ثم يهبط تدريجياً ويستمر إلى نهاية الكلام.

4.المفصل(الدلالي)

من المعروف عن اللغة في التنظير الصوتي أنه "متوالية صوتية، متوالية مكونة من أحياز تملأها قطع صوتية تملأها الوقوف"[٩٣]، أو المفصل، أو الانتقال (Transilion) وهو عبارة عن "سكتة خفيفة بين كلمات، أو مقاطع في حدث كلامي، بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظٍ ما أو مقطع وبداية أخرى"[٩٤]، ويقصد به دراسة الحدود بين الوحدات الصوتية، أو الكلمات، أو التركيب، أو الجمل، أو العبارات*، وبهذا تنقسم الوقفات إلي ثلاثة أنواع[٩٥] :

١-الوقفة الضيقة الداخلية: وهي انتقال من الصوت إلى صوت آخر داخل الكلمة، وليس لها رمز.

٢-الوقفة المفتوحة الداخلية : وهي تفصل بين الكلمات ويرمز لها بالعلامة(+) وتوضع بين الكلمات[٩٦].

٣-الوقفة المفتوحة الخارجية: التي تحدد نهاية النطق، أو بنهاية الجمل، ويرمز لها بثلاث علامات تشير إلى مستويات الصوت، أو طبقة الصوت علامة (↑) تشير إلى ارتفاع طبقة الصوت في الجمل الإنشائية والتعجب والاستفهام، علامة (↓) تشير إلى انخفاض طبقة الصوت وتكون في الجمل الإخبارية التقريرية، علامة (↔) لا يتضمن ارتفاعاً، أو انخفاضاً في طبقة الصوت، بل يستمر، أي الوقفة المستمرة، وتكون الجمل المتصلة ببعضها سياقياً.

إن البيت في الشعر العمودي سياج فني له ضوابطه وحدوده ، أي تأتي نسقية التقطيع الصوتي له مدى من جهة، وحدوداً من جهة أخرى فتتساوق انسجام ثلاثي بين البنية المقطعية والبنية فوق المقطعية، والبنية العروضية[٩٧]؛ إذ تتحكم فيه أحكام البناء المقطعي في تآزر وتناغم؛ لأن الارتباط بين بنية التركيب، وبنية الإيقاع قد يبلغ حداً يتوارى فيه الشعر، فيختفي نموذجه المعماري ويظل مختفياً وراء البناء اللغوي فلا يظهره الاَّ الجهد الأدائي، وعندئذ يصبح الإنشاد الأساس على ابداعيته في تمييز معاني الكلمات والعبارات وما يريد الوصول إليه، ولهذا نحاول الربط بين البنيتين في تناول المفاصل عند الشاعر، فالعناصر الاخري – (المقطع-التنغيم-النبر) – تشارك المفصل في تحديد الدلالة؛ وذلك لان المفاصل وحدها لاتكفي لإظهار المعنى والدلالة قد تؤدي المفاصل وظائف أدوات العطف في الخطاب المنطوق، بين الكلمات والجمل والعبارات، فيستغني الناطق عن العطف، ويستعاض عنها بالوقف على الكلمات؛ لتوكيدها وفصلها عما

بعدها؛ ليؤمن اللبس عند المتلقي الذي لم يفهم المراد من الكلام ما لم يقف الشاعر على نهايات الكلمات[٩٨]، ومن الوقفات الداخلية قوله[٩٩]: (من الخفيف)

مَنْ+ إذا هبَّ ↑هبَّ ++ ريحُ سُدادٍ↓ وإذا أُسلَّ↑سلَّ ++ سيفَ+ ابنِ هاني↓

فالتمفصل الداخلي يحدث إيقاعاً نغمياً في النسق البنائي، فلو قال الشاعر (من إذا هبَّ) ولم يفصل بين العبارة وبين (هبَّ) الثانية الواردة لظن المتلقي إنهما لفظ واحد؛ ولكن الشاعر أضاف المفصل الشرطي بنغمة تصاعدية؛ ليبرز قيام الشخص عن هبوب الريح بالاستناد على الصورة الاستعارية لبيان القوة وفعاليته، والفصل بين (إذا أَسلَّ) عن تحضير الشخص و(سلَّ السيف) عن إخراج السيف من غمده استعارة عن الحماية والردع، فشارك التنغيم والنبر في بيان المفاصل والوصول لأدبية الكلام، وربطه بالأداء في حضور السامعين، وتلتقي الصياغة اللغوية بالمضمون، ومظهره الدلالي لتتكامل الوظيفة الإبلاغية عند الشاعر، ويؤدي الفصل إلي اختلاف الدلالة، فيقول[١٠٠]: (من المنسرح)

قَـــضَـــتْ+ لك + البيضُ++والقنا السُّـلبُ إنَّ نفوسَ+ العِدى++لها سَلَبُ↑

يمدح الشاعر الملك بأن الرماح الطويلة تجلب الغنائم، ولهذا نجد اختلاف اللفظتين في السياق والتحريك قد ساعد في فهم المعنى، فالتنغيم الصوتي في (القنا السلب) الرماح الطويلة، و(لها سلب) الغنائم التي تؤخذ في الحروب[١٠١]، أحدث فرقاً في المفاصل بين اللفظتين في الحركة، وكان لها دور عند المتلقي في فهم المعنى والدلالة، والذي أكد به الجملة الثانية (إنَّ) بنغمة صاعدة في أخذ الغنائم.

