وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بو علي
بالشلف

كليـــة : اللغات والآداب
القسم: اللغة العربية وآدابها

الموضوع الموسوم بـــ :

نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع

دراسة و تطبيق

مذكرة لنيل شهادة الماجستير
في الدراسات الإيقاعية والبلاغية

إشراف الأستاذ:
الدكتور / العربي عميش

إعداد الطالب:
سحواج أمحمد

السنة الجامعية: 1428 هـ / 1429 هـ
2007 م / 2008 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ الرَّحْمـٰنُ① عَلَّمَ الْقُرْءانَ② خَلَقَ الإِنسـٰن ③ عَلَّمَهُ
البَيَانَ④ الشَّمْسُ وَالقَمَرُ بِحُسْبَانٍ⑤ وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ
يَسْجُدَانِ⑥ وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ ⑦أَلاَّ تَطْغَوْا
فِي الْمِيْزَانِ⑧
وَأَقِيمُوا الوَزْنَ بِالقِسْطِ وَلاَ تخُسِرُوا المِيزَانَ⑨﴾

سورة الرحمــن.

الإهداء

إلى أم ولدي مليكة أم علي أيمن التي
قاسمتني مسيرة الحياة
والتي أتمنى أن يزوجنيها الله تعالى
في الآخرة .
أقدم هذه الثمرة هدية تقدير وعرفان .

الرمز	الشرح

" "	المزدوجتان
تر	ترجمة
ج	جزء
ط	طبعة
( )	بين قوسين
=	يساوي
#	لا يساوي
ص	صامت
ح	صائت
ح ص	قصير مغلق
ص ح	قصير مفتوح
ص ح ص	متوسط مغلق
ص ح ح	متوسط مفتوح
ص ح ص	متوسط مغلق
ص ح ص ص	طويل متزايد مغلق
د ط	دون طبعة
ط ت	دون تاريخ
مج	مجلد
ن	نبر
ص	صفحة
ط	مقطع طويل
ق	مقطع قصير
1	مقطع مغلق
2	مقطع مفتوح
3	مقطع ممدود
مر	مراجعة
تق	تقديم
لق	تعليق
ت	المتوفى
هـ	الهجري

مقدمة

إن البحث في قضايا المصطلح الإيقاعي ليس بجديد في الدراسات البلاغية العربية ، فالعديد من الأعمال البلاغية المبكرة التي طرقها علماء البلاغة الأوائل تعد مباحث علم الاصطلاح الإيقاعي .والشيء الملاحظ أن تلك الانجازات لم تكن بمنأى عن طبيعة الدراسات البلاغية والعروضية والصوتية .

ولقد بدأ البحث في قضايا مصطلحات الإيقاع مع الخليل وسيبويه وابن جني والجاحظ وابن خلدون والجرجاني عبد القاهر وحازم القرطاجني .وإن لم يكن يشكل مجال بحث مستقل ،بل كانت العديد من مسائله متداخلة مع فروع مختلفة من علوم اللغة .

وعليه يهدف هذا البحث إلى إثبات وجود فكرة المصطلح الإيقاعي في التراث البلاغي والعروضي خاصة ، وفي التراث اللغوي عامة، وتوضيح طبيعة تناول الدرس الحديث للمصطلح الإيقاعي.

ومن ثمة كانت إشكالية البحث تتمحور حول العديد من الأسئلة التي يمكن أن تثار في هذا المجال ، كالتساؤل عن وجود فكرة المصطلح الإيقاعي في التراث البلاغي والعروضي ؟ وكيف تناول الدرس الحديث الدرس الإيقاعي ؟ وما هي ابرز المصطلحات التي جاء بها الدرس الحديث ؟ وكيف كان تقييمه لأراء القدماء ؟ ما هي وظيفة الإنشاد ؟ وهل هناك قوانين إيقاعية في الشعرية العربية التي تبث الانسجام لدى اقتران الإيقاع المعنوي بالإيقاع اللفظي ؟ وهل البديع يمثل الإيقاع المعنوي ؟ و ما هو الغرض المتوخى من إيقاع التكرار في الشعر المعاصر ؟ و أين تكمن معالم إيقاع الصوت والكلمة والخطاب والصورة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب ؟ فيما يتمثل دور إيقاع الاستعارة في عملية التواصل ؟

أما التركيز في الدراسة على الجانب التطبيقي فلمعرفة الوظيفة التداولية للمصطلح الإيقاعي في حقل الدراسات النقدية التطبيقية الحديثة بغية تقريب الممارسة النقدية التطبيقية من الطالب الجامعي ، والدارس أو الباحث خاصة بعد أن عاينت مدى الإشكال الذي

يتعرض سبيله في حيز الدرس الأدبي الجامعي فقد بات الطالب يتخبط في مطبات النظريات والانطباعات حتى التبس بغيره من أصناف مناهج التفكير .

وانطلاقا مما سبق ، تم تحديد عنوان البحث ، فكان **نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع** .

وقد تنوعت مصادر هذا البحث ومراجعه، وكان الاعتماد بالأساس على عدد من الكتب المهمة ، أذكر منها : (البيان والتبيين) للجاحظ، (الخصائص وسر صناعة الإعراب) لابن جني، و(دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني، (الكتاب) لسيبويه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني، ومن المراجع الحديثة أذكر منها: (فلسفة مفهوم الإيقاع) لهاشمي العلوي، سجع الإيقاع لمحمود المسعدي، (موسيقى الشعر، الأصوات اللغوية، دلالة الألفاظ) لإبراهيم أنيس، البنية الإيقاعية في الشعر العربي كمال أبو دبب، البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، عبد الرحمن تيبرماسين (خصائص الإيقاع الشعري) للعربي عميش. كما استعنت ببعض المصادر والمراجع الثانوية لإثراء جوانب مختلفة من البحث، وبعض الدواوين ومعاجم للشرح والاستشهاد.

وقد اطلعت على بعض من البحوث والرسائل التي استفدت منها في إثراء جوانب هذا الموضوع ، أذكر منها على وجه الخصوص بحث الأستاذ حسن أبو النجا الموسوم بـــ: (الإطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة)– قدم لنيل شهادة الماجستير القيا في جامعة الجزائر سنة 1986 /1987 ، هذا البحث الذي عمل فيه صاحبه تطبيق علم العروض والقوافي على القصيدة الجزائرية المعاصرة .ووجه مخالفتي له يكمن أنني ركزت في هذا البحث لدراسة كل المجالات البلاغية والعروضية والصوتية والصرفية التي تسهم في إخصاب الدرس الإيقاعي.

كما اطلعت على بحث (البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام) للأستاذ رشيد شعلال – الذي حاز به الماجستير سنة 1993 – وقد ساعدني ذلك في تفصيل كل مصطلح إيقاعي في التراث البلاغي والعروضي.

وقد صادفت العديد من الصعوبات والعوائق في انجاز هذا البحث، أذكر منها كثرة المصادر والمراجع الحديثة التي تناولت هذا الموضوع بصفة موسعة .

هذا فضلا عن أن بعض المسائل يتنازعها أكثر من مجال ، فنجد ضرورة إثارة **مصطلح التجاور** في كل من الدرس الصوتي والدرس الصرفي ، كما أن مصطلح **الجناس** يتجاذبه الدرس البلاغي والدرس الصوتي، وقلة الأبحاث البلاغية التي تناولت المجال التطبيقي منه ، واختلاف علماء البلاغة في تحديد المصطلحات الإيقاعية .

وقد تمت معالجة الموضوع وفق خطة فكانت البداية بتمهيد تحدثت فيه عن أهم مراحل الدرس الإيقاعي ثم تحدثت عن أهم الدراسات النقدية المتعلقة بالإجراء الاصطلاحي. وجاء الفصل الأول بعنوان " المفاهيم العملية لدلالة المصطلح الإيقاعي" تناولت فيه ثلاثة مباحث المبحث الأول: موسوم بمفهوم الإيقاع ، وعرضت في المبحث الثاني الفروق المعرفية والتطبيقية بين كل من الوزن والإيقاع، وفي المبحث الثالث ، التفريعات الكبرى لعلم الإيقاع لأدرس تحته الإيقاع اللفظي والإيقاع المعنوي.

وجاء الفصل الثاني بعنوان " علم الاصطلاح حدا النظر والممارسة "تناولت فيه خمسة مباحث ، المبحث الأول موسوما بمدخل إلى علم الاصطلاح تحته كل في الدلالة المعجمية والصرفية لبنية المصطلح وعلاقة مفهوم المصطلح مع مفهوم الحد والعوامل التي تسهم في إنتاج المصطلح .

وعرضت في المبحث الثاني الموسوم بالدلالات الإيقاعية في حيز القصيدة العمودية "، وتناولت فيه علاقة الوزن بالموضوع ، و في المبحث الثالث تعرضت إلى أسباب تعلق المصطلح الإيقاعي بالحداثة الشعرية لأدرس تحته المقطع اللغوي في توقيع الكلام والنبر والتنغيم و الوقف، وفي المبحث الرابع تناولت فيه المقولات التراثية في علم الإيقاع، وأما المبحث الخامس فعرضت فيه مفهوما الإيقاعين (الإيقاع الداخلي ، والإيقاع الخارجي).

وانتهيت إلى الفصل الثالث بعنوان " المجال التطبيقي لعلم الاصطلاح النقدي" وهو يشمل على ثلاثة مباحث ، المبحث الأول تناولت فيه العناصر الإيقاعية :

1-الحركة والسكون

2-أبعاض الحروف

3-طرائق توزين الصوت : الصويت – الصوت

4-الانزياحات الصوتية : الإمالة ، الفصاحة ، مبدأ الخفة والثقل

أما المبحث الثاني فتعرضت فيه إلى حقول الدلالة الاصطلاحية ، يحتوي على إيقاع البنية وإيقاع الدلالة ثم إيقاع الصورة الأدبية وفي المبحث الثالث لأدرس تحته الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية .

وإلى جانب هذا استخدمت في التصدي للمادة الواردة في سائر الفصول مجموعة من المناهج يكمل منها الآخر ، ويأخذ بعضها بحجز بعض . منها **المنهج التاريخي** حيث عرضت بالترتيب النصوص النقدية المتصلة بمبحث الدلالة، وذلك من أجل رصد المفارقات و المقاربات بين السابق واللاحق .

ومنها **المنهج الوصفي** ، ويظهر أكثر ما يظهر في عرض الشواهد الشعرية ، وفي تحليلها وتفكيكها لإبراز العناصر المكونة لكل مصطلح وبيان كنهـــه ودوره في المجال البلاغي .

ولم أقف عند حد الوصف، وإنما أصدرت بعض الأحكام الجمالية عند مناقشـــة و تحليل بعض النصوص الشعرية، واجتهدت ما وسعني الاجتهاد في تعليل تلك الأحكام .

ومنها **المنهج الإحصائي**، وقد استخدمته عند الكلام عن مخارج وصفات الحروف ، والقافية لدى بدر شاكر السياب في أنشودة المطر، لبيان خصائصها الفارقة والمميزة .

وتم استخدامه في مبحث الحركة والسكون وعلاقتهما بحركة حرف الروي ، واستخدمت الأرقام وبعض الصيغ مثل : أكثر أو أقل أو ما إلى ذلك من الألفاظ التي تدل

على المقاربة. إلا أنني كنت أسعى دائما إلى التفسير والتعليل لاستنطاق الأرقام والصيغ وبيان دلالتها .

وكنت إلى جانب هذا نادرا ما ألجأ إلى الموازنة – بين أساليب الشعراء الخنساء وأبي تمام وأبي نواس وبدر شاكر السياب – إلا في مبحث الجناس لبيان طاقتها في الإبداع الشعري

ومعرفة مدى ما بينها من تفاوت في ثراء الدلالة وفي تفجير اللغة وخلقها و توليدها وإخصابها .

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الخالص إلى أستاذي الجليل دكتور العربي عميش – حفظه الله – الذي حبب إلي لآداب بعامة ، والبلاغة والعروض والإيقاع منه بخاصة ، وانهج لي الطريق فيه ، منذ أن كنت طالبا في السنة الأولى من سنوات ليسانس ، وتوالت السنون ،وقد ازددت منه قربا ، فكانت الثمرة بحث تحت عنوان المقاربة الأسلوبية من التحديد إلى الاستعمال "رثاء الخنساء نموذجا"دراسة والتطبيق . تحت إشرافه ثم توالت السنون وقد اشتدت أواصر ذلكم القرب ، فكان هذا العمل الذي أقدمه اليوم للقارئ الكريم تحت إشرافه كما أشرت آنفا .

وبعد فإنه لا يسعني في الختام إلا أن أعترف بالجميل والفضل الكبيرين ، لكل من تكرم فأولاني نصيبا لرعايته، وأعانني على تحمل متاعب الدراسة ومشاق البحث .

والله أسأل التوفيق والصواب.

تمهيد:

الإطار العام لسيرورة علم الاصطلاح في النقد الأدبي العربي الحديث

1- استعراض أهم مراحل الدرس الإيقاعي.

2- استعراض أهم الدراسات النقدية المتعلقة بالإجراء الاصطلاحي.

إن موضوع المصطلح الإيقاعي من الموضوعات التي بدأت تفرض وجودها على اختيارات الباحثين، وشرع التفكير النقدي الحديث يبرزها ويمكن لها بين أبحاثه ، رغبة سوء الفهم، لأنه من أكثر المصطلحات استعصاء على التدليل، والتفسير، في استجلاء عنه والتقعيد. والتخريج،

لم يقف الدرس الإيقاعي الحديث عند عتبة العروض بل تعداه إلى عناصر أخرى. و هي:

1-الحركة والسكون ودلالاتهما اللفظية والمعنوية: سيتم تفصيلهما في الفصل الثالث ص 72.

2-الصوت اللغوي: من حيث درجات جماليات الصوت في اللغة العربية، والتلوينات الصوتية الأخرى - كالصويت والإمالة والاختلاس - وأثرها في توقيع الخطاب الأدبي.

3-المقطع * اللغوي: من حيث القيم التنويعية في إنشادية الشعر، سنتناول هذا المبحث بالتفصيل في الفصل الثاني ص 51.

4-البنية الصرفية: (الأحادية، والثنائية، والثلاثية ...) مع التركيز على أهمية البنية الثلاثية في الميزان الصرفي العربي، وأهميتها في توقيع الخطاب الفني أو من حيث الوظيفتين اللسانية والسماعية.

5-الوزن: يستمد فاعليته من العروض، وقوانينه المجسدة في الأسباب والأوتاد والفواصل [1].

6-القافية: لا يمكن اعتبار القافية تابع من توابع الشعر فقط بل تتعداه (لأن القافية ليس أداة، أو وسيلة نابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى)[2].

7-الجرس* الصوتي: فقد تم فيه معالجة الوظيفة الصوتية واللسانية للجناس، والطباق والتكرار في توقيع الكلام الفني، وما مدى ارتقائه إلى مستوى الوقع والتطريب، فقال شوقي ضيف: (إن البحتري كان يوفر وقته للصوت، فهو يطلق الموسيقى، ويدعها تؤثر في أعصابنا كما يريد ويشتهي)[3].

8- النبر ووظيفته الصوتية واللسانية والإيقاعية في القصيدة الجديدة: فهو يمثل إيقاع النهاية - البيت الصوتي- يدرك سماعيا، ودور النبر في تحقيق اللسانيات الشعرية [4].

9- التنغيم وما مدى ارتباطه بالترجيع: وهو ترديد الصوت وتكراره [5] فيكسب الألفاظ إيقاعا.

10- مبدأ الخفة والثقل في توليف الكلام: لقد أشار إليه أبو هلال العسكري[6] (ت 390هـ) فقال : (ولا إن تعلوا الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كز فجا ومتجعدا جلفا). وهذا ما يعرف لدى حازم القرطاجني[7] بمصطلح " حلاوة المسموع " الذي يقابل الثقل، والتنافر والتضاد .

---

[1] ينظر، ابن رشيق أبو الحسن القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ـ ج1، تح ، محمد قرقزان ، ط 1 .دار المعرفة ، بيروت 1988، ص 294 .

[2] كوهن جان ، بنية اللغة الشعرية ، تر , الولي محمد ، د ط .دار توبقال ، الدار البيضاء:1986، ص 75/ 76.

* مصطلح المقطع لدى- حازم القرطاجني (ت 684) - يعرف"بالأرجل" هي المقاطع التي يتألف منها السبب والوتد ، ينظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء تح محمد الحبيب بن الخوجة ، ط 3 . دار الغرب الإسلامي ، بيروت:1986 ، ص 236.

[3] ضيف شوقي ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ط 7. دار المعارف ، مصر : دت ، ص 199 .

[4] ينظر عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري. بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، دط . دار الأديب ، وهران ، الجزائر: 2005.

[5] ينظر الفراهيدي خليل بن احمد ، كتاب العين ، تح، سلوم إنعام داوود ، العنبكي سلمان داوود، ط1 ، مكتبة بيروت ، لبنان: 2004، (مادة رجع).

[6] العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، دط. دار الكتب العلمية ، 1981 ، ص 139 .

إن ندرة الدراسات التأسيسية التي اهتمت بتناول المصطلح الإيقاعي في الشعر العربي، ومع ذلك كانت دراسة محمد العمري عن " البنية الصوتية في الشعر "، ودراسة جمال الدين بن الشيخ عن " الشعرية العربية " ودراسة السيد البحراوي عن " الإيقاع في الشعر السياب "، ومناوشة كمال أبو ديب للدرس الإيقاعي من مؤلفه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي "، ودراسة إبراهيم أنبس عن" موسيقى الشعر" .

وسيتم تناول الدراسات الثلاثة الأخيرة بشيء من التفصيل.

1-الدرس الإيقاعي لدى شكري عياد: انطلق من تعريف ريتشاردز * للإيقاع.

و توصل إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع، وأن المصطلحين لا يفهم بدون الآخر[8].

ومن خلال هذا المنطلق وضع عياد فصاما بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، فيقوم الأول على طول المقاطع وقصرها، و أما الثاني فيقوم على أساس النبر**، ويبدو هذا حسب قول الشاعر:

فيسحب الليل عليها من دم دثار [9]

أصيح يا خليج : يا خليج [10]

يخضع الإيقاع إلى اللغة، والألفاظ الموضوعة فيه قال: " دثار " //0، وقال:" خليـــج " // 0 ، فالوزن قائم على التفعيلة و انعدام العثرة.

أما من جانب الإيقاع فهو التلوين الصوتي الناتج انطلاقا من الألفاظ المستعملة ذاتها [11].

---

[7] عصفور جابر احمد ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دط . المركز العربي للثقافة والعلوم للطباعة والنشر والتوزيع ، 1982 ص 382.

* الجرس من مصدر صوت المجروس، والجرس الصوت نفسه ، وجرس الحرف نغمة الصوت والحروف الثلاثة الجوف لا صوت لها ولا جرس وهي الواو والياء والألف اللينة وسائر الحروف مجروسة . والنحل تجرس العسل جرسا وهي لحسها إياه ثم لعسها إياه .ينظر الفراهيدي الخليل بن احمد ، كتاب العين ، (مادة جرس).

[8] ينظر عياد شكري ، موسيقى الشعر العربي ، ص 62 ،نقلا عن ابن دريس عمر خليفة ، البنية الإيقاعية في الشعر البحتري دراسة نقدية تحليلية ، ط 1 .منشورات جامعة قان يونس، بنغازي :2003 ، ص35.

[9] - ديوان السياب بدر شاكر ، أنشودة المطر ، د ط . دار العودة ، بيروت : 1971، (السطر 46) ، ص 477.

[10] - المصدر نفسه، (السطر 47)، ص 477 .

[11] ينظر إسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط 3 ، دار الفكر العربي ، 1974 ، ص 376.

2- إن الطرح الإيقاعي عند كمال أبى ديب لا يقوم على نظام التفعيلة، وإنما يقوم على وحدات أساسها " النبر "، وهذه الوحدات تعتمد على نظام متتابع يتكون من " نواة" ثنائية أو ثلاثية و هي "فا و"علن" أو "علن" و "فا" أي "سبب خفيف" ، "ووتد مجموع "، وعلى أساس هذا الطرح لم يزغ أبو ديب عن الطرح الخليلي " فالوحدة" هي عند الخليل التفعيلة أو الركن أو الجزء، واستبدل مصطلح السبب، والوتد " بالنواة " فالجديد هو اتخاذه "النبر " كقاعدة لوزن الأشعار [12] .

وقد تطرق إلى مصطلح الفجوة:*** بتسمية مسافة التوتر [13].

إن الدرس الإيقاعي عند " إبراهيم أنيس قائم على التفاعيل والمقاطع فقد تم تقسيم البيت الشعري إلى مقاطع، وهذه الأخيرة تندرج تحت ثلاثة أنواع :

1-مقطع قصير (صوت ساكن + حركة قصيرة) ويرمز له بـ "-".

2-مقطع متوسط (صوت ساكن + حركة قصيرة +صوت ساكن) ويرمز له بـ "0".

3-مقطع طويل (صوت ساكن + حركة طويلة +صوت ساكن) ويرمز له بـ " ٶ".

---

[12] ينظر أبو ديب كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ط 1 . دار العلم للملايين بيروت :1974 ،ص 239.

[13] ينظر أبو ديب كمال، في الشعرية ، ط1 . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت : 1987، ص 38.

*عرف الإيقاع بأنه " هذا النسيج من التوقعات، والاشباعات، والاختلافات، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع " ينظر سلوم تامر، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، الفصل الأول.

* ينظر أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر، الفصل الثالث تحت عنوان " تيسير الأوزان " ** ينظر المرجع نفسه، الفصل الرابع *** الفجوة هي أن استخدام الكلمات بأوضاعها المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة . وهذا الخروج هو خرق لما سماه (أبو ديب) الفجوة: مسافة التوتر ينظر كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ص 38 . وعرفت عند كوهن جان بمفهوم "الانزياح " déviation" وهو إلغاء مفهوم " الأصل والانحراف " أي أن النثر هو الأصل والشعر هو انحراف عن هذا الأصل .ينظر ناظم حسن ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت : 1994 ، ص 124 .

الفصل الأول

المفاهيم العلمية لدلالة المصطلح الإيقاعي

1-مفهوم الإيقاع .

2- الفروق المعرفية بين كل من الوزن والإيقاع .

3- التفريعات الكبرى لعلم الإيقاع:

أ- الإيقاع المعنوي.

ب- الإيقاع اللفظي.

مفهـــــــــوم الإيقـــــــــاع Rythme:

نتوقعه من أكثر المصطلحات تأبيا، واستعصاء على التفسير، والتبيين إذ دلالة هذه ولا في الحديث، وحدث خلط في تحديد البنية لم تحدد تحديدا واضحا، لا في القديم، المفهوم وخاصة حين يستعمل في مجال الدراسات الأدبية.

ولعل شيئا كثيرا من هذا الخلط، والالتباس، والغموض يعود إلى الاستعمال الانزياحي، حيث يعوم في فضاء من المدلولات، فهو يعني التكرار، والتناسق، والتناغم بين ظواهر الأشياء.

ورد في لسان العرب أن الإيقاع (...ويقال طريق موقع مذلل ــ ورجل موقع منجد، وقيل قد أصابته البلايا...)[14].

جاء على لسانه أيضا فيما يخص مفهوم الإيقاع (و لغلاف القارورة الوقعة، والسحاب الرقيق الوقع، وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعا، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع) [15]. وقد ورد في لسان العرب لابن منظور بيت شعري دون ذكر قائله يشير فيه إلى مصطلح الإيقاع بلفظ موقع ومنه قال :

فَما مَنَكَمَّ أفِنَاء بَكَر بن وائل بغارَتُنّا إلا ذَلُوْل مَوْقِع أبو زيَّدَ.

وفي القاموس المحيط أن الإيقاع (إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحـــان هذه التعريفات هي في مجملها تنم عن تفهم عميق لمكونات اللغة الأدبية ويبينها)[16]. و الفنية مثلما ينم هذا التداول التأثيث الظاهر على مصداقية هذا العلم أو المعرفة فيما بينهم.

وأنت ترى أن كل المفاهيم والتحديدات اللغوية اتخذت الإيقاع بأن له علاقة وثيقة بالطرب واللحن والغناء.

والمتصفح المعاجم العربية يستشف تعاملها مع هذه البنية حيث نجدهـــا تستخـــدم " الإيقاع " مصدرا للفعل ' أوقع " بمعنى بين وأوشح وبمعنى صدم وضرب، ويستخدم " التوقيع " مصدرا للفعل " وقع " بمعنى الحق، واغتاب، ولام، وأصاب، وذلل، وبمعنى تظنن الشيء وتوهمه. و كما تستخدم " الموقع – الوقوع مصدرين للفعل " وقع" بمعنى سقط ونزل وضرب[17].

وقعت هذه المعاجم " الإيقاع " بمعنى التوضيح والبيان والإظهار والبروز معبرا عن عملية إحداث الألحان والغناء وتوضيحها.

ولم تدل أو توحي المعاجم إلى استعمال مصطلح الإيقاع بمعنى الوزن، أو إلى استعماله بمعنى الميزان، أي الآلة المتخذة لهذا الغرض.

---

[14] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم ،ج 8، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت،(مادة وقع).

[15] المصدر نفسه ،ج 8، (مادة وقع) .

[16] الفيروز أبادي محي الدين محمد بن يعقوب ، ج3 ،دار الجيل بيروت، لبنان ،(مادة وقع) .

[17] ينظر ابن منظور ، لسان العرب ، ج 8،(مادة وقع). وينظر أيضا، الرازي أبو بكر ،المختار الصحاح، ط1، دار الفكر ، بيروت: 2000، (مادة وقع).

أما من الناحية الاصطلاحية فالإيقاع(... في حقيقة أمره، إيقاعات مختلفة حيث نلفيه يتسلط، من الوجهة الفلسفية الخالصة، على كل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجددة حركاتها كالليل، والنهار، والصبح، والمساء، وتعاقب الفصول، وتعاود النور، والظلام)[18].

فأنت ترى أنه وظف الإيقاع كمفهوم فلسفي يشمل كل نواميس الحياة. فالإيقاع كما عرفه العربي عميش[19] (البدء هو المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري، تستلذ الأذن مسمعه، حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على التسوية والتعديل، والانسجام اطمأنت إليها نفسية الأعراب فاتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حري بالمباركة والتمجيد ...).

ومن هنا يمكن إطلاق مصطلح الإيقاع على الترجيع المنظم في السلسلة الكلامية وذلك بإحساسات سمعية ناتجة عن عناصر تنغيمية .[20] LA chaîne parlée

وعليه أضحى المفهوم الاصطلاحي للإيقاع مرتبطا بالطبيعة ونواميس الحياة [21].

ونعتقد أن مصداقية الحسن التوقيعي في البلاغة العربية متمكن بتمكن وظيفته من اللسان العربي. فالفصاحة والسلاسة وردت كلها في الصيغ، والعبارات الدالة على فنية التعبير الأدبي وجماليته، والى جانب هذا النظر فإني أرى أن الشعرية العربية الأولى كانت قد استقت مكوناتها التركيبية، والتشكيلية انطلاقا من قناعة الأعراب بأساليب و التوشجات الصوتية والزمنية التي كان اللسان يهتدي إليها عن طريق الفطرة و الطبيعة والسليقة.

ووظف الإيقاع توظيفا موسيقيا أيضا (فهو حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاور أصوات الحروف للفظة الواحدة وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها وعن انتظام وذلك كله شعرا في سياق الأوزان والقوافي)[22].

---

[18] مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ، دط. الدار هومة، الجزائر: 2006 ، ص 200.
[19] عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، ص 135.
[20] شعلال رشيد، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، مخطوط رسالة ماجستير ، معهد الآداب جامعة عنابة : 1993 ، ص 16 .
[21] ينظر بدري حسون فريد ، فن الإلقاء، ج 2، دط . دت ،ص 173 .
[22] بديع يعقوب ميشال إميل ، المعجم المفضل في اللغة والأدب ،مج 2 ، ط 1 . دار العلم للملايين ، بيروت : دت ، ص 276.

الفروق المعرفية والتطبيقية بين كل من الوزن والإيقاع:

الوزن مقبوض متجلي، و الإيقاع منفلت خفي، وبجثوم الأول وانغماسه في حقل العقل وتجلياته، وأما الإيقاع متعدد متماه فهو يكشف البواطن، ويفاجئ ويدهش المتلقي، فلا يقوى على استظهار مدلولاته(فالإيقاع هو الجانب الأكثر تفلتا من وعي الذات المنشئة، وليس ذلك لشيء إلا لكونه في طبيعته متصلا بتحسس اللسان للمستتبعات التركيبية ...)[23].

فأنت ترى أن الإيقاع لا تتلقفه لغة العقل، وإنما تستمليه لغة الحس، فهو متعلق بالتخريجات الصوتية.

والوزن الذي يتكون من تآلف التفاعيل وتجانسها في سلسة أفقيـــة أطولـــها ثمانيـــة " تفاعيل " في البيت الواحد، وهو ما اصطلح عليه الخليل بعروض الشعر أي أوزان الشعر، و ما هي إلا صيغ أحدثها الخليل، واستعملت كقوالب جاهزة ينبني عليها الشعر، ويتميز بها على الرغم من أن الشعر سابق لها، لذا فالشعر مرتبط بالحس والذوق أكثر من ارتباطه بالعروض(فالأوزان قواعد الألحان والأشعـــار معايير الأوتـــار)[24].

ومن هنا فالشعر معيار لصلاحية الوتر وسلسلة النغم، ويجعله متقدما على الوزن لارتباطه بالرقة، ولعمقه الدلالي.

أما حازم القرطاجني[25] فتعريفه للوزن اقرب الإيقاع منه إليه (الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنـــات والترتيب)، فيوحي هذا التعريف بنظام التشطير في البيت الشعري، الذي يفصم بين شطريه فراغ– وهو ما اصطلح عليه حازم بالمقادير المقفاة – وهي بمثابة فاصلة زمنية.

ويحتم علينا أن نفرق بين الوزن والإيقاع .فأما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري، أما الإيقاع فإن المقصود به وحدة النغمة التي تتكرر على

---

[23] عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 59/58.

[24] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده ،ج1 ، ص 13.

[25] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، 1986 ، ص 263.

نحو محدد في الكلام فينشأ عن مراوحة الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى المبدع .

وهو ضربات نفسية تنساب إلى قلب السامع لتهز أعماقه في صمت ولين ويتأسس الإيقاع من عنصرين هما التكرار* والتوقع **[26]. إن استثمار العنصر الوزني بوصفه أحد مكونات النص الشعري، لا يعد أمرا خارجيا على الشعر على الرغم من أنه هو (تقاصر بنياته البيتية، وانحصار كمية النفس في عدد من التفعيلات لا يقوى على استيعاب قوانين التبديل التركيبي، حتى كان ذلك سببا في انغلاق الأوزان دون بلوغ الشعر فتوحات جديدة، فما قالوا إلا معادا مكرورا)[27] .

والوزن الشعري العربي بإخضاعه للتحليل والتفكيك اظهر عن محدودية آفاقه، وانكماش توقيعه، وذلك أن ثمة علاقة أكيدة بين إنتاج أوزان الشعر العربي القديم وأسلوب الحياة العربية آنذاك، وتأتي المفارقة الزمنية من الفروق التطبيقية التي طرأت على مستجدات العربي [28].

فكل توقيع شعري ينهل من إيقاع اللغة ومن هنا يصبح ثمة تقارب بين إيقاع الشعر ، وإيقاع اللغة، ولعل الجدول الآتي فيه ما يحدد الفوارق الجمالية البنائية بين كل من الإيقاع والوزن[29] :

الوزن	الإيقاع

[26] ينظر الصباغ رمضان ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ، ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، القاهرة : 2002 ص 172 .

* تم التطرق إلى التكرار في الفصل الثالث ص 115.

** تم التطرق إلى التوقع في الفصل الأول أثناء التحديث عن مفهوم الإيقاع ، ص 55.

[27] عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري .بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، ص 59 .

[28] ينظر المرجع نفسه ، ص 59.

[29] ينظر، المرجع نفسه.، عميش العربي ، ص 59 .

تالي	سابق
الوزن يصب في الإيقاع بالضرورة محدود محصور الدلالة الشعرية الوزن اظهر حيزا الوزن يختص في معرفة المعاني الأولى الوزن ينقل المتلقي في تعاطي الشرح والتفسير . الوزن يستنبط الدلالات المعجمية القريبة المغازي dénotation	الإيقاع لا يصيب في الوزن بالضرورة واسع الدلالة الشعرية ومتعدد الإيقاع أخفى حيزا الإيقاع يختص بمعرفة معنى المعنى الإيقاع ينقل الملتقى إلى تعاطي التأويل الإيقاع يستنبط الدلالة الإيحائية البعيدة المغازى connotation

يتضح من خلال هذا الجدول ما يأتي :

إن الإيقاع يشمل الوزن، إذ كل وزن يستند على الإيقاع، ويتجلى ذلك من خلال تفكيك وتحليل تفعيلات أي وزن من أوزان الشعر العربي القديم.فالواضح أنه كلما تم الانتقال بالبنية التفعيلية من السطح إلى العمق بالتفكيك أمكن الولوج و ملامسة خفايا المفاعلات الإيقاعية الفاصلة في إيصال الدلالات إلى نفسية المتلقي التي يوضحها المخطط الأتي :

التفريعات الكبرى لعلم الإيقاع:

1-الإيقاع المعنوي:

أهتم القدامى بنظرية الإيقاع تحت مسميات متنوعة من أهمها مصطلح البديع فالبلاغة يمكن تشوفها عن طريق ما يتلقفه اللسان من وقود روحي انفعالي جواني، والذي تارة ما ينبعث من خفقان الفؤاد، أو وقود اشتعال الكبد، وبفوران هذه المناهل الانفعالية

فتشارك الروح الشاعرة في مناخ الشعر، فتتلقف الأغراض النفسية الغائرة التبعيد في الذات [30]

.

يروى أن أحدهم سئل، ما هذه البلاغة التي فيكم ؟ فقال لأننا نقول وأكبادنا تحتـــرق، أو من مثل قول أحدهم تعبيرا عن تلك طاقة الكبدية القلبية القاذفة على شكل كلام موقع مؤسلب بنواميس الانفعال الشعري [31] ، أو شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا [32] .

إن أهم خلقة تحضى بكثير من الحرص في الإنسان هي خلقة الحس الانفعالي بالوجودين الوجود المادي، والوجود المعنوي.

ولم يكن الإنسان الأعراب ليتمكن من إتقان هذا المغزى إلا بعد أن دربته البيئة الشعرية التي هي بيئته الحجاز حيث تتناغم الأشكال أو تتلاءم الأبعاد وتتوافى المفاهيم وتتدال المقاصد.

و تنفعل النفس بالمزايا اللغوية فتستعد لها وتبذل قصار جهدها من أجل اقتناص أساليبها اللسانية والسماعية. ولي أن أضع في الاعتبار حيال هذا الطرح ما قال به القدماء في مسألتي اللفظ والمعنى مركزين عليهما من حيث كون اللفظ يهدي إلى اللغة والمعنى يهدي إلى الدلالة المعنوية :

ولقد صادفت من خلال الكتب العربية القديمة التي لامست أو كانت تلمس موضوع الإيقاع، عن كتب فألفيتها زاخرة بالإشارات، والدلالات، والمفاهيم الغنية عن كل تخير. ولعل لا أبالغ أو أغالي إذا قلت إن كتب مثل : البيان والتبيين، وأسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، والخصائص، والإمتاع والمؤانسة، لهي العائمة في وفرة الموضوع، متصدية له من أولها إلى آخرها تمنح القارئ ثقافة تراثية في حقل الدراسات الإيقاعية والبلاغية مثلما هي ذاتها أن تلك الكتب تمثل مرجعا وسندا قويا متينا يمكن اعتماده من أجل تأسيس نظرية علم الإيقاع العربي المتواصل بين القدامة، والحداثة

---

[30] ينظر عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري بحث في كشف آليات تركيب لغة الشعر ،ص 258.

[31] المرجع نفسه ،ص 60.

[32] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، ج1، تح ، عبد السلام هارون ، ط 5 . مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1985 ، ص69.

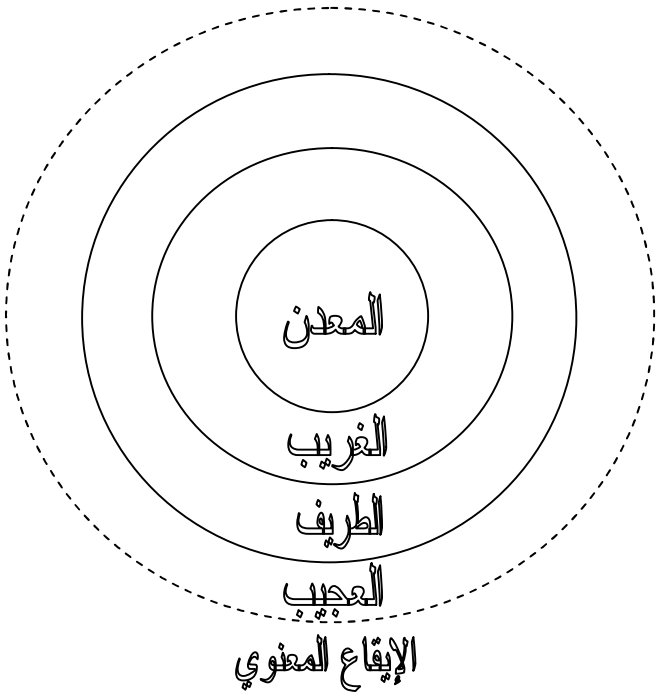
بالنظر إلى كون الإيقاع هو مجال يجمع بن المغربين العلمي والفني لا يكادان ينفصلان بل إن فعالية كل جانب من الجانبين مرتبطة بمدى حضور الجانب الآخر.

