وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي
بالشلف
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

المجالات المقطعيّة والتّفاعل الإيقاعي في الشّعر العربي.

مذكـــرة مقدمـــــة لنيـــل شهـــادة الماجستيـــر
في الـدراسات الإيقاعيـــة والبلاغيـــــة

إعداد الطالبـــة
بن شهدة خديجة

إشراف
أ.د عميش العربي

1429 هـ / 1430 هـ 2008 م / 2009 م

إلى الأب والأم في بكرتهما الدّائمة.

*****

إلى الذي ظلّ حريصا على بلوغ هذه الغاية بما أوتي من صدق.

*****

فهرس

العنـــــــوان	الصفحة

مقدمة:

الفصل الأول: -الماهيتان الصّوتية والزمنية للمقطع اللّغوي: 09

- مفهوم الوظيفة اللّسانية 11
- القيمة الزمنية للمقطع اللّغوي 13
- بوادر الاعتبار بالقياس المقطعي في التّراثين اللّغوي والشّعري.....16
- مفهوم المقطع اللّغويّ 21
- تموضع العينة المقطعية من خضوعها للقياس الجسماني 22
- التّوازنات الإيقاعية بين الأقطاب الدّلالية المتضادّة 27
- النّظام الإيقاعي المقطعي – الإيقاع الدّاخلي – الإيقاع الخارجي 30
- أثر الوحدة الصّوتية في تكوين المقطع اللّغوي(الفونيم) 38

الفصل الثاني : - اعتماد القيمة المقطعية سبيلا للتوزين :

- التّلاؤم بين أوزان الكلم و الملفوظات 42
- صلة المقطع اللّغوي بالقيم التّوقيعيّة والتّوزينية..... 45
- التّشكيل المقطعي للسّياق اللّغوي..... 46

- أدوات التنغيم والتهذيب والتليين 49

- اعتماد الكمية الزّمنية سبيلا لتوزين الكلام الشّعريّ.....50

- التّحليل المقطعي لأنظمة الأوزان العروضية.....58

- أثر الفعل الاهتزازي الذبذبي في توزين الكم المقطعي.....65

- التّفاوت القيمي للمقطع اللّغوي بين الشّعر والنّثر.....71

- علاقة المقطع اللّغوي بالنّبر اللّساني 80

الفصل الثالث : - القراءة البلاغية للوظيفة المقطعية:

- التّشاكل الوظيفي بين الملفوظ والمسموع.....87.

- دراسة طبيعة التّو زين المقطعي في لغة الشّعر.....89

- التّقارب والتّباعد على اعتدال وانسجام .....89.

- أثر الإنشاد في ضبط آليات التّو زين الشّعري.....97.

- بيان القيم الفنية الّتي تعتبر المدود أداة لتليين الكلام.....102

- البنية المقطعية للشّعر العمودي :(النّابغة الذبياني نموذجا) 107

- البنية المقطعية لشعر التفعيلة :(محمود درويش نموذجا).....112

الخاتمة :.....127

ملحق المصطلحات :.....131

ثبت المصادر والمراجع :.....133

المقدمـــة

إنّـــه لما منّ الله عليّ وله الحمد والشّكر، بمعرفة الأدوار الإيقاعية للمقطع اللّغوي في الدّراسات العروضية والبلاغية، وطالما أنّي شاهدت معارف هذا الموضوع وشمائله ولطائفه ما غمرني وبهرني وقادني بكلّيتي وأسرني لتتبّع مسار هذا البحث العلمي الّذي من شأنه إثراء الدّراسات الإيقاعيـــّة والبلاغيـــّة وقد وقع الاختيار على هذا الجانب من البحث، لما للمقاطع اللّغوية من أدوار في الواقع الإنشادي الّذي له صلة بالإلقاء، ولما كان له علاقة بالسّمع أكثر من تلك المدونات الخطّية الّتي استندنا إليها لغرض التّمثيل القاعدي ، فإنّ كلاّ من النّبر والتّنغيم يمكن أن يكونا مرفقين بهذه المقاطع وليس هناك من سبيل لاستدراك هذه العناصر الإيقاعية بمعزل عن المقطع اللّغوي .

يهدف بحث المجالات المقطعية والتّفاعل الإيقاعي في الشّعر العربي إلى تناول جانب عزيز من علم الإيقاع الحديث والمعاصر لا لشيء إلاّ لكون هذا الموضوع نراه كفيلا بأن يمدّ درس النّقد الأدبي الحديث بكثير م ن أسباب المنهجيّة العلميّة الّتي تقرّبه من التّطبيق المخبري ومختلف الإجراءات الدّرسية التّطبيقيّة، ونحسب أنّ الدّرس الإيقاعيّ الّذي تعوّل عليه الدّراسات

اللّغوية الوزنيّة الحديثة، قد يجد في الدّرسين الصّوتي واللّساني السّند القويّ المتين الّذي يمدّه بالأفكار، والنّظريات والمعلومات الّتي تغنيه وتجعل منه حقلا بحثيا درسيا غنيّا عمّا سواه من البحوث اللّغوية الإنسانية الأخرى.

وأمّا اعتمادنا في تسيير فصول البحث ومقتضياته التّفكيرية مفردات تعتبر مفتاحية من مثل المجالات المقطعية فلكوننـــا نعتقد أنّ الدّرس الإيقاعيّ والثقافة اللّغوية المندرجين تحت مفهوم المقطع اللّغوي هي دائما ذات علاقة وشيجة بالواقع التّطبيقي للدّرس اللّغوي في جانبه الفنّي أي الشّعريّ، وكذلك نحسب أنّنا تشبّثنا بموضوع المقطع اللّغوي ووضعه موضع الاعتماد المحوريّ لأنّنا استرشدنا فيه بالدّراسات الفنّية والموضوعيّة الّتي قدّمها إبراهيم أنيس، وشكري عيّاد، وكمال أبو ديب، ومصطفى حركات، فهم جميعهم قد غرفوا من معين هذه المعرفة دون أن يسدّوا سبيل التّجديد في فضاءات ثقافاته ا، لذلك فإنّنا نتوخّى قبسا من الإستزادة في هذا الحقل المعرفيّ، نتلهّف إلى مناوشة كثير من القضايا الّتي رأيناها ما تزال تتطلّب القول على القول.

وتبعا لهذه الرّؤية التّمهيدية فقد ارتأينا أن نفرد الفصل الأوّل من سياق البحث لمعالجة الأصول والتّعريفات والنّظريات الّتي سبقت هذا التّناول والّتي، نعترف بتتلمذنا على قيمها المعرفية، فالماهيتان الصّوتية والزّمنية هما من أهمّ، وأقوى المرتكزات الدّرسية الّتي نرى هذه الدّراسة تقوم عليها.

وأمّا الفصل الثاني فقد انصبّ على تحديد علاقة الدّرس الإيقاعيّ بما يكمّله من حقول الدّراسات اللّغوية المجانسة له من مثل الدّرسين اللّساني والصّوتي لأنّنا نعتقد أنّ الدّرس الإيقاعيّ من منطلق المفاهيم التّراثية سواء أم الحداثية صابّ بالضّرورة في حقل الدّراسات اللّغوية الأخرى المكمّلة لحقول مفاهيمه النّقدية، والثقافيّة حيث نرى لذلك أكثر من دعامة ومبرّر، فالحداثة النّقدية ما تزال قويّة الارتباط بثقافة حرّية الإبداع تفاعلا وإنجازا، وزيادة على ذلك فإنّنا نتصوّر أنّ العروض العربي منذ نشوئه البدائي الأوّلي قد ظلّ يحصّل أدواته المعرفية انطلاقا من القيم الأدبيّة والفنّية الّتي يستقيها من واقعي التّجريب والممارسة الشّفوية الارتجالية، إذا فليس مثل جهاز النّطق الإنساني محكّا تتبيّن خلاله القيّم التّركيبيّة والتّلفيظيّة، حيث يتبيّن لنا

أنّ أوزان الشّعر العربيّ وربّما كلّ أوزان الشّعر الإنساني قد استقت مقاييسها النّظمية والإيقاعيّة انطلاقا ممّا لمسته من معايير تركيبيّة في الواقع التّلـــفيظي للكلام الفنّي الجميل وتبعا لذلك فقد ظهر البيت الشّعريّ والشّطر، وما يمكن أن يلحق بهما من أصناف التّراكيب والأوزان.

وبعد ذلك فقد اختصّ الفصل الثالث لتداول الحسّ البلاغي المترتّب على الذّوق اللّساني للقيم الزّمنية للمقطع اللّغويّ، ولعلّنا في هذا الجانب لا نعدم أن نصادف موضوع دلالة الأوزان وقيمها التّمعينية حيث بات يعتقد أكثر من ناقد أدبي بضرورة الإقرار باختصاص الأوزان بإثارة قيم تمعينية معيّنة قائلين: إنّ البسيط ملائم لأجواء الفرح والتّأميل مثلما يلائم الطّويل للجدّ والتّفكير والتّعبير، وقد أخذنا كعينة قصيدة من الأدب القديم وأخرى من الأدب الحديث وقد وقع الاختيار على شعر النّابغة في النّموذج الأوّل، لأنّ ثمّة بعد يكمن في مدى امتلاكه لدرجة كبيرة من التّمايز والمغايرة على صعيد الانتظام في بنيته المقطعية والصّوتية والزّمنية الموسيقيّة ونحن من هذا المنظور نوجّه إلى تحقيق الانتظام الإيقاعيّ ونطوّر الإبداع ونحرّره من طغيان تلك المفاهيم البسيطة والجامدة.

أمّا النّموذج الثاني فقد كان لمحمود درويش حيث أصبح الشّعر ينبع من رؤيا خاصّة، يخرج فيه الشّاعر عن عمود الشّعر المتعارف عليه قديما، يجسّد من خلالها علاقته بالعالم الخارجي غير أنّ كلاّ من النّموذجين مثل واضح من التّركيب المقطعي للوحدات اللّغوية والإيقاعيّة خاصّة وكشف عن جانب آخر للانسجام والاعتدال القائم بين هذه الوحدات ولاسيّما تلك المقاطع الصّوتيّة المطوّلة المعينة على التّركيب الإيقاعي الموسيقي والإنشاد ي. بيد أنّ هذين النّموذجين من الشّعر هما أحد المواقف الشّعرية من مواقف متعدّدة لتراكب السيّاق في إطار المستوى التّركيبي المقطعي والإيقاعي.

وخلصنا في الأخير إلى خاتمة تناولنا فيها أثر الوظيفة المقطعيّة في الدّراسات الإيقاعيّة .

ومن الطّبيعي أن يكون لكلّ باحث عراقيل وصعوبات نختصّ بذكر الهين منها لأنّه ليس في العلم شيء خفيف لقوله تعالى: "إنّا سنلقي عليك قولا ثقيلا"، ونلمس ذلك في عدم وفرة المادّة العلميّة الّتي تدرس موضوع المقطع اللّغويّ من جوانب إيقاعيّة وبلاغيّة بحتة ، باعتباره حقلا دراسيا تطبيقيّا وبطريقة مكثفة حتّى أنّه لم يفرد لهذا الموضوع بحثا خاصّا، سوى تلك

الإيماءات بين ثنايا البحوث غير أنّنا قد استفدنا من جملة دراسات لا بأس بها في هذا الصّدد وهذا يقودني بالتّشكّر جزيـــل الشّكر إلى صاحب الفضـــل الكبير الّذي استطعنا بدعمه لنا وبذله جهدا في إنجاح مشاريعنا فجزاه الله أحسن الجزاء في الدّارين ونتمنّى له التّوفيق كلّ التّوفيق في ميدان البحث العلمّي والأدبّي وأن يتولاّه بحفظه ويقوّيه بعونه، وأن يترقى به الحال إلى رفيع درجات لا يوفي بتصويرها المقال .

بعد هذا التّوجيه و التّوضيح لا يسعني إلاّ أن أدعو الله بأن يجود علينا ويكرمنا بالفهم السّليم .

الفصل الأول

❖ الماهيتان الصّوتية والزّمنية للمقطع اللّغوي .

❖ مفهوم الوظيفة اللّسانية .

❖ القيمة الزّمنية للمقطع اللّغوي .

❖ بوادر الاعتبار بالقياس المقطعي في التّراثين اللّغوي والشّعري.

❖ مفهوم المقطع اللّغويّ.

❖ تموضع العيّنة المقطعيّة من خضوعها للقياس الجسماني.

❖ التوازنات الإيقاعية بين الأقطاب الدّلالية المتضادّة .

❖ النّظام الإيقاعي المقطعي – الإيقاع الدّاخلي – الإيقاع الخارجي

❖ أثر الوحدة الصّوتيّة في تكوين المقطع اللّغوي(الفونيم).

الفصل الأول

❖ الماهيتان الصّوتية والزّمنية للمقطع اللّغوي .

❖ مفهوم الوظيفة اللّسانية .

❖ القيمة الزّمنية للمقطع اللّغوي .

❖ بوادر الاعتبار بالقياس المقطعي في التّراثين اللّغوي والشّعري.

❖ مفهوم المقطع اللّغويّ.

❖ تموضع العيّنة المقطعيّة من خضوعها للقياس الجسماني.

❖ التوازنات الإيقاعية بين الأقطاب الدّلالية المتضادّة .

❖ النّظام الإيقاعي المقطعي – الإيقاع الدّاخلي – الإيقاع الخارجي

❖ أثر الوحدة الصّوتيّة في تكوين المقطع اللّغوي(الفونيم).

*** تمهيد :**

إنّ بين الإيقاع والشّعر علاقة وطيدة أثّرت كثيرا في مجال البحث العلميّ والأدبيّ على أنّ ما من باحث أو أديب إلاّ و كان ملاذه تفسير الظّاهرة الإيقاعيّة المؤسّسة على "المسوّغات الشّفويّة التّلفيظيّة والسّماعيّة التّطريبيّة"[1]، ولقد أبدع الخليل العديد من الرّموز في صورها الصّوتية، مبتكرا الصّوامت والصّوائت وأعلن للمدّ رمزه وللسّكون كذلك، والحركات القصيرة، وقسّم الأصّوات من شدّة ورخاوة وهمس وإطباق وانفتاح، واستعلاء واستفال وجهر وذلاقة...الخ.

وهذا باعتبار اللّغة أصواتا وأزمانا، والشّعر في أعمق تكونا ته هو كذلك لغة مقدّرة حسب هذا الاعتبار، ولن تنحصر الدّراسة الأدبيّة، ولا سيما الشّعرية، في دراسة الدّلالات (Sémantique) دون المصوّتات الّتي تعرف عن طريق إحصائيات دقيقة تكشف لنا عن الأثر الصّوتي (Effet sonore) الواضح الّذي تبنى عن طريقه المادّة الشّعرية ، ولن نقصّر في حقّ الدّلالات و إنّما نحن بصدد معرفة الصّورة الصّوتية والسّمعية للتّنا ول المقطعي اللّغوي في الوزن الشّعري ومدى"إمكانية الإفادة من التّنظيم المقطعي العربي...كبديل لنظام التّفعيلات العروضيّة، ويكون أيسر وأسهل ويخلّصنا من كثير من مصطلحات الزّحافات والعلل وغيرها الّتي تصل إلى ثلاثة وثلاثين مصطلحا" [2]، ولما كان التّنظيم المقطعي اللّغوي على أساس من هذه المزية والفضيلة ، وله أدوار لغويّة وإيقاعيّة جليلة آثرنا إيضاح تلك المفاهيم الّتي تتبلور ضمن هذا الموضوع مستندين في ذلك إلى الدّراسات اللّسانية وعلم الأصوات (La phonétique)

---

[1]: العربي عمّيش ، خصائص الإيقاع الشّعري ، ط /2005 ، دار الأديب للنّشر والتّوزيع ، ص5 .

[2]: حسام البهنساوي ، الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث ، ط1 / 2005 ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ص256 .

وبداية نعمد إلى الماهيتين الصّوتية والزّمنية للمقطع اللّغوي باعتبارهما وحدتين أساسيتن في التّشكلة المقطعية اللّغوية.