من دواعي المفصل (الوقف) تتمثل في حاجة كل من المرسل والمتلقي إلى الفصل لأمرين: ليتنفس، وينشئ بهذا التنفس زفيراً ينفعه في المتابعة والاستعداد للبدء من جديد، أو المتلقي ليدبر فيه الكلمات (جمل/عبارات) التي تلقى عليه في ذهنه، ويؤلف بين شتى معاني القصيدة حتى يصل إلى غاية المتكلم، أو المرسل[١٠٢]، ويكون الوقف اختيارياً لتمام المعنى كلياً، أوجزئياً، أو منح السامع مهلة للتأثر، أو التشويق، أو دفع اللبس، أما اضطرارياً فانقطاع النفس والضرورة، فيقول ابن رشد(٥٩٥هـ) عن المفصل بأن "هناك أقاويل تكون بين ألفاظها المفردة، أحوال تنهيها عن السامع وتفصلها، وذلك إما بسكنات أو نبرات"[١٠٣]، فارتباط البيت الشعري بما يليه تتمثل في (الفاء) التي قام مقام الفاصلة في جواب الشرط في حالات معينة ، وكذلك اللام الواقعة في جواب (لو– لولا) و كلتا الوسيلتين تفيدان بإمكانية وقوع الوقف (السكتة) سابقة عليها، كما تفيد ربط تاليها بما قبلها من الكلام؛ إذ لا يتم الكلام المنطوق معنى إلاّ بهذا الرابط، وهذا وارد في شعر الراجحي نراه يقول[١٠٤]: (من السريع)

والهمّ +إنْ ناجاكَ +شيـــطـــانُـــــهُ↑ فَـلْذْ ↑بكـــأسٍ منه +أوْلذْ بـجـــــامْ↓

لقد مثلت (الفاء) الواقعة في جواب الشرط في الأبيات السابقة مكان المفاصل، فالوقف عند (لذْ/فعل الامر)؛ يمثل رمزاً مادياً يؤكد ضرورة ربط التالي لها بما سبقها من الكلام؛ لأن كلا الطرفين يكملان بعضهما، والنقطة المهمة أن تكون الوقف في الجزء السابق عليها قد تتلوه سكته خفيفة في الأداء النطقي، وتأتي الفاء تنبيهاً على وجود هذا الفاصل (الوقفة)، وإن كانت مصحوبة بنغمة تصاعدية، ولكنه دليل على عدم تمام الكلام، فهو يعتمد فيه على التركيب النحوي، واستيفاء المعنى؛ إذ يشترط على مستوى الدلالي فهم المعنى وكماله، ولهذا نجد البيت الشعري عنده مسبوكاً تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره، ففي توظيف (لو– لولا) مقترنتين بـ(لام) عنده في هذه الأبيات قائلاً [١٠٥]: (من المتقارب)

ولو +حكَتِ+ السُّحبُ يوماً+ نداكَ↑ لمقا لبَس+ الافقُ منها +جَهاما↓

ولو+ كسب البدر+ منك السَّنا ↑ لما سلب+ النَّقْصُ مِنه +التَماما↓

يلاحظ أن الشاعر يعبر عن نظرة فلسفية عن الإنسان وما يواجهه من تحديات ومصاعب في الحياة، في احتمالية كرم الممدوح أن تملأ السماء السحب حتى وهو في أحسن أحواله (كالبدر ينور السماء) لكنه لا ينجو من بعض النقص، أو الهموم التي ترافقه؛ لكن في الشطر الثاني يجد البريق، لقد وظف إمكانياته وقدراته الفنية كافة في التشكيل الشعري فسعة اطلاعه وثقافته مكنتاه من الأداء الصوتي أحسن أداء مما جعله مبحراً في تقطيع الشعر وأماكن النبر والتنغيم التي هي سمة معروفة عند الشعراء عليهم معرفتها في إنشاد قصائدهم – والشاعر منهم– فهم أجدر الناس بالإلقاء معبراً ومبيناً النغمة في التصاعد والهبوط، ومتي يفصل، ومتى يتمهل، أو يستمر، مع مشاركه الحركة الجسمية بغية التأثير قي المتلقي؛ لأن قسماً من جمالية الخطاب وأدبيته يرجع إلى الطريقة التي تؤدي بها، وذلك لأن" الكتابة تعجز عن تسجيل جملة من الظواهر والوظائف العامة التي يمكن أن نسميها وظائف صوتية، كالتنغيم في حالات الوقف والإبتداء، أو الطول والسكت وغير ذلك من الظواهر ذات الدلالة المباشرة في الحدث الكلامي"[١٠٦]، ففي هذه الظاهر تلتقي الشكل بالمضمون وتتصهر داخل الأبيات.

الخاتمة

١–يمد الصوت باختلاف إيقاعاته تراوحاً بين السمات الصوتية في النصوص الشعرية؛ ليتحول عن سياقاته الإخبارية إلى وظيفة جمالية وتأثرية في ديوان الشاعر.

٢–يتغلب الأصوات (الجهر– الانفجارية – الترقيق) على أصوات (الهمس– الاحتكاكية– التفخيم) في ديوان الشاعر، مع تفوق الأصوات المائعة وامتزاجها مع السمات الصوتية الأخرى

على مدى (٨٤٣٠) بيتاً في الديوان؛ إذ لا تدرس الأصوات منعزلة في النص، بل تتراكب مع المستويات المختلفة فيه مع توضيح جمالية ذلك الاستعمال المتداخل والمطرز بإحكام.

٣-شعر راجح الحلي حقل خصب تظهر فيه الأصوات، وتكتسب مساحة التوتر حتى تكسب لفتة شعرية وكثافة دلالية.

