جماليّة التّراكم الصوتي وإيحاء الألفاظ في شعر محمّد عليّ شمس الدين

The Aesthetic of Phonetic Accumulation and the Connotation of Words in the Poetry of Mohammad Ali Shamseddine

خديجة حيدورة(*) Khadija Haidoura

المشرف: أ.د. بشير فرج(**) Supervisor:Dr. Bashir Farag

تاريخ الإرسال: 2025-2-8 **تاريخ القبول: 2025-2-20**

Turnitin:6%

الملخّص

إنّ دراسة المستوى الصوتيّ لا تقتصر على الوزن والقافيّة أو الرويّ، فالباحث في جماليّة اللّغة وشعريّة الخطاب لا بدّ له أن يغوص أكثر من هذا الحدّ، ليدرس ظواهر أكثر عمقًا كظاهرة التراكم الصوتيّ، والمقصود هنا مستوى تردّد أصوات الحروف وتناوبها وتعاقبها في موقعها في سطر شعريّ واحد أو في مجمل القصيدة، ليتتبّع الباحث دورها في تأدية النّغم الصوتيّ. وهذا ما يحاول البحث الإضاءة عليه في شعر محمد علي شمس الدين.

الكلمات المفاتيح: جماليّة - شعريّة - تراكم صوتي - إيقاع

Summary

The study of the phonetic level is not limited to meter, rhyme, or end sounds. A researcher exploring the aesthetics of language and the poetics of discourse must delve deeper to examine more profound phenomena, such as phonetic accumulation—the frequency, alternation, and succession of letter sounds within a single poetic line or throughout an entire poem. This study aims to highlight the role of these phonetic patterns in shaping the rhythm and musicality of the text, with a particular focus on the poetry of Mohammad Ali Shamseddine.

Keywords: Aesthetics – Poetics – Phonetic Accumulation – Rhythm

* طالبة دكتوراه في الجامعة العربيّة - بيروت- لبنان- قسم اللغة العربيّة وآدابها. الكاتب المسؤول.

PhD student at the Arab University - Beirut - Lebanon - Department of Arabic Language and Literature.
Email: khadijahaydoura@gmail.com

** أستاذ مشرف في الجامعة العربية - بيروت - لبنان - قسم اللغة العربية وأدابها-

Supervisor Professor at the Arab University – Beirut, Lebanon – Department of Arabic Language and Literature.
.Email: bashir.faraj@bau.edu.lb

تمهيد: إنّ ظاهرة إيحاء الألفاظ الصوتيّ ظاهرة أكثر عمقًا ندرس فيها تقنيّات الجناس والتصريع والترصيع والتوازي، لما تؤدّيه من أثر دلاليّ وصوتيّ في النّصّ الشّعريّ. ودراسة هذا الظواهر ضرورة لا بدّ منها كي تكتمل البنية الصّوتيّة للمقطع الشّعريّ، فحديثًا بات الاهتمام بها على مستوى عالٍ من البحوث والدّراسات، إذ «نشأ ميل إلى التّشكيك في أن يكون الوزن مقياسًا للتمييز بين الشّعر والنّثر.» (أدونيس، 1987، ص 10) فالشعريّة لا تتمثّل حصرًا بالوزن والقافية، لأنّ هناك عناصر وتقنيّات لها قيمة جماليّة في النّصّ الشّعريّ. وهذه التقنيّات هي نزف داخليٌّ يمتدّ من الشّاعر إلى الخارج وليس العكس. (إبراهيم، 1997، ص 36)

وكلّما زادت هذه الظواهر عمقًا تبدّت لنا فاعليّة التّوقيع الموسيقيّ، المنبثق من شاعر أبدع في صوغ النوتات الموسيقيّة الدّاخليّة في شعره، بهدف التأثير في المتلقّي وإضفاء صبغة جماليّة تفرّد بها شمس الدّين، وكيف استطاع توظيفها كعنصر أساسيّ ومؤثّر فاعل في ابناء الصّوتيّ والدّلاليّ للقصيدة؟

المبحث الأوّل: التّراكم الصّوتيّ في شعر محمّد علي شمس الدّين

يرى بعض النّقّاد أنّ ترداد صوت واحد (حرف) في القصيدة أو البيت أو الشّطر الشّعريّ يكون مفتاحًا للمتلقّي في ما يجول في فكر الشّاعر من أحاسيس ومشاعر سواء أكانت في منطقة الشّعور أو اللّاشعور (الملائكة، 1965، ص 277). ويضاف إلى هذا ما يضفيه من قيمة دلاليّة وإيقاعيّة من النصّ الشّعريّ، وفي شعر محمّد علي شمس الدّين تحديدًا - مادّة الدّراسة - حيث يمكن رصد علائق الترابط بين الصوت وبين حقول المعاني الّتي وردت فيها.

- **القيمة الجماليّة لتراكم أصوات المدّ في شعر محمّد علي شمس الدّين**

اتّفق الباحثون على أنّ الموت والحزن والحيرة والذّهول والشّجن والتضرّع والحنين هي الدّلالات الأكثر الّتي استوحيت من أصوات المدّ، وأنّ مجال الحزن هو الأوسع الّذي تختصّ به هذه الأصوات (العف، 2000، ص 249)؛ وهذه المعاني ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالشّعر فهي غير ثابتة، ويجدر بالباحث أن يفحص النّصوص فحصًا مترابطًا مع الموقف الشعوريّ. ثمّ يتبعها بحث عن المشتركات الصّوتيّة، لكلّ صنف. وعلى سبيل المثال، يقول شمس الدّين في قصيدة «اللّيليّون» (شمس الدّين، 2023، ص 52)، وهي على البحر الطّويل:

غـربـاءُ لـكـن حـيـنـمـا اجـتـمـعـوا ... فـي الـلّـيـلِ صـاروا عـصـبـة الـشّـجـنِ
يـجـلـو ظـلامَ ظـلامِـهِـم نَـدَمٌ ... "كـالـمـيـمِ" فـي مـهـوى مـن الـزّمـنِ
يـتـذاكـرونَ فـكـلّـمـا اشـتـعـلـت ... نـار الـجـوى فـي الـرّوحِ والـبـدنِ
شـهـقـوا وقـد طـافـت مـحـاجـرهـم ... بـالـدمـعِ مـثـل الـمـاءِ فـي الـسّـفـنِ

يبرز في المقطع هيمنة أصوات المدّ، الألف والواو، فتكررت الألف ثلاث عشرة مرة في الأبيات الأربعة، بينما ظهرت الواو سبع مرات، في حين لم تتكرر الياء إلا مرتين. وقد أسهمت هذه المدود في تكثيف مشاعر الحزن والندم، إذ تتطلب المدود امتدادًا في النطق، لينسجم مع طبيعة الاستذكار والتوجّع في القصيدة. وعلى الرّغم من ألم «الغرباء» الذين استحضرهم الشّاعر، فإنّ اجتماعهم منحهم قوة، وهو ما انعكس في البناء الصوتي.