ولا تستوفي بلاغة الكلام الأدبي الفني مدارج التمام إلا إذا انبثقت عن حس كابد الموقف وعاش تواقع اللفظ مع المعنى حتى تكون اللغة وسيلة للتبليغ وغاية للتوقيع. في الآن ذاته وعادة ما تعنى العرب بالمكابدة المعاناة، والمقاساة، وهو ما سمي في النقد الحديث المعايشة. أي معايشة الموضوع الأدبي المعبر عنه.

وفي البيان والتبيين نص دقيق يساعد على كشف عن معنى الإيقاع المعنوي لدى الجاحظ[33]، وقد ورد هذا النص على لسان سهل بن هارون خلال كلامه عن الخطيب الجميل والخطيب الدميم فقال: (لو أن رجلين خطبا .. وكان احدهما جميلا باهيا... وكان الآخر قليلا قميئا، وباذ الهيئة القليل الدميم على النبيل الجسيم...لأن الشيء من معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع) .

فأنت ترى أن الشعر والقول الفني عامة حسب هذا النص لا يكون بديعا إلا إذا تمثلت فيه مجموعة من الخصائص وهي أن يكون: أغرب وأبعد، وأطرف، وأعجب، والكلام إذا كان من معدنه لا يسمى بديعا. و من هنا يمكن توضيح معنى الإيقاع المعنوي بهذا المخطط الآتي :

1 البيان والتبيين ، ج1 ، ص 90/89.



وهكذا يقاس بدرجة عن المعدن حيث كلما ازداد الابتعاد عنها ازداد الإيقاع المعنوي الابتداعا، ويأخذ هذا الابتعاد شكلا تصاعديا:

- فالغريب يبتعد بدرجتين
- والعجيب بثلاث درجات
- والإيقاع المعنوي يبتعد بأربع درجات [34]

ومن هنا يستوقفنا الجاحظ عندما رفض استحسان أبي عمر الشيباني[35] لبعض المعاني الشعرية المبتذلة حين قال:

لا تحَسَبَن المَوَّت مَوَّت البُلَّى وإنَمَا المَوَّت سُؤَال الرَجَال

كَلاَهَمَّا مَوَّت ولكِنّ ذا أشَدَّ مَنّ ذاك عَلَّى كَلَّ حال

[34] بناني الصغير محمد ، النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب ، ط 1. دار الحداثة : 1986، ص 354 .

[35] الجرجاني محمد عبد الرحمن عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، تح ، محمود محمد شاكر ، ط 3 ، الناشر مطبعة المدني القاهرة: 1992 ، ص 197 .

ويذهب إلى أن الشأن في الشعر إنما هو(في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)[36] .

ويستخلص من هذا الشاهد أن توقيع الكلام لا يقتصر على المفردات والكلمات المعجمية وإنما يتعدى إلى التفنن في الصياغة والتركيب تصويرا وتنغيما .

إيقاع بلاغة الغموض:

إنه ركب سبيل المجاز، وإطلاق عنان الخيال، وتحليق في سمائه وتفجير اللغة لتتسع لما تكنه الصدور وتختلج به النفوس، وإتيان بصور عجيبة بعيدة عن المألوف ، وهذا التلاعب تدفع إليه الرغبة الملحة لإثارة القارئ، وخلق عنصر الدهشة بصور غير متوقعة سمة الغرابة، والغموض، والتعمية (فالقصيدة عالم تخطف الأبصار وتشيع في النص متموج متداخل، كثيف بشفافية عميق بتلألؤ يقودنا في سديم من المشاعـــر والأحاسيس)[37] .

ويدافع أدونيس[38] عن الغموض في الشعر ويتمثله (جوهرا أصيلا فيه ينشأ عن اعتماد لغة مجازية، خيالية، تعبر عما تعجز عنه اللغة النثرية العادية). فالغموض هو إضاءة واجبة التحقق في الإبداع الفني (إنه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لا نهائية في الدلالات الإيحائية، التي تلقي ضلالاها الكثيفة، أو تقربنا عبر قراءة عديدة من مدلولات تجربة لا نأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر)[39] ،بل إن الغموض مظهر من مظاهر الحداثة، امتاز بخصوصياته المتفردة على الصعيد اللغوي، وفي هذا الصدد حدثنا محمد بنيس فقال:(انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة اليومية العادية)[40] وعليه فلغة العمل الأدبي تختلف عن اللغة العادية. فالأولى تعتمد على الإثارة والثانية على الإبلاغ والإخبار .

---

[36] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، الحيوان ،ج 1 ، ،تح ، عبد السلام هارون محمد ، دط ..دار الجيل، بيروت: 1992 ص 131 .

[37] زمن الشعر، د ط .دار العودة ، بيروت: 1972، ص 235 .

[38] ينظر المرجع نفسه، ص93.

[39] رماني إبراهيم ، الغموض في الشعر الحديث ، دط. ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر: د ت ،ص 317 .

[40] بنيس محمد ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دط . دار العودة ، بيروت : 1979 ، ص 162 .

والكلام الفني ليس عالما مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء، إنه عالم سحري يموج بالغموض (إنه ليس دليلا على فقدان الروابط والقوانين في النص الشعري بقدر ما هو دليل على العكس تماما نظرا لما يؤديه من وظيفة نفسية جمالية لدى المتلقي، والباث على حد سواء)[41].

إيقاع بلاغة الإبهام:

ولا تنبع الدهشة ولا المفاجأة من الإغراب في التصوير، ولا من الإغراق في التخييل – والأسطورة التي ينهل منها الشاعر في العصر الحديث – بل تنبع أولا من الخرق

(حرمة الحدود المعجمية، لتصل إلى وضع قد يحصل المعنى فيه ونقيضه)[42]، ومما لاشك فيه أن مفهوم التأويل يعني الأخذ المعاني الاحتمالية، أي إزاحة المعنى الظاهر من أجل بلوغ المعنى الخفي الذي هو مقصد الشاعر أو الخطيب.

وهذا ما وقف عليه عبد القاهر الجرجاني[43] حين قال : (الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر الكناية والاستعارة والتمثيل)

فهو هنا يتحدث عن غياب التحديد الكامل للمعنى أي عدم حضوره مضبوطا في النصوص الأدبية. وكلما كان عدم الضبط أقوى كلما كانت إمكانيات الدلالة اكبر، وأوسع.

لذا ارتبط مفهوم الأدب غالبا بالإبهام والغموض و الخرق أو الانتهاك[44] .

يقول الشاعر" بدر شاكر السياب " في قصيدة أنشودة المطر":

عَيَّنَاك حِيْن تَبَسَّمَان تورَقَ الكرُومْ

وتَرَقَّصَ الأضواء ...كالأقِمَار في نَهَرْ

---

[41] علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، .بيروت :2006 ، ص 49.

[42] اليافي نعيم ، مقدمة الدراسة الصورة الفنية، د ط . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1982 ، ص 16.

[43] دلائل الإعجاز ، ص 286 .

[44] ينظر لحمداني حميد ، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط 01 .المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب : 2003 ، ص 65 .

يرَجَّه المَجْداف وَهَنا ساعَةِ السَحَرْ

كأنَمَا تُنَبَضَ في غَوْرِيّهَمَّا، النْجَوّمْ... [1]

فأنت ترى أن العلاقة هنا بين ابتسامة العينين، وتورق الكروم فهـــي وليدة الإحساس، و المتفجرة تنطق بإشعاعات مستمرة.

فالألفاظ "عيناك، تبسمان، تورق، الكروم" التي تقدم مشهدا جديدا، فهي تنبئ بعنصر المفاجأة والإدهاش، لا يمكن أن تحمل دلالة الإخبار والإبلاغ، وإنما تنزاح إلى أن أطفال العراق عبيد في الحقول والمزارع .

إيقاع بلاغة التشبيه:

وللتشبيه في التراث النقدي والبلاغي تعريفات كثيرة فهي جميعها تنصب على بيان بنيته وأركانه ووظيفته وعلاقته بالوصف وما يقوم عليه من ائتلاف واختلاف.

وتقوم بنية التشبيه على أربعة عناصر: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه[2] ومن أقسامه المرسل، والمؤكد والمجمل والمفصل، والبليغ [3].

يظهر إيقاع التشبيه في أنه ينقل السامع من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال، كان التشبيه أروع للنفس ومدعاة إلـــى إعجابها ، واهتزازها.

الناظر في أبيات أنشودة المطر باحثا عن التشبيه قد يتيه، ولا يدرك غايته ، لكثرة الصور وتنوعها من حيث الإثارة والإيحاء، والعمق.

إنّ ما يستوقف عند قراءة أنشودة المطر هو تلك اللوحات الجميلة التي ميّزها تنوع أداة التشبيه: كـــ ، كأن ، كأنما ، وإنّ التركيز على بلاغة التّشبيه باعتمادها وسيلة توقيعية بالغة الحساسية في لغة الشّعر ينطوي على ما تفيده هذه البلاغة الخاصّة جدّا من إيقاعي المخالجة والظّنّ والتّشكيك، وقد تبيّن بالغريزة والطّبع أنّ التفكير الأدبي وعلى الأخصّ منه التفكير الشّعريّ ينشط كثيرا في هذه المضامير لأنّه مفيد لدلالة إيقاعية

---

1 أنشودة المطر ، (الأسطر الشعرية 3-4-5-6) ، ص .474

[2] لم ترد هذه التسميات عند القدامى مجتمعة بل مشتتة، ينظر صمود حمادي، التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس)، دط. منشورات الجامعة التونسية ، 1981 ، ص 125 .

[3] ينظر الواسطي محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، دراسة بلاغية نقدية ، ط 1 . دار النشر المعرفة ، الرباط : 2003 ، الفصل الأول ، التشابه .

إيهامية ظنية قائمة على التّرجيح والمفاضلة وغناء التّنوّع حتى يفضي هذا الثراء إلى طبيعة تكوينية محيلة على التفعيل البلاغيّ المشحون بالرؤية الذاتية الغنائية الخاصّة جدّا وذلك ما تفيدها فلسفة القراءة التّأويلية التي تعتمدها فلسفة الإيقاع البلاغيّ الحديث، فالنّفس أطوع للتّكذيب منها إلى التّصديق مثلما قال حازم القرطاجني[47]. و هذا ما يتضح جليا في الأبيات السابقة من أنشودة " المطر " ومنه وردت أدوات التشبيه على النحو الآتي :

كـــ 9 مرات، و كأن 6 مرات، وكأنما مرة واحدة.

وترجع كثرة حروف التشبيه في – أنشودة المطر – إلى بساطتها، إذ أن استخدامها أخف وأيسر من استخدام الأسماء، والأفعال .

والتشبيه بكـــأن أبلغ من التشبيه بالكاف[48] حيث يقوى الشبه حتى يكاد الرائي يشك بأن المشبه هو المشبه به أو غيره ولذلك قالت :" كأنه " [49] فقال تعالى: ﴿ فَلَمَّا جَاءتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا الْعِلْمَ مِن قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ ﴾*.

النوع الأول : نواته الإيقاعية كـــ: وتبدو هذه الظاهرة في قول الشاعر:

بَّلا اِنْتِهاء –كالدَم المَراقَ، كالجياعْ [50]

كالِحَبّ، كالأطفَال، كالمَوَّتى–هُوَ المَطَرْ [51]

وجه الإيقاع في هذا الأنموذج هو أن بدر شاكر السياب صاغ من لفظة المطر في التركيب وحملها دلالتين الحياة والموت، أو الاخضرار والذبول.

ومثلما هو باد للمتأمّل فإنّ الشّاعر الحديث يراهن كثيرا على التّكرير معتمدا إياها مزية تشكيلية يستوثق بها دفعا لكلّ تفكّك في السياق التّعبيريّ وهو أي الشّاعر العربيّ الحديث يدرك غاية الإدراك بأنّه يعوّل على مبادئ جديدة حديثة هي أقرب ما تكون إلى مغامرة التجريب وهو إذ يعزّز إيقاعه الشّعريّ بالتّدوير والتّكرير والمراوحة إنّما هو

---

[47] : ينظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 86 .

[48] الجندي علي ، فن التشبيه ،ج 1 ، ط 2 . مكتبة الأنجلومصرية ، 1966 ، ص 198 .

[49] تريد عرشها الذي أتى به سليمان عليه السلام من اليمن وأمر أن ينكر لها كما ورد في سورة النمل : الآية 42 .

[50] السياب بدر شاكر ، أنشودة المطر، (السطر 40)، ص 476 .

[51] المصدر نفسه ، (السطر 41) ،ص 476 .

باحث عن عرى جديدة يشدّ بها تعبيره الشّعريّ الذي تحلّل من كلّ المستلزمات البنائية التّشكيلية القديمة ما عدا بعض القيم القليلة منها.

أما حلاوة التشبيه فتتجلى انطلاقا من التركيب الذي جمع فيه الشاعر بين الضدين: الحياة والموت، ليشكل الصورة المجازية قصد الإثارة ولفت انتباه المتلقي إلى حال العراق وما آل إليه الوضع ، فهو بين بين، بين الأمل و اليأس، وهذا لا يحصل للمتلقي إلا بعد جهد وتدبر.

فوظف لفظة المطر و أسقط عليها ألفاظ " الدم، والجوع، والحب، والبراءة ، والموت " لأن لفظة المطر قد تؤول إلى الخير أو الهلاك و العذاب.

النوع الثاني: نواته الإيقاعية كأن: تتضح من خلال قول الشاعر:

كـــأنّ طِفْلاً بآتّ يهذي قَبلَ أن ينّامْ[52].

بآنّ أمّه – الّتِي أفاقَ مُنْذُ عامْ[53]

فُلّمْ يجَدَّها، ثّمَّ حِيْن لجَّ في السّؤالْ[54].

وعناصر التشبيه الواردة في العيّنة الشّعرية المستشهد بها متمثّلة في:المشبه الطفل ، وأداة التشبيه كأن، ووجه الشبه الافتقاد.

وهي توشية تفتح شهية السامع، وتعده لتلقف الرسالة.

إيقاع بلاغة الاستعارة :

الاستعارة مأخوذة من العارية، يقول ابن الأثير[55]: (الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما معرفـــة بوجه مـــن الوجـــوه ...).

وعليه فالاستعارة لغة نعني نقل الشيء وتحويله من مكان إلى آخر للانتفاع به وهذه العملية لا تتم إلا بين متعارفين تجمع بينهما علاقة ما.

---

[52] السياب بدر شاكر ، أنشودة المطر ، (السطر 24)، ص 475 .

[53] المصدر نفسه ، (السطر 25) ، ص475.

[54] المصدر نفسه ، (السطر 26) ، ص 476.

[55] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، تح ، أحمد الحوافي ، دط . دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة : د ت ص 77 .

أما في " أسرار البلاغة " فهي (ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتي فيه الإفهام، والأذهـــان ، لا الأسماع و الآذان)[56] .

وهكذا نجد عبد القاهر جعل الاستعارة مجازا عقليا وفعلا من أفعال الخيال ، ولمسة من لمسات الخرق والانحراف (أو ليست الاستعارة تدل على تناسي التشبيه ، وتدفع السامع إلى تخيل الجديد والطريف ؟)[57] .

ولعل في هذه الأبيات الشعرية ما يرد عن سؤال- رابح بوحوش- يقول الشاعر:

عَيَّنَاك غابَتا ساعة السَحَرْ [58]

أو شَرَّقَتَّان راَحَّ ينأى عَنْهَما القَمَرْ [59]

عَيَّنَاك حِيْن تَبَسَّمَان تورَقَ الكرُومْ [60]

وتَرَقَّصَ الأضواء ...كالأقِمَار في نَهَرْ [61]

مخطط الاستعارات:

الدال:

ينأى عنهما القمر

تورق الكروم

ترقص الأضواء

المدلول الأول:

- المتغزل به كالقمر أو البدر
- المتغزل به كالأرض الخصبة
- المتغزل به كالنجوم

المدلول الثاني :

- الجمال
- الخصب الطبيعي والبشري

---

[56] الجرجاني محمد عبد الرحمن عبد القاهر، تح، محمود محمد شاكر ، ط 1 .الناشر مطبعة المدني ، القاهرة : 1991 ، ص 20.

[57] بوحوش رابح ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دط. دار العلوم ، عنابة ، الجزائر : 2006 ، ص 170.

3 السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ،(سطر 1)، ص 474 .

4 المصدر نفسه، (سطر 2)، ص 474 .

5 المصدر نفسه،(سطر 3)، ص 474 .

6 المصدر نفسه،(سطر 4)، ص 474 .

- استمرار الحياة وبقاء الطبيعة والإنسان
- السكون والارتياح

تعمل الاستعارة على تفجير اللغة وتوسيع خلقها الدلالي بخلق معاني جديدة.

جمالية الأصوات بالطبيعية والفطرة.

إن إيقاع الأصوات في تركيب الكلمة مرجعه إلى تنغيم الانفعال بتسمية الأشياء والأحوال. وتأكيدا لجمالية الشفوية الجاهلية، وانحياز للبداوة الصافية ضد المدنية الهجينة وتبين الصورة الغنائية للشعر حيث توهم هذه الصورة لمفهوم البداهة في الشعر التي تشكل مفهوم العفوية والفطرة ونقيضا للتحبير والصنعة[62].

ولعل كثيرا من أصوات حروف اللغة العربية ينسجم نطقها مـــع التقطيعات ، حيث يجد الناطق في بعض منها عند النطق بها صعوبة و مؤونة (كأن تشير إلى حرج والانقباض فلذلك استشينت الشين لشينها، والخاء لخلوها من كل اثر تنغيمي، ولو عددنا القوافي الآتية في التراث الشعري العربي على صوتيهما لم نجد لها تفوقا يذكر)[63] .

أما من ناحية الشكل فالجمالية تستلزم ألفاظا موسيقية سلسة عذبة كما عبر عنها الفارابي[64] في كتابه الموسيقى الكبير حين وصف الألحان الشعرية الألذ والآنق مسموعا بالصفات التالية ومنها: الصافية، أو الطويلة، أو الممطة، وبعضها واضحة النغمة ، وهذه الصفات الموسيقية لا تنبع إلا من كلام سهل واضح لين، سلس عذب[65].

وقد التمست هذه الخصائص واللطائف عند النظر في أبيات أنشودة المطر، إذ كانت ألفاظها كالماء الذي يسوغ في الحلق من حيث السلاسة، وكالنسيم الذي يسري في البدن ، ويتخلل المسالك اللطيفة منه، ويهدي إلى القلب روحا، ويجد في الصدر انشراحا، ويفيد النفس نشاطا من حيث الرقة وكالعسل الذي يلذ طعامه ، وتهش النفس له، ويميل الطبع إليه من حيث الحلاوة والعذوبة[66].

---

[62] أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، ج2 ، تح ، أحمد أمين ، دط . بيروت :دت ، ص 140 /141 .
[63] عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 42 .
[64] الفارابي ، الموسيقى الكبير ، ص 1093 . نقلا عن أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت : 1980 ، ص 24.
[65] ينظر المرجع نفسه ،أدونيس، ص 25 .
[66] ينظر الجرجاني عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، ص 83.

إن محاولة العناية بالوظائف الجمالية للأصوات، من أجل عقد الصلات بين اللسان، والأذن، والقلب، وعليه يقول ابن خلدون[67]:(...والحسن في المسموع أن تكون الأصوات لها كيفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط والتناسب فيها وهو الذي يوجب لها الحسن).

جمالية الأصوات بالصياغة والتركيب:

إن انحصر محور الدرس البلاغي – لدى الكثيرين من البلاغيين ودارسي الإعجاز البلاغي للقران الكريم– في دائرة الأصوات بحيث لا تتعدى دائرة الألفاظ.

فكثر الكلام عن فصاحة اللفظ وتلاؤم حروفه في التأليف ثم جاء عبد القاهر الجرجاني (ت 471) مؤسس نظرية النظم، محدثا طفرة نوعية وكمية ، إذ نقل الدرس البلاغي إلى فضاء أوسع هي فضاء (التركيب) يقول عبد القاهر الجرجاني[1] :(ليس الغرض ينظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق بل تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل).

الإيقاع اللفظي:

يمكن اعتبار العناية بالألفاظ و صياغتها، و جمال تأليفها، و نظمها مقياسا فنيا نقديا لمعرفة أجود الشعر، فأجوده كما يقول: (ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه افرغ إفراغا واحدا و سبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، و إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة)[2][68].

و عقب الجاحظ على قول احدهم يصف شعرا غير متلائم الأجزاء و هو:

و شعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل.

فقال الجاحظ: (إما قوله " كبعر الكبش" فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور و كذلك حروف الكلام، و أجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة ملسا، و لينة المعاطف سهلة، و تراها مختلفة متباينة و متنافرة مستكرهة، تشق على اللسان و تكده...)[3][69].

---

[67] ابن خلدون عبد الرحمن ، المقدمة ، ط 1 . دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان : 2004 ، ص 455 .

[68] ينظر، أسرار البلاغة ،ص .83

[2] الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، ص 66.

3 المصدر نفسه، ج1، ص 67.

و بناء على هذا التعقيب تتضح الأهمية البالغة التي منحها علماء الشعرية القدماء لمسألة توزين الكلام[4] و هو ما يعرف لدى حازم القرطاجني بحلاوة المسموع[5].

أما القسم التطبيقي منه فيمكن أن نجد أمثلة – من أنشودة المطر– وفق تحليلات تقف على أهم مقومات الإيقاع اللفظي: الصوت، و الحركة و السكون، المقطع، و التنغيم، و النبر. و يذهب الشاعر" بدر شاكر السياب " في قوله:

و قــطرة فقــطرة تــذوب في المطر[72]...

0// 0// 0// 0// 0// 0// مستوى الحركة و السكون

متفــعلن متفــعلن متفعلن متف مستوى التفعيلة

ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط مستوى المقاطع

نْ" نْ" نْ" نْ" مستوى النبر

و هكذا نجد الإيقاع اللفظي يتشكل من خلال تماثل التفعيلات الصوتية.

و يمكن القول: (إن كلا جوانب اللغة تسهم فيما يحدثه الكلام من تأثير عاطفي انفعالي، فالنبر و التنغيم و اختيار الكلمات و اللواحق و نظام ترتيب الكلمات و مواقعها فــي الجمــل و العبارات هذه الأشياء كلها قد يكون لها نصيب في إحداث هذا التأثير)[73].

ما يؤكد هذا القول و يوضحه ما تم استقراءه – من خلال هذا السطر الشعري – فقد أسفر عن النتائج التالية:

الأصوات المجهورة " 05 مرات "، و الأصوات المهموسة " 04 مرات "، ثم المقاطع القصيرة " 07 مرات "، و المقاطع الطويلة " 07 مرات ".

إن تماثل الصوتي بين الأصوات المجهورة ، و الأصوات المهموسة، يحدث إيقاعا، و هذا الإيقاع يسهم في تشكيل جماليات القصيدة[74] .

---

[4] عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص275.

[5] ينظر القرطاجني حازم ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 267.

[72] السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، (السطر 15)، ص 474.

[73] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر، كمال بشر ، دط . مكتبة الشباب ، القاهرة : 1987 ، ص104.

نْ : يرمز به الى التبر

ق: مقطع قصير ، ط مقطع طويل .

[74] ينظر، مبروك مراد عبد الرحمن ، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، القاهرة: 2002، ص 51.

و من اللافت للنظر أن تماثل المقاطع القصيرة، و المقاطع الطويلة، في هذا السطر الشعري، يمنح اللافظ سعة و رحابة في تجويد الكلام، الذي يعد بدوره لازبة من لوازب النص الأدبي وبخاصة النص الشعري [75].

العلاقة بين الإيقاع اللفظي و الإنشاد:

مفهوم الإنشاد: ورد في لسان العرب بمعنى رفع الصوت، قال: " أبو منصور الأزهري " (و إنما قيل للطالب ناشد لرفع صوته بالطلب. و النشيد: رفع الصوت، و كذلك المعرف يرفع صوته بالتعريف فسمي منشدا، و من هذا إنشاد الشعر إنما هو رفع الصوت)[76].

و بهذا المعنى يكون النشيد ينهل من مفهوما الإلقاء[**] و الأداء[*].هذا عن مفهومه اللغوي، و فيما يخص مفهومه الاصطلاحي فيكفي التمثيل بقول الجاحظ[77]: (... و إذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره، و تبدلت نفسه، و فسد حسه، و كانوا يروون صبيانهم الأرجاز، و يعلمونهم المناقلات، و يأمرونهم برفع الصوت، و تحقيق الإعراب، لان ذلك يفتق اللهاة و يفتح الجرم، و اللسان إذا أكثرت تقليبه رق و لان، و إذا أقللت تقليبه و أطلت إسكاته جسا و غلظ).

و عليه فالنشيد هو تركيز اللسان على تحقيق الأصوات[78] مخرجا و صفة، بالاعتماد على التجويد.

و أما عبد المالك مرتاض[79] فقد عرفه بأنه (قراءة شعرية احترافية، ذو صلة حميمية بالإيقاع. بل هو يمثل نصف الشعر، فكأين من شاعر لا يكون لشعره شأوا فيمكنه بفضل الإنشاد الجيد الذي ينشد به أمام جمهوره).

و من هنا تكمن قيمة الإنشاد التي تمنح للغة الشعر فضاءات مفتوحة تحرر الحسن من أجل السبح في مجرات الإبداع الفني (... فالمتكلم قد يشير برأسه و يده على أقسام الكلام و تقطيعه، ففرقوا الحركات على ضروب المعاني، و لو قبضت يده، و منع حركة

---

[75] المرجع نفسه، مبروك مراد عبد الرحمن، ص 54.
[76] ابن منظور محمد بن مكرم ،ج10 ، (مادة نشد).
[**] الإلقاء هو فن النطق بالكلام.ينظر على نجاة، فن الإلقاء بين نظرية و التطبيق، ص 172/171.
[*] الأداء: تجويد إعطاء الحروف حقها من الضغط و التليين و النبر. ينظر فؤاد البستاني، دائرة المعارف،ج8، ص 57.
[77] الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، ص 85.
[78] ينظر عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص272.
[79] الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ، ص211.

رأسه لذهب ثلثا الكلام...)[80]. فكل حركة هدفها و وظيفتها معرفة تفاصيل الموضوع، والإكثار من تحريك اليدين أو تغيير وجهة النظر أو تقطيب الوجه يشغل السامعين عـــن المتابعـــة و الإصغاء و الإنصات.

جاء في الأثر أن العرب كانوا ينشدون الشعر، و تتواتر الروايات على أن الشعراء كانوا يتوسلون " الأسواق " ليتباروا بهذا الإنشاد. و كان الناس من حولهم يطربون لهذا الإنشاد لما فيه من موسيقى، و لما يبعث فيهم من حرارة، فلا تكاد الأذان تسمع هذا الشعر المنشد حتى تتلقفه القلوب.

وعليه فعلاقة حفظ الأشعار مرتبط بالتلقف القلبي، و لا يقوم هذا الأخير إلا على إيقاع الإنشاد، لأن النفس البشرية مفطورة على تلذذ الأصوات و حب اللحن.

مثلث الإنشاد:

نتمثل مثلث الإنشاد[81] في العلاقة القائمة بين موضوع الإنشاد، من حيث ارتباطه بالفطرة، و الأداء الجسدي النفسي تمثله شخصية الملقي و سلوكه الحركي، ثم يكتمل المثلث بالأداء الصوتي التعبيري الذي يستغرق الانفعال المناسب للموضوع، أي لغة الانفعال.

و يمكن أن نمثل لمثلث الإنشاد بأسطر شعرية من أنشودة المطر:

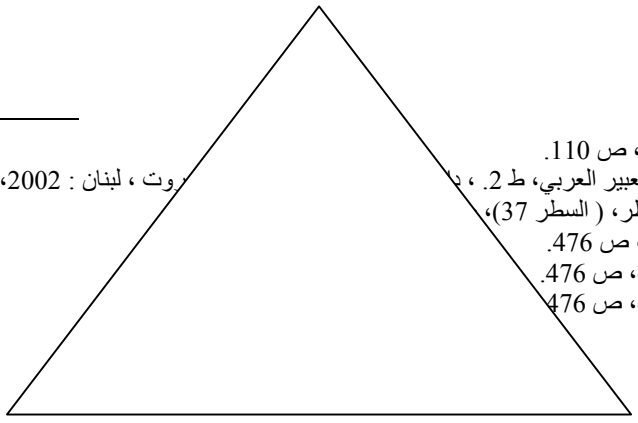
أتَعلَمَينّ أي حزَن يبَعَثَ المَطَرْ [82]

و كَيَّفَ تُتَّشَجُ المَزارَيْب إذا اِنْهَمَرْ [83]

و كَيَّفَ يشَعَرُ الوَحِيَد فيه بالضياعْ [84]

بَلا اِنْتِهاء كالدَم المَراقَ كالجياعْ [85]

الموضوع: الألم الممض



[80] الجاحظ، البيان و التبيين، ج2، ص 110.
[81] قاسم زكي رياض ، تقنيات التعبير العربي، ط 2. ، د ، بيروت ، لبنان : 2002، ص 105/104.
[82] السياب بدر شاكر،أنشودة المطر، (السطر 37)،
[83] المصدر نفسه، (السطر 38)، ص 476.
[84] المصدر نفسه ، (السطر 39)، ص 476.
[85] المصدر نفسه ، (السطر 40)، ص 476.

الأداء الجسدي النفسي :
ينشد الاستقرار و الحرية

لغة الانفعال: التعبير عن
مرارة الجوع و الضياع
و المعاناة

فالإنشاد المناسب يجب أن يعكس ما يكتوي به الشاعر من ألم و شعور بالضياع. لذا يكون جسد المنشد مستجيبا للألم و أسى القلب، فيكون اقرب إلى انحناءة رجل مثقل بالهموم و الآلم و يرافق ذلك صوت مستكين فيه نبرة الحزن.

و عليه استطاع الشاعر اختيار بحر الرجز، و من المشهور أن البحور الصافية ذات التفعيلات المتشابهة غالبا ما تكون أكثر موسيقية من البحور الممزوجة[86]. و إذا تأملنا السطرين الشعريين من جديد:

أتَعلَمَينّ أي حزَن يبَعَثَ المَطَرْ [87]

و كَيَّفَ تُتَّشَجُ المَزارَيْب إذا اِنْهَمَرْ [88]

يلاحظ أنهما يتأسسان على عدد متساو من التفعيلات على النحو الآتي:

متفـــعلن متفـــعلن مستفعلن متف

متفـــعلن متفـــعلن مستفعلن متف

إن التماثل العددي لتفعيلات – من خلال هذين السطرين الشعريين – يشيع انسيابية[89]. فحسن الإنشاد مرتبط ببراعة الشاعر في اختيار حرف الروي المناسب.

---

[86] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي تزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط3. دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع، الأردن:2000، ص84.
[87] السياب بدر شاكر،أنشودة المطر، (السطر 37)، ص 476.
[88] المصدر نفسه ،(السطر 38)، ص 476.
[89] ينظر ناظم حسن ، البنى الأسلوبية، دط. . المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، دت، ص102.

فهناك حروف يطرد تواترها في قوافي القصائد العربية، كالراء، والميم، والدال، و هناك حروف يقل ورودها إلى حد الاختفاء كالظاء و الثاء و الغين.

و تحفل أنشودة المطر بتكرار صوت الراء (و هو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكراره و انحرافه إلى اللام...، و لو لم يكرر لم يجر الصوت فيه)[90]، فالراء صوت مكـــرر و هو يحدث بسبل عدة يقوم بها طرف اللسان على حافة الحنك الأعلى، فهو من الأصوات الذلقية، و يبدو أن كلمة " الذلق " وردت في مختار صحاح بمعنى طرب أي ذرب يعني أن اللسان صار حادا[91].

و هذا المفهوم اللغوي يتفق مع المفهوم الاصطلاحي الذي قال بـــه إبـــراهيم أنـــيس[92]: (و يبدوا أن كلمة " الذلاقة " هنا لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف و هو القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعثم، فذلاقة اللسان كـــما نعلـــم، جـــودة نطقـــه و انطلاقه في أثناء الكلام).

الأصوات اللغوية وعيوب جهاز النطق :

استهل الجاحظ في كتابه " البيان والتبيين " الاهتمام بالأصوات اللغوية و أثرها في حسن البيان، وجمال الصورة السمعية للكلام.

ومن ملاحظاته الاهتمام والعناية بالأصوات وجمال الصورة السمعية للكلام ، وبالمناسبة ذكر لثغة واصل بين عطاء في حرف الراء وملاحظته المتعلقة بأثر سقوط بعض الأسنان على جمال النطق وفي هذا السياق نقلا عن خلاد بن يزد بن الأرقط ،أنـــه قال: (خطب الجمحي خطبة نكاح أصاب فيها معاني الكلام ، وكان في كلامه صفير ، يخرج من موضع ثنياه المنزوعة فأجابه زيد بن علي بن الحسين بكلام في جودة كلامه إلا أنه فضله بحسن المخرج وسلامة من الصفير) [93].

ومن ذلك ما رواه عن محمد بن عمر الرومي، مولى أمير المؤمنين أنـــــه قـــال :

---

[90] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، الكتاب، ج4 ، تح ، عبد السلام محمد هارون ، ط1 . دار الجيل ، بيروت : 1991 ، ص 435، و ينظر بشر كمال محمد ، علم اللغة العلم القسم الثاني الأصوات، ط7 . دار النهضة العربية ، القاهرة : 1976، ص 166.

[91] الرازي محمد بن أبي بكر ، مختار الصحاح ، (مادة ذلق).

[92] الأصوات اللغوية، ط 6 . مط الأنجلومصرية : 1984 ، ص109.

[93] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ،ص 58/ 59.

(قد صحت التجربة، وقامت العبرة على أن سقوط جميع الأسنان أصلح في الإبانة عن الحروف منه إذا سقط أكثرها وخالف احد شطريها الآخر) [94] .

الثنائيات الضدية:

وهي الجمع بين تفادي الأحوال النقيضان في الفلسفة العربية الإسلامية، يتكاملان ولا يتقاطعان وهو ما تكلم عنهما ابن جني في باب التراجع عند التناهي * فذكر بعض الثنائيـــات (حلو، مر)، (ساخن، بارد...).

الثنائيات الضدية فرع من فروع السيميائية وغايتها تهدف (لخدمة الدلالة عبر الجملة، وبالتالي عبر النص، وبالتالي عبر الخطاب الأدبي فهي إذ تستخدم في الكشف عن العلاقة الدلالية، بواسطة الإجراءات التحليلية، لتتخذ معنى خصوصا يجب أن يتسم بالجدية. والبنية الضدية تتألف من مكررات أو متواترات)[95].

ويمكن أن نتمثل الثنائيات الضدية من الوجهة البلاغية مجرد تعارض و تضاد في علاقة مركبة بين طرفين اثنين غالبا من منظور سطحي، أما من الوجهة السيميائية فهي تشاكلا لا تقابلا، أي تلاؤما لا تعارضا [96].وعليه يعتبر هذا التحديد السيميائي للعلاقات المقومات بعضها ببعض [97] .

وتظهر علاقة التضاد بشكل جلي في قول السياب[4]:

والمَوَّت والمِيْلاد والظَلاَم والضياءْ .

يؤسس التقابل إيقاعا خفيا في دلالات الألفاظ . فقد قابل بين الموت والميلاد ،وبين الظلام والضياء ، وفي هذا التقابل إيقاع أو توازن يتجلى في تناوب الموت والميلاد أو الظلام أو الضياء ، وهو تناوب يدل على ما في حركات الطبيعة من نظام واتساق وتوازن.

---

[94] المصدر نفسه، ج 1، ص 61.

* ينظر، الخصائص ، ج1 ، تح ، محمد علي النجار ، دط . دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان :دت، ص 152.

[95] مرتاض عبد الملك ، شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ط 1. دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان : 1994 ، ص42.

[96] ينظر المرجع نفسه ،ص 36.

[97] ينظر المرجع نفسه ،ص 36 .

4 السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ، (السطر 10)، ص 475

إن هذا التقابل الموضعي خلق إيقاعا إلى جانب الإيقاع العروضي ، وأشبع السطر الشعري نغما.