الماهيتان الصّوتية والزّمنية للمقطع اللّغوي:

يعتبر المقطع اللّغوي (La syllabe) وحدة صوتيّة (Unité phonétique) وتشكلة من الأصوات التّركيبية ضمن الحدث الكلامي (Acte de parole)، أي أنّ إنتاج الكلام (La parole) عبارة تكتّلات مقطعيّة لغويّة . وباعتبار الماهيّة الصّوتية للمقطع اللّغوي يمكن تحديد ه في جانبه السّمعي (Aspect auditif) ، فلابدّ من اشتماله على ميزة صوتية حتّى تكون له قوّة إسماع .

وكلمة صوت(Le son)كما هو وارد في لسان العرب [3] لها دلالة الفعل "صات يصوت ويصات وصوت" و تطرق إلى تعريفه ابن سنان الخفّاجي [4] على أنّه: " مشتقّ من المصدر صات يصوت صوتا فهو صائت وصوت وتصويتا فهو مصوت"، ومن هنا اشتقّ مصطلح الصّوائت الّتي هي أساس في إصدار الصّوت الّذي عرّفه ابن جنّي[5] قائلا: "اعلم أن الصّوت غرض يخرج مع النّفس مستطيلا متّصلا حتّى يعرض له في الحلق والفمّ والشّفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفا "، حديثا ويحلّل حسان تمّام [6] ظاهرة الصّوت قائلا : "الصّوت عملية حركيّة يقوم بها الجهاز النّطقي وتصحبها آثار سمعيّة معيّنة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصّوت، وهو

---

[3]: ابن منظور، ، لسان العرب ، مادة(صوت) ،ط 1 /2000 ، دار صادر للطباعة والنّشر والتّوزيع ، بيروت ، لبنان .
[4]: ابن سنان الخفّاجي ، سرّ الفصاحة ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص 5 .
[5]:ابن جنّي ، سر صناعة الإعراب ، تحقيق: حسن هنداوي ، ج:1 ، د.ط ، دار القلم دمشق ،ص 6 .
[6]: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها ، ط 3 /1418 . 1998 ، عالم الكتب ، القاهرة ، ص66 .

الجهاز النّطقي ومركز استقباله وهو الأذن"، وأكّد إبراهيم أنيس[7] على " أنّه في حال تسجيل الذّبذبات الصّوتية لجملة من الجمل فوق لوح حسّاس، يظهر أثر هذه الذّبذبات في شكل خطّ متموّج ، ويتكوّن هذا الخطّ من قمم ووديان ، وتلك القمم هي أعلى ما يصل إليه الصّوت من الوضوح".

وهاهنا يعتبر الصّوت (Le son)، مقدمة أولى لابدّ منها لدراسة النّظام الصّوتي المقطعي اللّغوي فيما يقوم الباحث في دراسة الأصوات بتسجيل الملاحظات واستنباط العلاقات القائمة بين الأصوات والتّفريق بينها ، وهذا من خلال العمليّة الحركيّة (Historique diachronique)الّتي يقوم بها الجهاز النّطقي (Appareil vocale) فإنّه لوصف البنية المقطعيّة اللّغوية لابدّ من اللّجوء إلى التّركيب الصّوتي للوحدة اللّغوية.

وبالنّظر إلى عملية حدوث الأصوات فرّق العلماء بين مخارج الحروف (Les poits d articulation) وقد عبّر ابن جنّي[8] عن ذلك قائلا : "ألا ترى أنّك تبتدئ الصّوت من أقصى حلقك ثمّ تبلغ به أيّ المقاطع شئت فتجد له جرسا ما فإذا انتقلت منه راجعا عنه أو متجاوزا له، ثمّ قطعت أحسست عند ذلك صدى غير الصّدى الأوّل وذلك نحو الكاف، فإنّك إذا قطعت، وإن جزت إلى الجيم سمعت غير ذينك الأوّلين"، ومُيّز مدى اختلاف وظائف الأصوات، ففرّق العلماء بين طائفتين متباينتين من الأصوات، منها الحروف الصّحيحة ومنها غير الصّحيحة أي حروف العلّة، فتكون الأولى أصولا للكلمات، بينما تمثّل حروف العلّة أصوات اللّين (Cardinales voyelles) وهي الألف والواو والياء، وحروف مدّ وهي في اتّصالها بالحروف الصّحيحة امتدادا للصّوت واستطالته ولكلّ من الحروف

[7]: إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ،ط: 3 / 1999 ، مكتبة الانجلو المصرية ،ص: 132 .
[8]: ابن جنيّ، ، سرّ صناعة الإعراب ،ج1،ص 6 .

الصّحيحة وحروف العلّة دور في تشكلة المقاطع الصّوتية، كما يمكن التّلميح إلى أنّه ليس من أصل حروف العلّة الإسكان وإنّما المدّ وأنّ العروضيّين يرمزون لهذه الحروف بالسّكون بينما في الحقيقة هي حروف صحيحة ومتحرّكة ولها قوّة إسماع فإنّها تستغرق من الزّمن ما لا تستغرقه الحروف الصّحيحة الّتي تتميّز بمدّة قصيرة أثناء عمليّة النّطق بها، وهذا بالنّظر إلى الحيثية الزّمنية .

مفهوم الوظيفـــة اللّسانيـــة :

تعنى الوظيفة اللّسانية بدراسة اللّغة (Le langage) في ذاتها ومن أجل ذاتها، أي أن اللّغة واقع ألسني وجملة أقوال دالّة في تشكّلها الصّوتي والسّمعي، فالألسن مجموعة من الجمل تميّزها وحدات وقواعد ونحو ودلالة. ولاستدراك معالم هذه الدّراسة لابدّ من الإشادة والتّنويه بمؤسس هذه المدرسة الأوّل، والّتي كانت على يدّ فرديناند دي سوسو (F.de Saussur)، وقد كان هذا في أوائل القرن العشرين، والّذي "جعل اللّسانيات واضحة الحدود من حيث الاختصاص الّذي صار يشمل جميع قطاعات اللّغة على حدّ سواء، كالأصوات والصّرف والنّحو والمعجم والدّلالة" [9]، ومن بين الأدوار الجليلة الّتي تقدّمها الوظيفة اللّسانية هي أنّها تهتمّ بتحليل العناصر المكوّنة للّغة وبوظائفها ولمّا كانت على هذا الاختصاص فهي تعمد إلى تتبّع منهجية علميّة واضحة وموضوعيّة "[10]، وتستند إلى أحكام معياريّة ثابتة .

تهتمّ اللّسانيات باللّغة المحكيّة أي المنطوقة قبل المكتوبة على أنّها جملة أصوات تحدّدها معالم صرفيّة ودلاليّة ونحويّة وكذلك الأصوات باعتبارها

[9]: أحمد محمد قدور ، مبادئ اللسانيات ،ط2 /1419. 1999 ، دار الفكر ، دمشق ، ص 5 .
[10]: ينظر : بسّام بركة ، علم الأصوات العام ، د . ط ، مركز الإنماء القومي ، ص: 10/ 11/ 12 .

الوحدات الأولى المركّبة منها الكلمات فتتناوله اللّسانيات بالوصف والتّحليل واستدراك قواعد تراكيبها، ومن خلال هذه الدّراسة يمكن معرفة الأصول الأولى الّتي تهتمّ بدراسة المقاطع اللّغوية والّتي هي من اختصاص اللّسانياتي وعلم الأصوات الدّالة، فقد يلمح الفكر أنّ مدار الدّراسة المقطعية رهين الوظيفة اللّسانية الّتي تتناول كلّ ترتيب، وتركيب كلّ الارتدادات اللّسانية المنبعثة من الجهاز النّطقي، ومن هنا كانت القوانين اللّسانية قوى لكلّ باحث في اللّغة وفنون الأدب، ذلك أنّها تعين على الأبنية الصّوتية والصّرفية وغيرها ممّا هو لاحق باللّغة .

لا يمكن إنكار جهود اللّغويين العرب في هذا المجال من جهة ابتكار مواقع أصوات مخارج الحروف من بعضها البعض كما أنّهم استحسنوا المباعدة (Distorsion)بين الأصوات، ممّا يحسّن من ائتلاف الوحدات الصّوتية إلى جانب النّبر(L'accent)والتّنغيم(L'intonation).

وقد خص العرب الوظيفة اللّسانية بمثل هذه القواعد وأعطوها هذه الموازين لتكون معدلا لألسنتهم لأنّها"... تجعل حركات الألسنة على مقادير مضبوطة توازن الحروف الّتي تجري عليها كما تميل كفّة الميزان بمقدار ما يوضع فيه ثقلا وخفّة" [11]، وقد امتثلت العرب لهذه الجارحة اللّسانية وقد عمدت إلى ميزا ن الخفّة والثّقل وإلى المباعدة بين الأصوات الممجوجة مستندة إلى ذوقها، فهذّبت لغتها معتمدة "التّسوية والاعتدال" [12] بين الكلم ووحداته، "فاللّسان هذا العضو النّشط المرن يتفاعل ضمنيّا مع المؤثّرات الرّوحيّة الانفعالية الدّاخلة في صميم تأليف الشّخصية الفنّية للذّات المبدعة وهو إذ يتفاعل ضمنيا مع تلك

[11]:مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب ، مرأجعة: درويش الجودي،ج1 ،د.ط / 1425. 2005 ، المكتبة العصرية صيدا، بيروت ،ص 84 .

[12]:ينظر الجاحظ البيان والتبيين،ج1،ص64، و ينظر أيضا ، حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم و تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة ، د.ط ، دار الكتب الشرقية ،ص250

الجهات الغائرة من النّفس يتلقّى عن الحسّ خيرة أصوات الحروف عن طريق تجريب المجاورات البنائيّة، الّتي يضبطها عن طريق المذل الّذي هو ذوق المادّة الصّوتية الإيقاعية لصوت الحرف بالإضافة إلى البحث المستمر عمّا يلائم خصوصيّة الموقع السّياقي "يجمع صاحب هذه المقولة العربي عميش[13] خصوصيّة الأبنية اللّسانية وما تكون علية من اتصال بتلك الإعتمالات الباطنية وهذا ضرب من التّصرف بالكلام يوجب حالة محمودة ويصادف قبولا قويّا في تشكلة الأبنية وتحريك الألسن بها، ومن هذه الأبنية أنّ العرب قد جعلت الحركة سابقة للسّكون وقد خصّت ابتداء كلامها بالحركة بينما هي تختم جملة قولها بالسّواكن المناسبة لمواضع الوقف والاستراحة .

القيمة الزّمنية للمقطع اللّغوي :

بالإضافة إلى القيمة الصّوتية(Qualité du timbre) للمقطع اللّغوي نقرّ بمدى ضرورة القياس الزّمني في تحديد الأصوات المشكّلة له، أي أنّ المقاطع اللّغوية جملة تتابعات صوتية يحدّها الزّمن، ولمّا كانت هذه الأصوات ذات كميّة زمنية طويلة (La durée)، وأخرى قصيرة كما هو ملاحظ خلال عمليّة التّسجيل الصّوتي مستدلين بذلك على أنّ حروف العلّة تحتل القمّة من ناحية قوّة الإسماع، وبالنّظر إلى التّركيبة الصّوتية الزّمنية للمقاطع اللّغوية ميّز العلماء بين ثلاثة أنواع منها وهي كالتّالي :

أ – مقطع قصير (syllabe brève) : وهو مشكّل من صوت صامت وحركة قصيرة (ص ح)،نحو فعلي الأمر:ق، ع .

[13]:العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، ط . 2005 ، دار الأديب للنشر والتوزيع، السانية ، وهران ، ص 163 .

ب ــ مقطــع متوسّــط: وهو مشكّــل مــن صوت صامــت + حركة قصيــرة + صــوت صامت (ص ح ص)، نحو حرف الجزم : لمْ ، وحرف النّصب: لنْ.

ج – مقطع طويــل (syllabe Longue) : وهو مشكّــل من صــوت صامــت+ حركة قصيرة + صوت صامت + صوت صامت (ص ح ص ص) [14]، وهذا النّوع بدوره ينقسم إلى :

1– مقطع طويل مفتوح (syllabe ouverte) .

2 – مقطع طويل مغلق (syllabe fermée) .

وهذه العلاقة بين المقطع الصّوتي وعامل الزّمن يمكن للّغة تأدية وظيفة تواصلية من شأنها إبلاغ الدّلالة المبتغاة بين القارئ والمتلقّي، وهكذا فإنّ التّراكيب الصّوتية المقطعية من شأنها إثراء الإيقاع الشّعري بانتظامات شتّى عبر الزّمن .

بطبيعة الحال لا يمكن تجاهل الرّؤيا الشّعرية ، باعتبارها الرّكيزة الأولى في تعاطي فنّ الشّعر وكذا مسألة إنشاد يت ه، ونحسبها تتميم للرّكائز السّابقة الذّكر والتّي هي محور بحثنا، وممّا لوحظ على الشّعر خلال الأحقاب والأزمان أنّه لا يمكن تحديد مقوماته بأيّ حال من الأحوال ولا يمكن أنّ تكون هناك نظريّة يقوم عليها بل هو عمليّة متشابكة يدركها كلّ شاعر حسب رؤياه وحسب منواله الّذي يمكن أن ينسج عليه، وإلا لما صحّ القول عن هذا النسج بأنّه شعر.

لقد صار الزّمن (Temps) مقياسا لكلّ دراسة علميّة وهو أحد العوامل التّي تؤدي إلى التّفرع والتّواتر داخل الوحدة الموسيقيّة للقصيدة، فيؤدي

[14]:ينظر : تمّام حسان ، اللّغة العربية معناها ومبناها ،ص 70/69.

الصّوت دوره في إطار الزّمن وليس بمنعزل عنه بأيّ شكل من الأشكال، ذلك أن عامل الزّمن هو وحده من يفرّق بين طول الأصوات وقصرها وهكذا تبدّت للعلماء هذه الاختلافات الزّمنية بين المقاطع الصّوتية وبين أدوار ها الإيقاعية، ومنه يمكن القول أنّ مقياس المقاطع اللّغوية مقياس كمّي (Quantitatif).

نلتمس أدوار كلّ من الصّوت والزّمن من خلال العمليّة الإنشادية للشّعر بحيث يتّم التّغني به وإلقائه في إطار زمني محدود يتحدّد من خلال هذه العمليّة الكمّ المقطعي الّذي تنتهي عنده الأصوات بإيقاع (Rythme) معيّن، وبذلك تتناسب موسيقى الشّعر تناسبا يحقّق درجة إنشاديّة عالية من شأنها رفع معنويات القصيدة المؤداة، ففنّ الشّعر أصبح اليوم فنّ موكول بمعايير خاصّة تخضع لعامل الزّمن وتلتزم به كمقياس تتحقّق من خلاله وحدة الإيقاع، كما أنّ للزّمن دور حاسم في انتظام الكمّ المقطعي اللّغوي وبالتّوازن(La colométrie) مع معطيات اللّغة الشّاعرة، فهو بدوره يؤلّف بين طاقاتها فيستمدّ الجزء كينونته الحقيقيّة من الأجزاء المرتبطة به عضويا من جملة المقاطع الصّوتية، فكلّ قراءة شعرية نتفاعل معها، ونتلقّاها بنفسية تتماشى وزمن الإلقاء ممّا يحدّد مدى جماليّة النّطق المستغرق المؤلفة منه المقاطع اللّغوية.

ثمّ إنّنا بالتّقيد بعامل الزّمن حيال كلّ عمليّة إنشادية شعرية لابدّ أن نقنّن حينها لإيقاع صادق تؤطره الشّرائح الزّمنية الّتي تراوح الكمّ المقطعي اللّغوي عبر كفّتين إحداهما طويلة، وأخرى قصيرة فتوازي بذلك بين الأسطر الشّعرية التّي يحدد فيها الزّمن الوقفات العروضية (Césure) التّي تخيّرها العروضيون كأحسن ما يمكن الوقوف عندها وهي القافية التي تكون مشتركة المقاطع الصّوتية.