٤-التشاكل الصوتي (المقطع- النبر – التنغيم – المفصل) في تركيب الأبيات له دور فعال في الدراسة الصوتية مشكلاً سمة أسلوبية، يتبين مناسبة المقاطع الصوتية للمقام الملائم، في جدة التعبير وتجسد القوة والانفعالات النفسية، ويتشارك النبر مع التنغيم في نقل دلالة الجملة من سياق عام إلى خاص بالمتلقي في الأغراض الشعرية، كما وظف الشاعر سمة المفصل ليعطي نغمات معينة تنجم نفسياً عن عاطفة يحسها ويعبر عنها في أشعاره.

٥-تتواشج في الديوان الروابط التي تجمع بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة، بحيث تعد الأخير التطور الطبيعي والمنطقي للبلاغة.

الهوامش

[١] نجية عبابو، جماليات التشكيل الصوتي في النص الشعري، مجلة فصل الخطاب، المجلد الخامس، العدد ٢٠، ديسمبر ٢٠١٧م: ٢٦٣.

[٢] ينظر: محمود سعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ط١، دار النهضة العربية، بيروت، ٨٥-١٠٠.

[٣] بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، ط٢، دار الإنماء، بيروت، ١٩٩٤م، ٥٩.

[٤] أبي الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، ط١، مصر، ١٩٥٤م، ١٦/١.

[٥] ينظر: محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، ط١، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ١٩٩٩م: ٤٦.

[٦] ينظر: صلاح الدين بن إيبك الصفدي (ت٧٦٤هـ)، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوطي وتركي مصطفى، ط١، دار أحياء التراث العربي، بيروت،١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م، ٣٨/١٤.

[٧] أدباء حليون:١٠٣، وينظر: تأريخ الحلة:٦٦/٢.

[٨] ينظر: العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ط١، دار الأديب، وهران، الجزائر، د.ت، ١٦٠.

[٩] معجم لسان العرب، مادة(الروح): ٢٨٥/٤ وما بعدها.

[١٠] المسدي، الأسلوبية،٣٣.

[١١] ينظر: عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، ط١، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠١٢م: ١٣٢

[١٢] قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري: الأفاق النظرية وواقعية، التطبيق، ط١، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠م ،٨٥.

[١٣]ديوانه: ١٤١،١٤٢.

[١٤]عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح محمد عبد الرحيم، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م، ٦٠.

[١٥] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ط١، منشأة المعارف، القاهر، ١٩٨٧ م،٣٣.

[١٦] ديوانه :٤٩٤-٥٠٠.

[١٧]أبي الفتح بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ط١، دار الكتب المصرية، القاهرة،١٩٥٢م، ٦٦/١.

[١٨]كمال بشر، علم الأصوات، ط١، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م، ٣٩٤.

[١٩]إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط٤، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت،١٩٧٢م،٤٤.

[٢٠]ديوانه: ٤٥١،٤٥٢، ٤٥٠.

[٢١]مصطفى بو عناني، الفونولوجيا التوليدية المتعددة الأبعاد، المماثلة والتناغم في اللغة العربية، ط١، عالم الكتب الحديث، أربد، ٢٠١٠م: ١٩٦.

[٢٢]ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٧٥م، ٦٣.

[٢٣]ينظر: كمال بشر، علم الأصوات،٤٠٦.

*قليج بن أرسلان بن حمد بن عمر بن شاهناه بن أيوب بن شاذي، الملك الناصر صلاح الدين، بن الملك المظفر، صاحب حماه، ولد سنة (٦٠٠هـ)، وتوفي سنة (٦٣٥هـ)، أبو عبد الله بن واصل، مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ٨٩/٤.

[٢٤] ديوانه :٣٨٩. الديجور: الظلام، الغرير: الحسن.

[٢٥] إبراهيم الصحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، ط١، دار التنوير، الجزائر،١٩١٣م، ١٢٤.

[٢٦]ينظر: أحمد أبو حاقه، فن المديح وتطوره في الشعر العربي، ط١، منشورات دار الشرق الجديدة، بيروت،١٩٦٢م،٧.

[٢٧]صابر عبد الديم، آفاق النص الشعري في مرآة المنهج التكاملي، ط١، دار الكتب الحديث، ط١، القاهرة، ٢٠١١م، ٢٣.

[٢٨] عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، ط١، دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٥م، ٨.

[٢٩] ينظر: رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، ط٥، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، بغداد،٢٠٠٧م،٥٦.

*الملك داود بن عيسى بن أبي بكر بن أيوب بن شاذي، الملك الناصر صلاح الدين أبو المظفر، الملقب بالحاكم صاحب الكرك توفي سنة (٦٥٦هـ)، ينظر: البداية والنهاية،٣٨٤/١٧.

[٣٠]ديوانه:٢٨٧،٢٨٩، ٢٩٠ ، وينظر أيضاً: ٢٦١،٢٦٩.

[٣١] ينظر: جدول رقم (١).

[٣٢] ثمة إشكالية بين الباحثين حول مكانة هذا الصوت، فمن صفات الهمزة: حنجري انفجاري مهموس، فقد عده سيبويه مجهوراً، وعده إبراهيم أنيس والسعران وكمال بشر: صوتا لا مجهور ولا مهموس: ٢٨٨-٢٩٤، وقد أنكره

رمضان عبد التواب، ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،٧٨، ومحمود السعران، علم اللغة،١٣٢، ورمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٨٢م،٥٧، وكمال بشر، علم الأصوات،٢٨٨-٢٩٤.

[٣٣] ابن سينا، أسباب حدوث الحروف،١١٤.

[٣٤] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ٥٣/١.

[٣٥] ينظر: محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، ١٤٦.

[٣٦] ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، ٢٩٧.

[٣٧]ديوان:٤٨٧.