برز مدّ الألف تحديدًا كوسيلة لإبراز التوجّع، إذ تأخذ أعضاء النطق شكلًا أفقيًا وتظل ساكنة، ما يعزز الإحساس بالألم والانسياب الصوتي. كما أنّ كثرة أصوات المد المفتوحة تدل على درجة التوجّع العميقة التي يعيشها الشاعر وشعوره بالندم. وقد بلغ هذا الشعور ذروته في البيت الأخير، حين استخدم الشاعر عبارة «وقد شهقوا...»، ما نقل إحساس التدفق والانفعال، ثم التلاشي كالماء، في مشهد يجسد قمة اللوعة والانكسار.

ولعلّ شمس الدّين يتّسم بقدرته على إدراك الصوت وضبطه، وتوظيفه في مادّة لغويّة "تحفّز فيه القوّة الإيحائيّة، فهو يستشعر الأصوات فيفرغها بتشكّلات من الحروف الموحية في القصيدة" (السامرائي، د.ت.، ص 231)، كما في توظيف الألف الممدودة في قصيدة معراج حلم (شمس الدين، 2023، ص 15)، وهي على البحر البسيط:

مـا لا يـقـال ولا يـروى، حـلُـمـت به ... أصـغـى مـحـمّـد لـلـرؤيـا، ولـبّـاهـا
لـه الـسّـمـاء بـسـاط كـلّـمـا طـويـت ... فـيـه الـمـسـافـة نـحـو الـعـرش أدنـاهـا
أكـاد ألـمـح نـور الله فـي يـده ... إذا أشـار إلـيـهـا ثـمّ أعـلاهـا
ومـا تـرنّـم بـالأشـعـار شـيـخ هـدى ... بـعـد الـوضـوء، فـأحـيـاهـا وأغـنـاهـا
كـأنّ قـلـبـك فـي لـيـلٍ رأى حـلُـمًـا ... عـن الـصّـلاة وقـبـل الـفـجـر صـلّاهـا

يتناول الشاعر في هذه القصيدة، حادثة الإسراء والمعراج ضمن حالة من الانتشاء الروحي، فيتماهى مع النبي محمد ﷺ في رحلته السماوية، مستعينًا بأسلوب الحلم ليعبر عن هذه التجربة (حلمت به). ويتجلى البعد الصوتي في

هيمنة صوت المدّ «الألف»، الذي تكرر إحدى وثلاثين مرة في النص، ليشكل إطارًا إيقاعيًا متكاملًا، إذ افتتح الشاعر به البيت الأول واختتم به البيت الأخير، ما أسهم في تكثيف التصوير لحالة النشوة الرّوحيّة التي بلغها أثناء تخيله لمرافقة النبي في معراجه «معراج/ حلم».

كذلك، يتعزز هذا البعد الروحي من خلال تكرار عبارات تنتمي إلى حقل دلالي يرتبط بالعروج والعبادة، مثل: الصلاة - صلّاها - معراج - حلم - شيخ هدى - أحياها - نور لله - العرش - السماء، فتنسجم هذه المفردات مع تكرار الألف الممدودة، إذ يعكس تجربة الخلاص الروحي التي يعيشها الشاعر، على غرار المتصوف الذي يجد في العروج الروحي ملاذًا للهروب من الألم، النكسات، والصدمات في واقعه الماديّ.

بالتّالي يصبح لدى المتلقّي القدرة على الإحساس باهتمام شمس الدّين بخلق تناغم صوتي من أصوات المدّ في القصيدة، لأنّ صوت المدّ يسقط لونًا معيّنًا على الحروف الصّحيحة الّتي تأتي بعده، نظرًا إلى قوّة إسماعه العالية، وحقيقة تأثير أصوات المدّ في طريقة نطق ما يصاحبها من أصوات صحيحة" (عبد الجليل، 1998، ص 52). كما يمكن ملاحظة ذلك في قصيدة "مسالك العذاب" «شمس الدين، 2023، ص 39»، وهي على بحر المتقارب:

بطيئة مسالك العذاب يا حبيبتي
تأتي
كي تنام في سرير لحمنا وعظمنا
وكلّما أتى المساء
وانطوى النهار ساحبًا ظلاله
واستأنست وحوش هذا العالمِ
العجيب في أوجارها
والطيرُ في أوكارِها
وفي البحار نامت الأسماكُ
والجنديُّ نام في خندقه مهدّمًا
سمعتُ رَنَّةَ القَدَمْ
تدقّ مثل دلفة الميزابِ في الشّتاءْ
من أين؟
والوجود حولي مُقفَلٌ
حديقتي عالية الأسوار
لا تطالها الطّيورُ
والجدار لم يعد يَنْشَقُّ
منذ ما أزلتُ عنه ريبتي...
غدًا
غدًا إذا وقفت عاريًا أمامه
وقال لي: اعترفْ
أقول: كلُّ ما فعلته يا سيّدي
في رحلة العذاب والسأمْ
وقد قُتِلتُ ألف مرّةٍ ومرّة
أنّي
«وأنت أدرى بالذي أقوله»
أروّض الألمْ.

يطغى صوت المدّ الألف على النصّ،

ويرد في تسعة وخمسين موضعًا: مسالك - العذاب - لا - الباب - كلّما - أتى - المساء - تنام - لحمنا - عظمنا - أوجارها - أوكارها - البحار - نامت - نام - العالم - مهدّما - الميزاب - الشّتاء... ويأتي حرف المدّ الياء في عشرين موضعًا: بطيئة - حبيبتي - تأتي -سرير - العجيب- الميزاب - سيّدي - الّذي... بينما يأتي حرف الواو في ثلاثة مواضع فقط: الوجود - الطّيور - أقوله. ويتمثّل صوت المدّ في نبرة التذلّل والانكسار والتضرّع والرّفق؛ وهذا الأمر مناسب للحالة النفسيّة المتّسمة بالأنين والشكوى والحزن، فترسم معالم البنية الصوتيّة أجواء النصّ الدلاليّة الّتي ترتكز على مفردات غارقة في إيحاءاتها المأساويّة: العذاب - لحمنا - عظمنا - وحوش... ويهيمن صوت المدّ الألف الّذي كانت له النسبة الأعلى في الكثافة فهو يشير بدوره إلى الضياع والتشظّي، وشكّل بؤرة صوتيّة توازت مع كلمات المأساة، ما يزيد من كثافة آهات المفجوع والمتألّم بأسى الأوطان.

كما يبوح صوت الواو ببواطن النّفس وما تحمله من حرقة ولوعة وتألّم ومعاناة، فهذه المدود تربطها علاقة عضويّة بالبنية الدلاليّة للنصّ، وهي تتآزر لتسهم بشكل فعّال في نسيج البنية الصّوتيّة المتّسم بالبطء والليونة والتوجّع: أروّض الألم، فيعبّر عن حالة الإنغلاق والوحدة والتّساؤلات الدّائرة في نفسه، وكذلك بالرغبة فبي التحرّر والكشف عن الحقائق المكبوتة.