وعليه استطاع الشاعر من خلال هذا السطر الشعري أن يجعل من التقابل توازنا. وقد تنبه البلاغيون لشيء من هذا إذ جعلوا الموازنة من المحسنات اللفظية ، والتي من خلالها يبرز فيها الصوت بروزا واضحا .

ولا شك ان الإيقاع المتوازن في فن القول يؤثر في نفس القارئ ويطربها ويجعلها تميل إليه وتقبل عليه. وفي هذا يقول ابن الأثير[1]: (وللكلام بذلك طلاوة ورونق وسببـــه الاعتدال...).

وإنما ترغب النفس في التوازن ، وتتوق إليه وتنشرح له سواء جاء في الشعر أو غيره، يعني انتظام الأشياء وتناسقها وانسجامها .

وعلى الرغم من أن الإيقاع هو العنصر البارز في التقابل فإني أجد لها – إلى جانبه – قيمة دلالية ، كما في قول السياب: فالموت يقابل ويوازن الميلاد ، والظلام يوازن ويقابل الضياء ، وقد تفاعلت هذه المقومات كلها وخلقت خصبا وثراء في الجرس والدلالة ، حيث نجد تعبر عن استياء وتفاؤل الشاعر من الوضع .

الفصل الثانـي:

علم الاصطلاح حد النّظر والممارسة

1 المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج 01 ، ص 291.

1- مدخل إلى علم الاصطلاح.
2- حصر الدلالات الإيقاعية في حيز القصيدة العمودية.
- علاقة الوزن بالموضوع.
3- أسباب تعلق علم الاصطلاح الإيقاعي بالحداثة الشعرية.
أ- المقطع ب-النبر- ج-التنغيم- د- الوقف.
4- المقولات التراثية في علم الإيقاع .
5- مفهوما الإيقاعين:
أ- الإيقاع الداخلي.
ب-الإيقاع الخارجي.

مدخل إلى علم الاصطلاح:

المصطلح بنية ودلالة:

يتبوأ الدرس اللغوي للمصطلح الريادة للغوص والإبحار في فهم وطـرح الإشـكالات الكبرى و التي على عاتقها يمكن ثبت وجهات النظر تتميز بروح الابتـداع فـي مجـال الكشف في فضاء المصطلح وعوالمه التعددية [99].

أ- الدلالة المعجمية لبنية المصطلح:

[99] طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة2 ، القول الفلسفي : كتاب المفهوم والتأثير،ط 01 ، المركز الثقافي الغربي الدار البيضاء ،1999، ص 134.

المصطلح بنية مشتقة من الجذر ص ل ح[100] ،والذي تستعمله المعاجم العربية في مقاربة ضدية للجذر ف س د ، لأن المعنى يتضح بالأضداد، وحين تعاين مادة صلح تتوصل إلى معاني منزاحة محورية هي :

1- السلم أو الأمن.

2- الإحسان أو البر.

3- الاتفاق أو الوضع.

4- المناسبة.

بينما تتوصل أن مادة فسد تتمحور حول معاني منزاحة هي:

1- الظلم أو الجور.

2- التدابر أو الخلاف .

3- الجدب أو القحط والبور .

وباستقراء هذه الدلالات المحورية يتبين لنا الضدية بين المادتين: ص ل ح و ف س د ، و حين نسقط هاتين المادتين على البحث الاصطلاحي نجد أنهما تظهران لنا جوانب عديدة في نظرية الاصطلاح.

ومن هنا يستوجب التوافق بين أفراد جماعة من الناس وهذا ضد التدابر وعدم التفاهم، لأن أصل اللغة الوضع من أجل جعل اللغة أكثر تناسبا لتحقيق أهدافهم وأغراضهم، مما يضفي على اللغة إحسانا، والذي هو ضد القحط والبور والجدب، فيتحقق السلم والأمن وهو من هنا درء للجور والظلم الذي هو أخذ لحقوق الغير و مجاوزة لحدود الحق .

2- الدلالة الصرفية لبنية المصطلح:

---

[100] ابن منظور محمد بن مكرم ، لسان العرب ، (مادة صلح). ، ينظر الفراهيدي خليل بن أحمد ، معجم العين،.مكتبة بيروت ، لبنان ،(مادة صلح).
المعاجم: معجم العين ، مختار الصحاح، لسان العرب ، القاموس المحيط.

لا يستطيع الدرس اللغوي أن يبلغ جذوته إلا بالدرس الصرفي الـذي يرتكـز علـى دراسة بنية اللفظة، وما لهذه البنية من مدلولات تضرب بظلالها الوارفة على المسـتوى الدلالي.

والمصطلح مصدر ميمي وهو (مصدر يدل على ما يدل عليه المصدر العادي غيـر أنه يبدأ بميم زائدة)[101] .وهو مشتق من الفعل اصطلح على وزن افتعـل وتنـزاح هـذه الصيغة الصرفية على عدة دلالات يمكن تحديد أهمها فيما يأتي:

1-المطاوعة.

2- الاشتراك.

3- الاتخاذ.

4- المبالغة أي بذل الجهد من أجل تحقيق أصل الفعل [102]. ومن جهـة الـدلالات التـي تحملها صيغة افتعل نتوصل إلى أن المصطلح يكتسي بعض النعوت التي يمكـن ذكرهـا موجزة فيما يلي:

1- إن عملية إيجاد المصطلحات تستوجب التوسل في تحصيلها إلى المكابدة في الاجتهاد.

2- إن اللغة عامة التي يشتق منها المصطلح تتميز بالمرونة والمطاوعة لعمليـة وضـع المصطلحات.

3-المصطلح ظاهرة اجتماعية تشترك فيها جماعة من الناس تتخذ مـن مخـزون اللغـة كظاهرة اجتماعية عامة فتحولها إلى كلام خاص بها .

لا يمكن أن تنهج الدراسة اللغوية بنية المصطلح, دون انتهاج معرفة اللفظة، تشك أن ترادفها ألا وهي الحد [103] .

---

[101] الراجحي عبده ، التطبيق الصرفي ، ط 1. دار النهضة العربية : 2004 ،ص 55.

[102] ينظر ، الاستربادي الحسن رضى الدين محمد ، شرح الشافية،ج 1 ، تح نور الحسن محمد و الزقزاق محمد و محي الدين عبد المجيد محمد ، دط منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت: د ت ،ص 108 .

[103] ينظر المعاجم التالية في (مادة الحد) ، معجم العين ، مقاييس اللغة ، لسان العرب ،القاموس المحيط.

مفهوم مصطلح الحد:

تقاطعت المعاجم اللغوية على تحديد مفهوم الحد بأنه الفصل بين الشيئين، ورد مفهوم الحد في معجم العين (فصل مابين كل شيئين حد بينهما. ومنتهى كل شيء حده... وحدود الله: وهو الأشياء التي بينها وأمر أن لا يتعدى فيها)[104].

الفصل بين شيئين لئلا يختلط أحدهما (وفي لسان العرب نجده يذكر من معاني "الحد" بالأخر، أو لئلا يتعدى أحدهما على الأخر، وجمعه حدود، وفصل ما بين كل شيئين حد بينهما... وحد كل شيء منتهاه لأنه يرده ويمنعه عن التمادي)[105].

وأورد صاحب الصحاح في باب حدد "الحد":(الحاجز بين الشيئين وحده الشيء: منتهاه..)[106].

وجاء في مقاييس اللغة (حد الحاء والدال أصلان: الأول المنع، والثاني طرف الشيء. فالحد الحاجز بين الشيئين ...)[107] ، وعليه نجد كل المفاهيم اللغوية تحدد مصطلح الحد بمعنى الفصل وعدم المجاوزة .

و في كتاب التعريفات تم تحديد مفهوم الحد بأنه (في اللغة المنع، و في الاصطلاح قول يشتمل على ما به الاشتراك وعلى ما به الامتياز)[108]. فأنت ترى أن المفهوم اللغوي يتفق مع المفهوم اصطلاحي حسب رأي الجرجاني .

وقد عرفه السكاكي[109] بقوله:(الحد عبارة عن تعريف الشيء بأجزائه، أو بلوازمه ، أو بما يتركب منهما، تعريفا جامعا مانعا، ونعني بالجامع كونه متناولا لجميع أفراده إن كانت له أفراد، وبالمانع كونه آبيا دخول غيره فيه ...). وللحد في التراث النقدي والبلاغي تعريفات أخرى كثيرة لا تخرج في فحواها ومرماها عما تقدم، فهي جميعها تنصب على بيان مفهومه اللغوي وعلاقته بالمنع والاشتراك و ما يقوم عليه من ائتلاف واختلاف .

---

[104] الفراهيدي الخليل بن أحمد, (مادة حد).
[105] ابن منظور , (مادة حد).
[106] الجوهري , الصحاح ، ج2 ، تح ، عطار عبد الغفور أحمد ، ط2. دار العلم للملايين ، بيروت: 1994، (مادة حدد).
[107] ابن فارس أحمد ،ط1، تح ، هارون عبد السلام ، دار الجيل , بيروت: 1991،(مادة حد).
[108] الجرجاني علي ،دط .. دار الكتب العلمية ، بيروت: 1990، ص 83 .
[109] مفتاح العلوم ، تح، نعيم زرزور ، ط 2. دار الكتب العلمية ،بيروت:1987 ، ص 436.

المقاربة المعجمية لبنية الحد :

تنزاح بنية الكلمة "حد" على دلالتين أساسيتين هما طرف الشيء، والمنع، وبتتبع المصطلح في النصوص المعجمية، نجد دلالته تنفتح على ثلاثة مجموعات من الدلالات[110] نذكرها مجدولة فيما يأتي :

المجموعة الأولى المنع	المجموعة الثانية الطرف	المجموعة الثالثة الحركة
- الفصل – التمييز - المجاورة–المخالفة - –المعادة–المنازعة - عدم التجاوز – الحرمان - –عدم التعدي – الحبس - التحريم–الصرف - الكف –عدم الإصابة - الامتناع –الترك	- المنتهى - الجانب	- الشحذ - الغضب– القطع - العصيان– العصبة - النشاط –التحرش - السرعة –النفاذ - الصلابة –البأس

العوامل التي تسهم في إنتاج المصطلح :

تتفرد اللغة العربية بمرونتها ومطاوعتها و بنمو ألفاظها، وتنوع طرق أدائها للأساليب مما يؤدي بها إلى مسايرة حقل المصطلحات واعتمادا على قول المسدي[111] :

---

[110] ينظر، المعاجم التالية : لسان العرب ، المختار الصحاح ، معجم العين ، مقاييس اللغة .

[111] ينظر المسدي عبد السلام ، قاموس اللسانيات ، دط . الدار العربية للكتاب ، 1984 ، ص 13 .

نستطيع القول: بأن المصطلحات هي أساس العلوم فلا علم بلا مصطلحات.

وعلى الرغم من أنه لم يمّكن للمصطلح أن يشكل قضية تستوقف العلماء سابقا، إذ نجد كتبهم ومؤلفاتهم تكاد تخلوا من أيّة إشارة أو توقف عند قضية اسمها المصطلح، إلا أن ابن جنّي[112] استخدم لفظة الاصطلاح عند تطرقه إلى أصل اللغة أي إلهام هي أم اصطلاح؟. فيقول: (هذا موضع محجوج إلى فضل تأمل، غير أن أكثر أهل النظر على أن أصل اللغة إنما هي تواضع واصطلاح).

ولذا لم تتغير إمكانات اللغة العربية منذ عدة قرون، فجذورها ثابتة وصيغها ثابتة أيضا ، مع إمكانية استخدام ذلك في خلق مصطلحات جديدة. وبالإضافة على ما شمل عليه من عناصر حيوية تسهم في خلق ديناميكية تجعلها تواكب عصر المصطلحات. وأبّرز هذه العناصر هي:

1-القياس:

مفهومه اللغوي:

القياس مشتق من(قاس الشيء يقيسه قيسا وقياسا واقتاسه إذ ا قدره وعلى مثاله).
113

أما من الجانب الاصطلاحي فيقول السيوطي[114]: (أعلم أن القياس في وضع اللسان بمعنى التقدير، وهو في مصدر قايست الشيء مقاسه، وقياس قدرته، ومن القياس أي المقدار وقيس رمح أي قيد رمح، وهو في عرف العلماء عبارة عن تقدير الفرع في حكم الأصل).

فالقياس إذا شيء لا يستغني عنه، وضرورة ملحة لتوسيع اللغة من حيث الاستعمالين الفني والجمالي دون الخروج عن سمات العرب القدامى في كلامهم. فهو أنجع وسيلة لتحيين المشتقات ووضع المفردات الجديدة وتعريب الكلمات التي تفتقر إليها العربية، فبفضله حافظت العربية على روحها، وتعهدها بالنماء والغذاء.

---

[112] الخصائص. ج 1 ، تح محمد علي النجار ، دط ، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، دت ص 41 .
[113] ابن منظور لسان العرب ، (مادة قيس).
[114] الاقتراح في علوم أصول النحو ، دط .دار السعادة ، القاهرة ، 1976 ص 48.

2-الاشتقاق:

وقد كان للاشتقاق أثر بارز في اختيار جل ألفاظ اللغة العربية وأكثر مصطلحاتها كما نجد أنّه قد أخذ مكانه بين العلماء، فألفوا الكتب فيه وفصلوا، ونظروا إليه باعتبارات عدة، وقسموه إلى عدة أقسام منها :

أ-الاشتقاق الأصغر : حسب السيوطي[115] هو(تقليب تصاريف الكلمة حتى يرجع منها إلى الصيغة هي الأصل الصيغ دلالة الإفراد أو حروفا غالبا...).

وللاشتقاق الأصغر الدور الحاسم في توسيع العربية وتوليد القسم الكبير من مفرداتها .

ب-الاشتقاق الأكبر:

يعد من ابتكار ابن جنّي[116] فعرفه بأنه(هو أن تأخذ أصلا من الأصول فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحد تجتمع التراكيب الستة ...).

تمتلك اللغة العربية ما لا تمتلكه أكثر اللغات تطورا بفضل سعة الاشتقاق، وتشهد بذلك الدراسات اللغوية. ويكفي أن نعرف أن الأبنية العربية للأسماء وحدها بلغت عند سيبويه[117] ثلاثمئة بناء وثمانية أبنية وزاد ابن السراج على ما أورده سيبويه اثنين وعشرين بناء، وأوصلها ابن القطاع إلى ما يزيد على ألف ومائتي صيغة.

وهو ما لا تمتلكه اللغات الأخرى كما أن هناك أقيسه فعلية مهجورة يمكن أن تستعمل في الاشتقاق منها وبناء مصطلحات جديدة [118].

3- النقل:

ورد في قاموس المحيط بأنه (... المجاز إذا قطع من أحد جانبيه إلى الآخر فخلاف الحقيقة...)[119].

---

[115] المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، ج 1 ، تح، محمد أحمد جاد المولى ، وعلي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دط . دار إحياء الكتب العربية ، عيسى الباغي الحلي وشركاؤه ،1958 ، ص 346 /347 .

[116] الخصائص ، ج2 ،ص 134.

[117] ينظر صبحي صالح ، دراسات في اللغة ، ط12 . دار العلم للملايين ، بيروت: 1989 ، ص 330 /331.

[118] ينظر عمايرة إسماعيل ، الأقيسة الفعلية المهجورة ، ط 1 . دار الملاحي ، الأربد: 1988 ، ص 230 .

[119] الفيروز أبادي ،ج 2 ، (مادة نقل).

إنّ نقل الألفاظ من معانيها الأصلية إلى معان علمية وسيلة ناجعة من وسائل تنمية اللغة، وجعلها صالحة لاستيعاب العلوم الحديثة. وقد استغل العلماء العرب هذه الوسيلة لتوفير ألفاظ علمية لما استجد عندهم من علوم.

يمثل المجاز وسيلة مهمة في توفير الألفاظ الدالة على المفاهيم الجديدة، إذ يمكن استخدامه للدلالة على ألفاظ قد يربط بينهما رابط بسيط.

4-**النحت:**

النحت أداة من أدوات التوليد الاصطلاحي ومنه (فالنحت أن تأخذ كلمتان وتنحت منهما كلمة تكون أخذة منها بحظ)[120] و قال الله تعالى: ﴿وَتَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتاً﴾ * . ﴿فَارِهِينَ﴾ ا

فالنحت بمعناه اللغوي يؤول إلى التسوية والتعديل. والنحت صورة من الصور التي استغلها القدماء في بناء ألفاظهم، ولكن اللجوء إليها كان قليلا. فهي لم تنتشر بينهم كما انتشر الاشتقاق، أو المجاز، بل كانت في عدد محصور من الألفاظ.

ومع هذا فقد وجدنا النحت أنواع في الكلام العربي، فتجد النحت الفعلي** والنحت الوصفي *** والنحت الاسمي ****والنحت النسبي *****، وليس ثمة قاعدة تضبط النحت، فقد ينحت من كلمتين أو أكثر، وقد يتم باختيار حروف بعض كلمات التركيب دون الأخرى.والذي يبدو أن الحروف تتشكل منها الكلمة المنحوتة هي أظهر الحروف في الدلالة على التركيب الذي نحتت منه.

وفي ختام هذا المبحث يمكن طرح مجموعة من الأسئلة انبجست من خلال معاينة مادتي : ص.ل.ح.و.ح .د وهي :

- ما هي الآليات التي بواسطتها يتم التوافق بين الجماعة حول المصطلح؟

---

[120] ابن فارس أحمد ، مقاييس اللغة ، (مادة نحت).

*سورة الشعراء ، الآية 149 .

** النحت صفة من لفظتين أو نحت صفة من ثلاث كلمات أو نحت بصفة وأحد أو بزيادة حرفين بالأول ، أو نحت الصفة المنحوتة كزيادة حرف فيها .

***ننزع كلمة من كلمتين ، أو زيادة الحرف الأول أو الثاني أو الثالث أو الرابع

**** أو إلحاق الاسم ياء مشددة للدلالة على نسبة شيء إليه .

***** ينحت من فعلين صريحين ، وقد ينحت لزيادة حرف في أوله أو وسطه أو في آخره .

- هل يكون التوافق في الوضع ؟ أم في الاستعمال ؟ أم فيهما معا ؟
- كيف يؤثر هذا الاتفاق من جعل اللغة أكثر مرونة في اتجاه الاستعمال الإنساني ؟
- كيف يثري ويخصب الاتفاق اللغة ؟
- ما الآليات التي تتوافر عليها اللغة وتسهم في تسهيل عملية وضع المصطلح ؟
- ما شروط الاجتهاد في وضع المصطلح ؟ وما طرقه ؟
- ما هي المستويات التي يتم فيها المنع ؟
- هل يتم المنع على مستوى المفاهيم، أم على مستوى الألفاظ؟.

* ما هي العلاقة الوشيجة بين مفهومي المصطلح والحد؟.

حصر الدلالات الإيقاعية في حيز القصيدة العمودية:

إنّ قضية إيجاد العلاقة بين الوزن والموضوع، قد شغلت النقاد قديما وحديثا ومن بينهم ابن طباطبا في عيار الشعر، وحازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، وشكري عياد في موسيقى الشعر العربي، وإبراهيم أنيس في موسيقى الشعر، ولكنهم لم يصلوا إلى رأي قاطع، لأن كثيرا من الموضوعات المختلفة منظومة على بحر واحد ، فلو كان للموضوع علاقة نفسية أو وجدانية أو ذهنية بالوزن لجاءت قصائد الرثاء مثلا على بحر واحد، ولكن الواقع الشعري ينفي ذلك.

1- دلالة القصيدة العمودية لدى حازم القرطاجني :

تناول مسألة علاقة الوزن بالموضوع فقال: (فالعروض الطويل* تجد فيه أبدا بهاء وقوة وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد لكامل جزالة وحسن اطراد. وللخفيف جزالة ورشاقة وللمتقارب سباطة وسهولة وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر)[121].

---

[121] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 269.

* أشهر الإيقاعات الشعرية ورودا في دواوين العرب ، كما قد يعد أغناها موسيقى وأرصنها جرسا ،وأجملها نغما ، وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار ، وتصويرا اكبر قدر من العواطف ، عبر الوحدة الشعرية الواحدة وهو إيقاع الطويل (فعولن، مفاعيلن) يجسدان نصف أصل التفعيلات العشر التي يقوم عليها ، أصلا نظام الإيقاعات الستة عشر في عروض الشعر العربي .ينظر مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم ، ص215

ومن هنا فكل بحر من بحور الشعر له نغمات مختلفة ومن المشـــهور أن البحـــور الصافية ذات التفعيلات المتشابهة غالبا ما تكون أكثر موسيقية من البحور الممزوجـــة أو التي لا تتشابه تفعيلاتها. وعليه فإن الرمل أو الكامل أغنى بالموسيقى من البحر الطويـــل على أن البحور الصافية ذات التفعيلات المتشابهة القصيرة أغنى بالموسيقى من التفعيلات الطويلة. وهذا ما يفسر مجيء معظم الأناشيد على المتدارك والمتقارب وبنسبة أقل علـــى الرجز والهزج.

2- دلالة القصيدة العمودية لدى إبراهيم أنيس:

تم استعراض دلالة القصيدة العمودية وموضوعاتها، فاســـتخلص عـــدم وجـــود علاقة بين الموضوع، والوزن فالعرب كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر ولكنه يقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طـــويلا كثيـــر المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه.

والرثاء يتطلب بحرا قصيرا يتلأم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية. ويرى أن المدح يناسبه بحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل وأما الغـــزل الثـــائر العنيف الملوع فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده ، ومثله شعر المجون [122].

3- علاقة الوزن بالموضوع لدى الشاعر البستاني في مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس:

روى أحمد الشايب في مؤلفه أصول النقد الأدبي إن الشاعر البستاني في مقدمـــة ترجمته لإلياذة هوميروس يؤكد بوجود علاقة بين الوزن والموضوع .

إذ تناول البحور الشعرية وما يصلح له كل بحر من الأغراض والمعـــاني التـــي تصلح لبحر دون غيره. فقد لاحظ أن الطويل يتسع لكثير من المعاني ولذلك يكثـــر فـــي الفخر والحماسة والوصف والتاريخ. والبسيط يقرب من الطويل يتسع مثلـــه لاســـتيعاب المعاني ولكنه يفوقه رقة، والكامل من أتم البحور السباعية يصلح لأكثـــر الموضـــوعات

[122] ينظر أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 177 /178.

وهو في الخير أجود منه في الإنشاء وأقرب إلى الرقة. والوافر الين البحـــور، يشـــد إذا شددته ويرق إذا رققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر وفيه تجود المراثي والخفيف أخف البحور على الطبع و أطلاها للسمع، وهو يشبه الوافر لينا ولكنـــه أكثـــر ســـهولة وأقرب انسجاما .والرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح، ولهـــذا صـــاغ الأندلسيون موشحاتهم عليه ، والسريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة يحسن فيه الوصف[123].

وعليه يتم استخلاص بناء على هذا كله أنه يصعب إيجاد علاقـــة بـــين الموضـــوع والوزن، وهذا ما يؤكده الواقع الشعري.

تم إحصاء ما يقارب 765 بيتا يسكب في غرض الرثاء مـــن ديـــوان الخنســـاء ، فأثبت النسب الآتية:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المؤوية
الطويل	190	%24.83
البسيط	194	%25.35
المتقارب	92	%12.02
الكامل	61	%07.97
الوافر	114	%14.90
خفيف	24	%0.031
الرمل	24	%03.13
سريع	66	%8.62

ومن هنا فالنسب الإحصائية تبين أن الخنساء وظفت 8 بحور. و هـــي الطويـــل ، والبسيط، والكامل، والوافر بنسب أكثر، والبحور القصيرة و هـــي المتقـــارب والخفيـــف

[123] ينظر الشايب أحمد ، أصول النقد الأدبي ، ط 8 . مكتبة النهضة المصرية القاهرة : 1973 ، ص 322 .

والرمل والسريع بنسب أقل. وهذه النسب تؤكد ما سبق ذكره أنه لا يمكن حصر أو إيجاد علاقة وطيدة بين الموضوع والوزن.

أسباب تعلق علم الاصطلاح الإيقاعي بالحداثة الشعرية:

النبر: stress

هو(الهمز،قال كل شيء رفع شيئا قـــــــــد *جاء في لسان العرب أن النبر نبره، والنبر مصدر الحرف ينبره نبر أهمزه، وفي الحديث قال رجل للنبي يا نبي لا نبـــر باسمي إي لا تهمز وفي رواية فقال إن معشر قريش لا تنبر والنبر همـــــز الحرف ولـــم تكن قريش تهمز كلامها...)[124] ، وما يفهم من هذا النص إن النبر هو الهمـــز و العـــرب كانت تستسيغ السهل وتميل إلي الخفيف، والنطق بالهمز فيه نوع من التهـــوع**.

فقال:(لما كان الهمـــز أثقـــل الحـــــروف [125] وتعرض له جلال الدين السيوطي نطقـــا،

و أبعدها مخرجا تنوع العرب في تحقيقه بأنواع التخفيف، وكانت قريش وأهـــل الحجـــاز أكثرهم تخفيفا...).

ويستشف من هذا الشاهد أن قريش كانت تتوق إلى نطق الخفيـــف ، وتســـتكره نطق الثقيل، ومما يروي عنهم أن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه قال:(نزل القرآن في قريش وليسوا بأهل نبر)[126] .

والنبر عند ابن الأنباري ارتفاع الصوت، يقال نبـــر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو، وأنشد:

إنّي لأسمع نبرةَ مِنْ قولها فأكـــاد إنّ يغش عَلي سرور[127]

أما من الناحية الاصطلاحية فيعني (ازدياد وضوح جزء من أجـــزاء الكلمـــة فـــي السمع عن بقية ما حوله من أجزاءهـــــا)[128]

---

[124] ابن منظور، ج5، (مادة نبر).

* عرف هذا المصطلح عند القدامى بالتشديد وهو خلاف التخفيف.

** التهوع مأخوذ من كلمة هاع يهوع هوعا وهواعا إذا جاءه القيء ومن غير تكلف ، و إذا تكلف ذلك قيل : تهوع ، فما خرج من حلقه فهو هوعة ، ينظر كتاب العين ، (مادة هوع).

[125] الإتقان في علوم القرآن ، ج 2 ، دط . عالم الكتب ، بيروت : دت ، ص 91 .

[126] المصدر نفسه ، ج 1 ، ص 98 .

[127] ابن منظور ، لسان العرب ، ج5 ، (مادة نبر).

وبذلك فإن المعنى الاصطلاحي لبنية" **النبـــر** " تطلق على الوضوح والتركـــيز على المقطع من البنية ليتلقفها المتلقي.

فالنبر هو (وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطـــع في الكلام، والمقطع المنبور بقوة ينطقه المتكلم بجهد أعظم مـــن المقـــاطع المجـــاورة لـــه)[129].

فأنت ترى أن النبر علي المقطع يحتاج إلي جهـــد مضـــاعف، أثنـــاء النطـــق بـــــــه.

وهذا ما أورده إبراهيم أنيس[130] في قوله:(النبر نشاطا جسمانيا نفسانيا زائد فـــوق المعتـــاد...).

أنواع النبر:

هناك نوعان من النبر:

1- النبر الإفرادي: يتعلق بالصيغة الصرفيـــــة المفردة أو الكلمة التي تأتي على غرار هـــــذه الصيغـــة وثانيها نبر الجملة وهـــذا النبر يرتبط بالأثر السمعـــي.

و في الحقيقة النبر ظاهرة صوتية سمعية عائمة متفلتـــة لا يمكن تلقفـــــه لأنه مدرك سمعي فقـــط.

فأنت ترى أن النبر ببصمته اللفظية فهي تتفلت من رســم الحروف المتواشـــج بالحالات التي يلقي بها المترنم أشعاره. و وفقا لذلك تكون له نبـــرات متعـــددة تتجـــاوز التحديـــد و المحاصـــرة[131].

---

[128] تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها، ط2 . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة :1979 ، ص 170 .

129 قدور أحمد محمد ،مبادئ اللسانيات ، ط 1 . دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان :1999، ص 116.

[130] الأصوات اللغوية ، ص170 .

[131] ينظر مارتيني اندريه ، مبادئ اللسانيات ، تر ، أحمد الحمو، دط . المطبعة الجديدة دمشق ، 1985 ، ص 84 /85 .

2- النبر السياقي:

مفهوم السياق contexte:

يقول ستيفن أولمان[132]:(السياق وحده الذي يوظف لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف، أو أنها قصد بها أساسا التعبير عن العواطف و الانفعالات أو الإشارة إلى هذه العواطف والانفعالات ...).

فأنت ترى دور السياق في التأويل و فهم شفرات الخطاب في نبر الجملة أي السياق أوضح منه في النبر الصرفي (لأن نبر النظام الصرفي نبر الكلمة المفردة أو الصيغة المفردة، و الكلمة ربما قصرت حيث لا تشمل إلا على مقطع واحد منبور فلا تتسم بسمة الإيقاع، أما السياق فحرص على إظهار موسيقي اللغة بحفظ المسافات المتساوية أو المتناسبة بين مواقع النبر مما يعطي اللغة موسيقاها الخاصة التي تعرف بها بين اللغات)[133] .

و من هنا فالنبر السياقي يسهم في إضفاء نوع من الموسيقي الداخلية على الألفاظ.

ويتجلي النبر السياقي أكثر من خلال الشعر (بتكميل الحروف وإعطائها حقوقها من الفصاحة بتحقيق الصورة الصوتية النبرية المناسبة، لما يتطلبه السياق فتحقيق النبر السياقي يعتمد على قدرات الباث الجسمية و النفسية. التعبيري)[134].

فيقول الشاعر:

وكَيْفَ يشعرُ الوحيدُ فيهِ بالضياعْ [135]

بلاَ انتهاءْ كالدمِ المُراق، كالجياعْ [136]

0// 0// 0// 0// 0// 0// 0 // 0 //

متفعلن متفعلن متفعلن متف

ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط

ن2 ن2 ن2 ن1

---

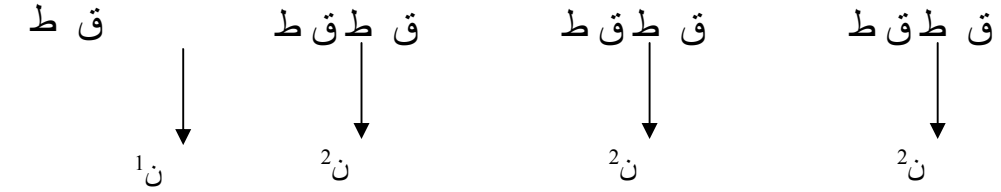
[132] دور الكلمة في اللغة ، تر ، كمال بشر، دط . مكتبة الشباب ، القاهرة : 1987 ، ص 62 .

[133] تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 307.

[134] عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في كشف آليات تركيب لغة الشعر ، ص 104 .

[135] السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ، (السطر 39)، ص 475.

[136] المصدر نفسه، (السطر 40)، ص 476.



وعلى الرغم من هذا استطاع كمال أبو ديب[137] وضع قواعد تضبط وتحدد النبر ، حيث سمى هذه القواعد " قانونا ". وتم تطبيق هذا القانون على الكلمات، كما طبقها على الوحدات الإيقاعية.

وعليه ربط هذا القانون بالمصطلح " النوى " ** أي نهاية الوحدة الإيقاعية "/0" أو بالنواة " //0" . فيحدد النبر على الجزء الذي يسبق هاتين النواتين مباشرة[138] .

ومن صوره :

وفي تردد الوحدة الإيقاعية (ق ط ق ط): فاجتماع الطويل والنبر في ألفاظ مشحونة
ن2

داخل سياقها بالحزن والقلق والمعاناة .

فهذا الاجتماع (ط) | يؤكد شعور الشاعر بالغربة والضياع ، فيمنحه فرصة
ن2

أطول ليلتمس أعماق معاناته وأن يدرك عمق الصراع النفسي الذي يعاني منه[139].

في هذين السطرين الشعريين كلمتين بها قيم خلافية تغير المعنى وفق ما تقتضيه الدلالة، فالوحدتان الصوتيتان " ض– ج" من الكلمتين " ضياع – جياع " فهما من مخرج واحد من شجرة اللسان، وأما الصفة فهي مشتركة و تتمثل في الرخوة والشدة، مؤديتان

---

[137] ينظر، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص53 .

[138] ينظر المرجع نفسه ، ص 337.

- النوى : وحدات تشبه الأسباب والأوتاد والفواصل عند القدماء وهي فا= /0 ، علن =//0 ، فعلن ///0
- ينظر كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية ، ص 337 / 338.
- ق : مقطع صغير
- ط : مقطع طويل
- ن2 : ارتكاز أساسي
- ن1 : ارتكاز ثانوي

[139] ينظر سلوم تامر ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، ط1 .دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، 1983 ، ص 40/ 41 .
النبر إذا وقع في الشعر سمي ارتكاز ينظر محمد مندور ، في الميزان الجديد ، دار النهضة مصر ، 1973 ، ص 240 /241 .

إلى تغيير في المعنى، فالأول دالة على نقيض الشبع والثانية على البكاء، فالدلالة الأولى تحيل على الثانية .

الوظيفة الإيقاعية للنبر:

تتجلى أهمية النبر في سياق النص من أجل تأكيد معنى الكلمة أو الجملة. لهذا لا يقبض عليه إلا من خلال تحديد مواقع النبر المسموع (و الكلام لا محالة قبل الخط...)[140].

فالنبر في النص الأدبي وخاصة النص الشعري لا يظهر ولا يبرز إلا من خلال المنطوق أو المسموع، سواء كان الناطق هو الشاعر نفسه لنطق نصه، و هذا يتوافق مع حالاته الشعورية و النفسية والدلالية (...فالمتكلم قد يشير برأسه ويده على أقسام الكلام وتقطيعه ففرقوا، ضروب الحركات علي ضروب الألفاظ ، وضروب المعاني ولو قبضت يده ومنع حركة رأسه لذهب ثلثا كلامه ...)[141] .

فقد كان للإلقاء الدور الفاعل في أجلاء قيمة النبر ، حيث يبين الصوت المنبور من غير منبور. ويؤدي إلى انسجام الكلام مع الغرض الذي سبق إليه، ويتطلب طول بعض الأصوات ، وقصر البعض الآخر، من أجل ذلك يعتمد الناطق على البنية في الجملة فينبرها ويميزها عن غيرها من بنيات الجملة رغبة منه في تأكيدها أو الإشارة إلي غرض خاص[142].

وليس الإلقاء إلا ضربا من تركيز اللسان علي تحقيق الأصوات بالكيفيات اللحنية المنزاحة بها عن أصلها عند اللغويين، وأن مهارة المتكلم تكمن في قدرته علي أثراء الجانب التنغيمي في مدونة الخطاب الذي تكسبه مقومات الكلام الفني الجميل [143].

---

[140] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، ص 137 .
[2] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، ج 2 ، ص 110 .
[142] ينظر أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 174.
[143] ينظر عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في كشف آليات لغة الشعر ، ص 272 .

ماهية المقطع في توقيع الكلام:

أ– مفهومه:

المقطع لغة من(قطع يقطع بمعنى الجز و الفصل و الاجتياز....)[144]، أما اصطلاحا فحدده ابن جنّي[145] بقوله: (...أعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنية عن امتداده واستطالته فيسمي المقطع أينما عرض له حرفا و تختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف فهم من هذا النص– أن ابن جنّي– استطاع تقديم الدرس الصوتي بكل مقاطعها...). و حيثياته بمنظور حداثي ففرق بين الحرف والصوت وميز بين الأصوات صفة ومخرجا (لأن معرفة المخرج بمنزلة الوزن والمقدار، ومعرفة الصفة بمنزلة الحك و المعيار)[146] وعليه المخرج تحقيق، والصفة تلوين[147].

فقد اهتم اللغويون بمفهوم المقطع الصوتي وماهيته،فيري دي سوسير أن المقطع هو الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة داخلها[148]. وعلي الرغم من اختلاف الآراء حول المفهوم لكن الغاية من القبض على مصطلح المقطع من الجانب اللغوي هي محاولة لمعرفة قيمته الإيقاعية افراديا وسياقيا.

و عليه اختلاف اللغويون حول مسألة تقسيم المقطع الصوتي فاستقر البحث على أنواع المقاطع الصوتية التي استندت إليها بعض الدراسات اللغوية المعاصرة.

ومن هنا تعددت التقسيمات للمقطع اللغوي. ولهذا عددها إبراهيم أنيس[149] إلى خمسة أنواع و هي كالآتي :

أ–المقطع الأول وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير ، يرمز له بـ (ص ح أو قصير مفتوح cv.)

ب– المقطع الثاني : وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت طويل ، يرمز له بـ(ص ح). طويل مفتوح cvvح أو

---

[144] ابن منظور ، لسان العرب ، (مادة قطع).
[145] سر صناعة الإعراب، ج 1 ،تح ، حسن هنداوي ، ط 2 .دار القلم ، دمشق : 1993 ، ص6 .
[146] صبحي صالح ، دراسات في فقه اللغة ، ص277 .
[147] ينظر درار مكي ، المجمل في المبحث الصوتية من أثار العربية ، دط . دار الأديب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر : 2004 ، ص50.
[148] ينظر عمر مختار أحمد ، دراسة الصوت اللغوي ،ط 3 .علم الكتب ، 1985 ، ص 243/241 .
[149] الأصوات اللغوية ، ص 134.