[٣٨]ينظر: ابن سينا، أسباب حدوث الحروف: ٩٣-٩٧، ١٣٣-١٣٧.

[٣٩]مروة فوزي صالح، الرؤية الموضوعية في شعر راجح الحليّ (دراسة نقدية-تأويلية)، ط١، تموز ديموزي للنشر، دمشق، ٢٠٢٣م، ٩٧.

[٤٠] حسن عباس، خصائص الحروف اللغة العربية، ط١، اتحاد كتاب العرب، دمشق،١٩٩٨م،٧٨-٩٢.

[٤١]رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ٢٢٦-٢٢٨.

[٤٢]ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ٦٣،٨٧.

[٤٣]علم الأصوات، ٣٤٣-٣٦٨.

[٤٤] ديوانه: ٥٤٧، وينظر: ٦٠٩،٥٦٥،٥٤١.

[٤٥]ينظر: وسن عبد المنعم الزبيدي، خصائص الأسلوب في شعر البحتري، ط١، منشورات المجمع العلمي، بغداد،١٤٣٢هـ-٢٠١١م:١٠٧-١٠٩.

[٤٦] محمود سعران، علم اللغة العام، ١٦٩.

*الوزير عبد الباقي بن محمد بن أبي يعلي: هو شمس الدين عبد الباقي بن محمد بن أبي يعلي الموصلي وزير الملك ظاهر، ينظر مرآة الزمان،١/ ٥٨٠.

[٤٧]ديوانه:٦٠٢-٦٠٣.

[٤٨]حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ٧٨.

[٤٩]محمد عبد البشير مسالتي، جمالية الأسلوب في الخطاب الشعري القديم، ط١، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان،٢٠١٩م ،١٦٧.

[٥٠]ينظر: عبد الستار صالح البناء، السمات الصوتية المميزة للانفعالات الإنسانية في القرآن الكريم، ط١، مطبعة جامعة صلاح الدين، أربيل، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، ١٥٥.

[٥١] ينظر: كمال بشر، علم الأصوات،٤٩٦-٤٩٩.

[٥٢]ينظر: أسس علم اللغة، ماريوباي، ط١، عالم الكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ٩٢.

[٥٣] رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة،٨٧.

[٥٤]ينظر: لسان العرب (مادة القَطعُ)، ٤١٦/٧.دار الحديث.

[٥٥] ينظر: أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، ط١، عالم الكتب للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩١م،٢٨٣ وما بعدها.

[٥٦] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص ، ط١، عالم الكتاب، مصر، ١٩٩٣م،٣٣-٣٥.

[٥٧] ديوانه: ٧٤٩، وينظر: البيت ٧٤٧/٢٣، والبيت ٤٩/ ٧٤٩، والبيت ٧٦٧/١.

[٥٨] ديوانه: ٧٤٦، قاله في الملك العزيز عماد الدين بن أبى بكر بن أيوب، صاحب بانياس وتبنين، وباني قلعة الضبيبة توفي سنة (٦٣٠هـ)، ينظر: ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب،١٣٦/٥.

[٥٩] اعتماد المقاطع الصوتية في هذا المحور يتكون من: ١-(ص م ص) مقطع قصير مغلق ومثاله لمْ وهلْ،٢-(ص م)مقطع قصير مفتوح ومثاله واو العطف وفاء العطف، ٣-المقطع الطويل(المتوسط) المفتوح(ص م م)ومثاله: ما، لا، ٤-المقطع الطويل(المتوسط) المغلق(ص م م ص) ومثاله مالْ ،نيل(بالسكون)،٥- المقطع العنقودي القصير(ص م م ص)ومثاله سلبْ بسكون الآخر ، ٦- المقطع العنقودي الطويل ومثاله ضارّ ، وينظر في هذه التقسيمات : إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،١٦٣، وكمال إبراهيم بدري، علم اللغة المبرمج الأصوات والنظام الصوتي، ط١، عمادة شؤن المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض،١٩٨٨م،١٤٥. وقد يختلف استخدام الرموز من باحث لآخر، والمضمون واحد وقد آثر البحث استخدام الرموز ص: صوت صامت، ص ص=صامتان، م= حركة قصيرة، م م =حركة طويلة ألف مدّ،ياء مدّ، واو مدّ .

[٦٠] قاسم البرسيم، منهج النقد الصوفي تحليل الخطاب الشعري: ٩٧.

[٦١] ينظر: ديوانه على سبيل التمثيل وليس الحصر :٤٤٤،٤٥٠،٤٧١،٤٩١،٥١٥

[٦٢] ينظر ديوانه: ٣٣-٣٤.

[٦٣] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية، ط١، دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠١٠م، ٤٤.

[٦٤] ينظر الديوان:١٢٤،١٢٥،٣٨٣،٣٨٤،٣٨٦ .

[٦٥] نوزاد حسن، السمات الصوتية المميزة في الخطاب الشعري، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت،٢٠١٢م،٣٠.

[٦٦] ديوانه: ٢٩٣.

[٦٧] كمال بشر، علم الأصوات، ٥٢٤.

[٦٨] جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م،٢٠٤-٢٠٨.

[٦٩] ينظر: عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات، ط١، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٢م،١١٢.

[٧٠] ينظر: كمال إبراهيم بدري، علم اللغة المبرمج،١٥٠.

[٧١] ينظر تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٢م، ١٦٢.

[٧٢] ديوانه: ٦٤٢- ٦٤٥.

[٧٣] ديوانه: ٧١١،٧١٣.

[٧٤] ديوانه: ٢٩٣.

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٦ المجلد ١٦/ العدد ٢

[٧٥]محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ط١، دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠٠٥م، ٤٦.