ومحمّد علي شمس الدّين من شعراء الحداثة الّذين استثمروا حروف المدّ في إشاعة نظام صوتي وإيقاع داخلي في النّصّ في النصّ، وقد تجلّى ذلك واضحًا في قصيدة "شغف الرّيح" (شمس الدين، 2023، ص59) وهي على بحر الرّجز:

لعلّ للرّياحِ شغفًا
لعلّ فيها روح من تباعدوا
وأوغلوا
رأيتها تدور حول منزلي
كقطّة سوداءْ
تقول للأشجار: عانقيني
أنام ليلةً واحدة وأرحلُ
وفي البعيدِ
كانت الخُيولُ تصهلُ
ونجمة مجنونةٌ
في طرف السّماء تعملُ

لقد حشد شمس الدّين في هذا المقطع الشّعريّ القصير المدود باثنتين وثلاثين كلمة من أصل خمس وخمسين، وقد استمدّت فاعليّتها من حسن توزيعها في النصّ، وتكرارها بشكل منتظم: تباعدوا - أوغلوا، منزلي - عانقيني، إذ وردت الألف الممدودة ثلاث عشرة مرّة، والواو الممدودة عشر مرّات، أمّا الياء فقد وردت تسع مرّات. هذه الميزة الواضحة في شعر محمّد علي

شمس الدّين تذكّرنا بما كتبه "بـاث"[1]: «القصيدة هي المحارة الّتي تصدح فيها موسيقى العالم...» (باث، 1982)، «والإيقاع لو علمنا روح كلّ شيء في الوجود، فللّيل إيقاع، وللصّمت إيقاع وللموت إيقاع...» (شمس الدين، 2020، ص 155)

و«لا شكّ في أنّ شعريّة محمّد علي شمس الدّين تتأسّس على مختلف التقنيّات من صور وتشكيلات لغويّة ترفع مستوى القصيدة بإيقاعها ورؤيتها الفعّالة...» (مهنا، 2018، ص 216)، وقد حدّد الشاعر والناقد السوري «أدونيس» بعضًا من عناصر إيقاع النّغم، ومنها: «التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف وغيرها» (أدونيس، 1960، ص 80)

إنّ الوصول إلى أعلى مستويات استثمار القيم الصّوتيّة والدّلاليّة في النصّ، «يستلزم دراية بأسرار اللّغة الصّوتيّة وقيمها الجماليّة ووقوفًا تامًّا على التناسب بين الدلالات الصّوتيّة والانفعالات الّتي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفّق فيه إلّا ذو رهف في الحسّ وثقافة فنّيّة ولغويّة واسعة» (مندور، 1971، ص 233). وقد حاول شمس الدّين بما يمتلكه من هذا الحسّ الفنّيّ أن يشكّل بنية صوتيّة تتنامى في النصّ عبر توظيف حروف المدّ في قصائده، ما يؤكّد «أن هذا الشاعر لا يفتأ يخوض التجربة تلو الأخرى ليقدم للمتلقي قصيدة مفعمة بالثراء الصوتي، والإحساس المترع بالنغم.» (خليل، 2012) كما في قصيدة «أناشيد عليّ» (شمس الدين، 2023، ص 81) في المقطع الأخير، على بحر المتقارب:

شربت الراحَ
لكنْ
دونما خمر
ولا أكوابْ
أغِثْ مجنونك الباقي
على هذا الهوى الغلّاب
وأنت الخمر والساقي
وأنت الكرم والأعناب
أغِثْ
بي لوعة المتروكِ
في وادٍ بلا أسبابْ
أغِثْ
لا باب يوصلني
إلى المحرابِ انت البابْ
وانت البابُ
والمحرابُ
والأعتابُ
والسّاعي
إلى الأعتابْ

إنّ أصوات المدّ تكاد تهيمن هيمنة شبه كاملة على المستوى الصوتي في النصّ، فأصوات المدّ الطويلة المفتوحة (را - لا - ما - وا - لُ - سا - قا - نا...) وعددها ثلاثة وعشرون،

وأصوات المدّ المكسورة وعددها أربعة (قي - قي - ني - عي)، وأصوات المدّ المضمومة وعددها ثلاثة (رو - يو - نو)، وهذه الأصوات تعمل على تشكيل خطوط صوتيّة متجانسة تؤلّف المحور الأساس للبناء الصوتي في المقطع الشعريّ الّتي تعدّت نسبتها 60 % من مجمل الأصوات، وقد ساعدت هذه الشّبكة الصوتيّة في توظيف فكرة التيه والضياع والتعلّق برمز ديني للخلاص وهو الإمام علي بن أبي طالب، وهذه الفكرة تلقي بظلالها على مقاطع القصيدة كلّها، لتخلق جوًّا عامًّا من الانسحاب نحو الأمل الوحيد في نظر الشاعر شمس الدّين (وأنت الخمر والساقي/ وأنت الكرم والأعناب)؛ ما يزيد من وقع المفردات الشعريّة الّتي تكمن ضمن هذا المنحى ويعمّق حضورها في النصّ، بهدف توليد مزيد من الانسجام في نسق الأصوات المتآلفة من ميدان الفكرة وهي سبيبل النجاة من منظور المفهوم الشيعي بولاية الإمام عليّ (أغث...أغث)، وقد تجلّى ذلك بشحن الأصوات الطويلة في آخر أبيات هذه القصيدو انسجامًا مع المعنى الّذي تؤدّيه (الباب- الأعتاب -المحراب -الساعي - الأعتاب).

يمكن القول إنّ أصوات المدّ منحت شمس الدّين مساحة واسعة على اتّساع قصائده، في إيصال ما يجول بخاطره، وما تجيش به مشاعره، وما يمتلكه من يقين، وألم، وأمل، وفقد وغربة وحنين... وقد تنبّه محمّد علي شمس الدّين إلى أنّ الأصوات الصّحيحة تؤدّي دورًا واضحًا في إشاعة النّغم داخل النّصّ، وذلك تبعًا لمواصفاتها، والأصوات الصامتة في الشعر تتنوّع بين الجهر والهمس، الانفجار والاحتكاك، التفخيم والترقيق، الذلاقة والإصمات، والصفير، والتكرار، والجانبية «الانحراف»، والتفشّي، والاستطالة. وعند دراسة قصائد محمّد علي شمس الدّين، نجد تنوّعًا وتباينًا في استخدامه لهذه الأصوات، ما يعكس حالاته المتفاوتة بين الهدوء والاضطراب، وبين البطء والسرعة. تلك الأصوات تتجلّى كألوان فسيفسائية تشكّل لوحة متنوعة، تعبّر عن مشاعر وأحاسيس متناقضة، وتخلق إيقاعًا سيمفونيًّا يتغلغل في أعماق النص ويعزف على وتيرة متجدّدة.