ج- المقطع الثالث وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير متبوع بصامت ، يرمز له بـ (ص ح ص) أو CVC. طويل مغلق)

د- المقطع الرابع وهو عبارة عن صامتين يتوسطهما صائت طويل ، يرمز له بـ (ص ح ح ص) أو CVVC. طويل متزايد مغلق)

هـ - المقطع الخامس وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير متبوع بصامتين (ص ح ص ص) أو CVCC. قصير متزايد مغلق يرمز له بـ)

وهي ستة أنواع كما صنفها تمام حسان[150] وهي كالآتي:

أ- المقطع الأول: (ح ص) أو (vc. قصير مغلق)

ب- المقطع الثاني: (ص ح)أو (cv . قصير مفتوح)

ج- المقطع الثالث: (ص ح ص) أو (c v c. قصير مغلق)

د- المقطع الرابع: (ص ح ح) أو (cvv طويل مفتوح)

هـ- المقطع الخامس: (ص ح ح ص)أو (cvvc طويل متزايد مغلق)

و- المقطع السادس: (ص ح ص ص) أو (cv cc. قصير متزايد مغلق)

وتنوع هذه المقاطع بحسب وقوعها في الكلمة إلى مقطعين: مفتوح ومغلق، الأول ينتهي بحركة أو علة، والثاني ينتهي بساكن أو صامت [151].

ومن اللافت للنظر أن المقاطع الثلاثة الأولى حسب تقسيم إبراهيم أنيس[152] هي أكثر شيوعا في الخطاب الشعري العربي ، وقد بدت في مراثية الخنساء هذه المقاطع ومن surface du texte الثلاثة هي الأكثر شيوعا وانتشارا في ظاهر النص [153] الأبيات[154] الدالة على ذلك :

---

[150] ينظر ، مناهج البحث في اللغة ، دط . الشركة الجديدة ودار الثقافة المغرب : 1979 ،ص 141.

[151] ينظر أنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، ص 131 .
يرمز للصوت الساكن أو الصامت بالرمز (ص) أو (c).
يرمز للصوت اللين أو المتحرك أو الصائت بالرمز (ح) أو (v).
عرف مصطلح المقطع عند القدامى باسم : مخارج الحروف .* ينظر سيبويه ، الكتاب ،ج 4 ،ص 433 / 434.

152. ينظر ، الأصوات اللغوية، ص 134

[153] ينظر جميل عبد المجيد ، بلاغة النص ،د ط . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: 1999، ص 16 .

[154] ديوان الخنساء ، شرح وتحقيق عبد السلام الحوفي ، ط 1 . دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان :2000، ص 82 . الأبيات الثلاثة من البحر المتقارب.

أعَيْنِي فِيضِي وَ لاَ تَبْخَلِي فَإنّكِ للدّمْعِ لمْ تَبدُلِي

وَ جُودِي بدَمْعكِ واسْتَعْبِرِي كَسَحِّ الخَلِيجِ عَلَى الْجَدْوَلِ

عَلَى خَيْرِ مَنْ يَنْدُبُ المُعْوِلُو نَ وَ السّيّدِ الأفْضَلِ

أما استقراء للأبيات الثلاثة فقد أسفر إلى النتائج التالية:

المقاطع النوع الأول (1) في الأبيات الثلاثة تكررت نحو 33مرة، وأما ما يخص المقاطع النوع الثاني (2) فترددت ما يقارب 24 مرة، وجاء تردد المقاطع النوع الثالث نحـــو 15 مرة فما سبب هذه الظاهرة ؟

213212221
212121131221
212121131221

21331311211
213112221
2131211211311

فأنت ترى مراعاة ميزان الخفة والثقل في التوقيع الشعري ليقلل في كلامهم مـــا يستثقل ويكثر في كلامهم ما يستخف ويستلذ [155] .

فاخلطوا بين العروض الذي يولف لغة الشعر وبين الحس، حيث يتقاطعـــان فـــي الصدور على شكل شحنات انفعالية التي تظهر في زي سمات فيزيائيـــة متخـــذة شـــكلها النهائي في صورة المقطع الصوتي [156] .

وعليه يرى تمام حسان[157] أن علم العروض في نهاية المطاف ما هو إلا رصـــد لانفعالات الحركة والسكون الخافق بها صدر المنفعل بالنشاط البلاغـــي لأســـاليب اللغـــة العربية، والمقاطع اللغوية سوى محاكاة لتقطع أنفاس الممارس للغة.

لقد أظهر القدامى حرصهم على مراعاة الجانب الإيقاعي وإعطائه الأهمية الحسية اللازبة، و ما هي إلا جنس من الفكر التفكيكي أدت بهم إلى تذوق ما هو أشد خفاء فـــي التركيب اللغوي وهو المقطع الصوتي [158].

---

1 ينظر ابن جني أبو الفتح عثمان ،الخصائص، ج 2، ص48.

[156] ينظر عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 217.

[157] ينظر مناهج البحث في اللغة ، ص 170 /171 /172.

[158] ينظر، عميش العربي، المرجع السابق ، ص .140

1- مقطع قصير مغلق / 2- مقطع قصير مفتوح / 3- مقطع طويل مفتوح.

فطغيان المقاطع المفتوحة في الأبيات الثلاثة من مراثية الخنساء عامل مفيد في إضفاء نوع من الغنائية والتنغيم المقوية لجهة الإنشاد في الخطاب الشعري[159].

إن توظيف الخنساء للمقاطع المفتوحة من أجل إثراء طبقات التلفظ [160]، وتمثيل الدلالة الشعرية و باعتبارها مناسبة للغة الإشارة والانفعال البلاغي .[161] ومن نافلة القول يستوجب تبين أنه لا توجد دلالة ثابتة، لكل مقطع لأن دلالة المقطع تشكل وفق تضافره مع المقاطع الأخرى ووفق تتابع المقاطع في السياق الكلي للنص، و لهذا لا توجد دلالة منعزلة عن السياق.

ومن الملاحظ أن الشاعرة اعتمدت في الأبيات الشعرية السابقة على المقاطع القصيرة المغلقة ، وهذه المقاطع تتوافق والتعبير عن الحالات الحزن واليأس التي عايشتها نفس الشاعرة.

وهكذا في بقية النص نجد أن المقطع القصير المغلق أو المفتوح يعبر كل منهما عن النبرة الهابطة التي تشكل كبتا. خاصة أن الأصوات القصيرة عند النطق بها تتوافق مع الحالة الشعورية والنفسية التي عايشتها الشاعرة.

كما أن هذه الكمية الصوتية القصيرة جعلت هواء الرئتين لا يخرج لذا لا يستطيع المتحدث أخذ شهيقا آخر ليواصل به عمليه الكلام.

ثمة صلة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي وقدرته على النطق بعدد من المقاطع و أنّ الإنسان العادي يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية في كل نبضة [162] وعليه يمكن اعتماد مقولة أن الشعر العربي كمي مقطعي[163] . وإسقاط هذه المقولة على سطرين من قصيدة أنشودة المطر:

عَيْناك غابَتا نخيل ساعة السّحرْ

أو شرفتان راح يَنأى عنهما القمرْ

0//0//0//0//0//0/0/

---

[159] ينظر عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 199.

[160] ينظر، عميش العربي، المرجع نفسه ، ص288.

[161] ينظر المرجع نفسه ، ص 185/ 287.

[162] أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 193 .

[163] بوحوش رابح ، " مفهوم النص الأدبي في الدرس اللساني " ، مجلة اللغة والأدب ، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر ، العدد 08 ، 1 996 ، ص153 .

مستفعلن متفعلن متفعلن متف

0//0//0/0/0//0//0/0/

مستفعلن متفعلن مستفعلن متف

استحوذ السطر الأول على 10 مقاطع، وأما السطر الثاني فاستحوذ على 13 مقطعا، مع تغيير نسبي في نظام التفعيلة من السطر الثاني. ومن ثمة أن كل من هذين السطرين يكلف القلب مايقارب8 نبضات.لكن الزمن المستهلك في قراءة السطر الثاني أطول منه في قراءة السطر الأول لأسباب هو أن السطر الأول فيه 10 مقاطع و5 أصوات مد و3 أصوات انفجارية وبينما الثاني فيه 13 قطعا، و5 أصوات مد، و4 أصوات انفجارية .

وعليه فالمقاطع الصوتية والممدود في الشعر تمثل حركات نفسية أو قلبية من حيث أنها تشكل صراع تقترب من البناء الدرامي[164].

مفهوم التنغيم :intonation

مصطلح حديث النشأة إلا أن العرب في القديم كانت تعرفه باسم مصطلح العلو، جاء في لسان العرب من مادة (علا) يعني ارتفاع [165].

أما من الناحية الاصطلاحية فيعني (ارتفاع الصوت وانخفاضه في الكلام)[166] .

و من خلال هذا التحديد الاصطلاحي للتنغيم فهو تحول صوتي الذي تحدثه الأصوات المجهورة والمهموسة في أي خطاب. فالأصوات المهموسة في كثير من الأحيان تتوافق مع الصوت المنخفض في النص الأدبي، و أن الأصوات المجهورة غالبا ما تتوافق مع ارتفاع الصوت بالنسبة للشخص [167].

---

[164] ينظر أبو النجا حسن ، الإطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة ، رسالة ماجستير مخطوط ، معهد اللغة والآداب العربي ، جامعة الجزائر 1986 /1987 ، ص 158.

[165] ينظر ابن منظور لسان العرب ، (مادة علا).

[166] تمام حسان ،مناهج البحث في اللغة ،ص 164. وينظر أيضا كمال بشر، علم اللغة العام ،ص 212.

[167] ينظر مبروك عبد الرحمن ، من الصوت إلى المعنى ، ص50 .

وبالرغم من تعدد الآراء حول مفهوم التنغيم، إلا أنه في أبسط تعريف له يعنى بـــه (القاسم المشترك الأعظم للترددات الداخلة في تكوين نغمة الحنجرة) [168] ، وعليه فالتنغيم هو ترداد للأصوات داخل الحنجرة فيشكل نغمات متنوعة . وكما عرفه ماريو بـــاي[169] (هو تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين).

وخلاصة القول أن التنغيم يسهم في تشكيل وتخريج وتلوين الصوت، لينتقـــل إلـــى الملتقى بنمط إيقاعي لكي يحقق هدف الرسالة في العملية التواصلية [170].

وظائف التنغيم :

يشكل التنغيم بعدا آخر من أبعاد المؤثرات الصوتية النوعية التـــي تســـهم فـــي تشكيل الدلالي للنص وإبراز جمالياته الإيقاعية. وقد ألمح ابن جنـــي إلـــى أثـــر ودور التنغيم في تبديل المعنى، من حيث يستطيع المريد أن يفرق بين المعاني التي يقصـــدها المتكلم من خلال ارتفاع درجة الصوت وانخفاضه أثناء الكلام [171].

فطريقة نطق العبارة أو الجملة والكيفية التي تصل بها إلى قلب المريد لهـــا صـــلة وشيجة في إضفاء نوع من الدلالة فرفع الصوت وخفضه أثناء الكلام يسهم فـــي إعطـــاء دلالات مختلفة للجملة الواحدة [172] .

و من الخصائص الصوتية للتنغيم هو التمييز بين المعاني في الكلام المتصـــل ، مما يسهم في توجيه دلالة الجملة ، وتحديد معناها الأخص ، وهـــذا مـــا أشـــار إليـــه ابن جنّي[5] بقوله :(وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته، وذلك أن تكون فـــي مـــدح إنسان والثناء عليه فتقول : كان والله رجلا ، فتزيد في قوة اللفظ بـــ (الله) هذه الكلمة ، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها ، أي رجلا فاضـــلا وشـــجاعا أو

---

[168] مصلوح سعد ،دارسة السمع والكلام ، دط . عالم الكتب ، القاهرة: 1980 ،ص 217.

[169] .أسس علم اللغة، تر، أحمد عمر مختار ، ط2. عالم الكتب، طرابلس : 1983.

[170] بسناسي سعاد ،" إشكالية التواصل بين التقنيات التحليل واحتمالات التأويل " مجلة اللغة والاتصال جامعة وهران ، ع، 3، 2006 ، ص 133 /134/ 135 .

النغمة tome تكون على مستوى الكلمة ، أما التنغيم intonation فتكون على مستوى الجملة

[171] ينظر تمام حسان، مناهج البحث في اللغة ، ص 198.

[172] ينظر رمضان عبد التواب ،مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، ط 2 . الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة : 1985 ، ص 106.

5 الخصائص ، ج 2 ،ص 371.

كريما أو نحو ذلك...) . وعليه فالتنغيم يحدد نهاية إيقاع الجملة من حيث يمنح السامع التقاط الكلام براحة واطمئنان.

ويقول ابن جنّي [1]أيضا فيما يخص تنغيم الكلام في الجملة:(...وكذلك تقول سألناه ، فوجدناه إنسانا ، وتمكن الصوت بـ (إنسان) فتفخمه ، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك : إنسانا سمحا أو جوادا أو نحو ذلك وكذلك إذا ذممته ووصفته بالضيق ، قلت : سألناه وكان إنسانا وتزوي وجهك وتقطبه ، فيغني ذلك عن قولك: إنسانا لئيما نخرا أو مبخلا أو نحو ذلك)[173].

وفي هذا النص يعنى ابن جنّي بوظيفة التنغيم من ناحية، بوظيفة الإشارات الجسمية من ناحية ثانية لتفجير الدلالة الكامنة في الصوت.وكذلك انصب اهتمام الدرس اللغوي الحديث بالتنغيم وأثره في المعنى وعلى أهميته في المعنى والدلالة فهو يعيننا على تمييز أصوات الأشخاص –على حد تعبير ماريوباي– [174]. كما أن للنغمة دلالة وظيفية على معاني الجمل تتضح في صلاحية الجمل التأثيرية المختصرة نحو لا ؟ نعم ؟ يا سلام ! الله !

فقد تتعدد الحالات و الأغراض والنوايا في الجملة الواحدة تبعا لاختلاف النغمة التي تبرز بها ، فقد تكون دالة على الإخبار أو السخرية أو الإنكار أو النفي، أو التأكيد أو النداء أو الندبة والاستفهام أو الإثبات لمعان الحزن والفرح والشك والتأنيب والتحقير وهلم جرا حيث تكون النغمة هي العنصر الوحيد الذي يتسبب عنه تباين هذه المعاني. ومن ثمة كان للتنغيم مستويات ومجالات [175].

أ– وظيفة المماثلة الصوتية:

و لا يقتصر وضوح التنغيم في النص الشعري من خلال الأساليب والتراكيب اللغوية المنطوقة المتمثلة في أساليب التعجب والمدح والذم ، والأسماء و الأفعال فقط

---

[1] الخصائص ، ج 2 ،ص 371.
[174] مارو باي ، أسس علم اللغة ، ص 92
[175] ينظر بسناسي سعاد ،" إشكالية التواصل بين التقنيات التحليل واحتمالات التأويل " ، ص 133/132 .

بل يتمثل أيضا في الحالات النفسية والشعورية كالخوف والفزع والحـــزن والغضـــب والفرح . وفي أهميته على تحديد درجة الصوت .

والنص الشعري من أهم الأجناس الأدبية اعتمادا علـــى التنغـــيم قصـــد التشـــكيل الإيقاعي، فأطلق عليه إبراهيم أنيس[176] (موسيقى الكلام).

ب – الوظيفة الانفعالية:

إن التنغيم في العربية عادة ما يكون على مستوى الجملة وليس علـــى مســـتوى الكلمة. فتنوع الأساليب اللغوية من استفهام إلى توبيخ إلى إنكار وهلم جرا، والـــذي لا شك فيه أن التنغيم يقوم بدور هام في التمييز بين هذه الأساليب والتنوعـــات التنغيميـــة .[177]

فباختلاف مستويات التنغيم يعود بالفضل في تمكين أي شخص بأن يعبـــر عـــن كل مشاعره، وحالاته الذهنية لكل أسلوب، ويمكن في معظم اللغات أن نغير الجملـــة من خبر إلى استفهام و إلى توكيد أو إلى انفعال أو إلى تعجب ، من دون تغيير في شكل الكلمات المكونة ومع تغيير فقط في أسلوب التنغيم .

أشكال التنغيم:

التنغيم وإيقاع النهاية:

و إذا كان التنغيم والنغمة كلاهما يقوما على حدة الصوت وهـــي نتيجـــة لعـــدد الذبذبات التي يحدثها مصدر الصوت في زمن معين لعدد فكلما زاد عدد الذبذبات فـــي الثانية، كان الصوت حادا والنغمة عالية أو صاعدة، وكلما كـــان الصـــوت غليظـــا فالنغمة هابطة [178]. (إذ تظل النغمة في صعود وهبوط مـــع الانســـجام فـــي درجـــة الصعود والهبوط حيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت، وأشـــعر بانتهائـــه، وإذا كـــان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار الباقية)[179].

---

1 ينظر، الأصوات اللغوية ،ص 175 .

[2] ينظر مصلوح. سعد ،دراسة السمع والكلام ،ص 260.

[178] ينظر ماريو باي، أسس علم اللغة ،ص 62.

[179] أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص 170 .وينظر أيضا عمر مختار أحمد ، دراسة الصوت اللغوي ،ص 194.

نلاحظ أن التنغيم له علاقة أيضا بالجهر لأنه ينتج عن اهتزاز الوترين الصوتيين.

*نغمة هابطة. ينظر مصلوح سعد، دراسة السمع والكلام ، ص 222.

ويخضع شكل التنغيم حسب انتهاء الجملة صوتيا ودلاليا فالجملة التقريرية "الإثبات والنفي والشرط والدعاء" تنتهي بنغمة هابطة * ونرمز لها بـ (↘) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداتين هل والهمزة ، أما عند الاستفهام بهاتين الأداتين فإن الجملة الاستفهامية تنتهي بنغمة صاعدة** (↗) ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى ، وقف على نغمة مسطحة *** أو مستوية لا هي بالصاعدة ولا بالهابطة ونضرب أمثلة على الوقف عند كل فاصلة في الآيات القرآنية

فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ (7) وَخَسَفَ الْقَمَرُ (8) وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ (9) يَقُولُ الآتية :

الإنسن يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ10 *.

فالوقف على "البصر" و"القمر " أولا و " القمر " ثانيا والوقف على معنى لم يتم ، فتضل نغمة الكلام مسطحة دون صعود أو هبوط ، أما الوقف عند " المفر " فالنغمة فيه هابطة لأنه وقف عند تمام معنى الاستفهام بغير الأداة أي الاستفهام بالظرف [180] .

وعليه يمكن القول بأن تحديد نوع التنغيم لا يتأسس من خلال حدة الصوت بل فقط يتعداه إلى تمام المعنى

ومن هنا يتضح شكل التنغيم وفق الأساس الآتي :

يتم تحديد نوع النغمة اعتمادا على إيقاع الجملة

أ-**التنغيم بالاستفهام** : يظهر هذا الشكل في قول السياب:

أتعلّمين أيّ حزن يبعث المطرْ [181]

وكيْف تنشج المَزاريب إذا انهمرْ [182]

وكيْف يشْعرُ الوحيد فيه بالضياعْ [183]

: [184] هذا الاستفهام أحدث تنغيما ايجابيا صاعدا، وفي هذا الصدد يقول تمام حسان (أما إذا كان الاستفهام... فإن النموذج المستعمل هو الايجابي الصاعد) .

1ينظر تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 230، وينظر أيضا بشر كمال ، علم اللغة العام ،ص 189 .

[181] ديوان بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، (السطر 37) ، ص 476.

[182]المصدر نفسه ،(السطر 38) ، ص 476.

[183]المصدر نفسه ،(السطر 39) ، ص 476.

[184] مناهج البحث في اللغة ، ص 169 .

نجح الشاعر أن ينوع في أنشودته باستعمال أدوات الاستفهام كلما استدعت الضرورة ليكشف عما في نفسه من قلق ويأس وأمل.

ب–التنغيم بالتقرير : ومن أمثلته قول الشاعر:

بلا انتهاء – كالدم المراق – كالجياعْ [185]

لم يترك الرياح من ثمودْ [186]

يا واهبَ اللؤلؤ والمحار الرَدى [187]

مما يلمح من خلال هذه الأسطر الشعرية أن الأدوات لا – لم – يا تسهم في تحديد شكل التنغيم ، وعليه فان السمة الغالبة على الجملة التقريرية القصر وأحيانا القصر المفرط ، وهذه الظاهرة الأسلوبية ربما وسيلة لجأ إليها الشاعر للتنفيس والترويح عما يعانيه من يأس وآلم وحزن.

الوقف: juncture

ورد مصطلح الوقف في بعض الدراسات باسم الانتقال أو المفصل (و هو عبارة عن سكتة خفيفة بين الكلمات أو المقاطع في صوت كلامي بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما و بداية آخر)[188]. إذا فهو قطع النطق على الكلمة للحظات فيتنفس فيها الملقي، ثم يستأنف القراءة.

أنواع الوقف:

فالوقف مرتبط بإيقاع النهاية في الكلام، من حيث هي نهاية كاملة أو نهاية ناقصة[189].

1 – الوقف الكامل: الصوت عند هذا الوقف يهبط إلى القرار الذي يشعر بالانتهاء.

** نغمة صاعدة . ينظر مصلوح سعد ، دراسة السمع والكلام ، ص .222.
*** نغمة مستوية . ينظر ، مرجع نفسه، ص .222.
**** سورة القيامة الآيات، 7/ 8 /10/9.

[185] السياب بدر شاكر،المصدر نفسه ،(السطر 40) ، ص 476.
[186] المصدر نفسه ،(السطر 56) ، ص477.
[187] المصدر نفسه ،(السطر 48) ، ص 477
[188] ماريو باي، أسس علم اللغة، ، ص 95.
[189] ينظر، زكي قاسم رياض ، تقنيات التعبير العربي، ص.118
[6] ديوان السياب بدر شاكر ، (السطر 80) ، ص .489.
[7] المصدر نفسه، (السطر 81)، ص 489.

و علامته في الكتابة (.) كقول الشاعر:

و كلّ عام – حين يعشبُ الثرى – نجوعْ[6]

ما مر عام و العراق ليس فيه جوعْ[7]

إن النقطة التي في نهاية هذا السطر الشعري توحي بدلالة، على القارئ اكتشافها، والغاية من ذلك هو إشراك القارئ في العملية الإبداعية، و استنطاق السواد بدل الاعتماد على السماع و التذوق وحده لا يكفي لأن مثل هذه النصوص تتلقى بالسمع و البصر[1901].

2 – الوقف الناقص: إن المتكلم حر في تقطيع جمله بوقفات، يتخير موقعها، و علامة ذلك في الكتابة فاصلة (،).

و من هنا الوقف أداة فعالة تؤثر في السامعين من الناحية الصوتية، ومن ناحية أخرى تساعد المتكلم على استعاد أنفاسه قبل معاودة الكلام من جديد.وفي قصيدة أنشودة المطر يقوم بدر شاكر السياب بـ:

1 – الفصل بين الكلمات بفاصلة ليوظف قافية داخلية و ليحافظ على إيقاع الوزن، الصوتي بين الكلمات.*و ليحدث نوع من الترجيع

و الموت، و الميلاد، و الظلام، و الضياء.

و من هنا فالوقف في الشعر يختلف عن الوقف في النثر، لعله ارتباط الوقفة[2] إلى أن الوقف في الشعر الشعرية بالنظام الوزن. و على هذا الأساس انتهى محمد بنيس المعاصر تحكمه الدلالة، و نظم، و العروض، و البياض.

إن لعبة الفراغات ترغم المتلقي على بذل الجهد لملأها –فهي قليلة جدا و تكاد تنعدم في أنشودة المطر– كقول الشاعر:

... حولها بشرٌ[3] رحى تدور في الحقول

مـــــطـــــرْ...[4]

---

[1] ينظر تبر ماسين عبد الرحمن ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط 1. دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة: 2003، ص186.

* الترجيع لغة من الفعل ردد صوته، و هو تقارب ضروب الحركات في الصوت.
ينظر، لسان العرب، ابن منظور، (مادة رجع).

[2] ينظر ، ظاهر الشعر المعاصر في المغرب، ص53.

[3] السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، (السطر 69)، ص 478.

[4] المصدر نفسه، (السطر 70)، ص 478.

مـــــــطـــــرْ...[5]

مـــــــطـــــرْ...[6]

إن النقاط التي هي وسط هذا السطر الشعري توحي بنص غائب، علـــى القـــارئ استحضاره فتكرر الكلمات في شكل عمودي مع حرف الراء، و تكررها يشكل إيقاع.

إن تردد اللفظة في ثوب التكرار يمنح السمع إيقاع الصدى الذي يتباعد شيئا فشـــيئا . و أمثال هذه النهايات استخدمها الشعراء. كقول بدر شاكر السياب[2] : إلى أن يختفي[1]

و قطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرْ...

مـــــــطـــــرْ...

مـــــــطـــــرْ...

مـــــــطـــــرْ...

المقولات التراثية للإيقاع:

وفي اتجاه البحث عن مفهوم هذا المصطلح في التفكير النقدي القديم يلهـــم انتبـــاه الباحث شح النصوص التراثية التي تقحم الإيقاع ضمن المصطلحات النقد، وتلمـــح عنـــه بمفاهيم قوامها وظيفة الإبداع وما مدى تأثيرها في المتلقي.

و ضمن هذا الشح النصي لمفهوم الإيقاع يمكن أن نورد بعض المقولات التراثيـــة حول مفهوم الإيقاع فيما يأتي:

لقد عرفه ابن طباطبا العلوي[3] بأنه (والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن الإيقاع وتركيبته واعتدال أجزائه . فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعة ومعقولة من الكـــدر تـــم قبوله له...).

---

[5] المصدر نفسه ، (السطر 71)، ص 478.

[6] المصدر نفسه ، (السطر 72)، ص 478.

[1] ينظر، تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،ص 189.

[2] السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، ص 474.

[3] عيار الشعر ، تح،عبد العزيز ناصر المانع ، دط . دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض : 1985 ، ص 53 .

والنص ثري بالإيماءات التي يجوز أن يؤسس عليها مقولة تراثية لهذا المصطلح ، وعليه فالإيقاع عنده مرتبط بالشعر الموزون وهو مقياس للجودة الشعرية ومنهلا من مناهل الطرب والارتياح .

أما الخليل بن أحمد الفراهيدي[192] فقد رأى الإيقاع على أنه (...حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية ....) ويفهم من هذا التعريف أن الإيقاع هو تكرار التفعيلة على مستوى البيت الشعري .

ولعل الخوارزمي[193] في تعريفه للإيقاع أنّه (... النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير ، والنسب أصناف وأنواع ...). ومما يستخلص من هذا المفهوم أن الخوارزمي وظف يقظة الحس في تصنيف المكونات العميقة للدلالة على الإيقاع .

ويرد لفظ الإيقاع عند أبي حيان التوحيدي[194] في سياق تعريفه للشعر بأنه (...فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متعادلة...). مما يستشف من هذا التعريف بأن الإيقاع هو كل كلام موقع يضفي على النفس نوع من الاطمئنان والارتياح و الطرب، و يستلزم أن يتوافر على شروط أهمها:

1- تقطيع الكلام على اللسان والأذن[195].

2- انسجام واعتدال عباراته [196].

فالسلجماسي[197] يعرف الإيقاع بأنه(الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ، بمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي ....). ويرد لفظ الإيقاع عنده في سياق حديثه عن التخيل، ويدخله في تعريفه للشعر، ويقصد بقوله: " عدد إيقاعي « التعادل الحاصل بين الصدر والعجز، والعروض والضرب، والتناسب الواقع بين المتحركات والسواكن، فضلا عن الأصوات.

إن الدرس العربي القديم لا يكاد الخروج عن المفهوم الأول الذي يجعل الإيقاع مطابقا للوزن، فعلمائنا القدماء لم يتبينوا جوهر الإيقاع، إلا من خلال المادة التي تجسد

---

[192] كتاب العين ، مكتبة بيروت، لبنان ، ص 235

[193] مفاتيح العلوم ،دط، إدارة الطباعة المنيرية ، القاهرة: 1969، ص.266

[194] المقابسات ، تح : محمد حسين، دط . مطبعة الإرشاد ، 1970، ص 285 .

[195] ينظر ، عميش العربي ،خصائص الإيقاع الشعري ، بحث في كشف آليات تركيب لغة الشعر.

[196] ينظر المرجع نفسه .

[197] . المنزع البديع ، تح ، علال الغازي ، ط 1 .مكتبة المعارف ، الرباط : 1980 ،ص 218 .

الحركة الإيقاعية، فأصبح المصطلح ملصقا بالإيقاع الموسيقي لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى.

إذ قال عنه: (تقدير لزمان النقرات ومن هنا وضع ابن سينا[198] تعريفه للإيقاع منتظمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام . كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا)

وهذا المزج بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي هو ما أفضى إلى تلغيم في تحديد مفهوم المصطلح فابن فارس[199] يعرف الإيقاع بأنه (....لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة). فعدم وضوح الرؤية، والخلط بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي لدى التراثيين، وهو ما وأورده وأكده الجاحظ[200] (إن كتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس لا تحده الألسن بعد مقنع، قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن).

إن تماهى مصطلح الإيقاع ، وعدم ضبطه بتعريف جامع مانع ، أربك الفلاسفة وأهل اللغة من التوسع في تعريف الإيقاع فأدخل موسيقى الحروف مع موسيقى الأوزان والتوقيعات .

فنجد الفارابي[201] يعرف الإيقاع بأنه (....نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يوجه امتداد الصوت والوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة).

ولعل كتاب " منهاج البلغاء " لحازم القرطاجني[202] ثمرة من ثمار النظر في كتاب الشعر لأرسطو. حيث نجده في تعريفه للإيقاع يربطه بالتخيل (بأنه يتألف من التخاييل الضرورية و هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ ، والتخاييل مستحبة وأكيدة وهي تخاييل

---

[198] جوامع علم الموسيقى ، تح ،زكريا يوسف ،دط ، ص 81.

[199] الصاحبي فقه اللغة ، تح مصطفى الشويخي ، بيروت ،دط . مؤسسة بدران، 1963 ،ص 174/ 175 .

[200] الرسائل ، تح، عبد السلام محمد هارون ، ط 1 . المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ،: دت، ص 230 .

[201] الموسيقى الكبير ، ص1080/ 1086.نقلا عن تيبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة ، ص 165 .

[202] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 267.

اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب ، وتخاييل الأوزان والـنظم) . وعليـه ربـط حـازم القرطاجني إيقاع اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم بالخيال.

مفهوما الإيقاعين:

1-الإيقاع الخارجي:

وقد نلف الإيقاع الخارجي في البنية البرانية للنص الشعري أو ما يعـرف باسـم مصطلح العروض .

جاء في لسان العرب أن العروض هو(الطريق في عرض الجبل، وقيل ما اعترض في مضيق منه والجمع عرض ...)[203] .

أما من الجانب الاصطلاحي فهو (العلم الـذي يـدرس أوزان الشـعر)[204] أو البحث في أضرب الأبيات وكيف انتهت ،وفي أي بحر سكب [205] ؟.

فأنت ترى أن هذين التعريفين ينتهجا مسار النظام الخليلي فـي تحديـد مفهـوم العروض المبنى على معرفة صحيح النظم من فاسده أو مكسوره من موزونه .

العلاقة الحميمة بين العروض والموسيقى:

أيهما أسبق ،العروض أم الموسيقى؟ أم أنهما نشأ معا ؟(إن الإشـارة مثـل هـذه الأسئلة. لا تكون الإجابة عليها في الحقيقة هي المقصود بالإشارة بمقدار ما تكون الفائـدة في الإشارة نفسها، إذا سواء علينا أكان العروض الأسبق أم الموسيقى...)[206].

فالموسيقى قائمة على تجزئة الوحدات الكلامية، على مقاطع صوتية تتميز بالطول والقصر حسب طوال النفس للمتكلم، وأما العروض فيعتمد على الملفوظ [207].

وعليه نستطيع الزعم بالمماثلة بين الوزن الشعري ، والإيقاع في الموسيقى يقول سليم الحلو[208]: (إن الموسيقى والجبر والحساب والهندسة والمنطق والعروض هي كلها

---

[203] إبن منظور ، ج7، (مادة عرض).
[204] حركات مصطفى،نظرية الوزن الشعري العربي وعروضه، دط .دار الآفاق ،الجزائر: 2005،ص37.
[205] ينظر، مرتاض عبد المالك ،الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور،ص132.
[4] ينظر، مرجع نفسه، ص208.
[207] ينظر السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر ،مفتاح العلوم ،ص247.
[208] الموسيقى النظرية ، ط 2.منشورات، دار مكتبة الحياة ، بيروت: 1972، ص 12.

أنواع من جنس العلم الموزون ، وهي علوم متشابكة، رباطها النظـــام ووحـــدة الحركـــة والسكون).

عناصر الإيقاع الخارجي:

طبيعة البحث تفرض الولوج إلى تحديد مفهوماتية عناصر الإيقـــاع الخـــارجي ، والتي يعول عليها في إبراز الدور الوظيفي للإيقاع.

القافية * – rime

فقد حازت من الاهتمام ما حازه الوزن ، بل اعتبرها النقاد القدامى الركن الثـــاني للشعر (الشعر كل قول موزون مقفى يدل على معنى)[209]، وإذا ذكرت تلاحـــظ معهـــا الروي ، وهو حرف الذي تنتهي عليه جميع أبيات القصيدة واليه تنتسب ، فتكون ميمية أو لامية أو عينية أو سينية .

واستوجب كي تكون مؤثرة أن تكون متمكنة في مكانها من البيت غير مغتصبة ولا مستكرهة، وأن تكون عذبة سلسة المخرج، موسيقية مناسبة للمعنى [210].

فيتوقع السامع ترددها الذي يطرق الأذان ، و رأوا أن معظم حروف الهجاء يمكن أن تكون رويا ولكن بنسب مختلفة على النحو التالي[211] :

1–حروف تجيء رويا بكثرة و هي : الراء ، واللام ، والميم ، والباء والدال.

2– حروف متوسطة الشيوع وهي: التاء والسين ، والقاف والكـــاف والهمـــزة والعـــين والحاء والياء والجيم .

3– حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد والطاء والهاء .

4– حروف نادرة وهي : الذال والصاد والغين والخاء والسين والزاي والظاء والواو .

---

* اختلف العلماء في حدها فمنهم من جعل القافية الحرف الذي تتعاقب عليه أبيات القصيدة جميعا ويقفو أحدها الآخر على أثره ، كالروي وهذا رأي قطرب النحوي وأبوا لعباس ثعلب ومنهم من جعل القافية آخر كلمة من البيت –ومن أصحاب الرأي الأخفش، وأما رأي الخليل بن أحمد فهو أن القافية هي ذالك الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما (ينظر ممدوح حقي ، العروض)

[209] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ط3 ، تح، كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة : 1978 ، ص 61 /62.

[210] بدوي أحمد ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، دط. مطبعة نهضة مصر ، القاهرة : 1960 ،ص 345/ 346.

[211] ينظر أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 248.

الوزن metrique:

اهتم القدامى بالعروض اهتماما فائقا فتمثلوه مكونا من مكونات الوزنية في كـل خطاب شعري ، ولكنهم تكلموا عن الوزن باعتباره عنصرا من عناصر الإيقاع ، مـما ألغى كل توهم يردف الإيقاع بمفهوم الوزن ولافت أن الوزن يستمد حيويته من صارمة قوانين العروض، بينما الإيقاع الشعري تبرز فاعليته في علاقات اللغـة التي ينقصهم فيها المدلول عن الدال[212].

أما حازم القرطاجني[213] فحدد مفهمة الوزن أقرب إلى الإيقاع منه إليه (والوزن هو أن تكون المقادير القافية تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب).

وهذا المفهوم ينبئ بناموس التبييت ، واشترط فيه القسطاس بين الشطرين وضبطه بعد الحركات والسكنات ،وهو ما يعرف في علم الصوتيات بمصطلح المقـاطع الصـوتية "syllabes "

نتمثل المقاطع الصوتية في التركيب الشعري حسب ما أورده ابن رشيق[214] في العمدة. وعليه فهي:

1- الأسباب*:[215] سبب خفيف يرمز إليه بـ 01 ، سبب ثقيل يرمز إليه بـ 11

2- الأوتاد**: وتد مجموع يرمز إليه بـ 011 ، وتد مفروق يرمز إليه بـ 101

---

[212] عصفور جابر أحمد ، مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، ص 3.

[213] منهاج البلغاء وسراج البلغاء ، ص 263 .

[214] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1 ، ص 273 .

*السبب في اللغة هو الحبل تشدبه الخيمة ** الوتد لغة خشبة تدق في الأرض وتشد إليها الحبال ***الفاصلة هي مأخوذة من الضرب ، ينظر المختار الصحاح للرازي ، المواد التالية : " وتد ، سبب، فصل ".