[٧٦]ديوانه:٦٤٤، وينظر معاني النفي على سبيل المثال وليس الحصر: البيت ٦٠٤/٤٥، البيت ٤٩٦/٦.

[٧٧]جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، تر: صالح القرمادي، د.ط، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والبحوث، تونس،١٩٦٦م، ١٩٤-١٩٥.

[٧٨]ديوانه: ٥٨٢، ينظرعلى سبيل المثال: ٣٣٩،٣٧٦،٤٠٨،٤٤١،٥٤٢،٥٥٠.

[٧٩]ديوانه:٧٦٤، وللإستزادة: البيت٣٤،٤٢/٣٧١، البيت٣٧/٤٢٤، البيت ٣٤/٥٩٩، البيت٥٤،٤٧/٦٤٤ .

[٨٠] النبر في العربية، ط١،عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١١م،٦٥-٧٠.

[٨١]ديوانه: ٤٥٩.

[٨٢]ديوانه:٤٩٥، وينظر: البيت٤٨،٤٤/٢٦١، البيت ٨-٩/٢٨٧.

[٨٣]ينظر: عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، ط١، دار صفاء للنشر، عمان،٢٠٠٢م: ٣٦٤.

[٨٤] بريتل مالبرج، الصوتيات، تر: محمد حلمي هليل، د.ط، عين للدراسات والبحوث الإنسانية ، مصر، ١٩٩٤م، ١٥٢.

[٨٥] ينظر: صلاح حسنين، المدخل إلى علم الأصوات المقارن، د.ط، مكتبة كلية الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م: ١٠٢.

[٨٦]ديوانه:٣٧٠.

[٨٧]ديوانه:٥٦٠، وينظر: البيت ٤٢١/٣٧، البيت٥/٤٢٥.

[٨٨]ديوانه:٥٨٥.

[٨٩]ديوانه:٤٢٤، وينظر: البيت ٤٢٠/٢٢، البيت١٢/٣١٨.

[٩٠]نوزاد حسن، التنغيم ودلالات التراكيب، مجلة كلية الآداب والعلوم، جامعة قاريونس، ١٩٩٧م، ٢١.

[٩١]ديوانه: ٥٠٤، وينظر في التعجب: ١٨٧، ١٨٠، ٤٢٢، ٥٨٠ ، ٦٨٣.

[٩٢]ديوانه:٣٧١، وينظر على سبيل المثال:٦٥٢، ٦٣٤، ٦١٣، ٦٠٣، ٥٨٩ .

[٩٣]مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية نموذج الوقف، ط١، دار الأمان، الرباط،٢٠١٠م، ١٩٩.

[٩٤] قد تعني المفصل في الخطاب المكتوب خطياً عندما تترك فراغاً بين الكلمات؛ ليعرف اين تنتهي الكلمة هذا على مستوى الكلمات، أما على مستوى الجمل فمن الممكن أن نبين الحدود الإعرابية للكلمات عن طريق الوقفات، وكذلك عن طريق علامات الترقيم في الخطاب المكتوب كالفاصلة أو النقطة أو النقطتان، ينظر: حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م،٤٨.

[٩٥]ينظر: كمال ابراهيم بدرى، علم اللغة المبرمج، ١٥٨.

[٩٦]ينظر: محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: ٥٣.

[٩٧] عبد السلام المسدي، في جدل الحداثة الشعرية نموذج المفاصل، مجلة البيان- الكويتية، العدد ٢٣٨، ١ يناير١٩٨٦م: ١٠.

[٩٨]مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، د.ط، دار الأفاق، الجزائر،٢٠٠٨م، ١٢٢-١٢٥.

[٩٩]ديوانه: ٧٥٤.

[١٠٠]ديوانه:١٥٤.

[١٠١]لسان العرب (مادة سلب)،٦٣٨/٤.

[١٠٢]ينظر: أبي القاسم الزمخشري(ت٥٣٨هـ)، المفصل في صنعة الإعراب، تقديم: علي بو ملحم، ط١، دار ومكتبة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،٢٠٠٣م،٤٧٥وما بعدها.

[١٠٣]تلخيص الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، بيروت، ١٩٥٩م، ٢٨٤.

[١٠٤]ديوانه: ٦٣٦.

[١٠٥]ديوانه: ٦٢١، وينظر: ٥١٥،٦٣٧،٦٥٢،٧٦٧.

[١٠٦]مصطفى النحاس، من قضايا اللغة، ط١، مطبوعات جامعة الكويت، .١٩٩٥م: ٨٧.

المصادر والمراجع:

١.ابراهيم الصحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، ط١، دار التنوير،الجزائر،١٩١٣م.

٢.إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٧٥م.

٣.إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، ط٤، دار القلم للطباعة والنشر،بيروت،١٩٧٢م.

٤.ابن الرشد، تلخيص الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، بيروت، ١٩٥٩م.

٥.ابن سينا ، أسباب حدوث الحروف،تح: محمد الطيان ويحي مير علم، مطبعة مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ت.

٦.ابن عماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من الذهب، ط جديدة، دار أحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

٧.ابن منظور، لسان العرب، طبعة مراجعة ومصححة، دار الحديث للنشر، القاهرة، ٢٠١٣م.

٨.ابن جني، الخصائص ، تح:محمد علي النجار،ط١،دار الكتب المصرية، القاهرة،١٩٥٢م.

٩.ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح:مصطفى السقا وآخرون، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، ط١، مصر، ١٩٥٤م.

١٠.ابي الفداء ابن كثير، البداية والنهاية، تح: عبدالله التركي، ط١، دار هجر للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

١١.أبي القاسم الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، تقديم: علي بو ملحم،ط١،دار ومكتبة للطباعةوالنشر،بيروت،٢٠٠٣م.