وسيحاول البحث تتبع بعضًا من هذه الأصوات في شعر محمّد علي لكشف الوظيفة الجماليّة في البنية الصّوتيّة للقصيدة، كما في قصيدته «ظلّان في السّرير» (شمس الدين، 2023، ص 94)، وهي على بحر الرمل:

من حولنا الحيتان والأسماك
والسلاحف العظيمة
والبحر فاض عن صوابه
فقيل للبحر استرح
وقيل يا سماء أقلعي

وغيض وجه الماء وانحسرْ
وقيل «للجوديّ»
أن يستقبل السّفينة

لقد استخدم شمس الدّين صوت السين سبع مرّات في كلمات متجاورة في المقطع الشعريّ، والسين صوت صفيري مهموس احتكاكيّ مرقّق (أنيس، ص 71) يلامس في همسه ورخاوته مع الهدوء المرتقب عند استقبال الجودي أي البحر للسفينة، والسلام ما بعد العاصفة، وفي هذا مقاربة للمشهد المذكور في القرآن الكريم: ﴿**وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ ۖ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ**﴾ (هود، الآية 44)، فنهاية القصيدة كنهاية المشهد والحال في هذه القصة لقوم نوح بما أهلكهم به من الغرق، ونجاة المؤمنين ممّن كانوا معه على السّفينة، إذ توقّف المطر، وغيض وجه الماء، ورست السفينة. وهذا الهدوء مستوحى من الكلمات: الأسماك - السلاحف -استرح -سماء- انحسر - يستقبل - السفينة، ويبدو أنّ هذه الأصوات هي الّتي أكسبت السين ليونة وسيولة، وانتشارها مع أصوات المدّ في المقطع أضفى جوًّا من الهدوء والسلام الذي يتلاءم مح حالة الاستقرار النفسيّ للناجين من الهلاك.

كما يلحظ ورود صوت الصّاد مرّة واحدة (صوابه)، وهو مهموس احتكاكيّ شبيه بحرف السّين لكنّه مفخّم، وقد أورد الشاعر لوصف امتلاء البحر عن حاجته ومداه، فقيل له استرح. والأسلوبية الصوتية لكل مبدع حقيقي تؤتي ثمارها لدى المتلقي إذا كان منطلقها من فطرة المبدع السليمة الخالية من التكلف والنابعة من حاجة المبدع إلى الكلام في وقته المناسب التي تواشج بين الدلالة والأصوات التي يختارها (هلال، 1992، ص 74)؛ لأنّه توجد دائرة بين المتكلم والمتلقي جزء من تمامها بينهما هو نقل الحدث النفسي. وفي قصيدته «خطاب للسيّد» (شمس الدين، 2023، ص 79) وهي على بحر الرمل:

كيف تركت خرافك يا سيّد؟
ونسيت المرعى والذئب
وأصوات رعيتك المحبوسة بين الفكين
وكلب حراستهم لا يعوي... هل مات؟
ورأيت جراحك تتّسعُ
ويزغرد فوق موائدها
... صوت ذبابتهم
وجراحك تلعق منه الحشراتُ
وتشبع منها كلّ ضباع الأرض
ولكنْ: قل لي كيف يموت الإنسانُ
ذليلا
وقصاع الرّحمة فارغة؟
ولعلّك يا سيّدُ
أصغيتَ
سمعتَ

رأيتَ
وأنت إذنْ تبكي
ويداكَ مسمّرتان
ورأسُك معصوبٌ بالشّوكِ
وينزف منه الدم
فتكلّمْ
قُمْ
أخرِجْ هذا المسمار الغارز في كفّيك
تعالَ الآنَ وكُنْ معنا
لا يكفي أنّك أحييت «لعازَرَ»
نتمدّد فوق شوارع لا حصر لها
منبوذين
ومرضى
وجياعًا
في البرّ وفي البحر وفي الصّحراء...

لقد حشد محمّد علي شمس الدّين من مطلع القصيدة حتى ثلثَيْها صوت السين الصفيري المهموس إذ تكرّر إثنتي عشرة مـرّة، فـي موقـف متبايـن عـن القصيـدة السابقة ودور هـذا الصـوت فيـها؛ وهـذه السين هنا توحي بالقسوة والمعاناة، والألم الملحوظ، والحاجة إلى الشّفاء والتحرّر من الظلم، وهذا كلّه مطلوب من شخصيّة خارقة في نظر الشّاعر، يمتلك القدرة على الإنقاذ، فهو مصدر للأمل والإيمان (للسيّد - يا سيّد - نسيت - المحبوسة - حراستهم - تتّسع - الإنسان - سيّد - سمعت - مسمّرتان - رأسك - المسمار). ولعلّ هذا الطابع مستوحى من الـحـروف المـشـدّدة المرافقة للسين، للدلالة على الإصـرار والتحدّي على الحث لمواصلة الدرب والثبات، والصبر على الآلام والجراحات. وقد قال إبراهيم أنس: «السين العربيّة عالية الصّفير إذا قيست بها السّين فـي بعض اللّغات الأوربـيّـة كالإنجليزيّة مثلا» (أنيس، 2017، ص 64)، فمدّة النطق بهذا الصّوت أطول من مدّة النّطق بصوت آخـر، وقـد زاد فـي لفظة (الإنسان) إشباعه بمدّ الألف، فطال بذلك الصّفير، وثقلت معه السّين، أكثر من ثقل الأصـوات الدّاخليّة، ما ساهم فـي تفجير مشاعره ونقلها إلى المتلقّي.

وقد حشد في السياق عينه صوت الصّاد، إذ تردّد سبع مرّات، (أصوات - صوت - قصاع - أصغيت - معصوب - حصر - الصحراء) ما يخلق تأثيرات موسيقيّة وصوتيّة مميّزة، ويضيف للقصيدة بعدًا جديدًا يثري الخيال ويعزّز تأثيرها العاطفي، ما أدّى إلى إحداث صدى صوتيّ يعكس المزيد من التوتر أو الاندفاع. وقد ساهم تكثيفها متداخلة في إبـراز المعنى وتوضيح الفكرة الأساسيّة للنّصّ؛ والتفخيم الـذّي يبثّه صوت الصّاد بالـتـجـاور مع السّيـن منـح الـقـوّة للنصّ، وشـدّة وقعها على الأذن (قصاع) فتجاور القاف وهو صوت لهوي مهموس انفجاريّ (حركات، 1998، ص 121)، وعندما نصغي إلى حـرف الصّاد نتلمّس حقيقة هـذا الصّوت،

ونفهم ماهيّته، فهو من حروف الصّفير، وهذا المصطلح أطلقه سيبويه[2] على الصّاد والسين والزاي (فندريس، 1950، ص 68).