بوادر الاعتبار بالقياس المقطعي في التّراثين اللّغوي و الشّعري:

لقد أشار علماء البلاغة الّذين هم علماء الآداب العربية إلى المقطع اللّغوي وماهيته وذلك من خلال نظام العروض الّذي وضعه الخليل ابن أحمد الفراهدي انطلاقا من التّفعيلات الّتي تتشكّل على ما يتشكّل منه المقطع اللّغوي من جملة الصّوامت (Les consonnes) والصّوائت (Les voyelles)، أي الحروف والحركات بما يعادل ذلك في النّظام العروضي الحركة والسّكون. لكن القول بأنّ العلماء العرب درسوا دراسة علميّة منهجيّة حول المقطع اللّغوي هذا ما لا تحضرنا شواهده وليس هناك أ دلّة على ذلك "لكنّه يصادفنا في التّراث العربي إدراك بعض العلماء لمفهوم المقطع اللّغوي عند كلّ من: الفارابي (ت 339 ه) وابن رشد(ت 595 ه)".[15]

ولاستجماع هذه المادّة العلميّة يجب المرور والإلمام بالأصول الأولى لمفاهيم المقطع اللّغوي وقد رجّح جمهور من العلماء هذه المفاهيم من أنّ الاعتبار بالقياس المقطعي وارد لكن بمعان مختلفة منها ما أورده ابن جنّي وهو يعرض عن مخارج الحروف قائلا: "اعلم أنّ الصّوت غرض يخرج مع النّفس مستطيلا متّصلا حتّى يعرض له في الحلق والفمّ والشّفتين مقاطع تثنيه وامتداده واستطالته فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفا ، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها" [16]، كما تتجلّى لنا من مقولة ابن جنّي أنّ المقطع اللّغوي يقصد به قطع الهواء ونهاية مخرج الصّوت، وأنّ عمليّة قطع الهواء هي الّتي تحدد الحرف وهذا متفق عليه في الدّراسات الصّوتية الحديثة.

---

[15]: حسام البهنساوي ،م المذكور،ص 229 .

[16]: ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، تحقيق: حسن هنداوي ، ج1 ، د.ط ، دار القلم دمشق ، ص 6 .

وقد تعرّض الفارابي[17] لهذا الموضوع بصيغة واضحة ومباشرة قائلا: "وكلّ حرف غير مصوّت (أي صامت) أتّبع بمصوّت قصير (حركة قصيرة)، قرن به فإنّه يسمّى(المقطع القصير) والعرب يسمونه الحرف المتحرّك، من قبل أن يسمون المصوّتات القصيرة حركات، وكلّ حرف يتبع بمصوت طويل فإنّا نسمّيه المقطع الطّويل"، هذا تصريح وإفصاح وتشريح يروم من خلاله الفارابي إلى الإبانة عن أمرين أساسيين أوّلها التّركيبة المقطعيّة وقد أصاب حين قال أنّ المقطع اللّغوي مكوّن من صامت وصائت ثمّ فرّق بين نوعين من المقاطع اللّغوية منها القصير وهناك المقطع الطّويل المتبوع بحركة طويلة، هذه الدّراسة دليل قاطع على أنّ العرب عرفت مفهوم المقطع وأدركت تركيبته، كما أنّنا نستدرك من كلام الفارابي أنّ تسمية المصوّتات حركات جاء متأخّرا بالنّظر إلى تسميتها حركات، وطالما أنّ المقصود والمفاهيم متعادلة ليس هناك اختلاف، بيد أنّ مقولة ابن جنّي تصرّح بعملية خروج الصّوت وانقطاعه.

ومن هنا انطلق علماء اللّغة إلى مفاهيم مختلفة للمقطع اللّغوي، على أنّه اجتماع صامت وصائت. وقد صار ذاك الدّأب والدّيدن إلى يومنا هذا قائما على هذا المفهوم ، فقد استشعر العلماء العرب هذه الخصيصة بوعي أو بدون وعي وتجلّى لهم نظامهم الوزني، كما أنّ حازم القرطاجنّي[18] أعطى مفهوما قريبا جدّا من مفهوم المقطع اللّغوي،على مستوى الأسباب والأوتاد الّتي أعطاها تسمية الأرجل وتحضرنا مقولته في ذلك : "ويجب أن تعلم أنّ العرب استقصت القسمة في تركيب المقارنة بين بعض هذه الأرجل ووضعها في أوزان أخر غير متقارنة فاعتمدت من ذلك في كلّ وزن ما كان مناسبا للوضع الخاص به ، فبنوا

[17]: كمال بشر ، علم الأصوات ، د.ط ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص507 .
[18]: حازم القرطاجني، ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 237 .

أكثر الأعاريض من أكثر هذه الأرجل تصرّفا، وهي الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة".

كما أنّ حازم القرطاج نبّي نفى عدّة ملاحظات كانت أبهى لمعنى المقطع اللّغوي وأوضح وأوحى أن يكشف عن توافي المتحرّكات والسّواكن الّتي تتشكّل من خلالها ومن زينتها التّراكيب في السّياق التّعبيري ، فقد " كان لسان أبائنا الأوّلين أشبه بمحيط متجمّد من الصّعب أن تسيل عليه الألفاظ فضلا عن الأشعار فلجأ الإنسان إلى الصّياح بأصوات مبهمة يريد أن يذيب هذا المحيط المتجمّد أو جوانب منه ومع الزّمن أخذت هذه الأصوات تتحوّل إلى مقاطع، ومضى الإنسان في دأبه يصيح صياحا عاليا حتّى تحولت المقاطع إلى ألفاظ يعبّر بها عن الأشياء المحسوسة في الطّبيعة"[19]، من هنا بدأت مأساة الشّاعر تتغلغل في فكرة الحياة وأصبح يبدع.

وفي مقابل ذلك فقد اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع فقال بعضهم: هي الفصول والوصول بعينها، فالمقاطع أواخر الفصول، والمطالع أوائل الوصول..." وقال غيرهم: المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي...."[20]، وورد في كتاب الصّناعتين[21] باب بعنوان "ذكر مبادئ الكلام ومقاطعه" وقول في "الخروج والفصل والوصل وما يجري مجرى ذلك" إلا أنّ المقاطع هي النّهايات الّتي تختتم بها الكلم، وفي قول أبي هلال العسكري [22]: "سئل بعضهم عن أحذق الشّعراء... فقال من يتفقّد الابتداء والمقطع". وإنّما يقصد بالابتداء أوّل ما يقع في السّمع والمقطع هو آخر ما يبقى في النّفس من الكلام، كما أنّه يقال

---

[19]: شوقي ضيف ، في التراث والشّعر واللغة ، د.ط / 1997 ، مكتبة الدّراسات الأدبيّة ، ص 137 .
[20]: ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشّعر ونقده ، تحقيق وتعليق : النبوي عبد الواحد شعلان ،ج1 ، ط1 / 2000، مكتبة الخانجي القاهرة ،ص 346 .
[21]: أبو هلال العسكري، الصّناعتين ، ص 487 .
[22]: م ، ن ، ص 493 . ينظر أيضا: العمدة ، ص 347/ 348.

الابتداء أو المطلع فيقال بذلك المطلع والمقطع وهما أوّل القصيدة وآخرها، فجهابذة النّقاد من هذا المنوال موكلون بتفضيل جودة الابتداء أو المطلع فيما يقابله حسن المقطع، من هنا فقد عرف الشّعر العربي المقاطع على أنّها أواخر القصائد و كان هذا في عصور بعيدة .

وهكذا لم يجهل العرب القدامى مفهوم المقطع اللّغوي كما يزعم البعض، ولا يمكن أن نحمل عليه م هذا الجهل، خاصّة وأنّ المقطع اللّغوي في تشكيلته الأولى عبارة عن ساكن ومتحرك وهذا تكافؤ لا مفرّ منه، كما أنّ العرب هم أعرف النّاس بعلم العروض تبعا لما ترسّخ في طبيعتهم من إتقان تقدير موازين الكلام عن طريق الغريزة، وعلى رأسهم الخليل بن أحمد الفراهدي.

وقد أقام المحدثون دراستهم على هذا الأساس الكمّي المقطعي تسهيلا منهم وتبسيطا لمعرفة أجزاء الكلم وطابعها الصّوتي وحبّا في معرفة ما تقيمه هذه التّراكيب البسيطة من إيقاع وما تعمله في النّفوس من خلال هذه الحركة فتكون عنوانا لمعاني الشّعراء وطريقا لإظهار أغراضها ومراميها، فحملوا على عاتقهم مسؤولية ترتيب المقاطع اللّغوية وتنويعها بالمراوحة بين طولها وقصرها، و"لا شكّ أنّ الخليل بحسّه الرّياضي قد شكّل المقاطع العروضية تشكيلا يخضع لمبدأ التّوافق والتّبادل وهو مبدأ معروف في الرّياضيات، ومع تشكيل هذه المقاطع اللّغوية وقولبتها في وحدات عروضية عرفنا مفهوم التّفعيلة"[23]، فبالإضافة إلى أنّ الخليل وضع المتحرك والسّاكن كأساس لانبناء الأوزان أعان على إحصاء تلك السّواكن والحركات واضعا إيّاها في قوالب سمّاها التّفاعيل وعلى التّوافق (La concordance) القائم بينها. أي بين

[23]: عبد القادر صلاح يوسف ، في العروض والإيقاع الشعري ، ط 1 / 1996 1997 ، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة ، ص 36 .

عدد السّواكن والحركات انبنت التّفعيلة، حيث يختص كلّ وزن بتفعيلة أو تفعيلتين مكرّرة على طول شطري البيت الشّعري، "فالتّأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب..." [24]، وباعتبار المقاطع الموسيقيّة المؤهلة للّحن والطّنطنة الهادفة إلى ترك نوطات موسيقيّة عذبة في نفس المتلقّي.

وحتّى يتحقّق لها هذا النّصيب من الإيقاع وفي شكل قضيب خشيب لابدّ من أن يحسن تنظيمها ويختار مواضعها المناسبة لها وترتيب أنساقها فيبتعد بها عن وحشيّ الكلام وينساق الشّاعر حيال هذه العمليّة إلى حياكة أوزان أشعاره بداية بالوحدات الصّغرى إلى الوحدات الكبرى، أي من الجزء إلى الكلّ.

من خلال هذا العرض السّريع لبوادر الاعتبار بالقياس المقطعي في التّراثين اللّغوي والشّعري نفهم أنّ العلماء العرب ولا سيما الخليل لم يصلوا بنا إلى وحدة الكلام الّتي رغم أنّهم عرفوا الحركات والسّكنات، وقسّموا البحور إلى تفعيلات كما أنّهم ذكروا موضوع انقطاع الكلام لكنّ معرفتهم وملاحظاتهم الّتي تصادفنا هنا أوهناك لم ترق إلى مستوى النّظريات الحديثة الّتي قرّرت حول المقطع اللّغوي كنظريات جديدة خصوصا وأنّ ما أدخل اليوم من مخابر وأجهزة علميّة لقياس حركة الأصوات وأزمنتها من خلال وحدات الكلام الّتي نصطلح عليها بالمقاطع اللّغوية، هو تلك الدّرجة من العلمية الّتي لم يصل إليها القدماء. ولكنه لا يمكننا إنكار مدى فطنتهم واستحكامهم في ما يخص علمي العروض والإيقاع ولا سيما في الصّبغة الرّياضية الّتي تميزا بها، وممّا أوتي به من حجج قوية في إرساء معالم هذا الفنّ الشّعري، ودليلنا في ذلك هو تقسيم الأبيات

[24]: المنهاج ، ص 267.

الشّعرية إلى تفعيلات متجاوبة ومتتالية ومتساوية وهي في أساسها وفي تكوينها تتشكّل و تتجزّأ إلى مقاطع ووحدات صوتيّة ، وهذا هو ما لا نختلف فيه مع واضع علم العروض الخليل بن أحمد الفراهدي، ولا بدّ من الرّد بهذا التّصريح على من يزعم أنّ الوصف اللّغوي ضعيف .

مفهوم المقطع اللّغويّ:

تضاربت الآراء واختلفت وجهات النّظر حول تعريف المقطع وذلك أنّ لكلّ "كاتب أو مفكر نبعا واحدا يغذّيه" كما يقولها ألبير كامي [25]، ومن زمرة الاختلافات الّتي يروم العلماء من خلالها الإحاطة بالمفهوم الكامل لموضوع المقطع اللّغوي المأخوذة من عدّة جوانب منها الجانب النّطقي ومنها المادي، وآخر فونولوجي، ووظيفي...الخ. غير أنّ غايتنا تنصب إلى أبعد من ذلك إذ أنّنا نلتمس بعدا جماليا إيقاعيّا من خلال هذا الموضوع.

والمقطع لغة كما ورد في لسان العرب [26] مأخوذ من الفعل "قطع يقطع بمعنى الجزّ والفصل والاجتياز"، ومن هنا ذهب اللّغويون إلى أنّ الكلام يأتي مقطعا تقطيعا، وفي قول غاستون باشلار [27] و"الوزن ملكة تعلق بالنّفس من طول ترديد المنظوم والتّغنّي به مقطعا تقطيعا يوازن تفاعيله... فهو نغمة موسيقيّة ولحن خاص من ألحان الغناء يتراءى في أوتار الحلق النّاطق كما يتراءى في أوتار العود الصّامت"، من خلال هذه المقولة نقف عند عبارات هي عناصر محوريّة في بحثنا، أولها عبارة (مقطعا تقطيعا يوازن تفاعيله) أي أنّ

---

[25]: منتدى عبد الحميد شومان الثقافي ، التأزم العربي في الفكر والواقع ، ط1 / 1998 ، مؤسسة عبد الحميد شومان ، ص 41 .
[26]:ابن منظور ، لسان العرب ، مادّة (قطع).
[27]: باشلار غاستون ، شاعرية أحلام اليقظة ، ترجمة : جورج سعد ، ط 1 / 1411 . 1991 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، م ، ن، ص 95 .

الكلام عبارة عن تجمعات، وهي في أساسها الفونولوج ي مكوّنة من صوامت وصوائت أي وحدات صغرى تنطلق بنفسها، من هنا تتجلّى لنا فكرة أنّ الكلام المقطّع إلى جزيئات صغرى هو أقلّ وحدة يمكن للإنسان النّطق بها ومن هنا بدأت تسمية المقطع، وطالما أنّه متّصل باللّغة اكتمل الاصطلاح عليه بالمقطع اللّغوي.

تموضع العيّنة المقطعيّة من خضوعها للقياس الجسماني :

إنّ اللّغة ذات صلة وطيدة بالصّورة الذّهنية (Images phonétiques) المختلجة في نفس الإنسان، والتّراكيب العضويّة العضليّة المتصورة في جسمه، تلك الحركات الموسومة بالمعاني والدّلالا ت الإيحائيّة الفاخرة، وقد فسّر العلماء ظاهرة الكلام بطريقة علميّة بحتة مستندين إلى الملاحظة والتّجريب وعلّلوا هذه الظّاهرة من عدم جواز و"استحالة حدوث الكلام بدون وجود ضغط للهواء فيما تحت الحنجرة وأنّ هذا الضّغط يوفره النّشاط العصبي والعضلي أثناء عمليّة الزّفير في منطقتي الصّدر والبطن... ومعلوم أنّ توقيت ابتداء الجمل ونهايتها، وتوقيت حدوث الوقفات أثناء الكلام يرتبط أوثق ارتباط بعمليتي الشّهيق والزّفير وتوفير تيّار الهواء المضغوط اللاّزم لإصدار الكلام "[28].

نلمس من هذا التّحليل الطّريقة الّتي بها تنشأ جملة المقاطع الصّوتية بصفة خاصّة والكلام بصفة عامّة والأساس النّطقي الفيزيائي لذلك، دون إهمال الجانب الجسماني الّذي يتبع هذه العمليّة ويطوّرها، وقد اصطلح علماء اللّغة على هذه الأخيرة بما يعرف ب:(وسائل الاتصال الغير اللّفظية)وترجع جذور هذه الدّراسة

[28]: سعد عبد العزيز مصلوح ، دراسة السمع والكلام. ، ط1 / 1420. 2000 ، عالم الكتب ، القاهرة ، ص 228 .