١٢.أبي الوفاء راجح بن أسماعيل الحلي، ديوان راجح الحليّ،تح: أميرة محمود عبدالله ، رسالة ماجستير اشراف ناظم رشيد، جامعة الموصل، كاية الآداب، ١٩٨٩م.

١٣.أحمد أبو حاقه، فن المديح وتطوره في الشعر العربي،ط١، منشورات دار الشرق الجديدة، بيروت،١٩٦٢م.

١٤.أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي،ط١،عالم الكتب للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩١م.

١٥.أسس علم اللغة ، ماريوباي، ط١، عالم الكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ٩٢.

١٦.بريتل مالبرج، الصوتيات،تر:محمد حلمي هليل، د.ط، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ١٩٩٤م.

١٧.بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي،ط٢، دار الإنماء، بيروت، ١٩٩٤م.

١٨.تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٢م.

١٩.جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، تر:صالح القرمادي، د.ط، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والبحوث ، تونس،١٩٦٦م.
٢٠.جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد عبدالرحيم، ط١، دار الفكر للنشر، بيروت، ٢٠٠٥م.
٢١.جمال الدين بن واصل، مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، تح: عمر عبد السلام ، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٤م.
٢٢.جواد أحمد علوش، أدباء حليون، د.ط، بيروت، ١٩٧٨م.
٢٣.جورج مولينيه، الأسلوبية، تر:بسام بركة، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان، ٢٠٠٦م.
٢٤.حسن عباس، خصائص الحروف اللغة العربية، ط١،اتحاد كتاب العرب، دمشق،١٩٩٨م.
٢٥.حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ط١، دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، ١٩٩٥م.
٢٦.خالد عبدالحليم العبسي، النبر في العربية ،ط١،عالم الكتب الحديث،إربد، ٢٠١١م.
٢٧.خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، ط١، منشورات دار الجاحظ ، بغداد،١٩٨٢م.
٢٨.رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، ط٥، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، بغداد،٢٠٠٧م.
٢٩.رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٢م.
٣٠.رومان جاكوبسون، قضايا شعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ١٩٨٨م.
٣١.سبط ابن الجوزي، مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، تح: مجموعة المحققين، الرسالة العالمية للنشر، بيروت، ٢٠١٣م.
٣٢.صابر عبد الديم، آفاق النص الشعري في مرآة المنهج التكاملي، ط١، دار الكتب الحديث، ط١، القاهرة، ٢٠١١م.
٣٣.صلاح الدين بن ايبك الصفدي(ت٧٦٤هـ)،الوافي بالوفيات، تح:أحمد الارناؤوطي وتركي مصطفى،ط١، دار أحياء التراث العربي، بيروت،١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م.
٣٤.صلاح حسنين، المدخل إلى علم الأصوات المقارن، د.ط، مكتبة كلية الأداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
٣٥.عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، ط١، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠١٢م.
٣٦.عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، ط١،دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٥م.
٣٧.عبد الستار صالح البناء، السمات الصوتية المميزة للانفعالات الإنسانية في القرآن الكريم، ط١، مطبعة جامعة صلاح الدين، أربيل، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.
٣٨.عبد السلام المسدي، في جدل الحداثة الشعرية نموذج المفاصل، مجلةالبيان- الكويتية، العدد ٢٣٨، ١٩٨٦م.
٣٩.عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،ط٥، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٦م.
٤٠.عبدالقادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة،ط١، دار صفاء للنشر، عمان،٢٠٠٢م.

٤١.عبدالله العلايلي، تهذيب المقدمة اللغوية، كتبه اسعد علي، ط٣، دار السؤال للنشر، دمشق، ١٩٨٥م.
٤٢.عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات ، ط١، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٢م.
٤٣.قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، التطبيق، ط١، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠م.
٤٤.كمال إبراهيم بدري، علم اللغة المبرمج الأصوات و النظام الصوتي، ط١، عمادة شؤن المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض،١٩٨٨م.
٤٥.كمال بشر،علم الأصوات، ط١،دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة، ٢٠٠٠م.
٤٦.مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية نموذج الوقف، ط١، دار الأمان، الرباط،٢٠١٠م.
٤٧.محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، ط١، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ١٩٩٩م.
٤٨.محمد مسالتي، جمالية الأسلوب في الخطاب الشعري القديم، ط١،مركز الكتاب الأكاديمي، عمان،٢٠١٩م .
٤٩.محمود سعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ط١، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت.
٥٠.محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة،ط١، دار النشر للجامعات،القاهرة، ٢٠٠٥م.
٥١.محي الدين عبدالقادر الخطيب،كفاية المستفيد في فن التجويد، ط٥، مطبعة وزارة الاوقاف، بغداد، ١٩٨٢م.
٥٢.مراد مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص، ط١، دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠١٠م.
٥٣.مراد مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي ، ط١،عالم الكتاب،مصر، ١٩٩٣م.
٥٤.مروة فوزي صالح، الرؤية الموضوعية في شعر راجح الحليّ ، ط١، تموز ديموزي للنشر، دمشق، ٢٠٢٣م.
٥٥.مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ط١،منشأة المعارف، القاهر، ١٩٨٧ م.
٥٦.مصطفى النحاس، من قضايا اللغة ، ط١، مطبوعات جامعة الكويت، .١٩٩٥م.
٥٧.مصطفى بو عناني، الفونولوجيا التوليدية المتعددة الأبعاد، ط١، عالم الكتب الحديث، أربد، ٢٠١٠م.
٥٨.مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، د.ط،دار الأفاق، الجزائر،٢٠٠٨م.
٥٩.نجية عبابو، جماليات التشكيل الصوتي في النص الشعري، مجلة فصل الخطاب، ،المجلد ٥، العدد٢٠، ٢٠١٧م.
٦٠.نوزاد حسن، السمات الصوتية المميزة في الخطاب الشعري، ط١، شركة المطبوعات للنشر،بيروت،٢٠١٢م.
٦١.وسن عبد المنعم الزبيدي، خصائص الأسلوب في شعر البحتري،ط١، منشورات المجمع العلمي، بغداد،٢٠١١م.
٦٢.يوسف كركوش الحليّ، تأريخ الحلة، ط١، المطبعة الحيدرية، النجف الأشرف، ١٩٧٥م