والتفخيم والانفجار صفتان منحتاه القوّة، إذ إنّ للصّاد شدّة وقوّة وقع على الأذن، كما في كلمة «تلعق». إنّه الخطر المحدق الّذي لا يمكن لعامّة النّاس أن يفقهوه هو يحتاج إلى بصيرة السيّد كما يصوّر الشاعر، فكلب حراستهم لا يعوي، بالتالي هو لا يدرك مصدر الخطر القادم من الذئب، وهي الجراح الّتي «تتّسع»، فتحوم حولها الذبابات، في تصوير للحرب الدائرة في سوريا بحجة التحرير من المجموعات الإرهابيّة، فضح أمرها في ما بعد، وحيّاه الجميع على دفاعه عن الوطن، عندما قال: نتمدّد تحت قدميك العاريتين ونعوي، فاختفى حرف السين والصاد من هذا المقطع كلّيًّا، وحلّ محلّه صوت التّاء الّذي تداخل بكثافة مع الأصوات الأخرى من مطلع القصيدة (تركت - نسيت - أصوات - رعيتك - حراستهم - مات - رأيت - تتّسع - صوت - ذبابتهم - تلعق - الحشرات - تشبع - يموت - فارغة - أصغيت - سمعت - رأيت - وأنت - تبكي - مسمّرتان - فتكلّم - تعال - أحييت - تنكرنا - نتمدّد - تحت - دارسة - تنكرنا - عاهات - الهجرة -الترحال - تركته - القدرةِ - أتنكرنا - نتمدّد - العريتين - ماتوا -اقتيدوا - للتعذيب - للرحمة)، وعددها إثنتان وخمسون مرّة، ما شكّل بروزًا واضحًا في تشكيل البنية الصّوتيّة للنّصّ، فأكسبه بعدًا إيقاعيًّا ودلاليًّا وتكراره في الأفعال (نسيت - أصغيت - سمعت - رأيت - أحييت...) يقوّي الدلالة، لأنّ إضافته على الفعل الثلاثي يمثّل طاقة تعبيريّة لتفجير المعنى (ناظم، 2002، ص 123) تظهر أضف إلى فيه قدرة الشاعر على منح الصوت قيمة دلاليّة إيقاعيّة ووظيفة جماليّة من خلال نسق صوتي متناسق، القيمة المعنويّة إذ أصبح الصّوت المكرّر جزءًا من التّجربة الشّعوريّة التي طرحها النصّ الشعري، إضافة إلى تمخّض الجانب الإيقاعي الذي يزيد من قوّة الشحنة التأثريّة ذات الطاقة التعبيريّة العالية، يقول جاكبسون: «ليس الشعر المجال الوحيد الذي تترك فيه رمزية الأصوات آثارها، إنّما هو المنطقة الّتي تتحوّل فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة نفسية تتمظهر في الطريقة الملموسة جدًّا والأكثر قوّة» (جاكبسون، 1988، ص 77). وقد استطاع شمس الدّين أن تكثيف من فاعليّة صوت التاء المهموس، من خلال ربطه مع الأصوات المجهورة (الجيم والقاف والباء والدال...)، وأصوات المدّ (الألف والواو) لتأتي مدوّية ومشحونة بالتحدّي على شحذ الهمم.

ومن جماليّة توظيف الصّوت في شعر شمس الدّين لخدمة البنية الصوتية من

خلال السياق ما نلمسه في قصيدة «عصب الأرض» (شمس الدين، 2023، ص 38)، وهي على بحر الرمل:

هل هنا هرموا؟
وهل ندموا؟
وهل سئموا؟
وشاخ الدّهر تحت جلودهم
جلسوا إذنْ
وتبادلوا أسماءهم ونساءهم
شربوا معًا كأس النبيذ
معتّقًا
مرًّا
وحين تعانقوا ماتوا.

يبرز في القصيدة صوت (الميم) بشكل واضح، وهو صوت مجهور واسع الانفجار منفتح أنفي، فيؤدي تكراره المتواتر إلى خلق إيقاع صوتي خاص يحمل دلالات نفسية عميقة. إنّ هيمنة الأصوات المجهورة في النص ليست مجرد عنصر موسيقي، بل جاءت لتعكس حالة البوح العاطفي والانفعالي، وكأنها تنفّس عن مشاعر وأحزان مكبوتة لم يستطع الشاعر كتمانها. بهذا التكرار التلقائي، يتحوّل صوت الميم إلى أداة دلالية تُحاكي موضوع القصيدة، إذ ينفجر الألم والمعاناة عبر الأصوات كما تنفجر العواطف المكبوتة في النفس البشرية. ويأتي هذا التكرار غالبًا " إمّا لإدخال تنوّع صوتيّ يخرج القول من نمطيّة الوزن المألوف ليحدث إيقاعًا خاصًّا يؤكّده التّكرار، وإمّا أن يكون لشدّة الانتباه لكلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات في ما بينها." (عياشي، 2002، ص 78)

ويمكن الجزم أنّ ظاهرة تكرار الحرف موجودة سابقًا في الشّعر العربي القديم، واستمرّت مع كتابة الشعر الحديث، لما لها من أثر في نفس المتلقّي، فهي "تمثّل الصّوت الأخير في نفس الشاعر، أو الصوت الّذي يمكن أن يصبّ فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلًا، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعريّة يكون له نغمته الّتي تطغى على النّصّ." (ويليك، 2016، ص 165)

وقد لجأ الشّاعر شمس الدّين إلى تكرار حرف الميم في الرّويّ (هرموا - ندموا - سئموا)، وفي الحشو (أسماؤهم - نساؤهم - معتّقًا - مرًّا... ماتوا) مع رفده الميم بحرف المدّ الألف للدّلالة على حزنه الشّديد، فعبّر عن لحظاته الشّعوريّة لحظة كتابة القصيدة من خلف هذا التّكرار المغمور بالشّجون والندم واليأس، فاجتمعت معاني الكلمات مع دلالة الحروف والأصوات.

وتبدو هذه الظاهرة الأسلوبيّة واضحة في قصائده ومنها قصيدته " محاولة في سورة الشّعراء (شمس الدين، 2023، ص 44) الّتي يقول في مطلعها:

مشرقيّون أداروا وجههم	مطلع الشّمس وباتوا في العراء

يشيع حرف الرّاء، ويشكّل ظاهرة صوتيّة بارزة، فقد تكرّر تسع عشرة مرّة في القصيدة المؤلّفة من سبعة أبيات، وهذا يدلّ على اعتناء الشّاعر بالطّاقة الموسيقيّة الخاصّة بالحرف "راء". ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها:

كلّما قلنا لهم: فوضى إذنْ	أرسلوا أبصارهم نحو السّماء
مرجوا النار وداروا حولها	عديميين حيارى سعداء
وعلى الطّور جناحا طائرٍ	مرمريّان على ريح وماء
صفّقا في اللّيل، ثمّ اشتعلا	كمسيحَين وغابا في العماء
وأنا في نشوتي مرتجف	قاب قوسين من العرش المضاء
هكذا أنزل (فيمن زعموا)	سورة ثانية للشعراء

إنّ ترداد حرف الرّاء في المقطع يقرع الأذن محقّقًا صوتًا عاليًا ينبثق من التراكم الصوتي لتكراره، إذ احتلّ الصدارة من بين الأصوات الأخرى، والراء صوت مجهور ينطلق من طرف اللسان مع حافّة الحنك عدّة مرّات (أنيس، ص60)، وشغل مجالا واسعًا في ألفاظه، مثل (سورة - الشعراء - أرسلوا - أبصارهم - مرجوا - داروا -حيارى - الطور - طائر - مرمريّان...)، وبمجرّد النطق بها يرتعش اللسان، ما يشي برغبة الشاعر شمس الدّين في تأكيد شيء ما والإلحاح عليه، فيضفي هذا الصوت لمسة جماليّة على الأسطر الشعريّة، يشبه إلى حدٍّ كبير الفاصلة الموسيقية المتكرّرة، وقد كشفت صفة التكرير في صوت الراء، وهي استمراريّة الألم والتحسّر على الضياع الّذي يعيشه المشرقيّيون فلا يدركون وجهتهم الصحيحة.