3- الفواصل***: فاصلة صغرى يرمز إليها بـ 0111 ، فاصلة كبرى يرمز إليها بـ 01111 وهي مهملة في الشعر تثقل على لسان أن ينطقها .

الإيقاع الداخلي:

يعتبر فضاء من الأنغام الصوتية اللغوية ، فهو ظاهرة خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات ، فهذا الإيقاع ليس مجرد مظهر صوتي يقوم على الانسجام الصوتي بين الألفاظ داخل جملتين متجاورتين أو أقل أو أكثر من ذلك فقط.

يمكن تمثله بأنه بنية بلاغية تتضمن مستويين متمايزين هما:

1-المستوى الصوتي : كالنبر والتنغيم ، والجناس والتكرار.

2-المستوى الدلالي : كالتقابل والتقديم والتأخير النحوي .

ومن هنا لا يمكن رفض أو تأكيد مقولة البلاغيين التي تعتبر أن الإيقاع الداخلي هو الأجراس المهموسة ، أو المرتكزة على التجانس بين أبعاض الحروف في المفردة أو التناغم بين الوحدات الكلامية بل صار التنافر يعول عليه في تخصيب الإيقاع الشعري .

المستوى الدلالي :

التقابل يشكل ظاهرة بلاغية يسهم في إخصاب النص الأدبي من حيث البعد التأويلي ، وفي ربط أجزاء النص (هو العلاقة ين شيئين أحدهما مواجه للأخر)[216].

وتتضمن هذه العلاقة إيقاعين هما المطابقة والمقابلة والاختلاف بينهما يعود إلى العدد فقط، من حيث إذا قابلنا واحد بواحد فهو مطابقة ، وإذا قابلنا اثنين باثنين أو أكثر من ذلك فهو مقابلة.

فالتقابل موجود بين الأشياء فهو من العلاقات الأساسية التي تقوم عليها الحياة ولا تستقيم من دونها، مما يضفي عليها ألوانا من الحسن والجمال نفس الشيء في اللغة الفنية ، فالتقابل فيها يقوم بمهمة أساسية .

وكما ورد على لسان عبد المالك مرتاض[217] التقابل بمفهوم التخاصب التشاكلي

---

[216] المعجم الفلسفي ،ج 1 ، مجمع اللغة العربية القاهرة ، دط. الهيئة العامة لشؤون المطابع، 1983 ،ص 318.

" إن رصد اللاتشاكل أو التقابل أو التباين "، وإذا كان التشاكل يرصد العلاقات المتقاربة أو المتماثلة من بين مقومات نص من النصوص فإن(التقابل أو التباين يرصد العلاقات المتنافرة أو المتناقضة المتعارضة و التي تفضي في حقيقة الأمر إلى تحديد العلاقة السميائية للمقوم حال كونه منصهرا في نسيج النص المطروح للتحليل المجهري)[218].

فهو هنا يتحدث عن التقابل وفق أسلوبين كما حدد في التراث البلاغي. فقد ورد الأسلوبين بمفهوم المنهج المستوياتي على النحو التالي :

أ–المطابقة بمفهوم اللاتشاكل وهو رصد للعلاقات المتنافرة أو المتناقضة [219].

أما في الاصطلاح فقد أجمع البلاغيون أن المطابقة هي الجمع بين الشيء وضده [220]

أي الجمع بين معنيين متقابلين في الجملة [221]. و يظهر هذا بشكل جلي في قول أبي تمام [222] :

غَيَثَانِ فالأنواءُ غَيَثَ ظاهرٌ لكَ وجْهُه والصحْو غيثٌ مضْمَرُ.

فقط طابق بين الأنواء والصحو وبين الظاهر ومضمر وفي هذا التطابق إيقاع يسهم في انسجام وتوازن نظام الطبيعة.

ب– المقابلة : بمفهوم التشاكل وهو رصد للعلاقات المتقاربة أو المتماثلة .

وقد حدد البلاغيون المقابلة بأنها يمكنها أن تجمع غير الأضداد[223]، فالفرق بين المطابقة والمقابلة يعود إلى العدد ،ومن هنا يمكن أن نعتبر المطابقة هي اللاتشاكل الافرادي حسب مفهوم المنهج المستوياتي ، والمقابلة هي اللاتشاكل التركيبي.

1– اللاتشاكل الافرادي :

---

[217] الأدب الجزائري القديم ، دراسة في الجذور ، ص 120 .

[218] ينظر، مرتاض عبد المالك، مرجع نفسه ،ص 120.

[219] ينظر مرتاض عبد المالك، المرجع نفسه.،ص 120.

[220] كتاب الصناعتين، ص 3 ، أسرار البلاغة ،ص 20. مفتاح العلوم ،ص 4203 ، الإيضاح ،ج 2 ،ص 477.

[221] ينظر،الخطيب القز ويني ، الإيضاح في علوم البلاغة، تح، محمد عبد المنعم الخفاجي، ط 6 .منشورات دار الكتاب اللبناني ، بيروت: 1985 ، ج 2 ، ص 485 .

[222] ديوان أبي تمام ،ج 2 ، دط . مطبعة الكتاب اللبناني : 1980، ص 192 .

[5] ينظر ، ابن أبو الأصبع المصري ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر و بيان إعجاز القرآن ، تح ، حنفي محمد، ج 1 ، دط . المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، مصر: دت ، ص 179 .

ويعني هذا النوع من اللاتشاكل بتحديد العلاقات الإفرادية بين المقومات .مما يؤدي هذا الإجراء رصد المقومات وأضدادها ، وقد تتنوع الروابط المتشاكلة [224]. وفي هذا يقول أبوتمام [225]:

السَيْفُ أصْدَقُ أَنْبَاءٌ من الكُتُبِ في حَده الحد بينَ الجِدِّ واللعبِ

بيضُ الصفائحِ لاسودُ الصحائفِ في مُتونِهنَّ جِلاءُ الشكِّ والريبِ

أ- **اللاتشاكل السطحي** مثل :

الجد ≠ اللعب ، بيض ≠ سود

ب- **اللاتشاكل العمقي** مثل :

le contexteالسيف≠ الكتب ، يرمز للسيف إلى القوة والكتب إلى التنجيم يفهم من السياق

اليقين ≠ الشك ، يرمز اليقين إلى العلم ، و الشك إلى الجهل .

إن رصد اللاتشاكل بضرورة ينشا عنه رصد التشاكل [226]مثل :

حده = الحد ، الشك = الريب

2- **اللاتشاكل التركيبي** :

هو أجدر بالتحليل والرصد إذ يمكن أن يحتوي من خلاله عناصر سيميائية أخرى [227]...

كدلالة اللون فهي تثبت دلالة سيميائية[3] واسعة وهذا ما نلف في قول الشاعر: بيض الصفائح لا سود الصحائف . و من خلال هذا استطاع الشاعر أن يوظف اللون لإبراز دلالات على المتلقي أن يؤولها حسب قدرته وكفاءته العلمية.

و من هنا استخدم أبو تمام اللون الأبيض والأسود من أجل منح القارئ فرصة لتأويل اللون الأبيض والأسود . ولقد وظفت الألوان عند الرمزيين باحاءات ودلالات

---

[224] ينظر، مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص 121.

[225] ديوان أبي تمام، ج 1، ص 41/40.

1ينظر، مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص121 .

[227] ينظر المرجع نفسه ، ص .122

3 ينظر المرجع نفسه، ص 122.

خاصة فالأبيض رمز الطهر والهدوء والسكينة ، والأسـود رمـز الرذيلـة والضـجيج والصخب .

الفصل الثالث:

المجال التطبيقي لعلم الاصطلاح النقدي

1- العناصر الإيقاعية :

أ- الحركة والسكون.
ب- أبعاض الحروف .
ج- طرائق توزين الصوت: الصوت –الصويت.
د- الانزياحات الصوتية : الإمالة – نظرية الخفة والثقل (الفصاحة).

2- حقول الدلالة الاصطلاحية :
أ- إيقاع البنية .
ب- إيقاع الدلالة .
ج- إيقاع الصورة الأدبية.

3- موسيقى الشعر :
ا – الموسيقى الخارجية .
ب- الموسيقى الداخلية.

العناصر الإيقاعية:

أ- الحركة والسكون:

من المهم للدارس إذا ما تطرق لدراسة حركة الإيقاع في نص شعري ما أن يحصي عدد الحركات والسواكن ونسب ترددها في النص الذي يتناوله، وعلاقة تلك الحركات بحركة حرف الروي.

لذلك نورد حركة الروي * في ديوان الخنساء المبين في هذا الجدول كما يلي:

حركة الراوي	الكسرة	الضمة	الفتحة	السكون	المجموع

عدد الأبيات	331	133	214	196	874
النسبة	%37.90	%15.21	%24.48	%22.42	%99.99 %100

والنتائج المبينة التي تم التوصل إليها ، فنالت الكسرة حظا موفورا بين حركات الروي في ديوان الخنساء، وتفيأت وحدها نسبة ما يقارب 4/2 ما في الديوان، وهذا ما تظهره الدراسة الإحصائية.

وعلى الرغم من أن الألف أوسع مخرجا و أخف هذه الأصوات، ويتصف بالسلاسة والجراسة والعذوبة و طول النفس [228].

وعليه فالفتحة أخت الألف فهي أكثر الأصوات اللين شيوعا في اللغة العربية، وتأتي بعدها الكسرة والضمة[229].

لقد تفطن النقاد المحدثون لهذه الظاهرة ، بتقديم تأويلات وتفاسير بغية إيجاد تبريرا لميل الشعراء إلى الكسرة ، وتفضيلهم الضمة على الفتحة في الروي .ومنهم من أقام علاقة وثيقة بين مخارج الحروف والحركات ، فذكر الطيب عبد الله [230] في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : أن الفتحة تحسن في الحروف الشفهية كالميم والباء ومجيئها مع الياء أحسن جدا ، ومجيئها مع الهمزة شين ، ومجيء الفتح مع حروف الحلق ما عدا الهاء قبيح للغاية ويسبب البحة في الإلقاء .

وعليه فان النظام النحوي الذي يدعم موقف الكسرة بين الحركات عن طريق الإضافة والجر بالحرف، والجر بالتبعية، والميل إلى الكسر للتخلص من التقاء الساكنين وهذا ما يبدو حاضرا في قول سيبويه [231]:(وأعلم أن الساكن والمجزوم يقعان في القوافي، ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك، ... فجعلوا الساكن والمجزوم لا يكونان

---

[228] ينظر، سلوم تامر ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، ص25.
[229] ينظر، شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ص 113/112 .نقلا عن البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، خليفة عمر بن دريس ، ص 137 .
[230] ينظر، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط 5 . دار الفكر ، بيروت : 1981 ، ص 69/68 .
[231] الكتاب ،ج 4 ، ص 214 .

إلا في القوافي المجرورة)، ويستخلص من هذا القول أن الشاعر يلجأ إلى الكسرة من أجل توسيع المعنى لأن المعنى يتسع في شبه الجملة .

أبعاض الحروف "الحركات" Semi voyelles:

لقد بلغ من اعتناء العرب بلغتهم أن قدرو أبعاد هواجسها في نفوسهم ووزنوا كيفيات الانفعال بموادها الصويتة الواغلتين في التدقيق الصوت والصويت وبعض الحرف.

فتولد مصطلح أبعاض كما ورد في قصة النحو العربي، فكانت أول بداية اهتمت بالحركات من أجل ضبط رسم القرآن بالنقط لتنجوا تلاوته من كل لحن .

و إن كانت هذه المحاولة الأولى تنسب إلى أبي الأسود الدؤلي (ت688هـ) الذي أمر كتابه قائلا: (إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فأنقط نقطة فوق أعلاه، و إن ضممت فمي فأنقط نقطة بين يدي الحرف، وإن كسرت فأجعل النقطة من تحت الحرف)[232].

و يفهم من كلام أبي الأسود الدؤلي أنه تم اكتشاف الحركات الثلاث – أو ما تسمى عن طريق حركة الشفتين، ولم يتعرض إلى السكون، لكنه les voyelles -بالصوائت يستنطق من خلال المسكوت عنه أي عدم وجود حركة .

إن أبعاض الحروف وردت بهذه المصطلحات الفتحة و الضمة و الكسرة فتولدت من خلال تحريك اللسان و الشفتين و تم التلميح إليها من خلال ما أوصى به أبو الأسود الدؤلي كاتبه عند بداية ضبط آيات القرآن الكريم، وتمثل هذه الوصايا مصطلح الفتحة، و الضمة، و الكسرة نوردها فيما يأتي:

1- الفتحة : إذا رأيتني فتحت فمي بالحرف ضع نقطة فوقه، ومن خلال هذا التوجه البصري لحركة الفم تولد مصطلح الفتحة(من الانفتاح و هو ابتعاد الشفتين عن بعضهما متوازيتين)[233] ، عند النطق بالفتحة العربية دون ترقيق أو تفخيم (يكون اللسان مستويا في

---

[232] الفهرسة لابن النديم، تح: رضا تجدد، ص49 .نقلا عن دروقي زبير ، محاضرات في فقه اللغة ، مطبوعات الديوان الجامعي ، 1992 ، مبحث الاشتقاق.

[233] مكي درار المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية ،ص 62.

* الصوت مدرك سمعي ، أرجعه ابن سيناء إلى مؤثرين هما (القلع و القرع) أبوعلي بن سينا ، رسالة أسباب حدوث الحرف ، تح، محمد حسان الطيان ، ويحي مير ، تق، و مر، شاكر الفحام ، وأحمد راتب النفاخ ، ط1 . مطبوعات مجمع اللغة العربية ، 1983،ص56 .

* انتقلت الملاحظة عند أبي الأسود الدؤلي من مجالها السمعي إلى المجال البصري .

قاع الفم مع ارتفاع خفيف في وسطه وتكون الشفاه في وضع محايد غير منفرجتين أو مضمومتين)[234].

إذا رأيتني ضممت شفتي ضع نقطة بين يدي الحرف، و على هذا **2- الضمة :** الأساس تولد مصطلح الضمة (من الانضمام و هو استدارة الشفتين من غير اتصال)[235]، وعند النطق بالضمة دون استفال و استعلاء يرتفع مؤخر اللسان تجاه الحنك الأعلى ، وتكون الشفاه مضمومتين[236] .

إذا رأيتني كسرت شفتي ضع نقطة تحت الحرف، و عليه تولد **الكسرة: 3 -** مصطلح الكسرة فتولدت من انكسار الشفتين و انحرافهما إلى الوراء، و تمثلها –مكي دار في كتاب المجمل في المباحث الصوتية – أنها تأخذ صورة الابتسامة[237] .

4 – السكون : من اكتشاف الخليل الفراهيدي بحسه الرياضي، فهذه السمة في جسمها تضارع جسم الصفر * عند أصحاب الحساب و المنطق، وفي مفهومها الدلالي تدل عن فناء الحركة في هذه الصورة[238] .

مصطلح أبعاض الحروف بين النشأة و التطور :

قال الزبيدي[239] عن الخليل بن أحمد الفراهيدي :(أنه كان ذكيا فطنا شاعرا واستنبط من العروض ومن علل النحو ما لم يستنبطه أحد، ولم يسبقه إلى مثله سابق).

ثم جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي فطور و جدد الدرس الصوتي من بعد أبي الأسود الدؤلي , و تمكن من اختصار تلك الإنجازات الصوتية فيما يأتي :

1- عوض الخليل نقط الإعراب بسمات مأخوذة من الحروف، وعوض نقطة الفتحة ألفا صغيرة ملقاة أعلى الحرف، وأبدل الضمة واوا صغيرة أعلى الحرف، و جعل موضع نقطة الكسرة ياء صغيرة أسفل الحرف.

---

234 بشر كمال محمد ، فن الكلام ،د ط. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة: 2003 ، ص226.

235 مكي درار، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية ،ص62.

236 ينظر بشر كمال محمد, فن الكلام ، ص226 .

237 ينظر مكي درار،المرجع السابق ،ص62.

238 ينظر ،المرجع نفسه ، ص66.

* الصفر من اختراع أهل اللغة ، و ليس علماء الرياضيات.

239 طبقات النحويين و اللغويين ، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط 1. دار المعارف، مصر:1973،ص47.

2- اكتشف سمة للتشديد في جسم رأس شين دون نقط، ووضع للهمزة رأس عين ، لحصول تقارب بين الهمزة و العين من حيث المخرج، كما جعل للسكون دائرة صغيرة .[240]

وفيما يلي الجدول يبين و يوضح أوضاع الشفتين و اللسان عند النطق بأبعاض الحروف [241]:

الأعضاء أبعاض الحروف	الشفتين	اللسان
الفتحة	توازي	مستويا ارتفاع خفيف في الوسط
الضمة	استدارة دون اتصال	ارتفاع مؤخرة اللسان تجاه الحنك الأعلى
الكسرة	انحراف إلى الوراء	ارتفاع مقدمة اللسان تجاه الحنك الأعلى
السكون	ـــــ	ـــــ

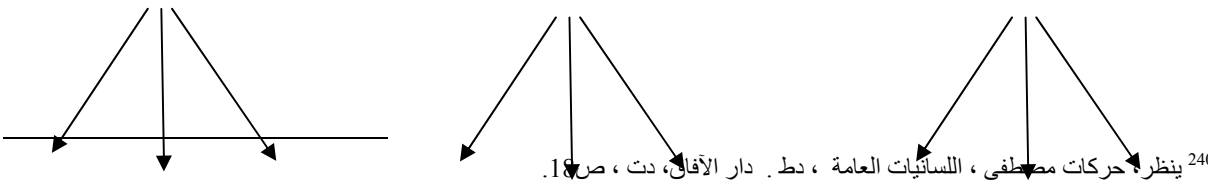
يتم النطق دون ترقيق أو تفخيم .

التأدية الإيقاعية لأبعاض الحروف:

فهي أصوات تسمح بمرور الهواء عند النطق بها بحرية عبر الجهاز الصوتي، ومن هنا فكل حركة تتسم بخصائص إيقاعية أثناء النطق بها.

و يمكننا توضيح هذا الكلام على النحو الآتي [242]:

1- الفتحة 2- الضمة 3 - الكسرة



[240] ينظر: حركات مصطفى ، اللسانيات العامة ، دط . دار الآفاق، دت ، ص18.
[241] مكي درار-المجمل في المباحث الصوتية في الآثار العربية ، ص65.
[242] ينظر، مكي درار، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية ،ص 62. وينظر أيضا بشر محمد كمال ،فن الكلام ،ص226.
ـــ رمز عدم وجود حركة ، تم بسط ترتيب أبعاض الحروف حسب ما وردت في متن قول أبي الأسود الدؤلي .

وسطية منفتحة منفرجة خلفية منغلقة مضمومة أمامية منغلقة منفرجة

خصائص أبعاض الحروف

1-مبدأ الخطية:

إن المصوتات عند التشكيل الصوتي للفظ اللغوي تتابع عبر عنصر الزمن الواحدة وضمن هذا التوالي تظهـــر linéaritéتلو الأخرى وهذا ما يعرف بمبدأ الخطية [243] أبعاض الحروف في مواقعها مثل الحروف .

إن أبعاض الحروف أثناء تأدية الكلام هل تظهر قبل أو بعد الحروف أم ترافقها ؟

ما يهم هو أنه لا يمكن إهمال أبعاض الحروف أثناء التحليل الصوتي فهي ذات بعـــد إيقاعي تسهم في توقيع الكلام ، وهذا ما تحسسته في أنشودة المطر:

ودَغدغت صمَت العصافير على الشَّجرْ [244]

أنْشودة المطرْ [245]

مطرْ ...[5]

مطرْ ..[6]

مطرْ ...[1]

لا يمكن معرفة الوحدة الموسيقية (مستفعلن أو متفعلن أو متف) لهذه الأبيات ، أو معرفة إيقاع الرجز إلا من خلال معرفة مواطن الحركة والسكون وهو مبدأ ثابـــت فـــي الإيقاع.

طرائق توزين الصوت:

1- الصوتson:

الصوت لغة واصطلاحا:

---

[243] ينظر، حركات مصطفى ،اللسانيات العامة ،ص 18 .
[244] ينظر، السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ،(السطر 17) ،ص475.
[245] ينظر، المصدر نفسه ، (السطر 18) ،ص .475.
[5] ينظر المصدر نفسه ، (السطر 19) ،ص 475.
6 ينظر المصدر نفسه ، (السطر 20) ،ص .475.
[1] ينظر المصدر نفسه ، (السطر 21) ،ص 475.

ورد في لسان العرب كلمة صوت مأخوذة من الفعل (صات يصوت ويصات وصوت)[248]. ومن هنا نرى أن مفهومه اللغوي قريب من الجرس والمناداة والدعاء.

وقد عرفه لغة ابن سنان الخفاجي[249] (أنه مشتق من المصدر صات يصوت صوتا فهو صائت وصوت تصويتا فهو مصوت) ، وورد في القرآن الكريم مصطلح وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِن صَوْتِكَ إِنَّ أَنكَرَ الْأَصْوَاتِ الصوت في قوله تعالى: لَصَوْتُ الْحَمِيرِ *.

و أما من الجانب الاصطلاحى فعرفه الشريف الجرجاني[250] بأنه (كيفية قائمة بالهواء يحملها إلى الصماخ). ومن هنا ينحى هذا التعريف إلى العلمية القائمة على الذبذبات الهوائية فتتلقفها الأذن.

وقد عرفه ابن جنّي[251] بأنه (عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين وقاطع تثنية عن امتداده، واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا). وعليه فالصوت حسب ابن جنّي يعتمد على الصفة والمخرج .

وقال ابن سينا[252]: أنه تلك الذبذبات الناتجة عن التموج *** المتسبب عن القرع* والقلع**.

وقد تم تعريفه بالمعنى العام – فأطلق على اللغوي و غير اللغوي – بأنه (الأثر السمعي، الذي به ذبذبة مستمرة مطردة، حتى ولو لم يكن مصدره جهازا صوتيا حيا، فما نسمعه من الآلات الموسيقية نفخية أو وترية أصوات ، وكذلك الحس الإنساني صوت)[253].

---

[248] ابن منظور ، (مادة صوت).
[249] سر الفصاحة ، ط 1 . دار الكتب العلمية ، بيروت : 1982 ،ص 5.
[250] كتاب التعريفات ، ص 130.
[251] سر صناعة الإعراب ، ج 1، ص 6 .
*سورة لقمان ، الآية 19.
[252]ينظر،رسالة أسباب حدوث الحروف، ص 4.
- *القرع هو التقريب ، يقصد به الضرب .
- **القلع هو التبعيد ، لغة هو انتزاع الشيء من أصله.
- *** التوهج هو تذبذب الهواء .

[253] تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة ،ص 72/71.

وطبيعة موضوع البحث يتطلب دراسة الصوت اللغوي لا غير وقد اهتم اللغويون العرب القدامى بتخريج الصوت، مما ألزمهم بالاهتمام بالمخارج وصفات الحروف.

وخلاصة القول بأن كل هذه التعاريف الاصطلاحية أن الصوت مدرك سمعي لا يقبض عليه الخط .

وأكدت الدراسات العلمية أن مهمة الأذن ليست مقتصر ة في التقاط الأصوات[254] . وإنما تتعدى ذلك، ومن مهامها المساهمة في عملية إنتاج الصوت اللغوي (... تعرفنا على صوتنا بواسطة الأذن، وأن الصوت لا ينتج إلا ما تسمعه الأذن)[255].

و من خلال هذا المفهوم ندرك العلاقة الوطيدة بين المسموع و المنطوق، وفي الإتفاق والائتلاف تصير الصلة بين الصوت و المعنى صلة وطيدة ووثيقة مثلما هي بين السمع و النطق، و الصوت من أجل قضاء حاجتهم المتمثلة في التواصل والإبلاغ ومن هنا استطاع ابن جنّي[256] أن يعرف اللغة بقوله : (أما حدها فأنه أصوات يعبر بها كل قوم عن إغراضهم).

فأنت ترى أن اللغة ظاهرة صوتية، وظيفتها الإخبار و الإفهام.

أنواع الصوت اللغوي:

اتفق اللغويون على أن الصوت اللغوي يصنف إلى نوعين :

1- الصوت الصامت: la consonne

ولقد عرفه إبراهيم أنيس[257] بقوله : (في حين أن الأصوات الساكنة إما ينحبس معها الهواء انحباسا محكما فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصوت الانفجاري أو يضيق مجراه فيحدث النفس نوعا من الصفير أو الحفيف ..). فأنت ترى أن إبراهيم أنيس صنف الأصوات من حيث شدتها و رخاوتها بطريقة فيزيائية إلى أصوات انفجارية و أخرى احتكاكية، و من هنا فان التماثل الصوتي بين الأصوات

---

[254] ينظر، مكي درار ، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية ، ص 27 .
[255] بركة بسام ، علم الأصوات العام ، أصوات اللغة العربية ، دط . مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان : 1988 ، ص 56 .
[256] الخصائص، ج 1 ، ص 33.
[257] الأصوات اللغوية، ص 26 /27.

الانفجاريـــة و الأصوات الاحتكاكية ، يحدث إيقاعـــا ، و هـــذا الإيقاع يشـــكل وظيفـــة دلالية و جمالية في النص الشعري.

ومن هنا يمكن القول أن الصوت الصامت هو الحرف كما عرفه القدامى .

2-الصوت الصائت la voyelle :

وتم تعريفه اصطلاحا بأنه (عند النطق به يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة ، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل فتضيق مجراه كما يحـــدث مـــع الأصوات الرخوة ..)[258] . وعليه تم تعريفه الصائت بطريقة فيزيائية فزيولوجيـــة تعتمـــد على جهاز النطق والرئتين والهواء .

مفهوم الحرف لغة :

ورد في مقاييس اللغة أن (الحاء والراء والفاء ثلاثة أصول : حد الشيء والعـــدول وتقدير الشيء ، فأما الحد ، فالحرف كل شيء حده ، كالسيف وغيره .. والأصل الثاني الانحراف عن الشيء .. والأصل الثالث انحـــراف جديـــد يقـــدر بهـــا الجراحات عند العلاج)[259].

وعن ابن منظور[260] فيما أورد ه عن الجوهري أنه قال : (حرف كل شيء طرفه وسفيره...). ومن هذه التعاريف اللغوية كلها يمكن القول بأن الحرف هو السمة الكتابيـــة لأي صوت ، والصوت هو السمة النطقية لكل حرف .

مخارج وصفات الحروف :

للصوت اللغوي قسمان أولهما فيزيولوجي وهو ما يعرف غالبـــا باســـم المخـــرج وثانيهما فيزيائي نفسي يعرف بالصفات .

وعليه فالمخرج هو (الموضع الذي يتجمع فيه الصوت وينطلق منه فـــي اتجـــاه السامع ...)[261].

---

[258] المرجع نفسه، ص 26 .

* الأصوات الصائتة يسميها القدماء الحركات.

[259] ابن فارس أحمد ، معجم مقاييس اللغة ، (مادة حرف).

[260] لسان العرب، (مادة حرف).

[261] مكي درار ، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، ص 39 .

فالصفة لاحقة بالمخرج لا يمكن إدراك الصفة، إلا بتحقيــق الأول الفيزيولــوجي الذي هو "المخرج" فالمخرج يحقق وجود الصوت ، والصفة تحدد ذاته : وعليه فالمخرج تحقيق والصفة تلوين [262].

ومن هنا يمكن توضيح هذه الظاهرة الصوتية اللغوية من خلال استقراء أنشودة المطر فقد أسفر على النتائج الموضحة في الجداول الآتية:

المخرج	أصواته	المجهورة	المهموسة
أقصى الحلق	313	275	38
وسط الحلق	89	00	89
أدنى الحلق	26	14	12
اللهاة	80	50	30
الشجر	93	31	62
الذلق	371	371	00
النطع	160	42	118
الأسلة	49	07	42
اللثة	20	08	12
الشفتان	223	171	52
الجوف	253	00	00

تنزع اللغة الشعرية عند السياب منزعا انفعاليا مشعا بالدرامية المنفعلة بالتوجيه الخارجي الدرامي من حيث شيوع الأصوات المجهورة.

وعليه استطاع أن يفجر كل ما تتميز به اللغة العربية من طاقة وجدانية، ومن قدرة على توصيلها إلى عمق نفس القارئ أو المتلقي.

جدول الصفات الأساسية :

الصفات	عددها	نسبتها
الجهر	926	%64.70
الهمس	505	%35.29

[262] ينظر، المرجع نفسه، ص 49 /50.

*الأصوات المهجورة لدى إبراهيم أنيس وكمال بشير هي :

(ب، ج، د،ذ،ر،ز،ض،ع،غ،ل،م،ن).

*** أما الأصوات المهموسة فهي (ت،ث ، ح،خ، ش ،ص ،ط، ف ،ق، ك، هـ).

المجموع	1431	%99.99

جدول الصفات الثانوية :

الصفات	عددها	نسبتها
الشدة الانفجار	561	%41.25
الرخاوة الاحتكاك	243	%17.86
التوسط المائع	556	%40.88
المجموع	1360	%99.99

و من خلال هذه الجداول يتضح أن الشاعر حرص على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز، و قد نجح في توظيف هذه الوسيلة الصوتية الفعالة، لأن طغيان نسبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، قد بدت في أنشودة المطر من حيث الشيوع و التكرار، فتولد الانتباه لدى المتلقي. و تكرر الأصوات المائعة ووفرتها تؤدي إلى التأثير، و لفت انتباه السامعين، كما أن لها دور في تبليغ الرسالة و توطيد الرابط الوجداني المشترك بين المرسل و المرسل إليه . و عليه فقد نجحت بصفاتها المتميزة كالسهولة Sonore.و الوضوح السمعي[263].

فبهذا النسج الصوتي أقبل المتلقون على قراءة أنشودة المطر وحفظها ، والواضح أن صوت بدر شاكر السياب إلى جانب التركيب والدلالة هو الذي منح أنشودة المطر هذا الذوق المستساغ وهذا السحر الجميل وهذه الموسيقى الموحية المؤثرة لذلك يمكن القول: إن إقبال القراء والباحثين على أنشودة المطر يعود إلى نسيجها المتقن الذي تمثل في الروابط المتواشجة إيقاعيا وصوتيا ، وصرفيا ، ودلاليا .

[263] ينظر، بشر محمد كمال ، علم اللغة العام ، الأصوات ، ص 168 . وينظر أيضا أنيس إبراهيم الأصوات اللغوية ، ص 28.

الصويت phonème:

مصطلح الصويت يمثل ظاهرة تلحظ في أواخر بعض الأصوات العربيـــة حـــين محاولة النطق هذه الأصوات مفردة فيقول: (ألا تراك تقول في الدال والطاء واللام: إد ، إط ، إل ، فلا تجد للصوت منفذا هناك ، ثم تقـــول : اس ، اص ، از ،اذ ، ا ل ، فتجـــد الصوت يتبع الحرف ، وإنما يعرض هذا الصويت التابع لهذه الحروف ونحوها ما وقفـــت عليها لأنك لا تنوي الأخذ في الحرف غيرها ، فيتمكن الصويت فيظهر ، فأما إذا وصلت هذه الحروف ونحوها ... فانك لا تحس معها شيئا من الصوت)[264].

وعلق– كمال محمد بشر في كتابه علم اللغة العام" الأصوات " – على ذلك : فلقد حدد أهم خواص الحروف المختلفة بطريقة فيزيائية من خلالها مرور الهواء أثناء النطق ، وبين أن المرور قد يكون حاجزا أو سدا مانعا كما هو شأن مع حرفـــي الـــدال والطـــاء وغيرها من الأصوات التي اصطلح على تسميتها حديثا بالأصوات الانفجاريـــة *إن هـــذا الهواء قد لا يمر ولكن يحدث حفيف أو ما سماه " صويتا ".

وأما الأصوات الاحتكاكية ** فهي التي يضيق فيها مجرى الهواء الخـــارج مـــن الرئتين في موضع من المواضع حيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكا مسموعا .

إلا أن مجرى الحروف يتسع و لا يمنع الهواء وذلك مع الألف والياء والـــواو فسميت بالحروف الهوائية ولهذا الإدراك تمكن ابن جنّي بتمييز الأصوات الصامتة فيلاحظ أن هواءها قد يقف وقوفا تاما أو لا يقف لكنه ينسل من خلال طريق ضيق .

وحروف المد (وهي الحركات)[265]، وهي أن هواءها حرا طليقا دون مانعا يمنعه.

وقد بدا مصطلح الصويت في أنشودة المطر موظفا توظيفا إيقاعيـــا المعبـــر عـــن هـــذه الظاهرة اللغوية بالأبيات الآتية:

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحرْ [266]

أو شرفتان راح ينأي عنهما القمرْ [267]

---

[264] ابن جني أبو الفتح عثمان ، سر صناعة الإعراب ، ج 2 ،ص235 .

*الانفجارية أطلق عليها القدامى تسمية الأصوات الشديدة .

** الاحتكاكية أطلق عليها القدامى تسمية الأصوات الرخوة مجموعة في مقولة " حثه شخص فسكت " .

[265] ابن جني أبو الفتح عثمان ، سر صناعة الإعراب ، ج 2، ص 8 .

[266] السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ، (السطر1) ، ص 474.

عيناك حين تبسمان تورق الكروم[268]

ترددت الأصوات الانفجارية 11 مرة ، والأصوات الاحتكاكية 14 مرة ،وقد استطاع الشاعر أن يماثل بين الأصوات الانفجارية والأصوات الاحتكاكية . فأحدث إيقاعا شكل وظيفة جمالية ودلالية في الأبيات الشعرية ، وقد أظهر هذا التناسب والتناسق بفضل هذه الصيغ. السحر والقمر والكروم.

الصويت من منظور اللسانيات الحديثة :

إن المتلفظ باللفظة يؤديها بصفة متواصلة وكأن ما تلفظ به شيء واحد لا يقبل التقطيع ، ولكن داخل هذه الوحدة الصوتية يمكن إجراء تقطيعات وتحديد وحدات متتالية صغيرة غير قابلة للتقطيع. هذه الوحدات تسمى الفونيمات [269].

مفهوم فونيم : phonème:

حدد اللسانيون مصطلح (الفونيم للدلالة على أصغر وحدة واردة في السلسلة الكلامية محددة بصفاتها المميزة)[270] .

وقال مصطفى السعدني: (الفونيم وسيلة لتحليل الكلمة إلى أصغر وحداتها الصوتية وهو يعمل كسمة وعلامة تحمل إشارات ...طبيعيتها صوتية فونولوجية تفصل في قضايا التقارب وتميز كل عنصر صوتي عن غيره ...)[271].

ومن هنا تعددت مفاهيم الفونيم ، وعليه نورد مفهومين فيما يأتي :

1- **المفهوم العام** : ويقصد به النوع لا الصور الجزئية، وذلك كنوع الباء و الراء و اللام ...الخ[272].

2- **المفهوم الخاص** : يطلق على الصوت الجزئي ، مع مراعاة صفاته النطقية والسمعية ، وذلك كصوت النون المختلفة في التراكيب الصوتية المتنوعة حيث تختلف باختلاف مواقعها [273].

---

[267] المصدر نفسه ، (السطر2) ، ص 474.
[268] المصدر نفسه ، (السطر3) ، ص 474.
[269] ينظر، حركات مصطفى ، اللسانيات العامة ، ص 12 .
[270] ينظر المرجع نفسه ، ص 14.
[271] السعدني مصطفى المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية ، دط ،منشاة الناش المعارف الإسكندرية : دت ، ص 56.
[272] ينظر ، السعداني مصطفى، المرجع نفسه ، ص 98.

وظيفة الفونيم :

يقول بدر شاكر السياب :

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر[274]

كالبَحْرِ سَرح اليدين فوقه السماء[275]

وكيْفَ يشعرُ الوحيدُ فيه بالضياع[276]

بلا انتهاء – كالدَمِ المراق– كالجياع[277]

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق[278]

سواحل العراق بالنجوم والمحار ، كأنّه تهم بالشروق[279] .

ويلعن المياه والقدر[280]

وينثر الغناء حيث القمر[281]

وتندرج ضمن هذه الأبيات وحدات كلامية تشترك في فونيمات وتختلف في فونيم واحد وهي : السحر والبحر والضياع والجياع ، البروق والشروق ، القدر والقمر ، وهي هنا ساهمت في إنتاج قيم دلالية وذلك بفضل تفاعل نظام الوحدات الصوتية في نظام الفونيمات التي خضعت له لغة هذه الأبيات والجدول التالي يوضح ذلك :

الوحدة الكلامية 1	السحر	الضياع	البروق	القدر
الوحدة الكلامية2	البحر	الجياع	الشروق	القمر

---

273 ينظر، السعدني مصطفى، المرجع نفسه، ص 98.
274 السياب بدر شاكر،أنشودة المطر ، (السطر 01) ، ص 474
275 المصدر نفسه ، (السطر 08) ، ص474.
276 المصدر نفسه ، (السطر 39) ، ص476.
277 المصدر نفسه ، (ا السطر 40) ، ص476.
278 المصدر نفسه ، (السطر 43) ، ص477.
279 المصدر نفسه (السطر 44) ، ص477.
280 المصدر نفسه ، (السطر 33) ، ص 476.
281 المصدر نفسه ، (السطر 34) ، ص476.