Sources and References:

1. Ibrahim Al-Sahrawi, Literary Discourse Analysis (An Applied Study), 1st ed., Dar Al-Tanweer, Algeria, 1913.
2. Ibrahim Anis, Linguistic Sounds, 5th ed., Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1975.
3. Ibrahim Anis, The Music of Poetry, 4th ed., Dar Al-Qalam for Printing and Publishing, Beirut, 1972.

4. Ibn Rushd, Summary of Rhetoric, ed. Abd Al-Rahman Badawi, Publications Agency, Beirut, 1959.

5. Ibn Sina, The Reasons for the Occurrence of Letters, ed. Muhammad Al-Tayyan and Yahya Mir Alam, Arabic Language Academy Press, Damascus, n.d.

6. Ibn Imad Al-Hanbali, Nuggets of Gold in News of Gold, new ed., Dar Ihya Al-Turath Al-Arabi, Beirut, n.d.

7. Ibn Manzur, Lisan Al-Arab, revised and corrected edition, Dar Al-Hadith for Publishing, Cairo, 2013.

8. Ibn Jinni, Al-Khasais, trans. Muhammad Ali Al-Najjar, 1st ed., Dar Al-Kutub Al-Masryia, Cairo, 1952.

9. Ibn Jinni, The Secret of the Art of Grammar, trans. Mustafa Al-Saqa and others, Al-Babi Al-Halabi and Sons Press, 1st ed., Egypt, 1954.

10. Abu Al-Fida Ibn Kathir, The Beginning and the End, trans. Abdullah Al-Turki, 1st ed., Dar Hijr Publishing, Cairo, 1998.

11. Abu Al-Qasim Al-Zamakhshari, Al-Mufassal fi Sina'at Al-I'rab, Introduction: Ali Bu Malham, 1st ed., Dar Wa Maktaba for Printing and Publishing, Beirut, 2003.

12. Abu Al-Wafa Rajih ibn Ismail Al-Hilli, The Diwan of Rajih Al-Hilli, trans. Amira Mahmoud Abdullah, Master's thesis supervised by Nazim Rashid, University of Mosul, Faculty of Arts, 1989. 13. Ahmed Abu Haqa, The Art of Praise and Its Development in Arabic Poetry, 1st ed., Dar Al-Sharq Al-Jadida Publications, Beirut, 1962.

14. Ahmed Mukhtar, A Study of Linguistic Sound, 1st ed., Alam Al-Kutub Publishing and Distribution, Egypt, 1991.

15. Foundations of Linguistics, Mario Bai, 1st ed., Alam Al-Kutub, Cairo, 1998, p. 92.

16. Bretel Malberg, Phonetics, trans. Muhammad Hilmi Halil, 1st ed., Ain for Human and Social Studies and Research, Egypt, 1994.

17. Pierre Giroux, Stylistics, trans. Munther Al-Ayashi, 2nd ed., Dar Al-Inmaa, Beirut, 1994.

18. Tamam Hassan, Methods of Research in Language, 1st ed., Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1992.

19. Jean Cantino, Lessons in Arabic Phonology, trans. Saleh Al-Qarmadi, Ph.D., University of Tunisia, Center for Studies and Research, Tunis, 1966.
20. Jalal Al-Din Al-Suyuti, Al-Muzhir in the Sciences of Language and Its Types, trans. Muhammad Abd Al-Rahim, 1st ed., Dar Al-Fikr Publishing, Beirut, 2005.
21. Jamal Al-Din Ibn Wasil, Mufrij Al-Kurub in the News of Banu Ayyub, trans. Omar Abd Al-Salam, 1st ed., Al-Maktaba Al-Asriya, Beirut, 2004.
22. Jawad Ahmad Alloush, The Writers of Halyun, 1st ed., Beirut, 1978.
23. George Molinier, Stylistics, trans. Bassam Baraka, 2nd ed., University Institution for Studies and Publishing, Beirut, Lebanon, 2006.
24. Hassan Abbas, Characteristics of Letters in the Arabic Language, 1st ed., Arab Writers Union, Damascus, 1998.
25. Hilmi Khalil, The Word: A Linguistic and Lexical Study, 1st ed., Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'ah, Alexandria, 1995.
26. Khaled Abdel-Halim Al-Absi, Stress in Arabic, 1st ed., Alam Al-Kutub Al-Hadith, Irbid, 2011.
27. Khalil Ibrahim Al-Attiyah, In Phonetic Research Among the Arabs, 1st ed., Dar Al-Jahiz Publications, Baghdad, 1982.
28. Rashid Abdul-Rahman Al-Ubaidi, Dictionary of Phonetics, 5th ed., Center for Islamic Research and Studies, Baghdad, 2007.
29. Ramadan Abdel-Tawab, Introduction to Linguistics and Methods of Linguistic Research, 1st ed., Al-Khanji Library, Cairo, 1982.
30. Roman Jakobson, Poetic Issues, trans. Muhammad Al-Wali and Mubarak Hanun, 1st ed., Dar Toubkal Publishing House, Casablanca, 1988.
31. Sabt Ibn al-Jawzi, Mirat al-Zaman fi Tawarikh al-A'yan, ed. by the Group of Investigators, Al-Risalah Al-Alamiyyah for Publishing, Beirut, 2013.
32. Saber Abdel-Dayem, Horizons of the Poetic Text in the Mirror of the Integrative Method, 1st ed., Dar al-Kutub al-Hadith, 1st ed., Cairo, 2011.
33. Salah al-Din ibn Aybak al-Safadi (d. 764 AH), Al-Wafi bil-Wafiyat, ed. by Ahmad al-Arna'uti and Turki Mustafa, 1st ed., Dar Ihya al-Turath al-Arabi, Beirut, 1420 AH - 2000 AD.
34. Salah Hassanein, Introduction to Comparative Phonology, 1st ed., Faculty of Arts Library, Cairo, 2006.