وقد برز ذلك في البيتين الثالث والرابع فحشد حرف الراء صوته بين الكلمات لتأكيد فعل الدوران حول النار، والحيرة لينتقل المشهد إلى الطور، وكأنّ النار هنا هي نار طور سيناء، وللطائر جناحان "مرمريّان" بتكرار الرّاء مرّتين في مقطعين صوتيّين، فنتج عنه تأثير صوتي يجذب الانتباه إلى الكلمات التي تحتوي على هذا الحرف، ما يعزز تأثير القصيدة على المستمع أو القارئ. كما يساهم في إضفاء لمسة من الإيقاع والتوتر على اللفظ، ما يخلق تأثيرًا دراميًّا أو شاعريًّا يعزز من قوة وتأثير القصيدة.

ويلفت النظر في هذه الكلمة وقع الرّاء مع صوت النون وهو صوت لثويّ مجهور أنفيّ، وبالاجتماع مع صوم الميم المجهور والياء وهو صوت شجريّ مجهور، إذ يعدّ أكثر الحروف استعمالًا في اللغة العربيّة

حسب رأي ابن دريد[3] (ابن دريد، 1987، ص 41) محقّقًا بهذا التجاور تناسقًا صوتيًّا دلّ على الانسجام الّذي لا «يتحقّق إلّا باستخدام الشاعر لكلّ آليّاته التعبيريّة بوصفه بؤرة ارتكاز لكلّ الأنساق الّتي تتشكّل بها جماليّة الخطاب الشّعريّ» (كنوان، ص 319).

استند شمس الدين إلى الوحدات الصوتية التي اندمجت دلاليًا في القصيدة، لتعكس مشاعر الألم المستمر المستمد من الحيرة والضياع. فقد انتظمت الحروف في لغته وفق انتظام المعاني في نفسه، ما استدعى توظيف حرف الراء لتحقيق تناغم موسيقي قائم على نظام المجاورة الصوتية. وبرز هذا التآلف بوضوح في مجاورة الراء لحرف الطاء الممدودة، وهو صوت لثويّ أسنانيّ مجهور، كما في كلمتي «الطّور» و«الطائر»، إضافةً إلى اقترانها بصوت الدال الأسناني اللثوي في كلمتي «أداروا» و«داروا»، ليعبر بذلك عن حالة الضياع التام الناتج عن التيه والدوران، مدعومًا بتكرار الألف الممدودة في أكثر من موضع لتعزيز هذه الفكرة.

كما ظهرت الراء محاطةً بصوتي العين والشين في كلمة "العرش"، إلى جانب مجاورتها لحرف العين في كلمة "الشعراء"، إذ تتميز العين بوقع قوي على السمع وصعوبة في المخرج لكونها تخرج من أقصى الحلق، بينما يعد الشين صوتًا غاريًا مهموسًا، ما أضفى على المقطع الصوتي مزيجًا من الغلظة والقوة، ليتناسب مع دلالات النص ويجسد بوضوح الصورة الشعورية التي يعيشها.

وقد أحدث هذا التجاور الموجود تنويعًا صوتيًّا وفق التناوب الحاصل بين القوّة واللّين والشدّة والرّخاوة في سياق المتجاورات الصّوتيّة، فالطبيعة البشريّة تميل نحو التنويع في الكلام. وفي اعتماده التنويع في استعمال مخارج الحروف، ووقوع الرّاء متباينة في الكلام دلالة على حالة الضياع والتأزّم نتيجة الأحوال الّتي يمرّ بها الوطن العربيّ، وعلى حال شعوريّة مختلفة متناقضة تمامًا مع الأولى وهي عدم الاستسلام للواقع عندما أنهى القصيدة بصورة مثيرة للتأمل، فيتمنّى أن يتلقى نورًا أو إرشادًا من العرش المضاء، وهذا يعكس رغبته في الإلهام أو القيادة الروحيّة.

لقد حظي صوت الرّاء بمكانة بارزة التميّز لدى استعماله من محمّد علي شمس الدّين، ما أسهم تكراره في تحبير القصيدة وتزيينها بزينة نطقيّة لسانيّة، لأنّه "الصوت الوحيد من أصوات اللّغة العربيّة الّذي يتميّز بميزة نطقيّة خاصّة، قائمة على إحداث انسداد كامل لكنّه قصير الزّمن يتلوه انفتاح فانسداد آخر..." (كنوان، 2002، ص 317). ما شابه تكرارها حال الرغبة والبحث في مطلع القصيدة، والاضطراب والارتباك في

السّياق، ليختتمها بحال وجدانيّة روحانيّة من التّفكير المعمّق.

استطاع محمّد علي انتقاء الحروف بمهارة ليضفي بعدًا دلاليًّا وآخر جماليًّا مع زينة لفظيّة اقتضت موسيقى تحرّك مشاعر المتلقّي بمرونة وانسيابيّة، فيجري الحرف في اللّسان ليتماثل مع المعنى المطلوب، وقد كانوا قديمًا ينتقون حروفهم لتتوافق مع انفعالاتهم، "فيجعلون الحرف الأصعب فيها والألين والأخفض والأسهل والأهمس لما هو أدنى وأقلّ وأخفى عملًا وصوتًا، ويجعلون الحرف الأقوى والأشدّ والأجهر لما هو أقوى عملًا وأعظم حسًّا" (الرافعي، 1974، ص 107). وهذا ما أضفى على النّصّ تنغيمًا صوتيًّا وثراءً موسيقيًّا منوّعًا بوقوعه مجاورًا لباقي الأصوات، وقد استطاع شمس الدّين توظيف الأصوات الرّقيقة والمهموسة في حمل دلالة الرقّة والهدوء، في حين كانت الأصوات القويّة تعبّر عن معاني العزم والقوّة في شعره.

المبحث الثّاني: إيحاء الألفاظ الصّوتيّ في شعر محمّد علي شمس الدّين

إنّ لجرس الألفاظ وإيقاعها دورًا رئيسًا في دمج سلسلة صوتيّة في البنية الشعريّة، و«أنّ اختيار الشاعر لمتواليات الألفاظ الصوتيّة وتقابلها في الجناس، وغيره من صيغ الترديد الصوتي، ليس استغلالًا لاستعمال اللغة المشترك؛ وإنّما هو خلق مواءمة تعبيريّة بين اللفظ ودلالته في الحالتين» (هلال، 1999، ص 68).

برز الجانب الصوتي في شعر شمس الدين بترابط الألفاظ وتحول النص الشعري إلى سلسلة صوتية متراكمة تمتد من بدايته حتى نهايته. وقد ساهم في إبراز هذا الجانب حسن اختياره لألفاظه، إذ إن «عملية اختيار المفردات تخضع لمؤثرات استبدالية جمالية، بها تبرز اللفظة المنتقاة لكي تشارك في المحور السياقي من خلال علائق التجاور الترابطية" (عبد المطلب، 1995، ص 138). فإنتاج القصيدة الشعرية ينبثق من حالة شعورية ناتجة عن تجربة نفسية، ما يجعلها وسيلة للتفريغ والتعبير عن الدلالة. ويتجلى ذلك في الإيقاع الذي يحمل لغة شعرية مكثفة تعزز البناء الصوتي للقصيدة، ما يمنحها أبعادًا جمالية وتأثيرًا خاصًا، وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى استكشافه من خلال تحليل أثر وفعالية جمالية البناء الصوتي في النص الشعري.