مما يلاحظ أن كل فونيم في بداية أو وسط كل مفردة من كل الوحدة الكلامية1تتباين عن ما يقابله من الوحدة الكلامية 2 بالجهر والهمس و الرخاوة والشدة. فالسين في "السحر " تختلف عن الباء في "البحر " فقط لكونها مهموسة والباء مجهورة ، وكذلك الشأن بالنسبة للضاد والجيم و الباء والشين والدال والميم وهذا ما بينه مصطفى حركات[282] في قوله : تحدد وظيفة الفونيم في تمييز صفات الأصوات . والذي يكسب التركيب إيقاعا فيطرب به السامع .

ينظر الجدول الآتي :

الفونيمات	المخرج	الصفة	تشاكل الدلالة واللاتشاكل	
س	اسلي	رخو احتكاكي	السحر	/
ب	شفوي	شديد انفجاري	البحر	البروق
ش	شجري	رخو احتكاكي	/	الشروق
ض	شجري	رخو احتكاكي	ضياع	/
ج	شجري	شديد انفجاري	جياع	/
د	نطعي	شديد انفجاري	القدر	/
م	شفوي	رخو متوسط	القمر	/

الانزياحات الصوتية :

مصطلح الإمالةinflexion:

الإمالة مصدر قولك أملت الشيء ، إمالة إذا أعدلت به إلى غير الجهة التي هو فيها، من مال الشيء يميل ميلا ، إذا انحرف عن القصد ، ووردت في لسان العرب بأنها

[282] ينظر حركات مصطفى ، اللسانيات العامة ، ص 13.

الضمة و الواو

وعليه فهي تنزاح في دلالتها التقابلية بما فيها من (العدول إلى الشيء والإقبال عليه)[283]. تجاور وتنافر .

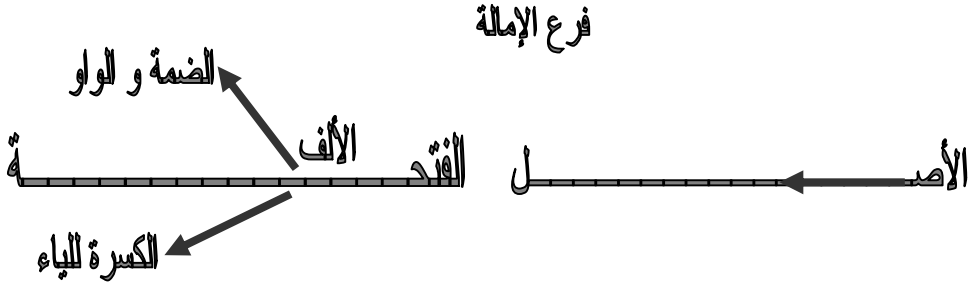
وهي في الاصطلاح التصريف والتقلب والتغيير (... أن ينحى نحو الكسرة، أي عدول بالفتحة عن استوائها إلى الكسرة ، وذلك بان تشرب الفتحة شيئا من صوت الكسرة فتصير الفتحة بينها وبين الكسرة) [284].

إن الإمالة في الممارسة، لا توافق تحديدها اللغوي ، وهو الاعتدال والاستواء والنهج على ما هو متجذر على الرغم من ما قاله الباحثون هي الانحراف والعدول بالفتحة إلى الكسرة يفهم من ذلك أن الفتحة أصل، والإمالة فرع من الفتحة.

وفي المستوى الصوتي، تمثل الإمالة خروجا عن الأصل فهي ملفوظ لغوي ينبئ مدلوله بكسر المألوف [285].

وفي حيز الدارسة الصوتية هو الميل بالفتحة عن اتجاهها الأصلي وركز القراء في مسار الفتحة تنحني منحنى الكسرة، ولدى أصحاب اللغة هو انحراف الفتحة في مسار الكسرة أو الضمة. وبإمكان تقديم رسما توضيحيا للإمالة:

مسار أبعاض الحروف القصيرة في الإمالة[1]:



---

[283] ابن منظور ،ج11، (مادة مال).
[284] فكيري الأحمد ، موسوعة مصطلحات جامع العلوم ، تح رفيق العجم ورفاقه، ط01 . مكتبة لبنان ، بيروت: 1999 ،ص 157 .
[285] ينظر مكي درار ، سعاد بسناسي ، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية دراسة تحليلية تطبيقية، دار الأديب وهران ، الجزائر :2007 ،ص 153 .

يبرز في هذا الرسم خط أفقي مستقيم يمثل الفتحة ، ومنه ينبلج خط مائل إلى الأعلى وهي الضمة ، ويليه خط مائل في اتجاه الأسفل وهي الكسرة ، ومن خلال هذا الرسم يتبين مفهوم الإمالة، من أنه انحراف عن الأصل وهو الفتح .

والثابت أن الفتحة تحتل مكان بين، أي بين الضمة والكسرة ، وليس التوسط بينهما لتجاور الفتحة من الكسرة أثناء الممارسة، وهي بعيدة عن الضمة ، ومنه (الكسرة والفتحة متجاورتان متقاربتان في موقعهما والفتحة والضمة متجاورتان متباعدتان ، والكسرة والضمة متباعدتان غير متجاورتين)[2] [286]. وانطلاقا من مفهومي التقارب والتباعد ينبعث درس الإمالة، وبما أن الفتحة بين بين وأصلا مما يستوجب أن تتفرع الإمالة إلى صنفين هما :

ب- إمالة نحو الكسر.

ب - إمالة نحو الضم .

على الرغم من أن الباحثين وأصحاب القراءات ، لم يقرا إلا بالإمالة نحو الكسر ، وأطلقوا على الإمالة التي تنحى نحو الضم تفخيما وهو ما يعرف كذلك"بالتجليد أو التسمين"*، هو صفة بعض الصوامت المطبقة والمستعلية وهي " الطاء والظاء والصاد والضاد ، الغين والخاء و القاف" التي تمنع معها الإمالة.

أنواع الإمالة ودوافعها :

افترقا أهل اللغة وأصحاب القراءات حول مصطلح الإمالة ، مما أثرى وأخصب درس الإمالة ، وساهم في تنويعها ونذكر أهمها فيما يأتي :

ا- إمالة الإستفال :

---

[286] ينظر مكي درار ، سعاد بسناسي ، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية دراسة تحليلية تطبيقية ،ص 154

2 مكي درار، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، ص 113.

* التجليد و التسمين : مأخوذة من الجذر (ج ل د) و (س م ن) . ينظر مختار لصحاح ، الرازي أبو بكر (مادة جلد و سمن).

وهي ما جاءت مع أصوات الترقيق وهو خلاف التفخيم، فهي تلوين صوتي يجوز نعتها بمقدار التضييق [287].

ب – إمالة الاستعلاء :

وهي ما جاءت مع أصوات الإطباق والاستعلاء ، وعلى الرغم من أن أصوات الإطباق والاستعلاء تعتبر حواجز الإمالة ، لكننا نجد هذه الإمالة في القرآن كقوله تعالى: ﴿مَا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْءانَ لِتَشْقَى﴾*، وعلى الرغم من أن القاف مطبق ومما يمنع الإمالة ، ولكنها وردت ممالة برواية ورش**. وقد أطلق عليها إمالة على غير قياس لغوي [288] فهي تلوين صوتي يمكن وصفها بمقدار الاتساع [289].

ج إمالة الإتباع:

لا نجد قواعد للإمالة التي تلزم القارئ أو الناطق بإتباعها أثناء القراءة فهي تختلف عند أصحاب القراءات.(وأما ألف الإمالة التي تجدها بين الألف والياء نحو قولك في عالم وخاتم وأما ألف التفخيم فهي التي تجدها بين الألف وبين الواو نحو قولهم سلام عليك

وقام زيد ومع هذا كتبوا الصلوة والزكوة والحيوة بالواو لان الألف مالت نحو الواو ...)[290]. فالإمالة تكون ثابتة في الألفات على ما أورده سيبويه[291] في الكتاب لأن الألف مقدار

صوتي تضعيفي للفتحة لأنه من الألف ، فيمال بها في مسار الكسرة ، ولكن سيبويه جعل الإمالة في الألف ، فهي التي تمال ، مشترطا أن تأتي بعد كسرة أو قبلها .

---

[287] ينظر، مكي درار، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية ، ص 99.

[288] ينظر مكي درار ، بسناسي سعاد ، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية ، الجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية ،ص155.

[289] ينظر المرجع السابق ،ص99.

** ورش هو الإمام أبو سعيد بن عثمان بن سعيد بن عبد الله بن عمرو بن سليمان بن إبراهيم قرشي، ولد سنة (110هـ) ورحل إلى المدينة ليقرأ على الإمام نافع وكان حسن الصوت إذا قرأ يهمز ويشدد ويبين الإعراب ، توفي سنة (197 هـ) لقب بورش لشدة بياضه . ينظر ، محمد على الضباع ، علي قاب عبد الحليم بن محمد الهادي ، مكتبة التوفيق باب الزوار الجزائر، ط1 ، 2001، ص 11.

[290] ابن جني أبو الفتح عثمان ، سر صناعة الإعراب، ج 1 ،ص 50.

[291] ينظر،الكتاب ، ج 2 ،ص 141 .

*سورة طه، الآية 2.

الإمالة وفعاليتها في توقيع الكلام :

الإمالة تغيير للمقدار الصوتي في الفونيم الممال ، وتصريف للفينة الزمنية التي كان يستغرقها ذلك الفونيم عند التلفظ به غير ممال .

فالإمالة التي تنحو منحى مسار الفتحة نحو الكسرة ، فهي تمثل تبديل لمقدارها الصوتي، فتتجه من الاتساع إلى التضييق ، كما أن هذه الظاهرة هي اختصار للمدة الزمنية التي كانت لها قبل الإمالة ، و بهذا تعمل على تقريب الفتحة من الكسرة وعليه قال ابن جنّي[292] :(إنما وقعت الإمالة في الكلام ، لتقريب الصوت من الصوت) وبخصوص هذا التقريب قال فيه جلال الدين السيوطي[293]: (إن الإمالة يقابلها الفتح الخالص ، وهما معا لغتان مشهورتان على ألسنة الفصحاء من العرب الذين نزل القرآن الكريم بلغتهم) وقال ابن الجزري[294] :(هو أن تنحو بالفتحة نحو الكسرة وبالألف نحو الياء ، ويقال له التقليل والتلطيف و بين بين) ،وبذلك يمكن تحديد أهم السمات الإمالة وهي اختلاس واقتصاد وتلوين وتناغم وجرس .

1- الاختلاس : هو سرعة تحريك للحركة بتخفيض مدتها وتبديل مقدارها بتقريبها من السكون ، قال سيبويه[295] : (المختلسون هم الذين يسرعون اللفظ) و يفهم من سياق هذا التعريف أن الاختلاس هو العودة بالصوت الملفوظ إلى مستوى الصفر.

2- الاقتصاد : هو التغيير والتبديل في كمية الصوت المنطوق بنقص، مما يوفر الوقت والجهد للافظ أثناء التشكيل والتخريج الصوتي ، فيحقق سهولة الأداء ووضوح الصورة النطقية، وفيه نوع من ارتخاء الجهاز الصوتي عند عملية التلفظ .

3- التلوين : وهو كل ما يلحق البنية الافرادية والتركيبية من تبدلات[296]. و من ظواهره الإدغام ، والإبدال ، والقلب والتخفيف.

4- التناغم أو الانسجام أو الحبك : فالانسجام مطلب إنساني اجتماعي فبه يتعامل الناس، ويتفاهمون ويتعاونون وهو أنواع متعددة .

---

[292] الخصائص ، ج 2 ،ص 141 .
[293] الإتقان في علوم القرءان ، ج 2 ،ص 91.
[294] تقريب النشر في القراءات العشر ، ج 2، تح إبراهيم عطوة عوض ، ط 2 . دار الحديث، القاهرة :1992 ، ص31/30 ..
[295] الكتاب، ج 4، ص 202.
[296] ينظر، مكي دار ، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، ص 99.

أما من الجانب الإيقاعي فهو توزين للكلام، وتنظيم للعلاقات بين عناصر البنية الإفرادية والتركيبية (ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل)[297]. وعلى هذا الأساس إيقاع اللغة ليس مجموع ألفاظ وإنما مجموعة وشائج وروابط وعليه حدده الجرجاني[298] بقوله : (ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض،وجعل بعضها بسبب بعض).

5- الجرس : ورد في كتاب العين كلمة الجرس هي (الجرس مصدر الصوت المجروس والجرس الصوت نفسه، وجرست الكلام تكلمت به، وجرس الحرف نغمة الصوت ، والحروف الثلاثة : الجوف لا صوت لها ولا جرس وهي الواو والياء والألف اللينة وسائر الحروف مجروسة) [299].

مبدأ الخفة والثقل:

أ- مفهوم الفصاحة:

جاء في لسان العرب أن لفظة " الفصاحة" مشتقة من مادة فصح ومعناها أبان وكشف ويقال أفصح اللبن، ذهب اللبأ عنه، وفصح اللبن إذا أخذت عنه الرغوة ، وأفصحت الشاة والناقة خلص لبنهما، وقال اللحياني أفصحت الشاة إذا انقطع عنها لبؤها وجاء اللبن بعد.[300]

يستخلص من هذه المعاني اللغوية، بأن الفصاحة لغة هي الإبانة والظهور ، قال سبحانه وتعالى:﴿ وَأَخِي هَـٰرُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَاناً فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءاً يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَن يُكَذِّبُون *.﴾

فالفصاحة تشمل الألفاظ الواضحة البارزة المستأنسة استعمالا والمدركة وجدانا، وحسا، و رفضها للتنافر مراعاة لنظم التركيب عند التشكيل [301].

---

[297] الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، ص 49/48 .
[298] المصدر نفسه، ص 46.
[299] الفراهيدي الخليل بن احمد ، معجم العين ، (مادة جرس).
[300] ابن منظور محمد بن مكرم ،ج2، (مادة فصح).
*سورة القصص، الآية 34.
[301] ينظر، بسناسي سعاد ،" إشكالية التواصل بين تقنيات التحليل واحتمالات التأويل،"، ص136.

فالتنافر ينبجس من نظم الأصوات المتقاربة المخرج (إن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر ولاشك في أن الألوان المتباينة إذا اجتمعت كانت في المنظر أحسن الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الأصفر ، لقرب ما بينه وبين الأصفر ، وبعد ما بينه وبين الأسود... ومثال التأليف من الحروف المتباعدة كثيرة جل كلام العرب عليه ، وللحروف الحلق مزية في القبح إذا كان التأليف منها فقط ...)[302] .

و أنت ترى أن مفهوم الفصاحة مبني على قانون التباعد بين الحروف أثناء تأليف الكلام، لأن الحرف مع نقيضه أظهر و مع شبيهه أخفى.أما الأصوات التي تتشكل منها الألفاظ فيستحب أن تتباعد مخارجها لأنه إذا تقاربت حصلت المؤونة، وصعب النطق بها (فالتنافر الذي من شأنه أن يبرز انسجام المجموع)[303].

فالتنافر إذا ليس في طبيعة الأصوات وهي كلها فصيحة، وإنما في كيفية تعلق مع بعضها البعض، فكلما تباعدت في المخرج خفت واستسيغت، وكلما تقاربت في المخرج ثقلت وصعب النطق بها [304] .

وقد تكون الألفاظ فصيحة على المستوى الإفرادي، وقد تثقل على السامع و لكن يجد الناطق بها مؤونة عند تعلقها مع بعضها في التركيب (فالألفاظ لا تتفاضل من حيث هي مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة وأن الفضيلة وخلافها ، في ملائمة معنى اللفظة التي تليها)[305].

وعليه فالتنافر يحصل في مستويين:

1-بتجاور كلمات متقاربة الحروف والمخارج.

2-بتكرير كلمة واحدة عدة مرات كقول شاعر وليسَ قُرب قبْرِ حَرْب قبْر[306].

ومن خلال كل هذا يتجلى قانون المباعدة، إذ يستحسن تصاحب الأصوات تباينا فيما بين موادها الصوتية، وكلما تقاربت ذاب بعضها في بعض واختلط معها.

---

[302] - الخفاجي ابو المجد عبد الله بن محمد بن سنان، سر الفصاحة، ص 65.

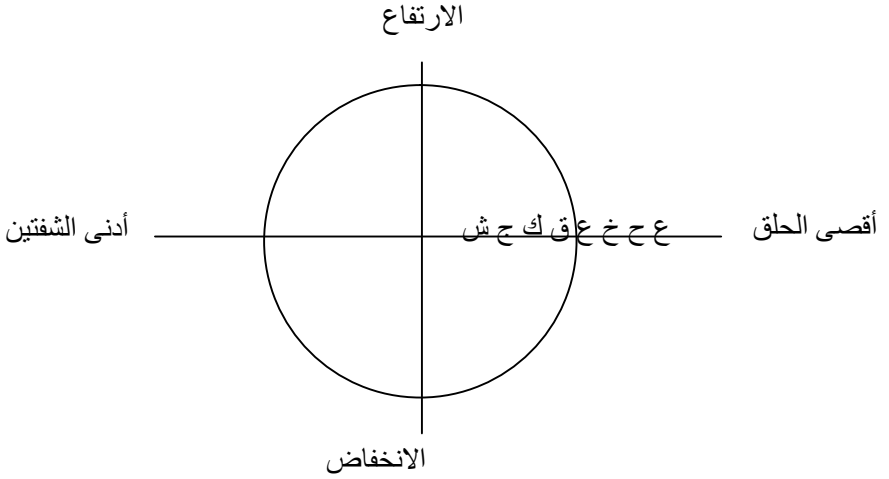
[303] جويو جان ماري ، مسائل فلسفية الفن المعاصر، تر، سامي الدروبي ،ط2 . دار اليقضة العربية للتأليف والنشر، 1965 ، ص3.

[304] السيوطي جلال الدين ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ،ج1، ص 197 / 198 .

[305] الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ، دلائل الإعجاز، ص 46.

[306] الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ط 1. منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان : 1981 ص 23.

إذ الصوت مع نقيضه أظهر ومع شبيهه أخفى وأضعف[307]، وهذا ما أكده الجاحظ [308] في مؤلفه البيان والتبيين فقال فإن الجيم لا يقارن الضاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا بتأخير ، والزاي لا تقارن الفاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير،و كلما توسعت دائرة التلفظ سهل وسلس الكلام، المبينة فيما يلي [309]:



تمثل الدائرة الملتفة حول مركز المعلم المتعامد، بيانا لمستويات الفصاحة، فكلما اتسع حيز تلك الدائرة فيجد لسان الملقي سعة ورحبة في التلفظ تمكنه من تخريج الأصوات، وبالعكس كلما ضاق حيز الدائرة ربت معضلة الصوت وحرج المصوت به[310].

اهتم القدامى في بسط و سائل القدرة اللسانية من أجل إخراج الصوت وتشكيله.مما وفر لهم الاستطاعة على توقيع أساليبهم بعلامات التقفية و التسجيع والجناس والتكرير التي بها يتم عقد مكونات الخطاب [311].

ولا غرو أن إيقاع اللغة العربية يتسم بنسق يبيح استعمال التنافر والتشويش، إن على المستوى الافرادي ، فتتضمن لفظة أصواتا متنافرة في مخرجها أو على مستوى التركيب بأن تتعلق كلمات على الحرج وعدم الانسجام، مما اصطلح على تسميته المعاضلة اللفظية*

---

[307] ينظر، عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 281.
[308] ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين ،ج 1 ،ص 51.
[309] ينظر ، الجاحظ، المصدر نفسه ،ج 1، ص 272.
[310] ينظر ، عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 282.
[311] ينظر ، عميش العربي، المرجع نفسه ،ص 282.
* المعاضلة اللفظية ، ينظر ، كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري .

خاض القدامى حديثهم عن الاستخفاف واستثقال في عدة مستويات منها الألفاظ والحروف والحركات.

1- مستوى الألفاظ:

أورد القدامى أن الفعل أثقل من الاسم وهذا ما أكده السيوطي[312] بقوله : (الخفيف من الكلمات ما قلت مدلولاته ولوازمه والثقيل ما كثر فيه ذلك ، فخفة الاسم، أنه يدل على مسمى واحد ، ولا يلزمه غيره في تحقيق معناه .ومعنى ثقل الفعل ، أن مدلولاته ولوازمه كثيرة فمدلولاته الحدث والزمان،ولوازمه الفعل و المفعول والتصرف وغير ذلك).

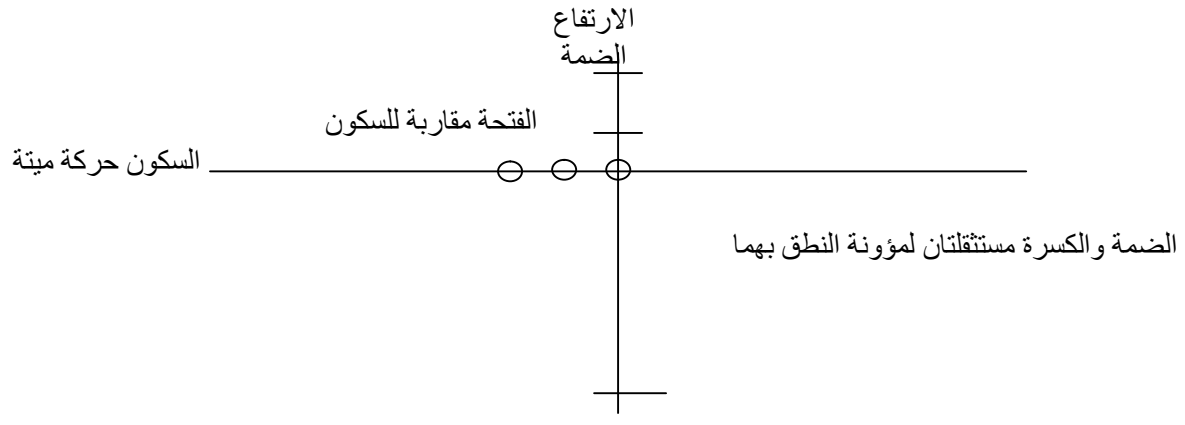
وعليه تم توظيف في الخطاب القرآني – قصة ادم وإبليس – الاسم بدل الفعل حسب قوله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاء ﴾ * ﴿ هَـؤُلاء إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ

2- مستوى الحروف :

استثقل المتحدث العربي الفصيح الأبنية الثلاثية إذا تقاربت حروفها، ونفر من اجتماع حروف الحلق [313] .ولذلك قل فيها الإدغام أو التجاور.

3- مستوى الحركات:

رتب القدامى ثقل بعض الحروف على الوجه الآتي :



[312] الإتقان في علوم القران ،ج 1 ، ص 98.

[313] أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص23.

* سورة البقرة ، الآية 31.

قال جلال الدين السيوطي[314] : (أثقل الحركات ضمة والكسرة ثم الفتحة).

وإن التجربة المخبرية أثبتت غير ذلك، ووضعت أثقل الحركات الكسرة لأنها تمثل موجة قصيرة ، ومن بعدها الضمة والفتحة أخف الحركات ، لأن التحليل الصوائت في المخبر ينطلق من الحدة والدقة لا من الخشونة والفخامة [315].

إن مبدأ الخفة والثقل ارتبط ارتباطا وثيقا في الدراسات التراثية بصوت الهمزة * وتم التعرض إليها في مبحث النبر** .

حقول الدلالة الاصطلاحية:

1-إيقاع الدلالة :

تأبت لغة النص عامة ، ولغة الشعر خاصة عن أن يتلقفها قانون معرفي واضح ثابت ، فهي متروكة للتأويل والتخريج والتدليل .

فإن المفتاح الأساسي للولوج إلى مغوار النص الأدبي يتمثل في دراسة كل المستويات الدلالة للغة بداية من المستوى الصوتي ووظفته في إيضاح أبعاد النص الأدبي ونهاية بالأبعاد الكلية للنص، وما مدى مساهمة الدلالة الصوتية في كشف بعض الأبعاد الدلالية والفنية للنص الأدبي .

ومن السمات الإيقاعية للكلام العربي الفني هو أن من طبيعة العربي أنه يستبيح أن يترك للقول متنفسا[316]. فكل خطاب جبل بفطرة التنفيس سيفضي إلى مجرة من المدلولات بها تفتح تلك اللمسة الإيقاعية لسامع فضل الولوج إلى الخطاب بقصد إشراكه في إعادة إنتاج الدلالة باعتباره متفهما عن المفهم قال الجاحظ[317] : المفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل.

---

[314] أشباه والنظائر في النحو ، ج 1، تح ، فائز ترجيني ،ط 1 ، دار الكتاب العربي ، 1984 ، ص 185.

[315] ينظر، مكي درار ، سعاد بسناسي، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية دراسة تحليلية تطبيقية، ص 150 .

* نطق الهمزة فيه نوع من التهوع ينظر كتاب العين ، ترتيب ومراجعة داود سلوم ، داود سليمان العنبكي ،مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان، (مادة هوع) ص88 . السطر 2 . والمؤونة والصعوبة .

** النبر مأخوذ من كلمة نبر أي همزة- ينظر مبحث النبر، الفصل الثاني، ص 50.

[316] بنظر الجاحظ ، الحيوان ،ج 1 ، ص486.

[317] ينظر،الجاحظ، المصدر نفسه ، ج 1 ، ص487.

الدلالة الصوتية والمحاولات التراثية الأولى:

1- محاولة الخليل(170 هـ):

كانت محاولة الخليل في طليعة المحاولات التي حاولت ربط اللفظ بالصوت فقد ورد في تهذيب اللغة أن الخليل قال: (صر الجندب صريرا، وصر الباب يصر ، وكل صوت شبه ذلك فهو صرير ،وإذا امتد فكان فيه تخيف وترجيع في إعادة ضواعف كقولك صرصر الأحطب صر صرة)[318].

وجاء في الخصائص (قال الخليل كأنه توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا، فقالوا صر، وتوهموا في صوت البازى تقطيعا فقالوا صرصر)[319].

ومن هنا يفهم أن الخليل ربط الدلالة بالصوت فكلمة " صر" صورة لفظية لصوت الجندب المستمر ، وصر صر يحكي صوت البازى الذي تسمع فيه تقطيعا .

2- محاولة سيبويه(ت 180 هـ):

اهتم سيبويه في مؤلفه الكتاب بالعلاقة بين الصوت والدلالة فهو يرى أن كل المصادر التي على وزن فعلان تدل أصواتها على معناها يقول : (من المصادر التي جاءت على المثال واحد حين تضاربت المعاني قولك : النزوان والنقران والقفزان وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في الارتفاع ...)[320]. وعليه ربط سيبويه الدلالة بالصرف .

3 - محاولة الجاحظ(ت 255 هـ):

يتفهم الجاحظ ماهية الصوت في تخريج الكلام لذا يقول: (إن الصوت آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع و به يوجد التأليف ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف) [321].

ويعد الجاحظ في مقدمة الباحثين القدامى الذين اعتنوا بالدلالة الصوتية وصلتها الوثيقة بالنص الأدبي وبخاصة فن الخطابة، فقد اهتم بعيوب النطق كاللثغة وأورد حروفها

---

[318] الأزهري ، تح احمد عبد العليم البردوني، ج 12 ، مر، على البخاري ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، دط، باب الصاد والراء ، ص 106.

[319] ابن جني أبو الفتح عثمان ،ج2، ص 152.

[320] سيبويه ،الكتاب، ج2، ص218.

[321] الجاحظ ، البيان والتبيين ،ج1 ،ص79 .

القاف والسين واللام والراء حيث تقلب القاف إلى الطاء والسين إلى ثاء ، واللام إلى الياء ، والكاف ، والراء إلى الياء أو الغين أو الذال أو الظاء وكما تعرض إلى اللكنة التي تبرز في كلام الأجنبي إذا نطق العربية كنطق الجيم زايا، ومن عيوب النطق عنده أيضا تعود إلى أسباب عضوية كسقوط الأسنان[322].

4- محاولة ابن دريد(ت 321 هـ):

عنى ابن دريد بهذه القضية في كتابه " الاشتقاق " فقد تناول أسماء القبائل في الجزيرة العربية ومعانيها لذلك يقول: (فهذيل من الهذل وهوالاضطراب، وقضاعة من انقضع الرجل عن أهله إذ بعد عنهم أو من قولهم تقضع بطنه إذا أوجعه)[323].

5 - محاولة ابن جنّي(392 هـ):

تناول ابن جنّي[324] في هذه القضية في مؤلفه الخصائص، وأخذت بعدا عميقا وبخاصة في فصلي تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، وإمساك الألفاظ أشباه المعانى.

ويبين ابن جني[325] أن العرب تقارب بين الألفاظ والمعانى إذا كان بينها تماثل صوتي لذلك يقول في باب: (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعانى واستعملوا تركيب "ج ب ل" و"ج ب ن" و "ج ب ر" لتقاربها في موضع واحد ، وهو الالتئام والتماسك منه الجبل لشدته وقوته، والجبن إذا استمسك وتوقف وتجمع، ومنه جبر العظم ونحوه أي قويته).

ومن الظاهر أن ابن جنّي حاول أن يربط بين الدلالة والصوت معتمدا على تجانس الألفاظ وتقاربها ويتابع الفكرة نفسها في الفصل الموالي " إمساك الألفاظ أشباه المعاني" مرتكزا على تناغم وتقارب الجرس الصوتي بين الألفاظ فيقول : (... وذلك أنه كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها... ومن ذلك قولهم: خضم وقضم ، فالخضم للأكل الرطب ، كالبطيخ ، والقضم للصلب اليابس نحو قضمت الدابة شعيرها ...فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس حذو المسموع

---

[322] البيان والتبيين، ، ج 1 ،ص 75/70/58/35/34.

[323] ابن دريد، الاشتقاق ، نح عبد السلام هارون،مكتبة الخناجي ، القاهرة: 1952، ص 176 /576.نقلا عن دراقي الزبير ، محاضرة فقه اللغة ، مطبوعات الديوان الجامعي الجزائر ، 1994 ، مبحث الاشتقاق .

[324] الخصائص، ج 2 ،ص 133 /168.

[325] المصدر نفسه،الخصائص، ج 2، ص 185/157.

الأصوات على محسوس الأحداث)[326] . و يفهم من هذا الرأي أن ابن جنّي قد استيعاب الدور الدلالي التي تؤديه بعض الأصوات سواء من ناحية جرسها الإيقاعي أو من ناحية صفاتها.

ولم ينته عند هذا الحد بل اهتم بالعلاقة بين الحرف والمعنى ثم بين الصـــويت أو الفونيم الحركات و المعاني، وأخيرا بين جرس الحروف وترتيب الأحداث وفقـــا لترتيـــب أصواتها في الكلمة يقول: (... بحيث فالباء لغلظها تشبه بصـــوتها خفقـــة الكـــف علـــى الأرض والحاء لصلحها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوها وإذا غارت في الأرض والثاء للنفث للتراب. وهذا أمر تراه محسوسا محصلا ، فأي شبهة تبقى بعده، أم أي شـــك يعرض على مثله)[327].

6 – محاولة ابن فارس(ت 395 هـــ):

وضع ابن فارس معجما سماه مقاييس اللغة ، اهتم بالعلاقة بين الكلمات ومعانيهـــا، وفق ما تطرق إليه ابن جني في مؤلفه الخصائص، إلا أن ابن فارس أضاف في معجمـــه المفردات والألفاظ التي تشترك في أصول ثلاثة ، ويشرح دلالتها مع ذكر تقلبات الأصـــول ، ثم يعقد الروابط المتواشجة بين الدلالات كل هذه الصور ، مستنتجا دلالة عامـــة لهـــذه المادة[328].

7428 – محاولة ابن سينا(ت هـــ):

تعرض ابن سينا في رسالته " أسباب حدوث الحروف " إلى العلاقة بـــين الصـــوت والدلالة وبسط مفهوم الصوت بأنه مدرك سمعي، أرجعه إلى سببين همـــا: (القلـــع* أو القرع**)، واهتم بمخارج الأصوات وصفاتها.

---

[326] ينظر ابن جني أبو الفتح بن عثمان ، الخصائص، ج 2 ، ص 161.
[327] ينظر، ابن جني، المصدر نفسه ، ج 2 ،ص 161 .
[328] ينظر، أنيس إبراهيم ، دلالة الألفاظ ، ط5. الانجلو المصرية :1983 ،ص 67.
*القلع لغة فهو انتزع الشيء من أصله يقال : قلعه يقلعه قلعا ، وقلعه واقتلعه وانقلع واقتلع وتقلع، لسان العرب(مادة قلع).
** القرع لغة هو الضرب يقال : قرع الشيء والراحلة يقرعهما قرعا ، لسان العرب (مادة قرع).

الدلالة الصرفية:

مفهوم الدلالة الصرفية:

تنهج الدراسات الصرفية نهجا يحدد مدى صلة التصريف والاشتقاق بالتركيب والصيغ والأوزان الصرفية وما يتصل بها من ملحقات سواء كانت هذه الملحقات صدورا أو احشاءا أو أعجازا [329] و لا ريب أن الصيغ الصرفية والأوزان العربية قد ضبطت وظائفها فوظيفة صيغة المفعول غير صيغة الفاعل ، والمزيد غير المجرد ، والملفت للانتباه تحديد الوظيفة لكل صيغة [330] . فالبنية الصرفية تشكل سمة تنزاح إلى دلالة خاصة [331].

إن الدرس الدلالي يناوش الصيغ الصرفية للمفردات وإظهار معانيها المؤداة ، فالدلالة المعجمية لا تكفي لبيان المعنى، بل لا بد أن تسهم الدلالة الصرفية في تلقف معنى الصيغة، فمثلا لبيان معنى "استغفر " فمعناها المعجمي متوقف على مادتها اللغوية " غ . ف .ر " وأما معناها الصرفي فهو مرتبط بالوزن " استفعل " فالألف والسين والتاء التي تدل على الطلب[332]. ومنه قوله تعالى: فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَآ أَتَيَآ أَهْلَ قَرْيَةٍ ٱسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَاراً يُرِيدُ أَنْ يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا *.

فمعنى صيغة استطعتما مرتبط بالوزن الصرفي فهي على وزن استفعلا فمدلولها طلب الطعام و إلحاح في طلب الضيافة.

وظيفة أبعاض الحروف والزوائد في تبيان دلالات الصيغ:

تسهم أبعاض الحروف والزوائد في تباين دلالات الصيغ، وهذا ما أثاره ابن جني[333] من خلال حديثه عن دلالة صيغة "استفعل" حيث يقول: (استفعل في أكثر الأمر للطلب نحو : استسقى، واستطعم واستوهب، واستمتع واستقدم عمرا ، واستصرخ جعفرا).

ومن هنا هل يمكن التساؤل فيما يخص الدلالة الصرفية ، هل مرجعها الصيغة أصولا و زوائدا ؟ أم تعتبر الأصول قارة – الفاء والعين واللام – لا تأثير لها في تباين الدلالة وتتقاسمها جميع الصيغ، وعليه إمكانية تلقف الدلالة الصرفية في الزوائد.

---

[329] ينظر، تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة، ص 204.
[330] ينظر، تمام حسان ، اللغة بين المعيارية والوصفية ، دط . المكتبة الأنجلو المصرية: 1985 ،ص 221.
[331] ينظر، تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة، ص 208.
[332] ينظر، مختار عمر أحمد ، علم الدلالة ، ط1 .دار العروبة ، الكويت : 1983 ،ص 13 .
* سورة الكهف، الآية 77.
[333] الخصائص، ج 2 ،ص 153 .

تحدث ابن جني في هذه القضية ، فهو يجزم أن ما دل على الطلب في صيغة استفعل هو الألف والسين والتاء حيث جاءت هذه الزوائد أولا ، ثم أعقبتها الأصول القارة فاء الكلمة وعينها ولامها(وذلك أن الطلب للفعل ،والتماسه،والسعي فيه، والتأتي لوقوعه ، تقدمه، ثم وقعت الإجابة إليه، فتبع الفعل السؤال فيه، والتسبب لوقوعه ، فكما تبعت أفعال الإجابة أفعال الطلب ، كذلك اتبعت حروف الأصل الحروف الزائدة التي وضعت للالتماس والمسألة وذلك نحو استخرج واستقدم واستوهب، واستمنح)[334]. وهذه القضية يتم توضيحها بالمعادلة الآتية :

أ – س - ت	+	فعل ف ع ل	=	صيغة استفعل
الزوائد		الأصول		طلب الفعل

وقد وردت صيغة استفعل في النص القرآني ، ومنه قوله تعالى: ﴿قُل لاَّ أَمْلِكُ لِنَفْسِي نَفْعاً وَلاَ ضَرّاً إِلاَّ مَا شَآءَ اللّهُ وَلَوْ كُنتُ أعلم الْغَيْبَ لاَ سْتَكْثَرْتُ مِنَ الْخَيْرِ وَمَا مَسَّنِيَ السُّوءُ إِنْ أَنَاْ إِلاَّ نَذِيرٌ وَبَشِيرٌ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ *. فصيغة استكثر دلت على طلب الخير الكثير.