الأولى إلى عام 1952. أي في أوائل الخمسينيات، بعنوان (مدخل إلى علم الحركة الجسمية) لكتاب صاحبه: << Birdwhistell >>[29]، ومن خلال هذه الدّراسة تمّ إشراك الحركات الجسمانية في كلّ دراسة لغوية وصوتية كما أنّنا نقرّ بأنّ لها دور في إنشاد الشّعر والتّرنم به بل هي أحد لوازمه. ومن خلال هذه الحركات يمكن التّمييز بين إن كان القارئ ينوي إنشاد الشّعر أو هو فقط بصدد قراءة نص أو إلقاء خطابة.

وقد شرح أحمد مختار [30] هذه التّنظيمات الجسمانية انطلاقا من دراسة عالم الأنتروبولوجيا << Birdwhistell >> قائلا: "إنّ اللّغة بوصفها نظاما لا تحدث منفردة، وإنّما تصطحبه ا عادة نظم أخرى منها الحركات الجسميّة، وقد قام بتحليل هذه الحركات إلى مكوّناتها الأساسية الّتي سمّاها (كينات)، قارن هذا بالمصطلح الصّوتي (فونات) ثمّ لاحظ أنّ هذه الكينات تتجمّع في وحدات... كما لاحظ أنّ هذه قد تتتابع فتأخذ شكل جملة، أو حتّى فقرة واستخلص من مجموع الحركات الّتي لاحظها ما بين خمسين وستين (كينا) ذات معنى تركّز نحو ثلاثين منها في منطقة الوجه والرّأس (يشترك فيها الرّأس والحاجب والعين والجفن والأنف والفمّ والشّفه والذّقن والخدّ)" [31]، وهكذا أثبتت هذه الدّراسة جدارتها في إعطاء العوامل الجسمانية دورا في إيتاء الأصوات المنطوقة نصيبها الوافر ولاسيما دور هذه الوحدات الصّغرى (المقاطع) في دفع الحركة الجسمية وتصوير دلالاتها من خلال هذه الملامح المرتسمة في جسم الإنسان وأجزائه العضوية ومنه يمكن الإفادة من القياس الجسماني إثر تشكيل العيّنة المقطعية .

---

[29]: ينظر، عمر أحمد مختار ، محاضرات في علم اللغة الحديث ، ط:1 / 1995 ، عالم الكتب ، القاهرة ، ص3 .
[30]: م ، ن ، ص 4 .
[31]:م ، ن ، ص 4 .

إنّ لكلّ حرف (La preposition) من حروف الكلمة وقع خاص في الآذان أي أنّ له ميزة صوتيّة مختلفة عن غيره من الأصوات، ولما كانت حاسة السّمع جزء لا يتجزأ في الإنسان حيث يستطيع من خلالها التّمييز بين مخارج الحروف وبين موسيقاه ا ومدى خفّتها أو استثقالها في نفسه. "إذ أنّ التّعويل على حاسة السّمع في معرفة ما إذا كان شعر ما حسنا أو قبيحا ناتج عن أنّ المرء ينبغي أن يصغي جيّدا إلى مخارج حروف الكلمة ومدى اقتراب مخارج أصوات هذه الحروف أو بعدها عن بعضها البعض، فكلّما حصل تباعد في مخارج حروف الكلمة كلما كان وقعها على السّمع وتاليا على النّفس أشدّ إثارة وباعثا على الانفعال" [32]، ومن هنا يبرز دور حاسة السّمع في معرفة حسن المقاطع اللّغوية ووقعها في النّفس إما مستكرها وإما محبّبا إليها.

وطالما أنّ الصّوت صورة نطقيّة متغيّرة يعود تركيبها إلى حالتين:

الحالة الأولى: تشمل الصّدى النّاتج عن تجاور الأصوات بعضها من بعض والتماس ما قد يتآلف منها وما قد يجانب هذا التّجاور من مستكره في الصّوت، وهذا يشمل الإيقاع الدّاخلي.

الحالة الثانية: وهي تشمل الأحوال النّفسية للنّاطق وما قد يتأثّر به من جملة الانفعالات والمنبّهات الخارجية، ممّا يحدث تغيّرا على سلامة النّطق أو فساده، وهنا يظهر جليّا مدى خضوع العيّنة المقطعية للقياس الجسماني، وكذا حاسة السّمع كقياس جسماني تتأثّر بالصّوت المقطعي الّذي هو "حقيقة فيزيائي ة بحيث أنّه يمكن تسجيله على الآلات فهو يملك حدودا وذروة في حيّزه" [33] .

[32]: سمير أبو حمدان ، الإبلاغية في البلاغة العربية ، ط1 / 1991 ، منشورات عويدات الدولية ، بيروت باريس ، ص72 .
[33]: مصطفى حركات، نظرية الوزن، د.ط ، دار الآفاق ص 47.

ولا شكّ أنّ الذّهن هو الصّورة الوحيدة الّتي تعكس مدى انسجام (Harmonie) وتوافق (Concordance) الأصوات وبطبيعة الحال يكون مصقولا ومتبوعا بحاسة السّمع الّتي لا ننكر دورها الفعّال في استلذاذ الصّوت أو استهجانه ومحاولة بعث الأريحية في نفس صاحبها ، وبما أنّ الأصوات خفقات صدرية منبعثة من الحلق (Pharynx) إلى الفمّ منتهية إلى الشّفتين، تختلف الخفقات الصّدرية بقدر الضّغط (Accent d insistance) عليها إثر إصدار الصّوت وذلك في أقصى الحلق وبقدر قوّة ذلك يجري معه الصّوت إمّا صلبا وإمّا ضعيفا، ومن هنا نميّز بين ألوان مختلفة من الأصوات والّتي منها الرّخوية، والمهموسة، والشّديدة ...الخ. وقد "شبّه بعضهم الحلق والفمّ بالنّاي، فإنّ الصّوت يخرج فيه مستطيلا أملس ساذجا كما يجري في الألف غفلا بغير صنعة، فإذا وضع الزّامر أنامله على خروق النّاي المنسوقة، وراوح بين عمله اختلفت الأصوات، وسمع لكلّ خرق، منها صوت لا يشبه صاحبه"[34] .

كما أنّنا نلاحظ أثناء الكلام أنّ جسم الإنسان يتفاعل مع عمليّة النّطق فتجد الضّلوع السّفلى من القفص الصّدري تصعد وتهبط نحو الأعلى وكذلك في عمليّة التّنفس وتتداخل مع هذا الفعل عضلات البطن والحجاب الحاجز فينطلق الصّوت في الهواء مخلّفا أثرا في حاسة السّمع على شكل ذبذبات واهتزازات(Vibrations) مقطعة فتنتقل إلى فكر الإنسان حتّى يعطي لها تفسيرا وتصبح مفهومة لديه، ينفعل بها هو الآخر. و" لولا أنّ غريزة في النّفس أن يردّد القائل ما يقوله ويتغنّى بما يردّد ترويحا عن نفسه وتطريبا لعاطفته، ما نظم شعرا ولا روى عروضيّ بحرا" [35]، وهكذا جملة الملفوظ المقطعي ذات دافع نفسي أيضا، ونلتمس ذلك من وجود رغبة وميول واردة لا يكمل لها في محاولة

[34]: سر صناعة الإعراب ،ج1 ، ص9 .
[35]: مصطفى لطفي المنفلوطي ، النظرات ، د.ط ، دار النفيس ، ص95 .

استحضار الكلام الشّاعري الّذي يخرج عن المعتاد والّذي يراود النّفس الّتي من طبيعتها حمل خفايا القلوب.

فالشّعر إذن هو ملكة هذه الأحاسيس والعواطف الّتي "تخرج من النّفس بيضاء مشبوبة وكما أنّ العاطفة تنطق الشّاعر كذلك قد تخرسه شدّتها"[36] فتستشعر ذلك مؤلفة إيقاعا عذبا من الأصوات، وهكذا نلمح روابط قويّة بين الصّور النّفسية والنّظم وهذا نوع من التّفاعل الإيجابي، كما تتفاعل الصّور الجسدية إثر الإنشاء التّلفيظي الإنشادي للشّعر فتثبت الصّور الجسمية والّتي منها حركات الأيدي وملامح الوجه وكذلك يتغيّر صدى الصّوت تبعا للانفعالات النّفسية من فرح وحزن "فإذا امتثلت هيئة الحزين، أيّ الحركات الّتي تبدو بها تلك الحالة النّفسية وهي الحزن، وحركت العضلات الخاصّة بها من الأطراف والدّمع، أثّرت هذه الحركات فيك لتحزن حقيقة وبالعكس إذا جرت في ذهنك صورة مضحكة لا تلبث أن ترى عضلات الضّحك والابتسام قد انفعلت بهذه الصّورة فتضحك أو تبتسم"[37].

تظلّ البنية الشّعرية مرفوقة وممتزجة بالفعل الجسماني والنّفسي، ونجاحها متعلق بها وتكون فاتحة لها حين يتأمّل الشّاعر من حوله حيث الطّبيعة الخلابة فينطبق هذا مع ما هو مكبوت في أغوار نفسيته رافضا تارة ومحبّا تارة أخرى محاولا تأليف الكلام المشرق السّميح ينتقي منه اللّفظ العذب الصّافي وقد تحدث غاستون باشلار[38] عن الحالة النّفسية للشّاعر فقال: "إنّ هناك ساعات في

[36]: محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ،ج1، ط1 / 1412 . 1992، دار الجيل بيروت،ص 28.
[37]: مصطفى صادق الرافعي ،ج2 ، ص 30 .
[38]:غاستون باشلار ، شاعرية أحلام اليقظة ، ترجمة: جورج سعد ، ط 1 / 1411 . 1991 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ص79.

حياة الشّاعر حيث التّأملات الشّاردة تستوعب الواقع نفسه(الواقع بمعنى الحقيقة) كلّ ما يدركه هو مستوعب فيتمّ ابتلاع العالم الواقعي بالعالم التّخيلي".

وبعد معرفة العناصر الجسمانيّة الّتي يمكن للصّوت أن يمرّ عليها حتّى يتحقّق صداه، والّتي اتفقنا على أن تكون من جملة المقاييس الذّهنية والنّطقية (الحلق، الفمّ، اللّسان، الشّفتان) ومنها السّمعية وتكون لحاسة السّمع الحظّ في استقبال الفعل الاهتزازي التّموجي الذّبذبي المنبعث عبر الهواء من طرف الجهاز النّطقي، وكذلك عوامل نفسيّة وغريزيّة وهذا بيّن لمن كانت له عين، ولمن كان له سمع .

التّوازنات الإيقاعيّة بين الأقطاب الدّلالية المتضادّة :

إنّ أوفق ما يصدق خلاله التّفكير الشّعري حين تتوافق الأضداد وتتضارب الثّنائيات فاستمرار الأحوال على النّسق التّمعيني الواحد هو من الأمور المستثقلة، حيث لا تنشط فاعليّة النّفس الإبداعية إلاّ حينما تتراوح بين قطبين دلاليين متغايرين في ظاهر أمرهما، فهنا تبرز الأجواء الإمتاعية والمسوّغات الإيقاعية الّتي تبعث في النّفس تلك الهزّة والأريحية المتواشجة والمتناغمة .

فالاعتدال والانسجام خاصّيتان بارزتان لابدّ للشّعر من الاشتمال عليهما وكذلك التّوازن الإيقاعي وهو ما يجب أن تجري عليه الصّورة الموسيقيّة لبيت القصيد، فكما "أنّ نتاج العامل باليدّ قابل للتّداول أي أنّه سلعة، فإنّ على العامل باللّغة أن ينتج القصيدة الّتي تكون أيضا سلعة قابلة للتّداول وتكمن قيمتها في

هذه الحال على مدى قدرتها على اجتذاب النّاس "[39]، الّذي هو من شأن الإبداع الّذي استوت طريقته وقويت مناسباته والنّاس عادة ما تستهويهم الأجراس الرّنانة الموقظة الّتي تبعث في الرّوح النّشاط "...المتغيّر على النّحو الأكثر جمالا وعمقا"[40]، ذلك أنّ الفنّ أيضا ينحو جهة تهذيب النّفس و ترقية الشّعور، والنّفس تنحو نحو الكمال المأمول وذلك ضرب من الانسياق نحو ثغرة فيها ذهب ولكن الوصول إليها فيه خطر كبير وهذه الصّعوبة هي الّتي تجعل المواقف مؤثرة، "وسرّ ذلك أنّ الشّاعر يتمكّن ببراعة أسلوبه، وقوّة خياله ودقة مسلكه وسعة حيلته من رفع ذلك السّتار المسبّل بينه وبين السّامع، فيريه نفسه على حقيقتها حتّى يكاد يلمسها ببنانه، فيصبح شريكه في حسّه ووجدانه"[41].

فلا يخرج الشّاعر عن تحقيق ذلك القدر الوافي من الجماليات الفنّية من جهة والخلقيّة والتّربويّة كذلك، وهذا كلّه يتواجد في مكنونات الحسّ الشّعريّ "لأنّ قاعدة الشّعر المطردة هي التّأثير، وميزان جودته ما يترك في النّفس من أثر"[42] فتتبعثر أفكار الشّاعر هنا وهناك وتتضارب آراؤه ولكنّه يجب أن يوفّق بين كلّ هذا نشدانا للتّواصل والتّضام والتّوافق حتّى يتّسق السّياق وتتوحّد الهواجس فيذهب الاضطراب ويسود الاستقرار.

وبالفعل هناك عناصر تختلف كليّا سواء من حيث الأفكار، أو من حيث طبيعة الأشياء وما وجدت عليه من اختلاف وهذا في اللّغة طبعا، وهي تعمل هذا النّظام الضّدي المتواشج والّذي من شأنه إبراز المسوّغات الفنّية والتّطريزات الإبداعيّة قصد المفارقة، والمفاضلة، والمقارنة الّتي ينجم عنها تثبيت الصّورة

[39]: أدو نيس ، النّص القرآني و أفاق الكتابة ، ط : 01 / 1993 ، دار الآداب بيروت ، ص 64.
[40]: م ، ن ، ص87.
[41]: مصطفى لطفي المنفلوطي ، النظرات ، د . ط، دار النفيس ، ص 97.
[42]: م ،ن ، ص 97.

الفنّية الحقيقيّة، والتّعابير الأسلوبيّة، والبلاغيّة الّتي تكون تارة مفصولة وتارة أخرى موصولة بين تلك الأقطاب الدّلالية المتضادّة .

والنّفس بطبيعتها مفطورة على اِلتقاط جوانب المفارقات والانشقاقات بين المسمّيات والدّلالات المتواجدة في متون الخطاب، كما أنّه لا يمكن تجاهل حقيقة التّضاد الّذي بفضله يتكوّن ذلك الكلّ الغير المتجزّئ من الصّور الكاملة ونستشفّ ذلك من خلال جسم الإنسان والّذي بطبيعته متضاد الأعضاء والحركات ، فإذا نظرنا إلى حركات الذّراعين، فهي نحو اليمين تارة وإلى اليسار تارة أخرى وحركة الأرجل العمودية وكذلك بين انفتاح العين واِنغلاقها وكذا حركة الفمّ بين فكّيه السّفلي والعلوي، كلّ هذه الأعضاء متضادة لكنّها تشكّل كلاّ مركّبا منسجما وهذا الاعتدال هو طاقة الجمال. "وكما أنّ اعتدال الأعضاء يولّد الجمال في الأبدان كذلك اعتدال الأنفس في الإنسان يفعل الجمال الّذي للنّفس، فالجمال والقبح يحلاّن من النّفس محلّ الجمال والقبح من البدن"[43] .

ومجمـــل القول: أنّ الحياة هي اللّغة وهي الإيقاع أي التّوتر المنقلب عن شحنة ايجابية وأخرى سلبية مشكلة تيارا من التّفاعلات، ونلاحظ ذلك جليّا في الشّعر إذا ما جمعنا الحركات والسّكنات " والشّعر في هذا المنظور مؤسّسة كأيّة مؤسّسة إنّه...الو صول لا المغامرة...والجمع لا المفرد..." [44]، فكما أنّ الله خلق الذّكر والأنثى وجعل لهما عينين اثنتين وأذنين ويدين على هذه الشّاكلة من التّزاوج والتّضاد تمضي الحياة أيضا .