- **تقنيّة الجناس والإيحاء الصوتيّ**: إنّ تقنيّة الجناس من الأساليب المهمّة الّتي اعتمدها الشّعراء منذ القدم بهدف تنشيط حركة البنية الصّوتيّة، ومدّها بدرجات من التنغيم والدفق الموسيقي، لما لها من دور بارز في رفد البنية الصوتيّة في النّصّ الشعريّ، وقد

عرف القدماء الجناس «أن يورد المتكلّم كلمتين تجانس كل واحدة صاحبتها في تأليف حروفها» (العسكري، 1952، ص 321)، كقول محمّد علي في قصيدة «ليلى بلا نار» (شمس الدين، 2009، ج2، ص 23):

من دقّ بابك في ظلام اللّيلِ
مَنْ رَجُلٌ سواكَ
يعود نحوك يا غريب؟
مالت موازين الرّياحِ
ولم يعد في البحر متّسع لنا
والبرُّ ذيبُ
فلمن ستسلم في مدار التيهِ
وجهك أو يديك
ومن سيسمع أو يجيبُ؟
والنار تأكل آخر الأغصانِ
في شجر الحديقة
والخيول لها نحيبُ
ندم على الحجر الّذي أحببتهُ
زمن الوصالِ
لأنّه الحجر الحبيبُ
ودم على قدمين يسعى
في المدينة
خلفه الزّمن الصليبُ
زمنٌ صليبُ
يمشي
ويحمله الجنوب

استخدم شمس الدين الجناس غير التام بين الكلمات (غريب - ذيب - نحيب - يجيب - الحبيب - الصليب - صليب - الجنوب)، فاختلف حرف واحد في "ذيب"، بينما اختلف الحرفان الأوليان في بقية الكلمات، باستثناء "الجنوب"، التي تميزت باختلاف حرف المد (الواو) والحرف الذي يسبقه. وقد أضفى هذا التكرار الصوتي تكثيفًا واضحًا في النص، ما عزز التقارب الدلالي ومنح القصيدة جمالًا شعريًا أعمق. فالغريب هو الجنوب الذي يعاني وحدته، والذيب يرمز إلى غدر الأوطان بأبنائها، أما النحيب فهو نتيجة المآسي والفراق عن الحبيب، وصولًا إلى عدّ الزمن «زمن صليب»، في إشارة إلى الظلم والاضطهاد.

هذا التقارب الدلالي في الجناس يتعارض مع النظرة البلاغية القديمة التي كانت تشترط الاختلاف الدلالي بين الكلمات المجانسة، ويتماشى في المقابل مع الاتجاهات الحديثة، إذ تؤكد التّجربة الشّعرية أن «تجانسًا صوتيًا يوحي بقرابة معنوية» (كوهين، 1986، ص 75). وحيث وافق الجانب الدلاليّ الجناس في الكثير من أشعار محمّد علي شمس الدّين، نجده يتابع في القصيدة نفسها ويقول:

من دقّ بابك غير سيّدةِ
ملثّمة بأحزان القصيدة
تأتي كآخر قبّرات السّهلِ
تنقر نقرتين على الزّجاج

وتدور حولك دورتين كأنّها
خوف الحكاية من فم الراوي
إذا انطفأ السّراجْ
أن تنتهي ليلى بلا نارٍ على أطراف موقدها
وعاشقها يموت على السّياجْ

وظّف الشاعر الجناس غير التام بين الألفاظ (الزجاج / السراج / السياج) من خلال اختلاف حرفين، ما خلق تجاوبًا صوتيًا حولها إلى كتلة إيقاعية متناغمة. وقد عزز هذا الجناس التلاحم الدلالي بين الكلمات، إذ يرتبط الزجاج والسياج بعلاقة تشابه، فكلاهما يشير إلى حدود المكان التي لا يُسمح بتجاوزها إلا لمن يُفتح له. أما السراج، فيحمل دلالة الأمل الذي يخشى الشّاعر انطفاءه. هذا التقارب بين الجناس والدلالة أضفى على النص بعدًا جماليًا، متماشيًا مع الموقف الشعوري لشمس الدين. وكما في بقية مهاراته الشعرية، نجح في تحفيز الاستجابة الموسيقية لدى المتلقي، إذ يمتلك الجناس قدرة عالية على إحداث موسيقى داخل النص، إلى جانب لفت الانتباه إلى الأساليب التّعبيرية الأخرى المرافقة له. (الطرابلسي، 1981، ص 73). ومن جماليّات الجناس في شعره قوله في قصيدة "الممثّل" (شمس الدين، 2009، ج 2، ص 25):

ومال إلى جهة في حنان الخشب
قال: إنّي أحب هنا أن أنام

يبرز الجناس غير التام بين لفظتي (مال/ قال) باختلاف حرف واحد، ما أضفى إيقاعًا صوتيًا متناغمًا بينهما. وقد عزز التقارب الدلالي هذا الجمال الإيقاعي، إذ سعى الشاعر إلى تحميل الكلمات معاني ودلالات تعكس تجربته الشعورية. ففي هذا المقطع، يجسد ذاته عبر تقمصه دور الممثل على مسرح الحياة، وقد «مال» إلى جهة، مستندًا إلى حنان الخشب في إشارة إلى تعبه، ثم عبر عن هذا الإرهاق من خلال «قال»، ليجعل من الجناس أداة تعبيرية تكثف الإحساس بالحركة والانفعال في النص.

الخاتمة: تُبرزُ دراسة جماليّة التّراكم الصّوتيّ وإيحاء الألفاظ في شعر شمس الدّين تمكُّنَ من توظيف اللغة كأداةٍ فنيّةٍ تُحَوِّلُ الكلماتِ إلى كِيانٍ موسيقيٍّ مُحمَّلٍ بالدلالات، حيثُ تتفاعلُ الأصواتُ مع المعاني لتُنتِجَ نسيجًا شعريًّا مُتماسكًا. تَمَكَّنَ شمس الدّين من خلال التّركيب الصّوتيّ المُتقَن أن يَخلقَ عوالمَ شعريّةً تَعبُرُ حدودَ الواقعِ إلى فضاءاتِ الرّمزِ والغموض، مُستفيدًا من تقنياتٍ مثل التّراكم الصّوتيّ، والجناس، والتّصريع، لتَشكيلِ إيقاعٍ داخليٍّ يُحاكي نبضَ المشاعرِ ويُعزِّزُ وَقعَ القصيدةِ على المُتلقّي.

وقد توصّل البحث إلى عدد من النتائج، وهي:

1. تَجلّى توظيفُ أصواتِ المدِّ (الألف، الواو، الياء) في تعميقِ الحالاتِ الانفعاليّة؛

كالحزنِ، والضّياعِ، والاشتياقِ، حيثُ ارتبطَ تكرارُها بِتَمدُّدِ الزمنِ الشّعريِّ وإطالةِ وَقعِ الكلماتِ لِتُحاكيَ تَوجُّعَ الذّاتِ.

2. تَكرَّرَتْ أصواتٌ صحيحةٌ (كالسين، الصاد، الراء) لِخلقِ إيحاءاتٍ دلاليّةٍ؛ فالسّينُ نَقَلَتْ هُدوءَ الاستسلامِ أو قسوةَ الواقعِ، والصادُ عَكَسَتِ الشّدةَ والانفجارَ العاطفيَّ، والراءُ حَمَلَتْ رَعشَةَ التَّوجُّسِ والاضطرابِ.