2 –إيقاع الصورة الأدبية أو الصورة الشعرية:

إن العمل الأدبي ليس عالما مسطحا يتمكن منه القارئ دون تعب ومكابدة ، إنه عالم عجائبي ممزوج بألوان الحركة. فالأدب عالم يتجاوز الحدود والمنطق والحكمة ، فهو بهذا الشكل يأتي مفاجئا وغريبا ، فبخلاف ذلك (يعتمد على الخيال أو الرؤية التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عما وضعت لها أصلا ، لتشحنها بمعان جديدة وإيحاءات غير مألوفة)[335] .

فهو هنا يتحدث عن الأدب في حقيقته الذي يقوم بنقل الدلالات والمعاني الغير المباشرة، كما أنه لا يحاكي الواقع المادي وإنما يستشف جوهره بواسطة حدس الأديب فيضفي على هذه المعاني السمات الفنية مبتعدا بذلك عن الواقع المادي إلى الواقع الخيالي

---

[334] ينظر، ابن جني أبو فتح عثمان الخصائص، ج 1، ص 15/11.
* سورة الأعراف، الآية 188.
[335] إبراهيم الرماني ، الغموض في الشعر العربي ، ص 85.

فهو باستطاعته أن يحول الأفكار إلى تجارب شعرية بتوفير ما يمكن تسميته " بالفضاء الشعري " .

وباستخدام الوسائل الفنية أهمها – الصورة – فما هي الصورة يا ترى ؟

(الصورة هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى ، واللغة هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص البنية لم تحدد على نحو واضح لأنه الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني والزماني)[336] ، وعليها فهي الطاقة الفعالة التي يبني بها الأديب رؤيته من خلال تفتيت أشياء الوجود الواقعي ، فيتخذها منطلقا إلى الرؤية الشعرية [337].

والصورة عند الفلاسفة مقابلة للمادة وهي ما يتميز به الشيء مطلقا فإذا كان في الخارج كانت صورته خارجية ، وإذا كان في الذهن كانت صورته ذهنية ومن هنا عرفها التوحيدي[338] بقوله: (هي التي بها الشيء هو ما هو) ، وعليه لا يمكن أن نحدد مفهوم الصورة بشكل مضبوط ونهائي .

فالصورة هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من العقل والفكر والخيال* والعاطفة واللغة والإيقاع، وهكذا عرفها عز الدين اسماعيل[339] بأنه (الشعور المستقر في الذاكرة... وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر أو الرسم أو النحت).والشاعر الحق هو الذي لا يصور بعيدا عن ذاته بالاعتماد على الصيغ الجاهزة ، بل هو الذي يصور حسب شعوره وعاطفته.

وإذا كان المفهوم القديم قد خص الصورة على التشبيه* والاستعارة** بجميع أشكالها. ولا نستطيع تأسيس أي مفهوم للصورة الفنية بعيدا عن الخيال (فهو الذي يكسر الحاجز... على العقل والمادة فيجعل الخارجي داخليا ، والداخلي خارجيا ويجعل من الطبيعة فكرا ، ويحيل الفكر إلى طبيعة ، وهذان موطن السر في الفنون)[340] .

---

[336] الرماني إبراهيم، ، الغموض في الشعر العربي، ص 254

[337]ينظر ساسين عساف ، الصورة الشعرية ونماذج في إبداع أبي نواس ،ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر ، بيروت ، لبنان : 1981، ص 24 .

[338] المقا بسات ، مقابسة /91 ، تح ،محمد حسين ، د ط .مطبعة الإرشاد:1970 ، ص 363 .

[339] إسماعيل عز الدين ، التفسير النفسي الأدبي ، ط 4 . دار العودة ، بيروت ، لبنان : 1981 ، ص 71.

* يرى كوليردج أن الخيال نوعان : " إني اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا ، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا ... أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى الخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، فهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة ، وفي طريقة نشاطه ، أنه يذيب ويلاشى و يحطم لكي يخلق من جديد "ينظر عشماوي محمد زكي ، قضايا النقد الأدبي ، دار النهضة العربية ، بيروت: 1979، ص 62 .

* التشبيه : لغة التمثيل ،.ينظر ابن منظور محمد بن مكرم ، لسان العرب،(مادة شبه). وعرفه العسكري أبو هلال (التشبيه : الوصف بان أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه) ، ينظر كتب الصناعتين، ص 239 .

** الاستعارة أنه تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ، ونقل لها عما وضعته له ، ينظر الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز. ص

وهذا ما أوضحه حازم القرطاجني[341] لما عرف الشعر بأنه (كلام موزون مخيل) . وهكذا يتضح أن الخيال لا يقل أهمية عن الوزن والقافية في تشكيل القصيدة ، فهو يحمل دلالة معنوية مما يضفي على النص الشعري جمالية .

إن الصورة التي أحدثها " بدر شاكر السياب " لعيني الحبيبة في إطار جديد يختلف عن الإطار القديم ، حين كان الشاعر يشبه عيني المرأة بعيون المها ، وأما السياب فعينا حبيبته " نخيل " وهي صورة يمكن فرضت نفسها على الشاعر في موقع –البيئة العراقية والمشهورة بالتمور– التي نشا فيها . فيقول السياب :

عَيَّنَاك غابَتا نَخِيل ساعة السحر ْ [342]

أو شَرَّفَتَّان راحَّ يتّأى عَنْهَما القمر ْ [343]

عَيَّنَاك حِيْن تَبَسَّمَان توَرْقَ الكروم ْ [344]

إيقاع البنية :

المقاربة المعجمية لمصطلح البنية: structure

ورد في لسان العرب كلمة بنية (.... بنى فلان بيتا بناء و بنى ، وابتنى دارا و بنى بمعنى. والبنيان الحائط)[345].

وعليه فاصل الكلمة بنية تدل على التشييد والبناء و التركيب.

وقال الفيروز آبادي [346] أن البنية :(نقيض الهدم ، يقال :بناه يبنيه بنيا وبناء وبنيانا وبنية وبناية وابتناه وبناه) ، و من هنا يستخلص أن المدلول اللغوي لمصطلح البنية يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما ، ثم امتد المصطلح إلى فن المعمار [347].

هذا عن مدلولها اللغوي و أما مفهومها الاصطلاحي فعرفها لالاند[348] . بأنه (هي كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه و لا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه) ، وإن هذا التعريف يستند إلى رؤية يسيطر فيها النظام

---

[340]ناصف مصطفى ، الصورة الأدبية ، ط 2 ، دار الأندلس : 1981، ص 27.

[341] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 89 .

[342] ديوان شاكر السياب، أنشودة المطر ،(السطر 1)، ص 474.

[343]المصدر نفسه، (السطر 2)،ص 474.

[344]المصدر نفسه، (السطر 3)، ص .474.

[345] ابن منظور محمد ابن مكرم ،(مادة بني).

[346] القاموس المحيط ، (مادة بنى).

[347]ينظر السعدني مصطفى ، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة تربوية ، دط الناشر مشاة المعارف بالإسكندرية ، دت ،ص 11 ترجم النص إلى العربية الأستاذ زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، ص 43.

[348] - Andre la lande Vocabulaire technique et critique de la philosophie - ED. pu f 1983. p 1031.
« la structure est utiliser dans un sens particulier et nouveaux préciser chaque constituant dans. divers phénomène , dont chaque élément lie aux autres ne pouvant être comme un sémantique , sauf dans cadre généralisé »

اللغوي على عناصره ، ويفصح عن علاقات فعلية تتجسد بين أصواته ، وكلماته ، وجمله وتراكيبه وصوره .

كما قد تعني البنية مفهوما آخر يتصل بوضع الكلمات في سياقها الشعري وضعا سليما منتظما وهو المفهوم الذي أشار إليه قدامة[349] أثناء حديثه عن ائتلاف اللفظ والوزن بقوله:(وذلك بأن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة ، مستقيمة ، كما بينت ...)، وإنما كان يقصد قدامة بالبنية بناء الشعر والطريقة التي يؤسس بها الشاعر كلامه ، ويسوقه سوقا يختلف به عن النثر .

إن صياغة الألفاظ والأبنية والتراكيب في اللغة العربية تخضع لمزاج إيقاعي ، فأنت ترى في مواقع معينة من التركيب الشعري تفضل بنية على أبنية أخرى [350] فحسن إيقاع البنية الثلاثية التي يستريح في تحقيقها اللسان خلاف غيرها في الأبنية الأحادية ، والثنائية ، والرباعية والخماسية القائمة على الحرج و عدم الاعتدال .

وعليه فالبنية الأحادية لا توظف بسبب قلة بنيتها، وتعثر اللسان في تحقيق النطق بها في الشعر. وأما البنية ثنائية فلا هي قليلة تستثقل بقلتها ولا هي طويلة تستملح بكثرة حروفها .

إن السر الذي يكمن وراء استلذاذ البنية الثلاثية في الأداء الإنشادي للشعر القائم على الاعتدال والاستواء والمباعدة بين حروف البنية [351] ، ومن هنا استثقل المتكلم العربي الكلمات الثلاثية إذا تقاربت حروفها ، و اجتمع فيها حروف الحلق [352].

و يبدو أن بدر شاكر السياب قد أحسن استخدام البنية الثلاثية في أنشودة المطر كقافية في نهاية كل سطر شعري .

يقول الشاعر:

عيناكِ غابتا النخيلٍ ساعةَ السحر [353]

أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر [354]

---

[349] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 89.

[350] ينظر تليمة عبد المنعم ، مداخل الى علم الجمال الأدبي ، دط. دار الثقافة القاهرة : 1978 ، ص 122.

[351] ينظر عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 273.

[352] ينظر أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص23 .

[353] السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ،(السطر 01) ،ص 474.

[354] المصدر نفسه، (السطر 02) ،ص 474.

وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر[355]

بأنَّ أمه – التي أفاق منذ عام[356]

ويلعن المياه والقدر[357]

في الوادِ من أثر[358]

وفي العراق جوع[359]

وتطحن الشوان والحجر[360]

رحىً تدور في الحقول .....حولها بشر[361]

تندرج ضمن هذه الأسطر الشعرية مجموعة من الأبنية الثلاثية ، استخدمت كقوافي نهاية الأسطر ومنها " سحر– قمر – مطر –عام –قدر –اثر –جوع " وهي هنا مولد من مولدات القيمة الإيقاعية والصوتية واللسانية، وهذا السر في استخدام البنية الثلاثية بهذا النسيج والصياغة ، هي التي مكنت للقارئ والسامع على تذوقها ، فمثلا بنية (عام) قائمة في الأداء الإنشادي للشعر على قانون المباعدة بين الأصوات الثلاثة : الميم الذي هو شفوي وبين الألف الذي هو هوائي وبين العين الذي هو أقصى الحلق ، حيث تبيح مسافة لسانية واسعة بين حرفي العين والميم بحسن ترتيل وتنغيم صوتيهما معا [362] .

وعليه يمكن توضيح حسن إيقاع البنية الثلاثية مع مراعاة قانون المباعدة و المباينة (إذ يقتضي تجاوز الأصوات تميزا فيها بين موادها الصوتية وكلما تقاربت ذاب بعضها في بعض واختلط معها) [363] . ومن هنا يتضح أن السياب نسج أسطره الشعرية بماء المباعدة بين الأصوات .

ينظر الجدول التالي :

---

[355] السياب بدر شاكر ، أنشودة المطر، (السطر 15) ،ص 475.
[356] المصدر نفسه، (السطر251) ،ص475.
[357] المصدر نفسه، (السطر 33) ،ص476 .
[358] المصدر نفسه، (السطر 57) ،ص477 .
[359] المصدر نفسه، (السطر 65) ،ص478 .
[360] المصدر نفسه، (السطر 68) ،ص 478.
[361] المصدر نفسه، (السطر 69) ، ص 478.
[362] ينظر، عميش العربي ،خصائص الإيقاع الشعري البحث في كشف آليات تركيب لغة الشعر ، ص 273.
[363] ينظر المرجع نفسه، ص 281.

البنية	المخرج والصفة			تقارب المخرج	تباعد المخرج
سحر	س	ح	ر	–	+
	اللسان	الحلق	الذلق		
	رخو	رخو	رخو		
قمر	ق	م	ر	–	+
	اللهاة	الشفاة	الذلق		
	شديد	متوسط	رخو		
مطر	م	ط	ر	–	+
	الشفاة	النطع	الذلق		
	متوسط	شديد	رخو		
عام	ع	ا	م	–	+
	الحلق	الجوف	الشفاة		
	متوسط	هوائي	متوسط		
قدر	ق	د	ر	–	+
	اللهاة	النطع	الذلق		
	متوسط	شديد	رخو		
اثر	ا	ث	ر	–	+
	الحلق	اللثة	الذلق		
	هوائي	رخو	رخو		
جوع	ج	و	ع	–	+
	اللسان	الجوف	الحلق		
	شديد	متوسط	متوسط		

وبنظرة مركزة إلى ما تم تقديمه يتسنى إلى استنتاج بأن الشاعر حرص على إنتاج لسانيات خاصة هي اللسانيات الشعرية [364].

1. ينظر عميش العربي ،خصائص الإيقاع الشعري ، ص 280

+ التحقق

- عدم التحقق

الموسيقى الدّاخلية و الموسيقى الخارجية نموذجا):(الاختصاص الاصطلاحي في الموضوع النقديّ:

تمهيد:

لا يقتصر الإطار الموسيقي للقصيدة العربية على الوزن والقافية التي تقوم عليها صياغة الشعر، يقول ابن رشيق[365]:(الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية ،وجالب لها ضرورة ،إلا تختلف القوافي فيكون ذلك في الوزن ، وقد لا يكون عيبا ،نحو المخمسات ومشاكلها). عيبا في التقفية لا

ولذلك يختلف النقاد حين يحاولون تعريف الشعر تعريفا جامعا مانعا، فيذكرون أهم الصفات وأعظم السمات، على اختلاف في ذلك، ولكنهم يجمعون على أن (الوزن و القافية باعتبارهما ظاهرة موسيقية من ألزم العناصر للغة الشعر وأسلوبه، وفي أذق مقاييسه النقدية)[366].

ولم يكن هذا الإجماع على تعريف الشعر بأنه (الكلام الموزون المقفى)[367] من قبل النقاد القدامى إلا تعبيرا عن ضرورة اعتماد الشعر على خاصتي الوزن والقافية، باعتبارهما أهم ما يميز بلاغة الشعر من بلاغة النثر.

على أن موسيقى الشعر لا تقتصر على الوزن والقافية فقط على الرغم من أهميتهما ومكانتهما ،ولكنها تتجاوزهما لتشمل تآلف الحروف ،وتضادها و طبيعة الأصوات وخصائصها، وتتابع الكلمات و تنوعها ، وأمثال ذلك مما يمكن أن يدخل تحت مفهوم الجرس الذي (ينضوي تحته كل ما يتعلق بدندنة الألفاظ في البيان الشعري ، فالوزن و القافية على ذلك الطرف منه ، وتبقي بعد الوزن والقافية فضلة ... وهذه الفضلة يدخل فيها الجناس ، الطباق وسائر المحسنات اللفظية مع تركيب الكلام ، وترتيب

---

[365] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج1 ، ص268.
[366] أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص 16.
[367] قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، ص 53.

الكلمات وتخيرها ، وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات الشعر)[368].

ومعنى ذلك أن موسيقى الشعر تتحقق في مستويين : مستوى التفعيلات والقوافي أو ما يطلق عليه الموسيقى الخارجية ، ومستوى جرس الألفاظ أو ما يطلق عليه الموسيقى الداخلية ويعنون بها(هذا الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر . وأقل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم ، وجودة الوصف، على نحو ما يعبر أبو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني)[369].

الموسيقى الخارجية:

أهمية الوزن والقافية في القصيدة العربية :

فالموسيقى الخارجية للقصيدة العربية لا يؤطرها سوى الوزن و القافية.

(...الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت و قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية)[370].

وهو الأصل في ذلك أن العرب وقفت على تسمية الكلام شعرا انطلاقا من وحدة البيت، و يقول عز الدين إسماعيل[371] :(... القصائد ذات الوزن الواحد لها طابع مشترك يتمثل في واقع هذا الوزن في صورته المجردة، و لكنها بعد ذلك تختلف في النغمات كما و كيفا ...).

ومن هنا تسهم التفعيلات في إثراء القصيدة بنغمات موسيقية تطرب بها أذن السامع

وبين إبراهيم أنيس[372] ما يتركه الشعر في نغمات أذن المتلقي فيقول :(الكلام الموزون ، و النغم الموسيقي، يثير فينا انتباها عجيبا و ذلك لما فيه من مقاطع خاصة...).

---

[4] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1 ، ص 459.

[369] أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص 283.

[370] هلال محمد غنيم، النقد الأدبي الحديث ، ط01 .دار العودة ، بيروت : 1982، ص 462/461 .

[371] التفسير النفسي للأدب ، ط04 . دار العودة ، بيروت 1981 ،ص 79.

[372] أنيس إبراهيم موسيقى الشعر، ص 13 .

و الأوزان الشعرية محصورة العدد، فهي لا تتجاوز ستة عشر وزنا، كما هو معروف في كتب العروض. و قد عد الخليل بن أحمد الفراهيدي أجناسها (فجعلها خمسة عشر جنسا ، على أنه لم يذكر المتدارك)[373] .

و أهمية القافية ليست بأقل من أهمية الوزن، فهي (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية)[374].

فلقد نالت من الاهتمام ما ناله الوزن ، بل اعتبرها النقاد الأقدمون الركن الثاني للشعر، واشترطوا لها كي تكون أكثر توقيعا و تأثيرا شروطا أهمها:

1- أن تكون متمكنة في مكانه من البيت غير مغتصبة و لا مستكرهة.

2- أن تكون عذبة، سلسلة المخرج، موسيقية، مناسبة للمعنى[375].

و مازالت القافية عند المحدثين تعد من لوازم الموسيقى الشعرية فلم يهملوها و هي عند أحدهم ليست (إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة)[376].

و هي بذلك تعتبر مكونا أساسيا في توقيع موسيقى الشعر (القافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، تكرارها يزيد في وحدة النغم)[377]. وعليه القافية وضعت للغناء والتغني.

الوظيفة الإيقاعية للصوت الشعري:

يمثل الصوت الشعري نهاية كل سطر في أنشودة المطر جرسا موسيقيا، و الجدول التالي يوضح الأصوات الشعرية المستخدمة في نهاية كل سطر شعري من أنشودة المطر:

الصوت	النون	الميم	الباء	اللام	القاف	الدال	العين	الفاء	الهمزة
عدد تكرار نهاية كل سطر	02	06	01	05	03	11	06	02	06
	2.18 %	6.31 %	1.05 %	5.26 %	3.15 %	11.37 %	06.32 %	2.10 %	6.31 %
				الصوت	الياء	التاء	الجيم	الكاف	الراء

[373] ا بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج01 ، ص 269.
[374] المصدر نفسه ،ج 01 ،ص 294.
[375] ينظر بدوي أحمد ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، دط ، نهضة مصر ، القاهرة ، 1960 ، ص 345 / 346 .
[376] أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 246 .
[377] هلال محمد غنيم، النقد الأدبي الحديث، ص 469 .

شعري							
مجموع الأصوات 95 صوتا		عدد تكرار كل نهاية كل سطر شعري	03	03	03	02	43
			3.15 %	3.15 %	3.15 %	2.10 %	45.26 %

ويتبين من خلال استقراء النتائج الموضحة في الجدول أن بعض الأصوات جاءت في نهاية الأسطر الشعرية من أنشودة المطر أكثر من غيرها وهي : "الراء ، الدال، الميم ، العين ، الهمزة ، اللام " وأن أصواتا قد يتوسط استعمالها من قبل الشاعر وهي : " القاف ، الجيم ، التاء ، الياء ، الفاء ، النون ، الكاف " وصوتا قليل الاستخدام وهو الباء .

وأن أصواتا لم ينظم فيها البت على مستوى القصيدة وهي : "الخاء والظاء والشين والضاء والواو ، الثاء ، الزاي،الذال ، السين الطاء ، والغين ، الصاد " بمقارنة بنسب الأصوات الشائعة (الراء ، واللام ، والميم والنون ، والباء والدال)و أما الأصوات متوسطة الشيوع فهي :"التاء والسين والقاف والكاف والهمزة والعين والحاء والفاء واليـاء والجيم" ، والأصوات قليلة الشيوع " الضاد و الطاء والهاء" وأصوات نادرة " الذال والثاء والغين والخاء والسين والصاد والزاي والظاء والواو " في الشعر العربي [378] مع نسبها في نهاية كل سطر شعري من أنشودة المطر.

فأنت ترى توافقا في استخدام البعض منها ، و اختلاف في البعض الآخر وهذا ما يظهر جليا من خلال نسب استقراء أصوات نهاية كل سطر شعري من أنشودة المطر، فوردت النسب كالآتي:

نسبة الأصوات الشائعة من خلال أنشودة المطر : 81.01 %

نسبة الأصوات المتوسطة الشيوع من خلال أنشودة المطر: 11.56 %

نسبة الأصوات القليلة الشيوع من خلال أنشودة المطر : 8.4 %

---

[378] ينظر أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص 248.

ومما يلاحظ أن الشاعر وظف الراء بكثرة لأن صوت الراء مجهور متوسط، شـــديد " ومـــن خواصـــه قـــوة liquideورخو، وهو ما يعرف لدى المحدثين بالصوت المائع " الوضوح السمعي[379]، والصوت المهجور أوضح في السمع من الصوت المهموس[380] .

إيقاع التواصل:

قد نجح الشاعر في استخدام هذه الأداة الصوتية الفعالة لأن تكرار أشباه الصوائت* يلفت إنتباه السامعين نتيجة تميزها بصفات كالوضوح السمعي والسهولة وعذوبتها وقوة تأثيرها على السمع في تأدية شفرة الخطاب ،وربط العلاقات النفسية والوجدانية، المشتركة بين المرسل والمرسل إليه والمتلقى أو القارئ.

وتوضيحا لذلك فأنت تسمع سحر هذا الصوت وجرسه الموسيقي، وقـــوة تـــأثيره على السمع ومن اليقين أن فاقة اللغة العربية إلى الصوت الراء لا تقل عن فاقـــة الجســـم للمفاصل. فلولا صوت الراء لفقدت اللغة العربية الكثير من حركيتها وفعاليتها [381].

فأنت ترى صوت حرف الراء من أصوات الحروف هو أشبه ما يكون بمفاصل الجسم [382] ولعل الرسم التوضيحي [3] الآتي دليل على ما ورد في المتن :

التحرك في كل الاتجاهات وتكرار الحركة المرة بعد المرة	=	مفاصل الجسم	مساعدة +	الأعضاء
صورة مرئية				
ترجيع والتكرار	=	تمفصل حرف الراء	مساعدة +	رشاقة طرف اللسان في آدائه
صورة صوتية				

---

[379] ينظر المرجع نفسه، ص 28.
[380] المرجع نفسه، ص 27.
* أشباه الأصوات أو الحركات. أطلقها علماء العربية القدامى على هذه الأصوات الأربعة (ل ،م ،ن ،ر) و أضافوا إليها العين و جمعوها في قولهم " لم نرع".
[381] ينظر عباس حسان ، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دط .منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 1998، ص 83.
[382] ينظر ، عباس حسان ، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 83 / 84.
* أشباه الصوائت أو الحركات.
[3] ينظر ، المرجع نفسه، ص 84.

إيقاع التفعيلة :

يبث الشاعر انفعالاته في أسطر تتفاوت عدد تفعيلاتها قصرا أو طولا .نتيجة إدراك الشعراء أن الانسجام الإيقاعي يكمن في التفعيلة لا في الوزن .

ويمكن للقارئ العودة إلى قصيدة أنشودة المطر ليقارن بين اختلاف إيقاع القصيدة حسب انفعالات الشاعر. فيتوقف عند ظاهرة السطر الشعري وما مدى ارتباطه بـــالتلوين انفعالي:

فأنت ترى بداية المقطع التالي من قصيدة أنشودة المطر[1] :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحرْ ،مستفعلن متفعلن متفعلن متف

أو شر فتان راح يناى عنها القمرْ ، مستفعلن متفعلن مستفعلن متف

عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ ، مستفعلن متفعلن متفعلن متف

وترقص الأضواء ...كالأقمار في نهرْ ، متفعلن، مستفعلن مستفعلن متف

إن الهوية الإيقاعية للمقطعين التاليين من أنشـــودة المطـــر مضـــمونة بالعناصـــر الإيقاعية التالية :

أ-**هيمنة تفعيلة الرجز** * (مستفعلن –متفعلن – متف)

لم يخرج الشاعر في هذه القصيدة على المجال الإيقاعي لبحـــر الرجـــز ، ولعلـــه استطاع أن يمنح النص الشعري بعدا فنيا جسدته الظاهرة الإيقاعية النابعة من التركيـــب الموسيقي لتفعيلات بحر الرجز، وقد وفر الشاعر لقصيد ته توازنا وتماسكا مـــن خـــلا ل استناده إلى هذا النمط الإيقاعي ، واستطاع أن يضمن رؤيته إلى الوجود عبر إيقاع هـــذا البحر.

ب- القافية المتنوعة:

وأسهمت القافية المتنوعة بما تحتويه من دلالات صوتية وإيقاعية في أداء المعاني التي يطمح الشاعر إلى ذكرها ، فحرف الراء ورد45 مرة مجهور متوسط الذي مخرجه ، من ذلق اللسان يناسب شعر أنشودة المطر وما تتضمنه من مشاعر وأحاسيس وحالات اليأس والحزن التي يعانيها الشاعر.

1 السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، (الأسطر الشعرية: 1-2-3-4)، ص 474.
* الرجز: لقب الرجز بحمار الشعراء رغبة الجميع في امتطاءه .
مستفعلن - مستفعلن - مستفعلن - مستفعلن - مستفعلن - مستفعلن
يستعمل تاما ومجزوءا و مشطورا.

جـ – التكرار الحرفي :

قصد زيادة جرس السطر الشعري بغض النظر عن النظر علاقة ذلك بالزيادة في المعنى. وقد حفلت هذه الأسطر الشعرية بنوع من التكرار فتكرر حرف الميم 4 مرات ، والنون مرتين ومنحها نوع من الغنائية والإنشادية . وعلى الرغم من ذلك تضفي هذه الأصوات على السطر الشعري إيقاعا خاصا ، بل إن تكرار هنا ربما شارك في انتاج المعنى إلى جانب مشاركته في إبراز الإيقاع .

وكان للجوانب الإيقاعية التي تشكلها الأوتاد والأسباب في التفعيلتين " مستفعلن متفعلن" وهي تفعيلة مشتركة بين الرجز والبسيط لها دور فعال في ضبط إيقاع الأبيات ومنحها طاقة إيحائية في تصوير قلق الشاعر ومعاناته .

الموسيقى الداخلية :

تتحقق الموسيقى الداخلية على مستوى النص الأدبي اعتمادا على عناصر الانسجام والتوزين الصوتي في كل من التكرار ،والجناس ،والطباق ،والمقابلة .

أ–التكرار: récurrence

يتسلط التكرار، من الوجهة الفلسفية، على كل مظاهر الحياة، أو بتعبير آخر هو والصبح والنهار ناموس من نواميس الحياة، فالليل والنهار يتكرران، والفصول تتكرر، يتكرران، ودقات القلب والنفس كل ذلك يتكرر بنظام دقيق بديع[383].

استقر الأمر في البلاغة العربية على أن وظيفة التكرار هي التأكيد والتقرير ولفت الانتباه ، ويرى ابن رشيق[384] (التكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار اللفظي والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينيه ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق والاستعذاب) و يستشف من هذا الرأي أن التكرار محسن لفظي

[383] ينظر مرتاض عبد الملك ، نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية،ط1 .دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران ،الجزائر: 2003 ، ص 260.
[384] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 2 ، ص 92.

فهو وسيلة من وسائل السبك surface du text يتجسد على السطح أو ظاهر النص cohesion . [385]

وهذا connotation ومن هنا التكرار أقدر على توليد الدلالة الهامشية أو الإيحائية مرة في أنشودة المطر مكرورة في 31 ما نلفه في الشعر الحديث فمثلا وردت كلمة مطر مواضيع مختلفة . ويمكن توضيح الدلالة الإيحائية لكلمة المطر فيما يلي :

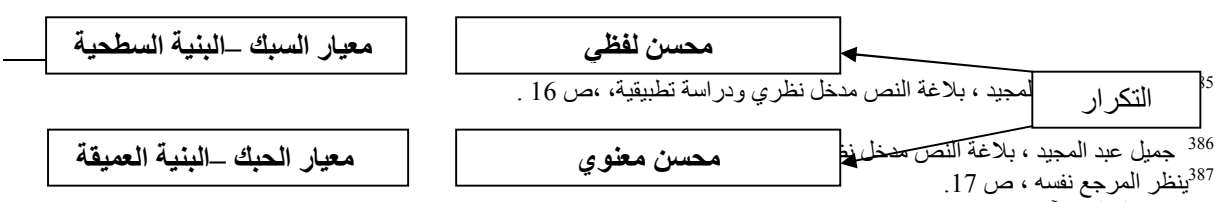
للفظة مطر ، نقف أمام دلالتها déviation قبل أن نلج إلى المعنى الانزياحي المعجمية فوردت كلمة مطر في التفكير المعجمي العربي بمعنى ماء السحاب النازل على وأمْطَرْنَا عَلَيْهِم مَّطَراً فَسَآء الأرض ، و قد وردت في القرآن بمعنى العذاب لقوله تعالى: مَطَرُ الْمُنذَرِينَ* أما دلالتها الإيحائية في أنشودة المطر فهي مرتبطة بالدموع والأحزان والثورة والخسائر والكفاح، وأما في نهاية القصيدة فهي منزاحة إلى نمو العشب وإلى الاخضرار.

ومن هنا أصبح للتكرار أفق جديد يمكن استشرافه من منظورين ، من منظور اللسانيات النصية ومن منظور التوقيع الصوتي .

أ- التكرار من المنظور اللسانيات النصية :

إن التكرار ظاهرة لغوية تحقق على مستوى النص (يتجسد التكرار في مستوى الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني والتي نخطها أو نراها...) cohesion lexical [386] ، وقد حصر ابن رشيق التكرار في اللفظ دون المعنى ، وأجزم أن التكرار في المعنى أقل أو أضعف . (يختص بالاستمرارية coherence وعليه يمكن أن يحقق التكرار معيار الحبك المتحققة في عالم النص ونعنى بها منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين المفاهيم) [387].

وخلاصة القول من وجهة الدرس اللساني يمكن توضيح التكرار بهذا المخطط:



[385] جميل عبد المجيد ، بلاغة النص مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ،ص 16 .
[386] جميل عبد المجيد ، بلاغة النص مدخل نظ
[387] ينظر المرجع نفسه ، ص 17.
* سورة النمل ،الآية 58.

ب-التكرار من منظور التوقيع الصوتي:

1-تكرار الحرفي:

و قد يضفي على النص نوعا من النغم والموسيقى، فتهتز أذن المتلقي فيطرب. مما يستوجب حسن استخدام تكرار الصوت في مواضعه المناسبة له (فالصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتاد الصوتية ... تلازمه الحركة ، والحركة في الصوت المهجور تقرع الآذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها ، بذلك يكون له بعض الآثار ... الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد)[388].

وقد بدت في أنشودة المطر الظاهرة الصوتية تتمثل في طغيان أصوات على أصوات أخرى فمثلا حرف الراء مجهور طغى على الكلمات في نهاية الأسطر الشعرية فورد 47 مرة، وكما ورد في متن الأنشودة ، سواء أكان في أول الكلمة، أم في وسطها أم في نهايتها ، فهو صوت صاخب عنيف ، حيث استخدمه الشاعر كي يعبر عن روعة جمال أمه العراق المتغزل بها و يظهر من خلال الأسطر الشعرية[389] التالية :

عيناك غايتنا نخيل ساعة السحرْ

أو شرفتان راح ينأى عنها القمرْ[390]

عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ .

وترقص الأضواء .... كالأقمار في نهرْ

عن اعتدال واستواء وعلى حد قول رومان ياكبسون[3913] : (ومهما "فسيطرة " الراء كانت فعالية التشديد على التكرار في الشعر فان النسج الصوتي بعيد عن أن يحصر في تأليفات عددية لا غير، ويمكن للفونيم لا يظهر إلا مرة واحدة لكن في كلمة رئيسية في

---

[388] محمد السعدني ، إثبات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دط. منشاة المعارف ، الإسكندرية : دت ، ص 37.

[389] أنشودة المطر ، (الأسطر الشعرية – 1 – 2 – 3 – 4) ،ص 474.

3 رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر ، محمد الوالي و مبارك خمسون، ط 1. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء: 1988، ص.55.

[4] المرجع نفسه، ص 55.

موقع متميز وفي خلفية متباينة أن يتخذ بروزا دالا)[3924] . فوظف الشاعر فونيم الراء في البداية وفي الوسط ، وفي النهاية من خلال الألفاظ التالية "السحر –شرفتان –راح –القمر –تورق – الكروم –ترقص –الأقمار –النهر... "
مما خلق جوا موسيقيا يضفي نوعا من الدلالة[3931].

2–التكرار اللفظي :

منهله ومنبعه تكرر لفظ أو أكثر في ثوب وحدات متتالية ، أو متناثرة على سطح النص مما يجعل العنصر المكرور عامل ترديد وترجيع ، فيولد نوعا من الموسيقى والنغم[2] وعامد هذا النوع تكرار الألفاظ، والصيغ ، والأدوات والتراكيب، والأسماء [394] والأعلام ، حيث يكون العنصر المكرور وثيق الارتباط بالمعنى العام[3953] .

ولا يمكن اعتباره ظاهرة عابرة في كيان النص. وعليه يمكن أن نسوق هنا بعض الأبيات من أنشودة المطر التي يتمازج فيها الترديد الصوتي مع البعد الدلالي عبر حالة من الحزن والمعاناة، و يمثل هذه الظاهرة قول الشاعر[396] :

ونشوة وحشية تعانق السماء ْ
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر ْ
وقطرة فقطرة تذوب في المطر ْ
أنشودة المطر ْ
مطر ْ
مطر ْ
مطر ْ

فتكرار لفظة "مطر " ، يولد شعور الشوق والحنين ، ويعبر عن فكرة أن الماء هو رمز الخصب والحياة .فهو يشبه الماء بصدر الأم ، فالماء منبع الأمن والأمان والاستقرار و الحياة ، والآم مصدر الحب والأمن والأمان للطفل .

وإيقاع التكرار اللفظي قد تخلفه المفردات التي تتكرر زوجين زوجين سواء كان أفقيا أو عموديا :

أ– تكرار زوجين أفقيا :

---

[1] ينظر محمد السعدني ، إثبات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دط، منشأة المعارف ، الإسكندرية، دت ، ص .38
2ينظر عبد الله الطيب ، المرشد في أشعار العرب وصناعتها ، ج 2، ص 495/ 496 .
3ينظر نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط 6 ، دار العلم للملايين ، بيروت : 1981 ، ص254.
[396] السياب بدر شاكر، أنشودة المطر الأسطر الشعرية التالية : 12الى 21 ، ص 475 .

"قطرة فقطرة " ، تسح ما تسح " ، أصبح يا خليج يا خليج "

ب- **تكرار زوجين عموديا :**

"عيناك غابتا " ، " عيناك حين " ، نشوة ،كنشوة " ، غدا تعود أن تعود " ، " هو المطر مع المطر " ، "أكاد أسمع أسمع " . إذا هذا التكرار بنوعيه هو تنويع يغني النص بنغم وموسيقى شجية الأصوات ويقضي على رتابة التكرار ذي الصيغة الواحدة.

الجناس:

كما ورد في لسان العرب ، الجناس مصدر جانس وكذلك المجانسة والتجنيس ، مصدر جنس ، والتجانس مصدر تجانس والجنس في اللغة الضرب وهو أعم من النوع [397].

وعرفه الخطيب القزويني[398] بأنه: (هو تشابه كلمتين في اللفظ).وأنت ترى بأن الجناس ضرب من التكرار ، وهو نوعان تام وغير تام .

أ- الجناس التام:

هو اتفاق لفظين في أنواع الحروف، وأعدادها ، وهيئاتها ، وترتيبها واختلافهما في المعنى [399].

ولقد لخص بعض الباحثين هذه الشروط في عبارة واحدة هي : تماثل الأصوات "الصوائت والصوامت " المتقاربة في الطرفين المتجانسين[400]. ولخصه بعضهم إذ عرف الجناس التام بأنه : (مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول)[401] .

وعليه فأنت ترى أن تسميته مشتقة من تعريفه وعلى الرغم من هذا اختلف البلاغيون حول تسمية المصطلح فمنهم من يسميه الكامل [402] ، ومن يسميه المستوفي [403].