[43]: قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، تحقيق: كمال مصطفى ،ط3 /1398.1978، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص 33 .
[44]: أدو نيس ،النص القرآني و أفاق الكتابة ، ط1 / 1993 ، دار الآداب بيروت ، ص 64.

النّظام الإيقاعي المقطـــــــعي :

إنّنـــا حين نتأمّل في هذا السّر العميق وكيف كان هذا الاجتهاد في لمِّ شعث المتفرّقات وما يولّده من توقيع وتخييل، لهو العامل الأوّل في شحن النّص الشّعري، هذا النّص الّذي نحن بصدد تفكيكه بحثا عن الجزيئات المشكلة له، عن هذا الكلّ المتّسق، وعن الحقيقة الّتي يثيرها في نفسية المتلقّي من خلال تركيبة المقطع اللّغوي الّذي هو في أساسه "وحدة صوتيّة قاعدية مؤلّفة من صامت وصائت...لكنّ الصّامت لا ينطق منفصلا عن السّياق أو مبعدا عن التّراكيب، إلاّ في حالة التّمثيل له أو التّحدث عنه، أما في الأداء المتّصف بالسّلسلة الكلامية، فالصّامت مع الصّائت يتحركان في نسق عام متكامل داخل السّلسلة الكلامية، أو فيه تأثيران قويّان أحداهما داخلي يعود لتجاور الأصوات لبعضها البعض وثانيهما تأثير خارجي يعود إلى مستعمل الأصوات في مختلف أحواله النّفسية وإلى ما يحيط به عند النّطق بها"[45].

وهكذا المقاطع الصّوتية منبنية على الاعتدال والانسجام والتّوازن الإيقاعي وغيرها من المزايا الّتي تجتذب الحسّ إلى التّفاعل عن طريق الضّم والدّمج حتّى يتواصل هذا الكلّ المنسجم مع اللّذة، إذ "يهدف المبدع من تشكيل المقاطع الموسيقيّة(الأسباب والأوتاد) إلى ترك نوطات موسيقية لها وقع عذب على نفس المتلقّي، فيتذوّقها ويستعذب الخطاب الشّعري ويكون ذلك إذا أحسن تنظيمها، واختار الموقعة المثلى لترتيب أنساقها لإنجاز بنية وزني ة سليمة من العوائق الّتي تعرقل التّواصل الفنّي الأمثل بين المرسل والمرسل إليه"[46]، كما يلعب الحسّ دورا كبيرا في بعث التّعديلات والتّناسبات لقياس مدى جمالية وعذوبة الوحدات

[45]: مكّي درّار،المجمل في المباحث الصوتية ،ط 1 / 2005 ، دار الأديب للنشر و التوزيع ، السانيا وهران، ص 85.
[46]:الطاهر بو مزبر، أصول الشّعرية العربية ، ط1 / 2007 ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ص 109.

مبعثرة ومتناثرة بل يحسن اِستواءها وتقاسيمها وتكون ليّنة عزيزة عذبة المسمع غرّة لا عرّة تطيب في النّفوس لها قدر وافي من الميقعة.

وابن طبا طبا[47] هو من استعمل مصطلح الإيقاع في اعتقادنا ولأوّل مرّة عندما قال: "وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه اعتدال أجزائه"، فهذا المفهوم الإيقاعيّ لا يقتصر ولا يخرج عن الجماليّة والمزية الفنيّة اللّتين هما كسوة للقصيدة والشّعر عامّة لأنّه لو كان على هذه الشّاكلة " كان بالقبول حقيقا، وبالتّحفظ خليقا..."[48]، فالكلام إذا بلغ هذا المبلغ عرفته العامّة بمجرد سماعه واستعملته في محاوراتها، على أنّ النّفس تنبو من الكلام الكزّ الغليظ الّذي مقصده صعب ومعناه غريب وألفاظه قبيحة إذ "لا خير في ما أجيد لفظه إذا سخف معناه"[49].

وكثيرة هي الأوصاف على المعاني الصّائبة والألفاظ الحسنة حيث تذهب البلاغة (Rhétorique) إلى هذه النّعوت فتصيبها على قدرها من الجودة أو الرّداءة، وضروب الكلم راجعة إلى كثرة روايته على قدر وافر من الدّربة وإصابة الألفاظ والتماس حسن الموقع. كما يرى أهل البيان في كثرة تقليب اللّسان وتحريكه منفعة ومزية وماكنة بالغة ودربة على الفصاحة وفي هذا الصّدد يقول الجاحظ[50] في ذلك: "اللّسان إذا أكثرت تقليبه رقّ ولان وإذا أقللت تقليبه وأطلت إسكانه جسأ وغلظ" فكثرة السّكون مؤدية إلى تعقيد اللّسان وانحباسه وفساده حتّى أنّنا نلاحظ سكان البوادي ذو الألسنة الفصيحة نظرا لاحتكاكهم بالواقع البيئي الّذي يعيشون فيه على غرار سكّان المدن والمراكز الحضارية، وهذا راجع إلى أنّ حياة البادية فيها فراغ واحتكاك بأبناء القرية

[47]:ابن طبا طبا العلوي ،عيار الشّعر، تحقيق و تعليق: محمد زغلول سلام ، د . ط ، منشأة المعارف الإسكندرية ص 53.
[48]: أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص29.
[49]: م ، ن ، ص 75 .
[50]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ج1 ، ط7 / 1998 ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ص272.

فيتبادلون أطراف الحديث ويتناقلون الكلام لأنّ في تركه موت خواطرهم وفساد حسّهم. وهم بمناقلاتهم الكلاميّة أكثر حميميّة من ذوي المراكز الحضارية الرّاقية الّتي تشغلهم المناصب كما تشغلهم همومهم فلا تجدهم يجلسون إلى بعضهم البعض ولا يتناقلون أضرب الحديث ولا يتذوّقونه ولا حتّى يستمتعون بأذواق الألحان وأصواتها الّتي تطرب النّفس وتنسيهم همومهم الّتي تؤرّقهم.

فالشّعر العربي "متولد عن تفاعل الذّات العربية مع خصوصيات المكان العربي المتّسم بالخرص والاتساع ولم تجد الذّات البدويّة أفضل من الشّعر وسيلة لتفعيل العلاقة بالمكان تداخلا واختلاطا وهي وسيلة لإبداع الأحوال المسعفة لإعمال الحواس في تلطيف الأشياء، والتّفنن في فهمها" [51]. هكذا كانت حياة العرب قديما يأنسون بالكلام الجميل والألحان العذبة الّتي تمضي بها أوقات فراغهم دون أن يشعروا بمرارة العيش ولا سقيمها.

مضت السّنون والعرب على هذه الشّاكلة إحساسهم رهيف وذوقهم حلو معولين على حاسة السّمع واستمالة هذه الجارحة بحسن المنطق في رواية الشّعر وبرفع الصّوت وتحقيقه، فنشأ ما يعرف بالإيقاع الموسيقي وصار ضرورة من ضرورات الشّعر، وقد سبق وأن لمحنا إلى مفهوم الإيقاع الشّعري على أنّه تلك الطّنطنات والنّقرات والحركات والسّكنات الّتي تتناسب باشتمال الوزن عليها. وعرّف علماء البلاغة والأدب الإيقاع ولم تخرج تعريفاتهم عن كونه أزمنه تتخلّلها نقرات وأصوات متنقّلة عبرها في حسن وانتظام فبالإضافة إلى حسن الدّيباجة والنّسج اللّذين يكون عليهما النّص الشّعري كالابراسيم، ولا يخلو من تلك الإيقاعا ت الرّاقصة، فلا الإيقا ع وحده ينسج لنا شعرا ولا الوزن يستطيع ذلك، "فكأين من شعر ليس فيه من الشّعرية غير الأصوات الجوفاء الّتي

[51]: العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 15 .

تمثّل الأطر الفارغة ثم كأيٍّ من نثرٍ استطاع أن يتعالى عن نثر يته، ويضرب في الشّعرية بقدر كبير..." [52]، فالشّعر وعاء تندلق فيه الحالة النّفسية الّتي تعتري الشّاعر ولذّة تزدلف بصاحبها إلى أقاويل تجري على اللّسان كأنّها أكلة ليس معها غصص فيه إجادة و حسن فيصبح بذلك كلامه ينبوع صاف يترقرق ماؤه.

وقد ذكر تمام حسان [53] أنّ الإيقاع هو الرّمز أو الجرس"ومعناه أثره في النّفس المتذوّقة للأدب " كما أنّه عبّر عن ذلك بما يوافقه "الماء والرّونق" [54] وهو في هذا الموضع يؤكد على أنّ عزل الدّال عن المدلول غير ممكن ويجب أن تتطابق وظيفتهما وإلاّ كان بينهما مجٌّ ما ينجم عنه اشمئزاز وتنافر، وهذا ما عبّر عنه الجاحظ [55] بقوله: "إذا كان الشّعر مستكرها و كانت ألفاظ البيت من الشّعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض كان بينهما من التّنافر ما بين أولاد العلاّت" فهو قد شبّه ألفا ظ الشّعر المتنافرة الّتي لا يقع بعضها مماثلا لبعض بأولاد الأب الواحد من أمهات شتّى.

و كما يقول الشّاعر:

تزَيّــنُ مَعانِيــــهِ أَلْفَاظُــهُ وأَلْفَاظُــهُ زَائنَات المَعَانِــي[56].

فإنّه يجب على الألفاظ أن تقع موافقة لغيرها من الألفاظ و تكون إلى جنب بعضها مرضيّة متراصة، فجملة هذا التّناسب بين الألفاظ والتّكرار المنّظم بينها وبين الحروف ووقوع الصّوائت على صوامتها الموقع اللاّئق وهذه العلاقات الزّمنية بين الأجزاء هو الباعث على الإيقاع، وقد فرّق شكري عيّاد [57] بين

---

[52]: عبد الملك مرتاض ، ألف ـ ياء ، تحليل لقصيدة (أين ليلاي) ، د.ط ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ، ص 240 .
[53]: ينظر، تمام حسان ، الأصول ، دراسة ابسمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ،ط1420 / 2000 ، عالم الكتب القاهرة ، ص288
[54]: م ، ن ، ص288.
[55]: الجاحظ ، البيان والتبيين ،ج1 ، ص66 .
[56]: الرّاغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء و محاورات الشعراء البلغاء، ط2، 1402، 1912 ، دار الجيل بيروت، لبنان، ص28.
[57]: ينظر ، شكري عياد ، موسيقى الشّعر العربي ،ط 1 / 1968 ، دار المعرفة ، ص 112/109 .

الإيقاع واللّحن أو الهارمونية، على أنّ الإيقاع مكنونه يتجلّى من خلال أجزاء هي أصغر الوحدات في الشّعر، وهي تركيبات المقاطع اللّغوية حيث تكون لهذه الوحدات أنغاما وأجراسا تتناسب فيما بينها ممّا تنشأ عنهما الهارمونية الّتي تعني التّناسب بين النّغمات[58].

ومن هنا نفهم أنّ الإيقاع هو الباعث الأوّل على التّنظيم والتّنغيم، ودليل تفريق شكري عيّاد بين هذين العنصرين هو أنّه يرى بأنّ الشّعر الجديد يعتني بالإيقاع أكثر من عنايته الهارمونية أي أنّ الشّعر اليوم يعتني بالعلاقات الزّمنية بين الأجزاء أكثر، وعلى الموافقة بين المقاطع الصّوتية وتكرارها عبر أزمنة معهودة فإذا كان الشّعر بهذا الانتظام "لذّ سماعه وخفّ محتمله وقرب فهمه، وعذب النّطق به وحلي في قلب سامعه فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وثقل على لسان النّاطق به ومجّته المسامع فلم يستقرّ فيها منه شيء" [59]. إنّ في قولنا متنافرا متباينا يعني ذلك الهَمج في تركيب المقاطع الصّوتية للغة الشّعر إذ لابدّ من خلق نظام تتساير وفقه المقاطع الصّوتية حتى يتولد عنه إيقاع جذاب ومتقن.

يقوم الإيقاع في أساسه على النّظام المحكم وهو في حدّ ذاته "إجماع لعناصر متآلفة ومتكاملة فإنّ هذا التّآلف والتّكامل ليس إلا تآلفا لحظيا ومؤقتا، لأنّ معناه غلبة لعناصر على أخرى وهذه الغلبة لا تدوم بل تتغيّر بفعل حركة العناصر نفسها..." [60]، وبما أنّ أوزان الأشعار قائمة على أساس الحركة والسّكون فتتوالى وفق نظام معين من التّعاقب (Diachronie) والانسجام، وسرعان ما يشكّل هذا النّظام دورة إيقاعيّة، وهنا يكمن سرّ العمل الفنّي الّذي

---

[58]:ينظر، م ، ن ، ص 108

[59]: ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ،ج1، ط1/ 1420. 2000 ، مكتبة الخانجي القاهرة، ص 412.

[60]: سيّد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، د.ط / 1993 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص133.

هو في أوَجّه عبارة عن "حالة من التّوتر الدّيناميكي الّذي يمكن أن تنتج تاريخيا سلاسل من التّحولات البنائية" [61] من هنا تلعب خاصيـــة تموّج حركات اللّسان دورا بارزا في نسج مخارج الأصوات واستدراك إيقاعاتها عبر الوزن الشّعري والكمّ المقطعي .

وعليه "فالنّظام الإيقاعي في ما يقول مایاکوفیسکي قائد العمليّة الإبداعيّة"[62]، فقد يكون هناك توتّر بين العلاقات الجزئيّـــة للمقاطع اللّغوية داخل الأوزان الشّعرية بطريقة ديناميكية لكنّها تجمع معا تفاعلا ووحدة جماليّة إيقاعيّة تنشأ عن ذلك التّكوين المقطعي والصّوتي المنسج م، ويؤكّد علماء اللّغة والبلاغة على أنّ الألفاظ لا يحسن جرسها ووقعهـــا إلا إذا وقعت مخارج حروفها متباعدة، فالدّراسات الإيقاعية اليوم أصبحت تولي عناية فائقـــة إلى ما تحدثه أجراس الحروف في النّفس انطلاقا من تجاور الأحرف ومن تباعدها. إذ أنّه كلّما تباعدت مخارج الحروف كلّما كان فضا ؤها متّسعا واختلستها الأذان واِحتضنتها الصّدور، فقد عبّر عن ذلك الجاحظ [63] فقال:"أجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدِّهان".

واستيعابه للشّرح وصمدا للغاية فإنّه من بين حروف اللّغة الّتي تبعث على التّطريب وتحمل لحنا إيقاعيا لا يتواجد في الحروف الأخرى هي حروف الغنّة (La nasalité) والّتي لها إعانة لبقية حروف اللّغة وهي (م، ل، ن). وكذلك حروف المدّ(ا، و، ي)حيث تأتي موصولة بغيرها من الحروف الصّحيحة فتطيب للسّمع، وهي تساعد على التّنغيم والتّرنيم والإنشاد ، كما أنّ القراءة العروضية

---

[61]: م ، ن، ص 133.
[62]: م ، ن ، ص 134.
[63]:الجاحظ ، البيان و التبيين ،ج1، ص 67 .

مبنية على هذه الحروف وهي تقابل تسمية الإطلاق في البيت الشّعري، فللمدود إعانة وإعالة على ذلك .