35. Adel Nazir Beri al-Hassani, Phonological Stylistics in the Poetry of Adonis, 1st ed., Dar al-Radwan for Publishing and Distribution, Amman, Jordan, 2012.
36. Abbas Mahmoud Al-Akkad, The Poetic Language, 1st ed., Dar Nahdet Misr Printing House, 1995.
37. Abdul Sattar Saleh Al-Banna, The Distinctive Phonological Features of Human Emotions in the Holy Qur'an, 1st ed., Salahaddin University Press, Erbil, 1429 AH - 2008 AD.
38. Abdul Salam Al-Masdi, In the Controversy of Poetic Modernity: The Model of Joints, Al-Bayan Magazine, Kuwait, Issue 238, 1986 AD.
39. Abdul Salam Al-Masdi, Stylistics and Style, 5th ed., Dar Al-Kitab Al-Jadeed United, Beirut, 2006 AD.
40. Abdul Qader Abdul Jalil, Modern Linguistics, 1st ed., Safaa Publishing House, Amman, 2002 AD.
41. Abdullah Al-Alayli, Refinement of the Linguistic Introduction, written by Asaad Ali, 3rd ed., Dar Al-Su'al Publishing House, Damascus, 1985 AD.
42. Issam Nour El-Din, Phonics, 1st ed., Dar Al-Fikr Al-Lubnani, Beirut, 1992.
43. Qasim Al-Barseem, The Approach to Phonological Criticism in the Analysis of Poetic Discourse, Application, 1st ed., Dar Al-Kunooz Al-Adabiyya, 2000.
44. Kamal Ibrahim Badri, Programmed Linguistics: Phonetics and the Phonological System, 1st ed., Deanship of Library Affairs, King Saud University, Riyadh, 1988.
45. Kamal Bishr, Phonics, 1st ed., Dar Gharib for Printing and Publishing, Cairo, 2000.
46. Mubarak Hanoun, On the Rhythmic Organization of the Arabic Language: The Model of Waqf, 1st ed., Dar Al-Aman, Rabat, 2010.
47. Muhammad Jawad Al-Nouri, Arabic Phonology, 1st ed., Al-Quds Open University Publications, Amman, 1999.
48. Muhammad Masalti, The Aesthetics of Style in Ancient Poetic Discourse, 1st ed., Academic Book Center, Amman, 2019.
49. Mahmoud Sa'ran, Linguistics: An Introduction to the Arab Reader, 1st ed., Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Beirut, n.d.
50. Mahmoud Okasha, Linguistic Analysis in the Light of Semantics, 1st ed., Dar Al-Nashr Lil-Jama'at, Cairo, 2005.

51. Muhyiddin Abdul-Qadir Al-Khatib, Kifayat Al-Mustafid in the Art of Tajweed, 5th ed., Ministry of Endowments Press, Baghdad, 1982.
52. Murad Mabrouk, The Aesthetics of Rhythmic Sound Engineering in the Text, 1st ed., Dar Al-Nashr Lil-Jama'at, Cairo, 2010.
53. Murad Mabrouk, From Sound to Text: Towards a Methodological System, 1st ed., Alam Al-Kitab, Egypt, 1993.
54. Marwa Fawzi Saleh, The Objective Vision in the Poetry of Rajih al-Hilli, 1st ed., Tammuz Demouzi Publishing House, Damascus, 2023.
55. Mustafa al-Saadani, Stylistic Structures in the Language of Modern Arabic Poetry, 1st ed., Manshaat al-Maarif, Cairo, 1987.
56. Mustafa al-Nahhas, From the Issues of Language, 1st ed., Kuwait University Press, 1995.
57. Mustafa Bou Anani, Multidimensional Generative Phonology, 1st ed., Alam al-Kutub al-Hadith, Irbid, 2010.
58. Mustafa Harakat, The Theory of Rhythm, 1st ed., Dar al-Afaq, Algeria, 2008.
59. Najia Ababou, The Aesthetics of Sound Formation in Poetic Texts, Fasl al-Khitab Journal, Volume 5, Issue 20, 2017.
60. Nawzad Hassan, Distinctive Phonetic Features in Poetic Discourse, 1st ed., Al-Matbouat Publishing Company, Beirut, 2012.
61. Wassan Abdul-Moneim Al-Zubaidi, Characteristics of Style in Al-Buhturi's Poetry, 1st ed., Scientific Academy Publications, Baghdad, 2011.
62. Youssef Karkoush Al-Hilli, History of Hillah, 1st ed., Al-Haidariyah Press, Najaf, 1975.

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٦ المجلد ١٦/ العدد ٢