---

[397] ابن منظور ، (مادة جنس).
[398] الإيضاح ، ج 2 ،ص 535 .
[399] ينظر المصدر نفسه،ج 2 ،ص535 .
[400] ينظر العمري محمد ، تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، ط01. الدار العليمة للكتاب: 1990 ، ص 107.
[401] السلطان منير ، البديع تأصيل وتجديد ، دط . منشاة المعارف ، الإسكندرية :1986 ، ص 76.
[402] ا بن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن العشر وآدابه ونقده ، ج 1 ، ص 550.
[403] الصفدي صلاح الدين خليل بن أيبك ، جنان الجناس في علم البديع، تح سمير حسين حلبي ، ط1 . دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان:1987

وخلاصة القول أن الجناس التام يعتمد تكرار الحروف والأصوات بأعيانهـا، وقـد كثر في الشعر العمودي، حيث لم نلفه في قصيدة أنشودة المطر. ومن هنا قد حفل الشـعر العباسي بهذا النوع من الجناس، ولا سيما لدى أبي نواس ومنه قوله [404]:

عباسُ عباس" إذا احتدمَ الوَغى والفضلُ فضل" والربيعُ رَبيعُ

فعباس الأول اسم علم ، والثاني زمان المطر والخصب ، وبهذا مـدح آل الربيـع وهـم العباس ووالده الفضل وجده الربيع .

ب- الجناس الغير التام :

هو اتفاق اللفظين في الوزن كما يبدو في هذه الأبيات[405]:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياعْ
بلا انتهاء – كالدم المراق ، كالجياعْ
وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ
سواحل العراق بالنجوم والمحار كأنها تهم بالشروقْ .

فكلمة السحر على رنة القمر ، وكلمة الضياع على رنة الجياع ، وكلمة البروق على رنة الشروق . وترداد هذه الصيغ المتشابهة في الوزن، هو تكرار واضح وإن تكن هـذه الصيغ تختلف في حرف واحد، وعلى الرغم من ذلك يحقق في جانبه الموسيقى ما يحققـه التكرار المحض سواء بسواء .

وبقدر ما يقوى الجناس الغير التام الجانب الإيقاعي ، والموسيقى للـنص، ومـا يضفي عليه من جراسة صوتية . في حالة اتفاق الميزان الصرفي (فأضفى على الإيقـاع لحنا شجيا، ونغما موحيا مؤثر وأسهم في إثراء الدلالات ، وتعميق الأفكار)[2] والجـدول الآتي يوضح ذلك:

الجناس غير التام	**السحر القمر (س*: 1=2) التغيير واتفاق الميزان الصرفي** **الكروم الغيوم (س: 3=14) التغيير واتفاق الميزان الصرفي** **رعشة نشوة (س:11 = 12) التغيير واتفاق الميزان الصرفي** **يبعث يشعر(س:37 =39) التغيير واتفاق الميزان الصرفي** **الجبال الرجال (س:54 = 55) التغيير واتفاق الميزان الصرفي** **البروق الشروق (س: 43=44) التغيير واتفاق الميزان الصرفي** **يذخر يخزن(س:53 = 54) التغيير واتفاق الميزان الصرفي** **الخليج النشيج (س: 47= 50) التغيير واتفاق الميزان الصرفي** **الضياع الجياع(س: 39=40) التغيير واتفاق الميزان الصرفي**

404 السياب بدر شاكر، انشودة المطر ، الأسطر الشعرية هي : (1-2-39-40-43-44-45)، ص 474/476/477 .
2 بوحوش رابح ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 97.

ج – الجناس الصوتي:

و يسهم الجناس الصوتي في أنشودة المطر في تشكيل الإيقاع ،سواء كان الجناس مقطعيا – أي تجانس أصوات المقاطع مع بعضها البعض أو كليا أي تجانس الأصوات للكلمة مع بعضها البعض– و مثال الجناس المقطعي تمثله الكلمات التالية " السحر– القمر– الأضواء – الأقمار– تبسمان – تغرقان – الظلام – الضياء – البكاء – المطر – القدر – الضياع – الجياع – البروق – الشروق – الدم – الحب – الجبال – الرجال – أكاد – أسمع "،و مثال الجناس الكلي تمثلها الكلمات الآتية " و نشوة ، كنشوة – و قطرة ، فقطرة – تسح ، ما تسح – كا ،كا ،كا – يا خليج ، يا خليج – يا ، يا – كنا ، كانت ".

و يشكل الجناس الصوتي بين هذه المقاطع و الكلمات جرسا موسيقيا يساعد في تشكيل الإيقاع ، و هذا الإيقاع يضفي على النص بعدا جماليا و يتضح أثر الجناس الصوتي في تشكيل الإيقاع في النص الأدبي ، ويقول بدر شاكر السياب [1] :

و ترقص الأضواء ... كالأقمار في نهرْ.

و الموت، و الميلاد، و الظلام، و الضياءْ.

و قطرة فقطرة تذوب في المطرْ...

تسح ما تسح من دموعها الثقالْ

بلا انتهاء – كالدم المراق، كالجياعْ

كالحب، كالأطفال، كالموتى – هو المطرْ

أصيح بالخليج: يا خليجْ

نجد الجناس الصوتي في المقطعين: وا، ما، من كلمتي الأضواء ، الأقمار. و كذلك المقاطع ما، من، يا، يا،را، يا، من كلمتي المراق، كالجياع. و لا شك أن هذا الجناس الصوتي يحدث جرسا موسيقيا و إيقاعيا في النص الشعري.و دلالة هذا الجرس

من ناحية المعنى تتضح من خلال اقتران كل مقطع صوتي جناسي بسياق الكلام، كما أن حركة المد في هذه المقاطع الجناسية تتوافق و الحالات الشعورية، و هي ذات قيمة إنشادية و تنغيمية

1 السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، (10- 15- 23- 40- 41 – 47)، ص 474 / 475.

و امتاعية[406]. وكما تشكل بعدا دلاليا باعتبارها مناسبة للغة الإشارة و الانفعال البلاغي ذات تأثير بنائي[407].

الطباق :

حين نستعرض أراء النقاد في ما يخص مفهوم الطباق يستخلص منها مفهومين بارزين: أحدهما هو الجمع بن اللفظ وضده كالليل و النهار، والسواد والبياض [408] وثانيها الجمع بين الشيء وضده لفظا كان أو فكرة ومعنى. كقول السياب :

دفئ الشتاء فيه ارتعاشه الخريفْ [4]

و الموت، و الميلاد، و الظلام، و الضياءْ [5]

فألفاظ "الموت، والميلاد، والظلام، والضياء " فلها وظيفة دلالية تتجلى في إيضاح المعنى وتقويته وتوكيده وخلقت انسجام بين اللفظ والمعنى ، مع تقويتها للجرس وإشاعته عبر هذا الفضاء الشعري ، وشأنه في ذلك شأن التكرار (من الفنون التي تتعامل مع المعنى ونقيضه، ولا يحرص على الإيقاع إلا إذا جاء عفوا بلا تعارض مع الوفاء بالمعنى)[6].

و على هذا الأساس الطباق لا يولد نغما ولا جرسا صوتيا إلا إذا ورد عفويا.

406 ينظر عميش العربي خصائص الإيقاع الشعري ، بحث في كشف عن آليا ت تركيب لغة الشعر، ص 285 .
407 ينظر المرجع نفسه ، ص287 .
408 ينظر كتاب الصناعتين ص 37 ، أسرار البلاغة ص 20 .مفتاح العلوم ،ص 423. الإيضاح، ج 2 ،ص 477.
4 السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ، (السطر 9) ص .474
5المصدر نفسه، (السطر 10) ص .475
6 سلطان منير ، البديع تأصيل وتحديد، ص 119.

خاتمة

عالج هذا البحث إشكالية المصطلح الإيقاعي، وقد اقتضى المنهج المتبع أن يؤصل مصطلح الإيقاع والوزن عند القدماء والمعاصرين ، ومدى الاتفاق والاختلاف بينهما ، ثم تطرق إلى عناصر الإيقاع، والتوازنات الصوتية ، ثم حركة الإيقاع في الخطاب الشعري.

وكان الهدف من ذلك كله الإحاطة والإلمام بالموضوع والتدقيق بعض قضايا المتعلقة بالإيقاع من خلال إجراءات تطبيقية على بعض النماذج الشعرية العمودية والحرة – من ديوان الخنساء و ديوان أبي نواس و ديوان أبي تمام ، وديوان السياب " أنشودة المطر " – وتوصل البحث إلى جملة من النتائج أوردها فيما يأتي :

1– تبين لي أن الإيقاع ظاهرة مركبة متعددة العناصر والسمات ، فهو يحط عند العروض والقافية وما يتعلق بهما ، ويحط عند ظواهر الجرس والتنغيم ، وعند ظواهر التكرار والصور الموازنات الصوتية كما يحط عند الصيغ والأبنية و التراكيب اللغوية .

2– إن الإيقاع لغة السياب في أنشودة المطر انبجست من حسه وعواطفه .

3– البديع ليس مجرد محسن بل يعني الجديد الشعري الذي يجمع بين كل طريف و غريب وعجيب معا يهز النفس ويطرب القلب ويحرك الفكر .

4– الإنشاد يمثل طبيعة الشعر الأولى التي انبثقت عنها كل مكونات الشعر اللفظية والمعنوية ، فهو يمثل مخبرا حقيقيا للعناصر اللغوية أصواتا ، ومقاطعا ، وأبنية .

5– إن بث انسجام لدى اقتران الإيقاع اللفظي و الإيقاع المعنوي حاصل في الشعرية العربية بالطبيعة والفطرة .

6– أوضح البحث في مبحث إيقاع الصوت في أنشودة المطر ، أن السياب استطاع أن يوفر كثيرا من القيم الصوتية، واستطاع أن يلائم بين الصوت والقافية و رويها في السطر الشعري ودلالتها بطريقة عجيبة ، فنهض بموسيقى جمع لها كل ما يستطيع من مهارة في استخدام فن الصوت .

7– إن الحركة الإيقاعية المتسمة بالخفة أو الثقل تخضع لحضور المقاطع الصوتية الطويلة أو القصيرة ، وكلما هيمنت المقاطع القصيرة كان للفعل حضور قوي ، وكلما

انحصرت وتمددت المقاطع الطويلة برز الاسم ، مما يعنى أن الإيقاع متسم بالخفة يتوافق مع المقاطع الصوتية الطويلة ، أما الإيقاع المتسم بالثقل يتوافق مع المقاطع الصوتية القصيرة وحضور الفعل ، وهذا ما لمسناه في الأبيات الشعرية من قصيدة الرثاء للخنساء .

8- إن مبدأ الخفة والثقل لهما علاقة بانفعال الباث وأحاسيسه في منح الصورة وما يلائمها .

9- ليس الغرض من التكرار العدد بل ما يضفيه من معنى وما يشيعه من إيقاع محسوس سمعيا وبصريا في حيز الصفحة أو الزيادة في النغم عند الأداء .

10- إن مرجعية الإيقاع هي الظواهر الصوتية كالإمالة والاختلاس والصويت وكذلك الظواهر البلاغية كالجناس والطباق والمقابلة والتشبيه والاستعارة ..

وفي الأخير ، وبعد الرحلة العلمية الشاقة مع المصطلح الإيقاعي التي لا نزعم أن أحطت به ، لأن ذلك مما لا يدرك ، فمواطن الإصابة عندي من توفيق الله ومواطن الإخفاق من نفسي وضعف في الإدراك ، وقد صدق من قال : " رحم الله امرئ أهدى إلي عيوبي " .

ملخص المذكرة باللغة الفرنسية:

Résumé de la recherche:

Théorie de la terminologie en science du rythme

Étude et application.

Déplacement d'examen de la question en théorie de la science terme, la tendance rythme théorie envisage les perspectives d'outils et de l'adresse enrichissement, qui peut être post terminologie dans le domaine des études rythmiques modernes. Après de multiples lectures sur le thème de la recherche, a été divisé en trois chapitres et le pavage est la suivante:

Préface: cadre général en faveur de la science, dissèque rythme dans la critique littéraire arabe moderne.

-- Les plus importantes étapes de la formation des enseignements.

-- La plus importante des études sur la procédure terminologique.

Chapitre I: Concepts signification scientifique terme rythmique

La notion de rythme:

-- Différences entre la connaissance et l'application de métrique et de rythme.

-- Grand ramifications pour l'information rythme, le rythme et le rythme verbal moral.

Chapitre II: La science et la durée limite de l'examen pratique.

-- Causes apprentissage de la science rythmique terminologie : (stress – syllabe Intonation-juncture.

-- Déclarations pavillon traditionnel rythme.

-- Entendue rythme : rythme interne et rythme externe.

Chapitre III: domaine critique de la science terminologie .

--les éléments Rhythmique:

-- Mouvement et immobilité.

بالعربية	بالفرنسية	بالعربية	بالفرنسية

-- La théorie de la légèreté.
-- Musique Poésie (musique interne et externe) model.
-- les champs de signification terminologie: le rythme de structure - le rythme de signification.
-- le Rythme des littéraires image

pertiment	تلاؤم	Semi voyelles	أبعاض الحروف
proximité	تجاور قرب	Doute incertitude	الإبهام
Assimilation symetrie	التماثل	Elocution	الأداء
soupeser	الثقل	Contraction	الإدغام
Timbre	الجرس	sinizèze	إدغام صوت
L'homaphonie	الجناس	métaphore	الإستعارة
L'homaphonie incomplet	الجناس الناقص	Glossaire- terme technique	الإصطلاح
L'homaphonie complet	الجناس التام	Diction	الإلقاء
sonorite	الجهر	Inflextion	الإمالة
Coherence	الحبك	plosive	الانفجار
Coupe	الحد	Conformite	الانسجام
Lettre	الحرف	Recitation	الإنشاد
Agilite souplesse prestesse	الخفة	rythme	الإيقاع
Discour	الخطاب	Rythme externe	الإيقاع الخارجي
Significance	الدلالة	Rythme interne	الإيقاع الداخلي
Semantique morphologique	دلالة الصرفية	Icôn	أيقونة
Semantique phonique	دلالة الصوتية	Structure	البنية
Symbole	الرمز	Structure du surface	البنية السطحية
Relache	رخو	Structure du profond	البنية العميقة
Message	الرسالة	rehtorie	البلاغية
locus	رنة	Juxtaposition	تجاوز
retranchement	زحاف	Echolalia	ترديد
contexte	السياق	Contraste	تضاد
syllabe	مقطع	recurrence	تكرار
Syllable ouvert	مقطع مفتوح	acophonie	التنافر الصوتي
Syllable bloqueé	مقطع مغلوق	Intonation	التنغيم
Syllable libre	مقطع حر	divergention	تباعد
Voyelle continue	المد	Convergention	تقارب

- ينظر مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية ،دط . دار الفكر اللبناني ، بيروت : دت.

بالعربية	بالفرنسية	بالعربية	بالفرنسية
السبك	Cohesion	المرسل	emteur
السجع	L’assonance	المرسل إليه	recpteur
الصورة	Figure	المعنى	Sens
الصوت	Son phone	الموسيقى	Musique
الصويت	Phonème	المقابلة	réciprocité
الصامت	consonne	مائع	Liquide
الطباق	L’antithése	النغمة	ton
علم الدلالة	Sémantique	النبر	Stress accent
علم العروض	prosodie	النواة	Noyau acmé
علم الإيقاع	Science de rythme	النظرية	théorie
الدلالة المعجمية	Sémantique dénotatif	الوزن	Métrique
الغموض	Ambiguité confusion obscurité	الوقف	juncture
الفجوة	Troueé		
الفصاحة	Eloquenc		
القافية	rime		
الكناية	périphrase		
لثغ	Zozotement		
لكنة	Dysarthrie		
لحن	solecisme		
المهموس	sourd		
المقطع	syllabe		
مقطع طويل	longue Syllable		
مقطع خفيف	Syllable légere		

* ينظر مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية ،دط . دار الفكر اللبناني ، بيروت : دت.

- القرآن الكريم (برواية حفص عن عاصم)
1-الأثير ضياء الدين (ت 737 هـ) ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح ، أحمد الحوفي ، وبدوي طبانة ، دط. دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة : 1962.
2- الأزهري ، تهذيب اللغة ، تح ، أحمد عبد العليم البردوني ، مر، علي النجاري ، دط. الدار المصرية للتأليف والترجمة، دت.
3- الأستربادي رضي الدين محمد بن الحسن (ت 686 هـ) ، شرح الشافية ، تح، محمد الزفزاق ، ومحمد الدين عبد المجيد ، دط. منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت: دت.
4- ابن الأصبع المصري (ت 654 هـ) ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح، حنفي محمد، دط. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر:دت.
5- ديوان أبي تمام حبيب بن أوس (ت 284 هـ) ، دط. مطبعة الكتاب اللبناني ، 1980.
- التوحيدي أبو حيان (ت 380 هـ)
6- الإمتاع والمؤانسة ، تح، أحمد أمين ، دط. بيروت : دت.
7- المقابسات ، تح، محمد حسين ، دط. مطبعة الإرشاد ، 1970.
الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255 هـ).
8- البيان والتبيين ، تح ، عبد السلام محمد هارون ، ط5 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة : 1985
9- الحيوان، تح، عبد السلام محمد هارون ، دط. دار الجيل، بيروت: 1992.
10- رسائل ، تح ، عبد السلام محمد هارون ، ط1. دار الجيل بيروت: 1991
الجرجاني محمد عبد الرحمن عبد القاهر(ت 471 هـ)
11- دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، ط3 . الناشر مطبعة المدني، القاهرة : 1992.
12- أسرار البلاغة ، تح، محمود محمد شاكر ، ط1 . الناشر مطبعة المدني، القاهرة:1991.
13- الجرجاني على بن محمد الشريف (ت 816 هـ) ، كتاب التعريفات ، دط. دار الكتب العلمية ، بيروت: 1990.
14- ابن الجزري ، تقريب النشر في القراءات العشر ، تح ، إبراهيم عطوة عوض ، ط2. دار الحديث ، القاهرة: 1992.
ابن الجني أبو الفتح عثمان (ت 392 هـ)
15- الخصائص، تح، محمد على النجار، دط. دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان: دت

16- سر صناعة الإعراب ، تح، حسن هنداوي ، ط2. دار القلم ، دمشق : 1993.
17- الجوهري، الصحاح، تح ، عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان:1994.
18- ابن خلدون عبد الرحمن (ت 808 هـ) ، المقدمة ، ط1. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان: 2004.
19- ديوان الخنساء ، تح ، عبد السلام الحوفي ، ط1. دار الكتب العلمية ، بيروت : 2000.
20- الخوارزمي محمد بن يوسف ، مفاتيح العلوم ، دط . إدارة الطباعة المنيرية ، القاهرة : 1969.
21- ابن رشيق القيرواني(ت 456 هـ) ، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده ، تح ، محمد قرقزان، ط1 . دار المعرفة ، بيروت: 1988.
22- الرازي أبو بكر، المختار الصحاح، تح، محمود خاطر، ط1. دار الفكر للنشر والطباعة، بيروت، لبنان:.2001
23- الزبيدي أبو بكر، طبقات النحويين واللغويين ، تح ، أبو الفضل إبراهيم محمد، ط1. دار المعارف ، مصر : 1973.
24- السكاكي أبو يعقوب بن يوسف بن أبي محمد بن علي (ت 626 هـ) ، مفتاح العلوم ، تح، نعيم زرزور ، ط2. دار الكتب العلمية بيروت : 1987.
25- السلجماسي أبو محمد القاسم ، المنزع البديع ، تح ، علال الغازي ، ط1. مكتبة المعارف ، الرباط : 1980.
26- ابن سنان الخفاجي أبو محمد بن عبدالله بن محمد بن سعيد(ت 466 هـ) ، سر الفصاحة ، ط1. دار الكتب العلمية ، بيروت: 1982.
27- ديوان السياب بدر شاكر ، د ط . دار العودة ، بيروت: 1971.
السيوطي جلال الدين(ت 911 هـ) .
28- الإتقان في علوم القرآن ، دط. عالم الكتب ، بيروت : دت.
29- الإقتراح في علوم أصول النحو ، دط. دار السعادة ، القاهرة: 1976
30- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح، محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، دط. دار إحياء الكتب العربية ، عيسى الباغي الحلي وشركاؤه، 1958.
31- أشباه والنظائر في النحو، تح، فائز ترجيني ، ط1. دار الكتب العربي ، 1984.
32- سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(ت 180 هـ) ، الكتاب، تح ، عبد السلام محمد هارون ، ط1 . دار الجيل ، بيروت: 1991.
ابن سينا أبى علي (ت 428 هـ)
33- جوامع علم الموسيقى ، تح، زكريا يوسف ،دط، دت

34- رسالة أسباب حدوث الحروف ، تح ، محمد حسان الطيان ، ويحي مير، تق و مر ، شاكر الفحام ، وأحمد راتب النفاخ، ط1 . مطبوعات مجمع اللغة العربية ، 1983.
35- الصفدي صلاح الدين بن أيبك ، جنان الجناس في البديع ، تح، سمير حسين حلبي، ط1. دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان: .1987
36- ابن طباطبا أبو الحسن محمد بن أحمد(ت 322 هـ) ، عيار الشعر ، تح ، عبد العزيز ناصر المانع، دط. دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض: 1985.
37- الطيب عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط5، دار الفكر، بيروت: 1981.
38- العسكري أبى هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت 395 هـ) ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، دط. دار الكتب العلمية ، 1981.
ابن فارس بن زكرياء أحمد أبو الحسن(ت 395 هـ)
39- مقاييس اللغة، تح ، عبد السلام هارون ، دار الجيل، بيروت، لبنان:1991.
40- الصاحبي في فقه اللغة و سنن العربي في كلامها ، تح ، مصطفى الشويخي ، دط . مؤسسة بدران ، بيروت: 1963.
41- ابن فراهيدي خليل بن أحمد (ت 170هـ) ، كتاب العين، تح، سلوم داود انعام ، سلمان داود العنبكي ، ط1، مكتبة بيروت، لبنان: 2004.
42- الفكري الأحمد ، موسوعة مصطلحات جامع العلوم ، تح ، رفيق العجم، ورفاقه، ط1. مكتبة لبنان، بيروت: 1990.
43- الفيروز أبادي محي الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان .
44- قدامة بن جعفر (ت 327 هـ) ، نقد الشعر ، تح ، كمال مصطفى ، ط3 . مكتبة الخانجي ، القاهرة : 1978.
45- القرطاجني حازم أبى الحسن (ت 684 هـ) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح، محمد الحبيب بن الخوجة، ط3. دار الغرب الإسلامي، بيروت : 1986.
46- القزويني جلال الدين محمد بن القاضي (ت 739 هـ) ، الإيضاح في علوم البلاغة، تح، محمد بن عبد المنعم خفاجي ، ط6. منشورات دار الكتاب اللبناني ، بيروت: 1985.
47- مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية ، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان: دت .
48- المسدي عبد السلام، قاموس اللسانيات ، دت ، الدار العربية للكتاب، 1984.
49- المعجم الفلسفي، معجم اللغة العربية ، الهيئة الهامة لشؤون المطابع، القاهرة : 1983.
50- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم (ت 711هـ) ، لسان العرب، دار الصادر، بيروت للطباعة والنشر.
51- ميشال إميل بديع يعقوب ، المعجم المفضل في اللغة والأدب ، ط1. دار العلم للملايين، بيروت: دت.

52- ديوان ابن نواس بن هاني ، تح، أحمد عبد المجيد الزالي، دط، دار الكتاب العرب ، بيروت، لبنان: 1953.
53- الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني والبديع ، ط1. منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت: 1981.

إبراهيم أنيس
54- الأصوات اللغوية ، ط6. مطبعة الأنجلو المصرية ، 1984.
55- موسيقى الشعر ، ط5 مطبعة الأنجلو المصرية، 1978.
56- دلالة الألفاظ ، ط5. مطبعة الأنجلو المصرية ، 1983.
أدونيس (على أحمد سعيد)
57- زمن الشعر ، دط. دار العودة ، بيروت: 1972.
58- الشعرية العربية ، ط1. دار الأداب ، بيروت : 1985.
59- بدري حسون ، عبد الحميد ، فن الإلقاء ، دط. مكتبة الوطنية ، بغداد : دت .
60- بدوي أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، دط. مطبعة نهضة، مصر، القاهرة: 1960
61- بسناسي سعاد ، ومكي درار، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية دارسة تحليلية تطبيقية ، دط. دار الأديب ، وهران ، الجزائر: 2007.
بشر محمد كمال ،
62- علم اللغة العام " الأصوات"" ، ط7. دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1976.
63- فن الكلام ، دط، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع ، القاهرة : 2003.
64 - بناني محمد الصغير ، النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب ، ط1. دار الحداثة ، 1986.
65 - بوحوش رابح ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دط. دار العلوم ، عنابة ، الجزائر : 2006.
66 - بنيس محمد ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دط. دار العودة ، بيروت : 1979.
67 - تيبرماسين عبد الرحمن ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1. دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة : 2003.
68 - تليمة عبد المنعم ، مدخل إلى علم الجمال الادبي ، دط. دار الثقافة القاهرة: 1978.
تمام حسان
69- اللغة العربية معناها ومبناها ، ط2. الهيئة المصرية العامة ، القاهرة : 1979.
70- مناهج البحث في اللغة ، دط. الشركة الجديدة ودار الثقافة ، المغرب : 1979.
71- اللغة المعيارية والوصفية ، دط. مكتبة لأنجلو المصرية ، 1985.
72 - جابر عصفور أحمد ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دط. المركز العربي للثقافة والعلوم والطباعة والنشر والتوزيع، 1982.

73 – جميل عبد المجيد، بلاغة النص، دط. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة : 1999.
حركات مصطفى
74– اللسانيات العامة، دط. دار الأفاق ، الجزائر: دت.
75– نظرية الوزن الشعري العربي وعروضه ، دط. دار الأفاق ، الجزائر: 2005.
76 – حقي ممدوح ، العروض الواضح ، ط3. دار اليقضة العربية ، بيروت: دت.
77 – الحلو سليم، الموسيقى النظرية ، ط2. منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت: 1972.
78– خليفة عمر بن دريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، دراسة نقدية تحليلية، ط1. منشورات جامعية قان يونس ، بنغازي : 2003.
79– دراقي زبير ، فقه اللغة ، المطبوعات الجامعية ، 1992.
أبو ديب كمال
80– في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط. دار العلم للملايين، بيروت: 1974.
81 – في الشعرية، ط1. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت : 1987.
82– الراجحي عبده، التطبيق الصرفي ، ط1. دار النهضة العلمية ، 2004.
83– الرماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي ، دط. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: دت.
84– رمضان عبد التواب ، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، ط2. الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة: 1985.
85– زكرياء إبراهيم ، مشكلة البنية ، دط . دار نهضة ، مصر : دت.
86– زكي قاسم رياض ، تقنيات التعبير العربي، ط2. دار المعرفة الجامعة اللبنانية بيروت، لبنان: 2002.
87– شايب أحمد ، أصول النقد الأدبي ، ط8 . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : 1973.
88– الشريفة عبد القادر و لافي تزاق ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، ط3. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن: 2002.
89– ساسين عساف، الصورة الشعرية و نماذج في إبداع أبى نواس، ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنصر، بيروت، لبنان: 1981.
90– السعدني محمد، إثبات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، دط. منشأة المعارف ، الإسكندرية : دت.
100– السعدني مصطفى، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، دط. الناشر، منشأة المعارف، الإسكندرية: 1987.
101– سلطان منير، البديع تأصيل وتجديد، دط. منشأة المعارف ، الإسكندرية: 1986.
102– سلوم تامر ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية : 1983.

103- صبحي صالح ، دراسات في فقه اللغة ، ط12. دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان : 1989.
104- صمود حمادي ، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس ، دط. منشورات الجامعية التونسية، 1981.
105- الضباع محمد علي ، شرح رسالة قالون فيما خالف فيها قالون ورشا، علق عليها قابة عبد الحليم بن محمد الهادي ، ط1 . مكتبة التوفيق ، باب الزوار ، الجزائر: 2001.
106- ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ط7. دار المعارف ، مصر : دت.
107- طه عبد الرحمن ، فقه الفلسفة 2 ، القول الفلسفي كتاب المفهوم والتأثير ، ط1. المركز الثقافي الدولي ، 1999.
108- عباس حسين ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، دط. منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1998.
عز الدين إسماعيل
109- الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط3. دار الفكر العربي، 1974.
110- التفسير النفسي للأدب ، ط4. دار العودة بيروت، 1981.
111- عشماوي زكي محمد، قضايا النقد الأدبي، دط. دار النهضة العربية ، بيروت، 1979.
112- علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 2006.
113- عمايرة إسماعيل ، الأقيسة الفعلية المهجورة ، ط1. دار الملاحي ، الأربد، 1988.
114- العمري محمد ، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر ، ط1. الدار العلمية للكتاب ، 1990.
115-عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دط . دار الأديب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر: 2005.
116- قدور أحمد محمد، مبادئ اللسانيات، ط1. دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان: 1999.
117- لحمداني عبد الحميد، القراءة وتوليد الدلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، ط1 . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب : 2003.
118- مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى المعنى، ط1. دار الوفاء لدنيا، الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر : 2002.
مختار عمر أحمد ،
119- دراسة الصوت اللغوي ، ط3 . عالم الكتب ، القاهرة : 1985.
120- علم الدلالة ، ط1 . دار العروبة ، الكويت : 1983.
مرتاض عبد المالك ،

121- شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية ، ط1. دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان : .1994
122- نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، ط1. دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر: 2003.
123- الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ، دط. دار هومة ، الجزائر : .2006
124- مصلوح سعد عبد العزيز، دراسة السمع والكلام ، دط، عالم الكتب القاهرة : 1980.
125- مكي درار، المجمل في المباحث الصوتية من الأثار العربية ، دط. دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر: 2004.
ناظم حسن
126- البنى الأسلوبية ، دط. المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان: دت.
127- مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1. المركز الثقافي العربي ، بيروت: .1994
128- نازك الملائمة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط6. دار العلم للملايين ، بيروت ، 1981.
129- ناصف مصطفى، الصورة الأدبية ، ط2. دار الأندلس ، .1981
130- هلال محمد غنيم، النقد الأدبي الحديث، ط1. دار العودة، بيروت، .1982
131- يافي نعيم ، مقدمة دراسة الصورة الفنية ، دط. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1982.

المراجع المترجمة:

1- أولمان ستيفن، دور الكلمة في اللغة ، تر ، بشر كمال محمد ، دط. مكتبة الشباب ، القاهرة : 1987.
-1
2- جويو جان ماري، مسائل فلسفية الفن المعاصر، تر، سامي الدروبي، دط. دار اليقضة العربية ، للتأليف والنشر ، 1965.
3- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية ، تر، محمد الوالي، دط. دار توبقال ، الدار البيضاء: 1986.
4- مارتيني أندري ، مبادئ اللسانيات، تر، أحمد الحمو، دط. المطبعة الجديدة، دمشق ، 1985.
5- ماريو باي ، أسس علم اللغة ، تر، أحمد عمر مختار، ط2. عالم الكتب، طرابلس: 1983.
6- ياكبسون رومان ، قضايا الشعرية ، تر، محمد الوالي و مبارك خمسون ، ط1. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء : 1988.

المراجع الأجنبية:

1- Lalande andre Vocabulaire technique et critique de la philosophie. . ed ; PUF, 1983.

الرسائل الجامعية:

1- شعلال رشيد ، البنية الإيقاعية في شعر أبى تمام، رسالة ماجستير ، مخطوط ، معهد الآداب ، جامعة عنابة، 1993.
2 - أبو النجا حسن، الإطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، مخطـــوط ، معهد اللغة والآداب العربي، جامعة الجزائر ، 1987/1986.

المجلات والدوريات:

1- بسناسي سعاد، " إشكالية التواصل بين تقنيات التحليل و احتمالات التأويل" ، مجلة اللغة والاتصال ، العدد 3 ، جامعة وهران ، معهد اللغة العربية وآدابها ، 2006.
2- بوحوش رابح، " مفهوم النص الأدبي في الدرس اللساني" ، مجلة اللغـــة والآداب ، العدد 8 ، جامعة الجزائر ، معهد اللغة العربية وآدابها ، 1996.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
المقدمة	أ،ب،ج،د،ه
تمهيد	6
الفصل الأول: المفاهيم العلمية لدلالة مصطلح الإيقاع.	11
مفهوم الإيقاع:Rythme	12
الفروق المعرفية والتطبيقية بين كل من الوزن والإيقاع	14
التفريعات الكبرى لعلم الإيقاع	16
الإيقاع المعنوي	16
إيقاع بلاغة الغموض	20
إيقاع بلاغة الإبهام	21
إيقاع بلاغة التشبيه	22
إيقاع بلاغة الاستعارة	24
جمالية الأصوات بالطبيعية والفطرة	26
جمالية الأصوات بالصياغة والتركيب	27
الإيقاع اللفظي	27
العلاقة بين الإيقاع اللفظي و الإنشاد	28
الأصوات اللغوية وعيوب جهاز النطق	32
الثنائيات الضدية	33
الفصل الثاني: علم الاصطلاح حد النظر والممارسة	35
مدخل إلى علم الاصطلاح	36
المصطلح بنية ودلالة	36
الدلالة المعجمية لبنية المصطلح	36
الدلالة الصرفية لبنية للمصطلح	37
مفهوم مصطلح الحد	38
المقاربة المعجمية لبنية الحد	39
العوامل التي تسهم في إنتاج المصطلح	39
القياس	40
الاشتقاق	41
النقل	41
النحت	42

حصر الدلالات الإيقاعية في حيز القصيدة العمودية	43

العـــــــنوان	الصفحة
دلالة القصيدة العمودية لدى حازم القرطاجني	43
دلالة القصيدة العمودية لدى إبراهيم أنيس	44
علاقة الوزن بالموضوع لدى الشاعر هوميروس	44
أسباب تعلق علم الاصطلاح الإيقاعي بالحداثة الشعرية	46
النبر	46
الوظيفة الإيقاعية للنبر	50
ماهية المقطع في توقيع الكلام	51
مفهوم التنغيم	55
وظائف التنغيم	56
أشكال التنغيم	58
الوقف	60
أنواع الوقف	60
المقولات التراثية للإيقاع	62
مفهوما الإيقاعين	65
الإيقاع الخارجي	65
العلاقة الحميمة بين العروض والموسيقى	65
عناصر الإيقاع الخارجي	66
الإيقاع الداخلي	67
الفصل الثالث: المجال التطبيق لعلم الاصطلاح	71
العناصر الإيقاعية	72
الحركة والسكون	72
أبعاض الحروف "الحركات"	73
مصطلح أبعاض الحروف بين النشأة و التطور	75
التأدية الإيقاعية لأبعاض الحروف	76
خصائص أبعاض الحروف	76
طرائق توزين الصوت	77
الصوت	77
الصوت لغة واصطلاحا	77
أنواع الصوت اللغوي	79

مفهوم الحرف لغة	79

❋❋❋❋❋

الـــــــعــنوان	الصفحة
مخارج وصفات الحروف	80
الصويت	82
الصويت من منظور اللسانيات الحديثة	83
مفهوم فونيم	83
وظيفة الفونيم	84
الانزياحات الصوتية	86
مصطلح الإمالة	86
مسار أبعاض الحروف القصيرة في الإمالة	87
أنواع الإمالة ودوافعها	88
الإمالة وفعاليتها في توقيع الكلام	89
مبدأ الخفة والثقل	90
مفهوم الفصاحة	90
حقول الدلالة الاصطلاحية	94
إيقاع الدلالة	94
الدلالة الصوتية والمحاولات التراثية الأولى	95
الدلالة الصرفية	98
مفهوم الدلالة الصرفية	98
وظيفة أبعاض الحروف والزوائد في تبيان دلالات الصيغ	98
إيقاع الصورة الأدبية أو الصورة الشعرية	99
إيقاع البنية	101
المقاربة المعجمية لمصطلح البنية	101
الاختصاص الاصطلاحي في الموضوع النقديّ	105
تمهيد	105
الموسيقى الخارجية	106
أهمية الوزن والقافية في القصيدة العربية	106
الوظيفة الإيقاعية للصوت الشعري	107
إيقاع التواصل	109
إيقاع التفعيلة	109
هيمنة تفعيلة الرجز	110

الموسيقى الداخلية	111

❋❋❋❋❋❋❋❋

الـــــــعــنوان	الصفحة
التكرار من المنظور اللسانيات النصية	112
التكرار من منظور التوقيع الصوتي	113
تكرار الحرفي	113
التكرار اللفظي	114
الجناس	115
الجناس التام	115
الجناس الغير التام	116
الجناس الصوتي	117
الطباق	118
الخاتمة	119
ملخص المذكرة بالغة الفرنسية	122
ملحق المصطلحات	123
قائمة المصادر والمراجع	125
فهرس المواضيع	133