ولا تكون حروف العلّة بداية للكلام ولا للمقاطع اللّغويّة، ذلك أنّ العرب لا تبدأ بساكن، ولا يمكن لها أن ترد متوالية ويمكن وصفها بالطّول وقياس أزمنتها إذا ما أتت مرفقة بالحركات ممثلة المدود، فهي بذلك تمتاز بمدّ الصّوت وطوله، و"ينفتح بها الفمّ انفتاحا، ويمتدّ به الصّوت، إذا مددته، امتدادا، فتدّوي به الحنجرة النّديّة، فينتشر إلى بعيد..." [64]، ونرى ذلك جليّا في تلاوة القرآن وفي إنشاد الشّعر، وقد اعتمدها العرب قديما ولا زالت في هذه المرتبة المعتبرة من الحسن والمزية خصوصا وأنّ العرب قديما اعتمدوا في رواية أشعارهم على المشافهة والارتجال، فكانت المدود تعين على الحفظ وتسهله وعلى التّرنم والإنشاد لقول سيبويه[65] رحمه الله: "أمّا إذا ترنّموا فإنّهم يلحقون الألف والواو والياء، وما ينوّن وما لا ينوّن، لأنّهم أرادوا مدّ الصّوت".

وليس علم العروض فقط من يحتاج إلى معونة هذه الحروف بل كذلك لاعتبارات صرّفية ونحويّة كونها مقاطع لغويّة بنائيّة تفيد إعراب المثنّى "الّذي ألف إعرابه لا تكون إلاّ مقطعا طويلا مفتوحا أي مدّيا على أن يتبدّل تلك الحال والقيمة في موقع النّصب والجرّ فينقلب من ألف مدّ إلى ياء فلا يكون إلاّ مقطعا طويلا مغلقا" [66] ولا تكاد الدّراسات الإيقاعي ة تخلو من التّعرض إلى الإشادة والتّنويه بما لحروف العلّة من دلالة وإيحاء وإجراء الخطاب وتصريف الكلام، فالموسيقى النّاتجة عن ارتباط حروف العلّة بالحروف الصّحيحة وتآلفها ضرورة من ضرورات الشّعر والإيقاع معا، ومن خلالها نعرف الحركة الدّاخلية للشّاعر

---

[64]: عبد الملك مرتاض ، ألف ـ ياء ، تحليل لقصيدة (أين ليلاي) ،ص 72 .

[65]: الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، مج:1، ط3 / 1980، دار الفكر، ص68.

[66]:العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشّعري،ص88

كما أنّها تسهّل مرور هذه الحركة في نفسية المتلقّي، وهذا باعتبار أنّه لا منفذ وليس هناك من مثير لخفايا القلوب ومعرفة مكنون أغوار النّفس البشرية إلاّ من خلال السّماع وهو معيار صادق لذلك.

وقد أشار كبار الأدباء القدامى إلى أجود الشّعر وأعذب ه والّذي هو من جهابذة الأدب واللّغة، أبو هلال العسكري [67] في قوله: "الشّعر كلام منسوج ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسخه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفًا بغيضًا، ولا السّوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دونًا..." فإذا تحقّقت هذه المواصفات في الشّعر جرى مع الحسن النّادر.

وفي ضوء موسيقى الشّعر وإيقاعه نميّز نوعين من الإيقاع، داخلي وخارجي:

أ- <u>الإيقاع الدّاخلي</u>:

وهو إيقاع اللّفظ المفرد حيث يتطابق هذا الإيقاع مع ما توحيه دلالة اللّفظ، أي أنّه جامع بينهما فيكون قويما سهلا شمائله ويقع قريبا فلا يعرّ جوهره ولا تسوء العبارات عنه وقد اصطلح البلاغيون على هذا باسم (فصاحة المفرد) وعبّر عن هذا ابن جنّي [68] فقال" فقد ترى إلى علوّ هذا اللّفظ ومائه، وصِقاله وتلامح أنحائه ومعناه مع هذا ما تحسّه وتراه" ، وعلى هذه الزّمرة من المواصفات يكون لفظ المفردة فيحدث جرسا وطنطنة تكون أوقع في قلوب السّامع وأولج في أذانهم.

[67]:أبو هلال العسكري ، الصّناعتين ، ص 74 .
[68]: ابن جنّي ، الخصائص ، تحقيق : محمد علي النّجار ، مج 1 ، ط 2 ، المكتبة العلمية ، دار الكتب المصرية ، ص 218

ب – الإيقاع الخارجي:

إذا كان الإيقاع الدّاخلي يعنى باللّفظة الواحدة فإنّ الإيقاع الخارجي على العكس من ذلك ، فهو يعنى بترابط هذه الألفاظ و تآلفها فينجم عنه الإيقاع العام. فاللّفـــظ إلى جانب نظيره يكون بالرّوادف الموضحة والأشباه المقرّبة فإذا ظفر بالمعنى على هذا الوجه عزّ وحلا ، كما أنّ هذا الإيقا ع نوع من التّآلف الكلّي بين أجزاء وعناصر البيت الشّعري وهي المقاطع اللّغويّة لأنّه يقوم بتكرارها مضبوطة بالتّفاعيل، وهنا المتحكّم في الإيقاع هو الوزن وكذا القافية.

أثر الوحدة الصّوتيّة في تكوين المقطع اللّغويّ (الفونيم):

في إطار التّحليل المقطعي والتّوغل في أعماق البنيات الإيقاعية أصبح لزاما علينا دراسة أجراس أصوات حروف اللّغة من حيث المقاربة سماعا ونطقا، بحيث يمكن ربط التّحليل الصّوتي المقطعي بالصّويت أو ما يصطلح عليه بالفونيم (Le phonème) باعتباره "الصّورة العقلية للصّوت" [69]، وهو أصغر الوحدات الّتي ينشأ عنها الكلام حيث تنتج الفونيم ات (phonèmes) ملامح صوتيّة تمييزيّة بارزة و بتآلفها إلى غيرها تشكّل الصّوت اللّغوي هذا ما يمكن أن نوافق عليه لأنّ ها هنا خلافا، والملامح الصّوتية المتميّزة وفي نظر جاكبسون[70](Jakobson) هي مقسّمة إلى قسمين :

1. متأصّلة تزامنيّة والّتي منها الصّوت المتضام، المجهور الخشن وكذا التّصويت والأنفية، والاستمراريّة .

[69]:أحمد مختار عمر ، محاضرات في علم اللّغة الحديث ، ط 1 / 1995 ، عالم الكتب ، القاهرة ، ص 184 .
[70]: ينظر ،م ،ن ، ص 186.

2. موسيقيّة وهي الّتي تحمل ملامح الطّول (Allongement)، والنّغمة (Ton) والنّبر(L'accent) .

وفي هذه الثانية يقول أحمد مختار [71]: "وكلّ واحد من هذه الملامح الموسيقيّة قد يكون في موقع بين المقاطع (intersyllabic) أو ضمن المقاطع (intersyllabic)"، ورصدا للغاية إنّما نريد أن نشير إلى النّواة الأولى الّتي ينبني عليها المقطع إذ أنّه " وفي المقطع يخرج الفونيم إلى الحياة ولكي تصف المقطع أنت تخبر كيف تشكله الفونيمات ولتصف الفونيمات أنت تدرس كيف تنظم نفسها المقاطع" [72] فالمتكلّم ينطق الأصوات في شكل تجمعات وتكتّلات وخلالها تتمثّل المقاطع، على اعتبار أنّ الصّوت حركة يقوم بها جهاز النّطق فتحدث اهتزازات أو ذبذبات يحملها الهواء فيستقبلها جهاز السّمع وهي الأذن، وتستغرق هذه العملية زمنا مناسبا يتطابق وعملية النّطق وتقدر هذه الأزمنة بالثواني.

واستيعابنا لمفهوم الفونيم، يرتب علماء اللّغة والصّوتيات الفونيم في أدنى درجات السّلم الهرمي للوحدات الصّوتية ثم يليه المقطع حيث يشير أحمد مختار[73] إلى عدم إمكانية نطق الفونيمات وحدها على غرار المقاطع الّتي يمكننا نطقها مبعدة عن السّياق و هي تتباين من ناحيـــة الطّـــول والقصر فيما بينها، وفي العروض العربي مُثّل للمقاطع بالرّمزين الدّالين على السّكون والحركة وهي (/، 0)، بينما الفونيم لا يمكن تحديده بمثل هذه الرّموز ولا أساس له في التّقطيع الشّعري الوزني .

---

[71]: م ، ن ، ص 190.
[72]: حسام البهنساوي ، م المذكور، ص207 .
[73]:ينظر ، م ، س ، ص 191 .

وبعد هذا التّفصيل في الفرق بين الفونيم والمقطع اللّغوي ودور كلّ منهما نعود لكي نبين أثر الفونيمات في تكوين المقطع اللّغوي.

إنّ الحركات القصيرة الثّلاثة (الفتحة، الضمّة، الكسرة)، هي إحدى الفونيمات المشكّلة منها المقاطع اللّغويّة، والّتي لا يمكن نطقها بمفردها. وهذه الحركات الثلاثة تعتبر نواة المقطع الصّوتي، وبالإضافة إلى الحركات هناك السّواكن ولواحق الحركات القصيرة أي المدود، وهي فونيمات أيضا، وعليه فالمقاطع تحدد بعدد الحركات والسّواكن .

من هنا يتّضح أنّ المقطع اللّغوي ما هو إلاّ تجمع للفونيمات، الّتي لها مهمّة وظيفيّة في اللّغة، حيث يميّز بين أصوات الحروف، كأن يبيّن بين صوتي حرف التّاء والطّاء – أو بين صوت حرف التّاء المربوطة والهاء في أخر الكلمة مثل: فاطمة و فاطمه و هذا بسط سريع لأهميّة الفونيم الصّوتي.

مــن خلال هذا المبحث نلتمس مدى فاعلية كلّ من الصّــوت والزّمن في تكوين المقطع اللّغــوي باعتبار هذا الأخير إحدى مناطات وإعتمادات وإرتكازات الإيقاع الشّعري العربي.

الفصل الثانـي

❖ اعتماد القيمة المقطعية سبيلا للتّوزين :

❖ التّلاؤم بين أوزان الكلم والملفوظات .

❖ صلة المقطع اللّغوي بالقيم التّوقيعية والتّوزينية.

❖ التّشكيل المقطعي للسّياق اللّغويّ.

❖ أدوات التّنغيم والتّهذيب والتّليين .

❖ اعتماد الكمّية الزّمنية سبيلا لتوزين الكلام الشّعريّ.

❖ التّحليل المقطعي لأنظمة الأوزان العروضيّة .

❖ أثر الفعل الاهتزازي الذّبذبي في توزين الكمّ المقطعي .

❖ التّفاوت القيمي للمقطع اللّغوي بين الشّعر والنّثر.

❖ علاقة المقطع اللّغوي بالنّبر اللّساني .

التّلاؤم بين أوزان الكلم و الملفوظات:

إنّ الانتظام هو المحرّك الدّيناميكي والفعّال لحدوث الإيقاع والّذي منشأه تلك العناصر المتآلفة والمتكاملة من جملة الملفوظ الشّعري تحت إطار الوزن حيث يساند هذا الرّأي حازم القرطاجنّي [1] فيقول "...اختيار المواد اللّفظية أوّلا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها و انتظامها و صيغها و مقاديرها واجتناب ما يقبّح..."، نلاحــظ أنّه في هذه العبارة اجتمعت جلُّ المواصفات الّتي يجب أن تكون عليها اللّغة الشّعرية (La langage poétique) وكذلك هو يركّز على ضرورة :

1- تحسين ملافظ الحروف واجتناب ما يقبّح.

2- انتظام صيغها.

3- انتظام مقاديرها.

ثمّ يعود فيقول : "ومن ذلك حسن التّأليف وتلاؤمه" [2] فهو قد ذكر نتيجة ما قد أكّده في عبارته الأولى، على أنّه بعد أن تقيّد بالعناصر الثلاثة المذكورة أعلاه بطبيعة الحال سيكلّل عمل الشّاعر بحسن التّأليف والتّلاؤم، و ذلك من ثقب الرّأي وجودة العقل وحسن التّمييز ولطف النّظر، وهذا ما تميّز به كبار نقاد الأدب وفحول الشّعراء وكما ورد على لسان أبي حيان التوحيدي [3] :" فأمّا إذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد فاجعل اللّفظ بالرّوادف الموضّحة والأشباه المقرّبة والاستعارات الممتعة وبيِّن المعاني بالبلاغة أعني لوح منها لشيء حتّى

---

[1]: المنهاج ، ص222 .
[2]: م ، ن ، ص 222 .
[3]: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، د.ط ، د.ت ، المكتبة المصرية ، صيدا ، بيروت ،ص169

لا تصاب إلاّ بالبحث عنها والشّوق إليها..." فإن زاغ شيء عن هذا النّعت فما هو إلاّ ترجمة للغة قوم هم فيها ضعفاء ناقصون، فالمعاني لا يمكن أن تستوضح ولا أن تعرف سوى على هذا الدّأب. ثمّ إنّ التّلاؤم في نظر حازم القرطاجنّي[4] " يقع في الكلام على أنحاء منها أن تكون حروف الكلام بالنّظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة التّرتيب الّذي يقع فيه خفّة وتشاكل...ومنها أن تتناسب...أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها".

إنّ في قول حازم بتوازن المقاطع هو أن ترد حدود أو نهايات القصائد على وزن واحد أي أن تتوالى الحركات والسّكنات نفسها في حدود القصائد ومن ذلك التّقفية، وفي هذا الموضوع أيضا نستشفّ ثلاث ركائز يؤكّد علي ها حازم حيال قضية التّلاؤم في شكول الكلم وملافظها على ثلاثة أمور:

1- تلاؤم في حروف الكلام مع بعض حروف الكلمة.

2- تلاؤم جملة كلمة مع جملة كلمة متلاصقة و تكون حروفها مختارة، متباعدة المخارج ، مرتّبة فيها خفّة .

3- تماثل (Assimilation) في أوزان الكلم و مقاطعها(حدود القصائد) .

إنّ القول بتماثل أوزان الكلم، يقودنا إلى التّعريف بمفهوم الوزن(mode) وهو أن تتّفق عدد الحركات والسّكنات وتتساوى أزمنتها بمقدار يتناسب بين الوحدات اللّفظية في ما يقابل الجملة اللّغوية في لغة الشّعر بحيث تكون مضبوطة بالتّفاعيل وهو في جوهرها ممّا يتقوّم به الشّعر وعلى هذا الأساس فالوزن يضبط زمن القراءة للمتغنّي بالشّعر،"وكلّما وردت أنواع الشّيء

[4]: م ، س ،ص222 .

وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النّفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشّيء ووقع منها الموقع الّذي ترتاح له" [5]، وهكذا فالحركات والسّكنات إذا ترتبت منها التّفاعيل، وفي نظام يتولّد هناك ما يعرف بالإيقاع الخارجي ممّا يشحن النّص الشّعري فيجرّ النّفس إلى الانفعال، ثمّ إنّ الوزن مصدر لأيّ إيقاع "كونه قانون إيقاعي صوتي مقطعي يتمثّل في انتظام المقاطع وتكتيلها في المقادير المسمّاة بالتّفعيلات، وبالتّالي وحدات أكبر تتكوّن من أعداد من هذه التّفعيلات...هي الأبيات" [6]، وهذا ما أردنا به الوصول إلى تماثل (Assimilation) أوزان الكلم ذلك أن تفاعيل البحور وأوزانها مكافئة للسّواكن والمتحركات، ومنها تتركّب أجزاء هي أقلّ من التّفاعيل وتتركّب منها أيضا المقاطع اللّغوية.

هذه المساواة بين الحركات والسّواكن ثمّ المقاطع اللّغوية ثمّ التّفاعيل كلّها أنحاء متناسبة، ولمّا كانت الأوزان مركّبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب عدد المتحركات والسّواكن وبحسب تجاورها، ولما كان الشّعر يجري على نظام الأوزان فإنّه يشترط أن يكون مستطابا له حلاوة في المسموع وذلك على قدر التّراكيب المقطعية اللّغوية المناسبة والمتماثلة فما "ائتلف من أجزاء تكثر فيها السّواكن فإنّ فيه كزازة و توعّرا وما ائتلف من أجزاء تكثر فيه المتحركات فإنّ فيه لدونة وسباطة" [7]، والشّعر في جوهره كلام منسوج يحسن بتخيّر مواقع حركاته وسكناته فلا يكون مكدودا مستكرها، ولا متوعرا متقعرا.