3. ظَهَرَ الجِناسُ غيرُ التّامّ (كالجناسِ بين "الغريبِ" و"الذيبِ"، و"الزجاجِ" و"السّراجِ") تَلاحُمًا بينَ الصّوتِ والدّلالةِ، مُعزّزًا التّناغمَ الموسيقيَّ وَربطَ المشاهدِ بِخيطٍ سرديٍّ خفيٍّ.

4. حَفَلَتِ القصائدُ بالتّوازي الصّوتيِّ والتّصريعِ، كقولِه: *"مالت موازين الرّياحِ / ولم يعد في البحر متّسع لنا"، لِتُشكِّلَ إطارًا إيقاعيًّا يُكرِّسُ وَحدةَ الموضوعِ وَيُعمِّقُ تَأثيره.

5. تَحوَّلَتِ الأصواتُ إلى رُموزٍ تُعبِّرُ عن مَكنوناتِ الذّاتِ؛ فَتَكرارُ صوتِ الميمِ في "هرموا/ ندموا/ سئموا" نَقَلَ حَالةَ اليَأسِ المُزمِنِ، وَتَكثيفُ الرّاءِ في "مشرقيّون أداروا وجههم" رَسَمَ حَركةَ التّيهِ وَالضّياعِ.

6. اِستَحضَرَ الشّاعرُ التّراثَ الدّينيَّ وَالأسطوريَّ (كقِصّةِ نوحٍ، وَمَشاهدِ الطّورِ) لِيُضفِيَ عَلَى أَصواتِهِ بُعدًا مَيتافيزيقيًّا، فَتَحوَّلَ الصَّوتُ إلى صَدىً لِذِكرىً جَماعيّةٍ.

لم تكن الأصوات في شعره مجرد حروفٍ، بل أصبحت وسيلةً للتعبير عن الوجود والانفتاح على أسئلة الموت، والحب، والهوية. فقد تمكن الشاعر من خلق لغةٍ شعريةٍ تتسع للتأويل، فيصبح الصوت نافذةً لقراءة الواقع من خلال رؤيةٍ ماورائية. كما أثبت التفاعل بين التراث والحداثة أن الشعر يمتلك قدرةً على تجديد ذاته عبر استحضار التراث وصهره في قوالب إبداعية، ما يمنحه أبعادًا جديدةً تفتح آفاقًا متعددةً للتلقي والتأويل.

الهوامش

1 - أُكتافيو باث شاعر وأديب وسياسي مكسيكي، ولد في مدينة المكسيك في 31 مارس 1914. حصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة 1990 ليكون بذلك أول شاعر وأديب مكسيكي يفوز بهذه الجائزة. عرف بمعارضته الشديدة للفاشية، وعمل دبلوماسيًا لبلاده في عدة دول. وتشعب نشاطه في عدة مجالات، فإلى جانب كونه شاعرًا، فقد كتب أيضًا العديد من الدراسات النقدية والتاريخية والمقالات السياسية.

2 - سِيبَوَيْه (148 هـ - 180 هـ / 765 - 796م) عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، يُكنّى أبو بشر، الملقب سيبويه: إمام النحاة، وأول من بسّط علم النحو. أخذ النحو والأدب عن الخليل بن أحمد الفراهيدي ويونس بن حبيب وأبي الخطاب الأخفش وعيسى بن عمر، وورد بغداد، وناظر بها الكسائي، وتعصبوا عليه، وجعلوا للعرب جعلا حتى وافقوه على خلافه. من آثاره: كتاب سيبويه في النحو.

3 - أَبُو بَكْر مُحَمَّدُ بنُ الحَسَنِ بنِ دُرَيْدِ بنِ عَتَاهِيَة الأَزْدِيُّ، المَعروف بابنِ دُرَيْد (223- 321 هـ / 837- 933 م)، كان أحدَ نحاة البصرة الرائدين، وُصِفَ بأنه «الباحث الأبرع، والفقيه الأقدر، وأول شعراء عصره»، ولد في البصرة في العصر العباسي. يعرف ابن دريد اليوم كمعجمي وبصفته مؤلف الكتاب المعروف الجمهرة في علم اللغة.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**.

1. إبراهيم، انيس (2017). الأصوات اللغويّة. مصر: مكتبة الانجلو المصرية.
2. ابن دريد (1987). جمهرة اللّغة، ج:1. تح. منير بعلبكي. بيروت: دار العلم للملايين.
3. أدونيس (1989). **الشعرية العربية** (ط 2). بيروت: دار الآداب.
4. باث، أوكتافية (1982). مقال: الشعر والقصيدة. تر. كاظم جهاد. مجلّة مواقف: العدد 44 شتاء.
5. جاكبسون، رومان (1988). **قضايا الشعرية**. ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون. المغرب، الدار البيضاء: دار توبقال للطباعة والنشر.
6. حركات، مصطفى (1998). الصوتيات والفونولوجيا. بيروت: المكتبة العصريّة.
7. الرافعي، مصطفى صادق (1974). تاريخ آداب العرب (ط. 4). بيروت: دار الكتاب العربي.
8. ريكان، إبراهيم (1997). رؤية نفسيّة للفنّ - دراسة نفسيّة اجتماعيّة لعلاقة الإنسان بالموسيقى والمسرح والرّسم. بغداد: دار الشّؤون الثقافيّة العامّة.
9. السامرائي، إبراهيم (د.ت.). لغة الشعر بين جيلين. بيروت: در الثقافة.
10. شمس الدين، محمد علي: (2009). الأعمال الشعرية الكاملة/ ج2. الأردن: دار الفارس للنشر والتوزيع./ (2020). الكشف والبرهان ونقيضه. العراق: دار الرافدين./ (2023). خدوش على التاج، العراق: دار الرافدين.
11. العسكري، أبو هلال (1952). كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر. تح. مفيد قميحة. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي.
12. عياشي، منذر (2002). الأسلوبيّة وتحليل الخطاب. سوريا: مركز الإنماء الحضاري.
13. عياشي، منذر (2002). الأسلوبيّة وتحليل الخطاب. سوريا: مركز الإنماء الحضاري.
14. كنوان، عبد الرحمن (2002). من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ (ط. 2). الرباط: دار أبي رقراق للطباعة والنشر.
15. كوهين، جان (1986). **بنية اللغة الشعرية**. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. المغرب: دار توبقال للنشر.
16. الملائكة، نازك (1965). قضايا الشعر المعاصر (ط 2). بغداد: مكتبة النهضة.
17. مهنا، داوود (2018). الواقع وشعريّته في شعر الشاعرين محمّد علي شمس الدين وجوزيف حرب، أطروحة دكتوراه. الجامعة اللبنانيّة.
18. ناظم، حسن (2002). البنى الأسلوبيّة - دراسة في أنشودة المطر للسيّاب. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
19. هلال، ماهر(1992). الأسلوبية الصوتية. مجلة آفاق عربية، ع 12.
20. ويليك، رينيه (2016). نظرية الأدب. تر. محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.
21. يوسف، حسيني عبد الجليل (1988). الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي. بيروت: دار الاتحاد العربي، مكتبة النهضة.