---

[5]: المنهاج ، ص 245 .
[6]:عبد الحكيم العبد ، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي ، ط2 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص 128 .
[7]: م ، س ، ص 267 .

وبحسب مواضع الحركات والسّواكن استقصى العروضيون ، ولاسيما الخليل بن أحمد، قسمة التّفاعيل الّتي يمكن أن تتركّب في أبسط نسخ لها من حركة وساكن، ولما كان من عدم إجازة العرب لالتقا ء السّاكنين في الكلمة أو في كلمتين متجاورتين جاز إلحاق متحركين أو ثلاث متحركات بعد كلّ ساكن فتشكّلت بذلك ما أسماه العروضيون بالأسباب والأوتاد، والفواصل .

صلة المقطع اللّغوي بالقيم التّوقيعيّة والتّوزينيّة:

إنّه باستخدام المعادلات الاستبدالية بين الأوتاد والأسباب والفواصل نش أ تعديل في التّفعيلات وفي نفس الوقت حدث تبديل في وظائف الأوزان، فمستوى نطق أجزاء كلّ التفاعيل يختلف تماما مع مستوى نطق الأجزاء الأخرى، ولمّا كان الاختلاف في مستوى نطق الأصوات وفي قوّة تمكن مخارج أصوات الحروف من بعضها البعض، كلّ هذا يعتبر نسجا للمقاطع اللّغوية الّتي توضّح الطّبيعة الوزنية للبيت العربي باعتبار الشّعر"...كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كلّ قطعة من هذه القِطْعاتِ عندهم بيتا..."[8]، فالشّعر فنّ متشابك ومعقّد وله ثقافة اختص بها العرب وجعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وحكمهم كما يراعي الشّاعر في القصيدة الواحدة اتفاق الوزن لأنّه إذا "أفرد كان تامًا في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاءٍ فيحرص الشّاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته..." [9]، يبقى أن يتضمّن كلّ وزن اسما خاصا به وهو البحر الذي يجري عليه نظام خاص ومستقل عن غيره من البحور الشّعرية.

---

[8]: ابن خلدون ، المقدمة ،د . ط ، دار الجيل بيروت ، ص 630 .
[9]: م ، ن ، ص 630 .

ومن زمرة هذا الحديث المتواصل عبر دراسة المقطع اللّغوي، نفهم أنّ الأوزان العربيّة ذات طبيعة كميّة (La quantité) وكيفية وهذا راجع إلى تلاحق المقاطع و إلى ترتيبها، لا شك في أنّ تفاعيل البحور الشّعرية ليست إلاّ تمثل تدويني تخطيطي لنظام تكراري للمقاطع اللّغوية يختلف نظام تعاقبها.

التّشكيل المقطعي للسّياق اللّغوي :

إنّ تشكيل المقطع اللّغوي لا يعدو أن يكون عبارة عن ساكن ومتحرّك وبين الطّول والقصر في المدّة الّتي يستغرقها النّطق لهذه الأجزاء المشكلة منها اللّغة ويمكن تمثيل ذلك كما يلي :

1- مقطع قصير ساكن: ص، من دون حركة فهو ساكن وهو في اللّغة العربيّة يعادل لام التّعريف وسين الاستفعال و لما كان من عدم إجازة الابتداء بالسّكون في اللّغة العربيّة سبق بهمزة وصل .

2- مقطع قصير متحرك :ص ح، يمثل صائتا متلوا بحركة مثل فعل الأمر، ق.

3- مقطع طويل مفتوح:ص ح ح، وهو حرف متبوع بمدّ، نحو ما النّافية وفي الجارة .

4- مقطع طويل مغلق: ص ح ص، وهو حرف متحرك متلو بحرف ساكن، نحو فعل الأمر، قمْ ، قدْ .

5- مقطع طويل بالمدّ والإسكان: ص م ص،نحو، قالْ، باعْ،حيث يكون الحرف الأخير ساكنا

6- مقطع طويل بالتقاء السّاكنين ــ ص ح ص ص، كما يوصف بأنّه مقطع زائد في الطّول، ويكون في معظم الأحوال ممثلا في الوقف، ومن غير الوقف، نحو:(دويبة)، وهي محاولة لتصغير كلمة دابّة، وكذا(حويقة) و(طويمة) والمقطع اللّغوي هنا ممثلا في الجزء، ويب، ويق، ويم[10] .

ولمّا كان التّقطيع العروضيّ غير التّقطيع اللّغوي، على أنّ هذا الأخير يعتدّ بالصّوامت والصّوائت، بينما يعتمد العروض الشّعري في تقطيعه على كلّ ما يظهر على اللّسان عند النّطق (Articulation)، ونلمس ذلك جليّا عند العلماء العرب القدامى وعند عالم العروض الخليل بن أحمد من خلال تقسيمه لأوزان الشّعر العربي المشكلة كلّها من أسباب وأوتاد وفواصل وهو ما يعادل التّقسيم اللّغوي للمقطع حديثا، ولاشكّ أنّ ما قاله ابن رشيق [11] في هذا الموضع يؤكدّ هذا التّقسيم "ومن النّاس من جعل الشّعر كلّه من الأسباب والأوتاد خاصّة يركب بعضها على بعض فتتركّب الفواصل منها "غير أنّ الأسباب والأوتاد كلاهما مقسم إلى قسمين.

ويذهب القرطاجني[12] إلى هذا التّقسيم قائلا: "فبنوا أكثر الأعاريض من أكثر هذه الأرجل تصرفا وهي الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة "وقد سبق أن ذكرنا، أنّه كان يقصد بالأرجل تلك المقاطع الّتي لم ترد تسميتها إلا حديثا. ثمّ إنّه بالقول أسباب خفيفة وأوتاد مجموعة يتكشّف أو يحيل لنا الفكر بأنّ هناك أسباب ثقيلة وأوتاد مفروقة بما لنا من حسّ لاستقراء الأضداد والمرادفات ومن هنا يمكن تقصّي قسمة الأسباب والأوتاد والفواصل إلى قسمين :

---

[10]: ينظر: تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ، ص69 /70 .
[11]: العمدة ،ج1 ، ص 223 .
[12]: منهاج البلغاء ، ص 237 .

أ ــ الأسباب:

1ــ السّبب الخفيف: حرف متحرك وآخر ساكن وهو ما يقابل في اللّغة،ص ح ص أو ص ح ح مثل: منْ، عنْ أو ما،لا =/ 0 ما يعادل مقطعا لغويّا طويلا إمّا مغلقا أو مفتوحا .

2 ــ السّبب الثقيل: حرفان متحركان، أي ص ح ص ح مثل: بِكَ، لكَ =// وهو عبارة عن مقطعين لغويّين قصيرين .

ب- الأوتاد:

1- وتد مفروق: وهو تجمّع متحرك وساكن ثمّ متحرّك ، ص ح ص ص ح مثل: أين، حيْث، كيْفَ =/0/ ، ما يعادل مقطعا لغويّا طويلا وآخر قصيرا .

2- وتد مجموع: وهو عبارة عن متحركين وساكن، ص ح ص ح ص، مثل: على، إلى =/ / 0 وهو ما يعادل مقطعا لغويّا قصيرا وآخر طويلا.

ج- الفواصل :

1- فاصلة صغرى: وهي عبارة عن تجمّع لثلاثة أحرف متحرّكة و ساكن مثل: علما، خرجا =///0، ق + ق + ط مقطعان لغويّان قصيران وآخر طويل .

2- فاصلة كبرى: وهي كأكبر حدّ لتجمع المقاطع اللّغوية حيث تضّم أربع متحرّكات وساكن .

وقد أجمع العلماء على أنّه لا يتوالى في الشّعر أكثر من أربع متحركات كحدٍّ أقصى، ومثال ذلك الفاصلة الكبرى نحو: علمتا، خرجتا = ////0،وهي تمثّل ثلاثة مقاطع لغوية قصيرة متبوعة بمدّ .

مــن خلال التّقطيع العروضي والتّقطيع اللّغوي نلاحظ أنّ كلاّ من التّقسيمين اشتملا على حروف متحركة وأخرى ساكنة ممّا يدّل على أنّ العروض العربي قسمة تحمل التّركيب المقطعي بكلّ معالمه .

أدوات التّنغيم والتّهذيب والتّليين :

تختلف درجات نطق المقاطع الصّوتيّة "فالأصوات الّتي يتكوّن منها المقطع الواحد قد تختلف في درجة الصّوت"[13]، ممّا يعطي الكلام نغمات، والنّغمة (Ton) هي نتاج ازدياد عدد الذّبذبات (Vibrations) أو انخفاضها على صعيد الكلمة ممّا تؤدي هذه الاختلافات التّنغيمية (Intonationnelles) إلى الاختلاف الدّلالي والنّحوي.

وقد ميّز العلماء بين أربعة أنواع من النّغمات بالنّظر إلى درجات اختلافها، منها النّغمة المنخفضة، والعاديّة، والعاليّة، وفوق العاليّة [14] ومن أدوات التّنغيم (L'intonation) حروف المدّ، وهي تلك الحروف المنفتحة المصوّتة الممتدّة لأغراض وظيفيّة جماليّة كما أنّها تكون مواضعا للّين إذا وقعت موقع إعلال، مثل الأفعال المعتلّة (قال، بان) وإذا كانت ملحقة بحركة مثل: (أقوال، بيان) وقد تكون ساكنة في الأمثلة التّالية : (قوْل، بيْع، صورة، حيلة). وفي هذا الموضع لا تكون هذه الحروف زائدة في تراكيب الصّيغ، بينما تكون زائدة في الصّيغ فتؤدي وظيفة الاستطالة وتمديد الصّوت فتحمل صيغ الأفعال والمفاعيل في البنية الصرفيّة [15]. وبذلك هي تقوم بتفعيل الكلام وتثير الجارحة اللّسانية وتثري أساليب الإثارة والانفعال، ولهذا المقام فضيلة لا يمكن تجاهلها بأيّ شكل من الإشكال ف "العرب إنّما تحلّي ألفاظها وتدبجها وتشيها وتزخرفها عناية بالمعاني الّتي وراءها توصّلا بها إلى إدراك مطالبها"[16].

---

[13]: إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 142 .
[14]: ينظر : أحمد محمد قدور ، مباديء اللّسانيات ، ط2 / 1419 .1999 ، دار الفكر دمشق ، ص 119، 120 .
[15]: ينظر، تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 70.
[16]: ابن جنّي ، الخصائص ، تحقيق : محمد علي النّجار ، مج :1 ، ط 2 ، المكتبة العلمية ، دار الكتب المصرية ، ص 220.

فقد اهتمت العرب بمثل هذه الحروف السّاكنة مستندة إلى إيقاعاتها الخاصّة وما لها من وقع في السّمع هي به أذهب إلى الدّلالة والقصد، ومثال تواجد حروف اللّين في كلام العرب نحو قولها: بيطرت وحوقلت...وسلقيت، جعبيت...الخ. ذلك أنّهم وجدوها على سمتها(عدد حروف) ومرفوقة بالحركة والسّكون فكانت هذه صناعة لفظيّة ليس فيها أكثر من إلحاقها ببنائها واتّساع العرب بها في محاوراتها وطرق كلامها" [17]، ولمّا كان لهذه الحروف من قوّة إسماع (Sonorité)، نشاط جمالي له علاقة وطيدة بالنّظام الموسيقي، فقد تنبّه النّقاد القدماء إلى ما لها من مزية التّطريب والتّنوع والتّلوين الصّوتي، فهي وإن كان لا يبتدئ بها الكلام (المدود) فهي أساس كلّ تركيب لغوي مقطعي يبنى عن طريق النّبر والتّنغيم .

اعتماد الكمّية الزّمنية سبيلا لتوزين الكلام الشّعريّ:

يقوم الإيقاع الشّعري على أساس صوتي تستغرق هذه الأصوات بعدا من الزّمن(Temps) يقاس بالثّانية وذلك راجـــع إلى أنّ اللّغة " أداة زمانية، لأنّها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطّعة إلى مقاطع تمثّل تتابعا زمنيّا للحركات والسّكنات في نظام اصطلح النّاس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المعنى تكون اللّغة الدّالة تشكيلا معيّنا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسّكنات خلال الزّمن، أو هي في الحقيقة تشكيل للزّمن نفسه... " [18] فالتّشكلة الصّوتية للمقاطع تأخذ نصيبها من الزّمن. وبالنّظر إلى العمليّة الفزيولوجيّة، فإنّ المقطع اللّغوي يقع بين كلّ انفتاح (Aperture) من انفتاحات الفمّ وخلال

[17]: م ، ن ، ص 221 .
[18]: صلاح يوسف عبد القادر ، العروض والإيقاع الشعري ، ص 156 .

نبضة قلبيّة واحدة، كما قد يتعدّاها إلى ثلاثة مقاطع صوتيّة خلال نبضة واحدة لأنّه يحمل في طيّاته أكثر من صوت، وقد وضّحنا ذلك حين قلنا أنّ الفونيم يخرج المقطع إلى الحياة وبتصنيفنا للمقاطع ضمن الدّرجة الثانية في سلم الوحدات الصّوتية(Unité phonétique) .

وبعد تأكّدنا من الصّيغة الزّمنية للأصوات نفترض أن يستغرق المقطع الصّوتي الواحد ثانية واحدة (1ثا) من الزّمن أو أقلّ، كما أنّه يجب التّنبيه إلى الفرق الواقع بين الكمّية (La quantité) المقطعيّة وبين المدّة الّتي تعني الزّمن الّذي يستغرقه نطق المقاطع الصّوتية وتقاس بالثّواني والوحدات الزّمنية الأكبر من الثّواني، بينما الكمّية يراد بها الطّول والقصر الّذي يمتاز به المقطع الصّوتي، وكذلك هي"جزء من النّمطيّة اللّغوية فهي جزء من النّظام، والمدّة هي الوقت الّذي يستغرقه النّطق فهي جزء من تحليل الكلام، والكميّة مقابلات وقيم خلافية"[19]. إذن من هنا يتجلّى الفارق الواضح بين المدّة والكمّية بالنّظر إلى ما يتخلّلهما من مفاهيم .

ــ ويمكن إدراج أزمنة المقاطع اللّغوية في الجدول التّالي :

التفعيلة	المتحركات والسواكن	الأوتاد والأسباب	كمية المقاطع	عدد المقاطع	زمن المقطع الواحد
فعولن	0/0//	و س	ق ط ط	3	75.0 ثا
فاعلن	0//0/	س و	ط ق ط	3	75.0 ثا
مفاعيلن	0/0/0//	و س س	ق ط ط ط	4	1 ثا

[19] : تمام حسان ، اللّغة العربية معناها ومبناها ، ص 301 .

مستفعلن	/0//0/0	س س و	ط ط ق ط	4	1 ثا
مفاعلتن	//0///0	و س و	ق ط ق ق ط	5	1ثا
متفاعلن	///0//0	س و و	ق ق ط ق ط	5	1ثا
مفعولات	/0/0/0/	س س س س	ط ط ط ق	4	1 ثا
فاع لاتن	/0/0//0	س و س	ط ق ط ط	4	1ثا

من خلال هذه العمليّة الإحصائيّة لأزمنة المقاطع اللّغوية يتبيّن الفارق الزّمني النّطقي بين التّفاعيل الّتي تتفاوت نسبيّا بمقدار واحد ثانية أو أقلّ أي 75.0ث ، وقد يستغرق وزن البحر الواحد من ثلاث ثوان كحدٍ أدنى إلى ثمان ثوان كحدٍ أقصى، وعلى سبيل الذّكر فإنّ البحر الكامل والّذي يتميّز بكمال أجزائه وقد سمّاه الخليل[20] كاملا " لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشّعر" فهو يحوي ثلاثين مقطعا وستّ ثوانٍ أو سبعة، بينما تقدّر مقاطع البحر الطّويل بثمانيّة وعشرين مقطعا ويستغرق نفس زمن البحر الكامل كما هو موضّح في الجدول التّالي:

البحـــــــــــــــر:	تفعيلاتـــــــــــه	عدد الحركات	عدد المقاطع	الزّمن الصّوتي
الطويـــــــــــــل	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	48	28 مقطعا	7 – 8 ثا

[20]: العمدة ،ج1 ،ص 220 .

الكامـــــــــــــل	متفاعلن متفاعلن متفاعلن	42	30 مقطعا	6 – 7 ثا

إنّ حرصنا على أزمنة المقاطع اللّغوية ومحاولة إحصائها راجع إلى ما للزّمن من دور في ضبط إيقاع المقاطع الصّوتية وأدائها بإحكام تحت إطار الوزن، ولما كان الصّوت مرتبطا بالزّمن فهو يحدد جملة التّتابعات الصّوتية خلال الإنشاء التّلفيظي والإنشاد الشّعري في إطار الزّمن طبعا.

يلحق الزّحاف تغييرا في أجزاء ووحدات البيت "وهو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء " [21] ومنه تحدث الغلبة لبعض المقاطع جرّاء عملية الزّحاف، وطبعا تبرز جماليّة الشّعر إذا كانت الغلبة للمقاطع الطّويلة لما لها من حسن ورونق في بعث الصّوت وتمديده و"...المقاطع الطّويلة والقصيرة تتوزّع تبعا لمبدأ الزّحاف والسّلامة منه فالشّطر الواحد إذا خلا من الزّحاف احتوى سبعة مقاطع قصيرة، وتسعة مقاطع طويلة... فإذا زوحفت في الشّطر تفعيلة واحدة تراجعت المقاطع القصيرة إلى خمسة مقاطع وارتفع عدد المقاطع الطّويلة إلى سبعة مقاطع،... ومن هنا يحصل التّعادل بين المقاطع اللّغوية في شطري البيت إذا ركبت على هذا النحو"[22].

فعمل الزّحاف هو الّذي يحدّد النّقلة الّتي تكون عليها مقاطع الشّطر الواحد من البيت الشّعري الّذي قد يضيق حيّزه الإيقاعي بما اتسع من التّراكيب المقطعية الطّويلة كما يطول الزّمن المقطعي بما قصر، بحيث يتميّز هذا النّقل الأخير بتغليب المقاطع اللّغوية الطّويلة ممّا يحفّز وينشّط الدّلالة الشّعرية

[21]: قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، القاهرة ،ص 183 .
[22] : عمر خليفة بن إدريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، ط 1/ 2003 ، منشورات جامعة قاريونس، ص80

والإيقاع معا، ويحقّق درجة عالية من الإثارة والهزّة والانفعال ويساعد على إنشادية الشّعر وأنغامه الرّاقصة المحرّكة للأبدان.

ذلك أنّه بوفرة المقاطع اللّغوية الطّويلة يطلق العنان للنّفس للتّجول عبر خيالها الواسع فيتّسع وتتوسّع وتمتد أزمنة المقاطع اللّغوية مع امتداد الخيال الشّعري، فتتحسّس النّفس لذلك وتتذوّق هذه المتعة الغير المنتهية بفعل الإيقاع، وتعتبر المدود هي المؤهل لذلك وأجراس أصوات الحروف، والوزن الشّعري وكذا عامل الإنشاد باعتباره ميزانا أخيرا للحكم على مدى تفاعل المتلقّي مع القصيدة أو استنفارها لسؤمها ورداءتها لما قد تفتقر إليه من عوامل الميقعة والتّوقيع ويؤخذ بعين الاعتبار أذواق المستمعين والقراء ويهتّم بها، وأن ينظم شعرا للأجيال المتأثرة بيومياتها وحضارتها والثقافة المتشبعة بها، وأن يشمل صدى الشّاعر صدى جيله فيقوّي أصواته ويجد لنفسه منفذا في أسماع وخفايا قلوب الآخرين فيؤثر فيهم ويتفاعل من هنا معهم.

ويتمرّس بمدى قابلية التّحكم والسّطو إلى أغوار نفسية الغير وتحريك أذواقهم والتّلاعب بمشاعرهم، فيأخذهم معه في دوامة هذا السّحر، لأنّ الشّعر ليس وزنا وقافية فقط بل هو عجب معجب وسحر وفضاء من الخيال والرّؤى الغير المتناهية وذلك من خلال "توحد الخروج الرّؤيوي بالخروج الإيقاعي" [23]. وهكذا ينتصر الشّاعر "على صمم الأشياء وعلى النّهاية العمياء وعلى الطّبيعة الميّتة..."[24] فالشّعر لا يتروّض ولا يحدّد، بل إنّه يمنح الحياة نبرة جموح وحيوية، ويظّل العالم دونه غارقا في جموده الدّفين، "ففي غياب الإنسان الّذي يعرف أن يفرغ اللّغة من ليلها العتيق وبرَدِّها إلى براءتها الأولى، هنا يكمن سرّ

[23]: كمال أبو ديب ،في الشّعرية ،ط 1 / 1987 ، مؤسسة الأبحاث العربية ش . م. م ، بيروت ، لبنان ، ص 53
[24] : ينظر ، أدونيس زمن الشّعر، ط 6 0 / 2005 ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ص 294 .

الإبداع الشّعري، وفي هذا المستوى وحده يصّح القول أنّ الشّعر هو أولا لغة"[25]، وثورة تنمحي إثره المكبوتات النّفسية الطّاغية ويجلو الخواطر المتغوّلة الّتي تدور في أذهان النّفوس البشرية وفي نفس الوقت يقابل كلّ هذا بالحلم والتّحرر وبالتّخييل الّذي يقصد به "القــوّة الرؤياوية الّتي تستشف ما وراء الواقع في ما تحتضن الواقع أي الّتي تطلّ على المجهول وتعانقه وتتمازج معه فيما تنغرس في الحضور"[26] .

والشّعر ربط بين المتناقضات تزيّن عالم الإنسان وتدبجه وتزخرفه وتقدّمه له في صورة جميلة فيعرف علاقته بغيره وبواقعه وكيف يتجاوز هذا الحاضر المؤسف واللّحظات العصيبة الرّوتينية القاتلة، فتتجدّد حياته وتتواصل ويكون هو قد شارك في هذا التّغيير والتّنقل والتّحول، وهنا تكمن الأثمنة الباهظة الّتي يتقاضاها الشّعراء، فكلّ شخص يجب أن يكون شاعر نفسه وهكذا يضيف إلى برمجته معالجات إيقاعية تحرك حياته بطريقة ديناميّة تحمل في طيّاتها رزنامة من الإيقاعات الرّاقصة تحبب إلى نفسه الحياة واللّغة الشّاعرة.

تتحكّم الزّحافات في تعديل النّسج الشّعري المقطعي ويبدو ذلك جليا من خلال تحليل بعض النّماذج الشّعرية الّتي برز من خلالها أثر إسقاط ثواني الأسباب بحيث يكون إمّا بتسكين متحرك أو حذف ساكن أو متحرّك كما تقوم بنفس التّغيير العلّة الّتي تصيب الأوتاد فقط فتغيّر سبب الوتد من القصر إلى الطّول وقد تحذف ساكنه فتقصّر من زمنه، وعلاوة على ذلك فإنّ عمل الزّحافات والعلل يغيّر في إيقاع البيت الشّعري وينقله من الطّول إلى القصر أو العكس. بحيث تمتدّ أزمنة المقاطع اللّغوية تارة وتتناقص تارة أخرى، وخلال إحصاء أي

[25] : م ، ن ، ص 245 .
[26] : م، ن ، ص245 .

المقاطع الغالبة على الأبيات الشّعرية يلاحظ أنّ مفعول المقاطع اللّغوية الطّويلة تتناقص كلّما زادت نسبة المقاطع اللّغوية القصيرة، بينما يحدث العكس إذا زادت هذه الأخيرة. ونوضّح ذلك من خلال النّموذج المبيّن في الأبيات التّالية للمتنبّي":

بِسَيفِ الدَّولَةِ الوَضّـــاءِ تُمْسِي جُفُونِي تَحْـــتَ شَمْسٍ مَا تَغِيبُ[27]

مفاعلتن مفاعلتن فعولـــــن مفاعلـــــتن مفاعلتن فعولــن

قطططط قطططط قطــط قطططط قطططط قطــط

6 ق ــ 16 ط .

فَأَعْزُو مَنْ غَزَا وَبِهِ اقتِدَاري وَأَرْمِي مَنْ رَمَى وَبِه أُصِيــبُ[28]

قطططط قطققط قطط قطططط قطققط قطـــــط

10 ق ــ 14 ط .

وَلِلْحُسَّاد عُــذْرٌ أنْ يَشِحّــوُا عَلَــى نَظَرِي إلَيْه وَأَنْ يَذُوبُوا[29]

قطططط قطططط قطــط قطققط قطققط قطـــــط

10 ق ــ 14ط .

تبدو غلبة المقاطع الطّويلة في الأبيات السّالفة واضحة، بحيث تساوق وزن البحر بداية بالمقاطع اللّغوية القّصيرة وتلتها المقاطع اللّغوية الطّويلة برتابة وبكثرة، من خلال هيمنة إيقاع البحر الوافر المركّب من تكرار التّفعيلتين:

---

[27]: المتنبي ، ديوانه ،شرح: أبو البقاء العكبري ،ضبط وتصحيح: كمال طالب، ج 1 ، ط1418/1. 1997 ،منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان ، ص87 .

[28]:م،ن،ص،ن.

[29]: م،ن،ص،ن.

مفاعلتن مفاعلتن فعولن× 2، حيث يبدو امتداد المقطع اللّغوي الطّويل المفتوح متكرّرا أربع مرّات في البيت، وامتدادا مضموما تكرّر مرتين في كلّ مصراع في التّفعيلة (فعولن)، ولو طابقنا هذا الكمّ المقطعي بدلالته الإيقاعية من خلال أبيات قصيدة المتنبي لكان ينبع من جوّ الحماس والثورة والغضب [30] وقد كانت المقاطع اللّغوية الطّويلة حللا زيّنت بها الألفاظ في شتّى أشكال حركاتها ممدودة تارة بالفتح والضّم وتارة أخرى على الانكسار والانخفاض، وهي ذات مزية إيقاعيّة تصلح للطّنطنة والإنشادية أكثر منها للبناء وذلك في قوله: (الوضّاء، غزا، رمى، الحسّاد، عذران، يسحّوا، أغزوا، يذوبوا، جفوني، تمسي، تغيب، اقتداري، أرمي، أصيب، نظري...)، وقد يتفاعل هذا كلّه مع انسجام، تفعيلة البحر الأخيرة (فعولن) مع نظيرتها عند آخر تفعيلة من شطري البيت الشّعري، ولمّا كان هذا الميل إلى توظيف المقاطع المنفتحة المصوّتة المتبجّسة من الصّدر الممتدّة إلى أقصى قدر ممكن من الفضاء الخارجي.

اختصّ الشّاعر بتزحيف المقاطع اللّغوية القصيرة الّتي تغلب على تفعيلة البحر المعتمد في القصيدة (مفاعَلَتُن)، حيث استعملت ثمان مرّات مزاحفة السّبب الثّقيل وسط التّفعيلة، وهذا بما يعادل مرتين التّفعيلة الغير مزاحفة في الأبيات السّالفة حيث بلغت نسبتها أربع تفاعيل من مجموع اثني عش ر تفعيلة. ومرجع استحسان هذه الصّيغة المزاحفة إلى وفرة المدود المستقبلة للحيّز الإيقاعي أحسن استقبال.

تتوافق جملة أصوات المقاطع اللّغوية بفعل الوزن باعتباره النّهر الّذي يحدّ بضفافه التّجربة الشّعرية ومقياس جودة كلّ شعر، وليس كلّ ما هو منظوم هو بالضّرورة شعر، وقد أخذ الشّاعر اليوم يعتني بالوزن لكن بصفة حرّة تجعله

[30]:ينظر، عبد الملك مرتاض ، ألف ـ ياء ، تحليل لقصيدة (أين ليلاي) ،ص 82.

يخلق حركة وثورة في شعره كما أنّه" تجاوز الوزن إلى الإيقاع" [31]، بحيث لا يمكن تخطّي الوزن وقواعده كما لا يمكن الجمود عند هذا النّسق الّذي هو عبارة عن تطبيقات ممنهجة في إطار الكمّ البيتي، بل يبقى الشّعر عالما غير معهود قيمته مطلقة وغير متناهية .

التّحليل المقطعي لأنظمة الأوزان العروضيّة :

إنّ تشكيل المقاطع الصّوتية كما يقابله العروضيون بجملـــة الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة قصد إيلاع الإيقاع الآسر وهـــذه صناعة لا تعدو أكثر من إلحـــاق هـــذه العضويات ببعضها البعض بعد إعمال الفكر في خصائص هذه الأجزاء الوظيفيّة وإعنات العقل، فقد تنبّه النّقاد القدماء إلى طبيعة العلاقة بين هذه الوحدات وبين مدى فاعلية هذه المتجاورات في تفعيل إيقاعات الأصوات وما يقوم إثرها من تنويعات وتبديلات تحصل داخل الوحدة الوزنيّة المركّبة منها التّفعيلات والبحور، وأنّه ليس هناك أجدر من إعمال الحسّ واستحضار القريحة في محاولة نسج الأبنية المركّبة منها الأصوات اللّغوية استنادا إلى حاسة السّمع حيث لا يمكن التّعامل مع غير هذه الجريحة (الأذن) في عمليّة سرد المسموعات وهذا بيّن لمن كانت له عين ولمن كان له سمع .

إذ أنّنا نتصوّر الأوزان في قوالب يحددّها كمّ التّفاعيل الّتي تشكلت في ظرف من تجاور المقاطع اللّغوية. ومن هذا المنظور وجد الخليل أنّ للشّعر عشر تفعيلات على التّوالي ومتى درّبت الآذان على هذا التّوالي لمجموع المقاطع اللّغوية بنوعيها الطّويلة والقصيرة ألفته واعتادت على إيقاعه، فإنّه لمن أحبّ

[31]: أدونيس ، زمن الشّعر ، ط 6 / 2005 ، دار السّاقي ، بيروت ، لبنان ، ص 270 .

قرض الشّعر لابد أن يؤتى على اعتدا ل وحدات الشّعر "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشّعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدّر تمّ قبوله له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يكتمل بها وهي اعتدال الوزن،وصوابه المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه"[32]، وعلى هذا الأساس حسبنا من الشّعر أن يعتدل وزنه وتكتمل أجزاؤه الّتي هي المقاطع اللّغوية، وإلاّ لما كان له من الحسن والرونق.

فالأشعار إنّما تكلّل بقدر كبير من الأناقة الأدبيّة والدّيباجـــة البديعة والنسوج البهيجة وإلاّ لما صحّ القول عنها أشعار كما أنّنا "لا نرى في إطلاق اسم الشّعر على بعض النّصوص المكتوبة بغير الوزن، قطيعة مع اللّغة العربيّة بل مع البحور الخليلية "[33]، وإنّ مسألة مقطعية النّظام الخليلي تتّضح من جملة موافقة وتكافؤ البحور الخمسة عشر مع ما تحمله تفعيلاتها من توافق في عدد المقاطع اللّغويّة ونظرا لما كان عليه الخليل من حسّ رياضي أفره أقام بنيته الوزنيّة على المناوبة (Alternance) والمماثلة (Assimilation) بين تفعيلتين إحداهما خماسيّة والثانية سباعيّة وجعلها تنطوي تحت خمسة عشر بحرا هي كالآتي:(الطّويل، المديد، البسيط، الكامل، الوافر، الخفيف، الرّجز، الرّمل، الهزج، والمضارع، السّريع، المنسرح، المقتضب، المجتث، المتقارب)، وقد أضاف إلى هذه البحور"الأخفش وهو تلميذ الخليل بن أحمد بحرا آخر وقد استدركه من جملة هذه البحور فسمّاه (المتدارك)"[34].

---

[32]: عمر خليفة ابن إدريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، ص 25.
[33]: أدونيس ، النص القرآني وآفاق الكتابة ، ص98 .
[34]:ينظر ، محمد توفيق أبو علي ، علم العروض ومحاولات التجديد ، ط 2 / 2001 ، دار النفائس ، ص 23 .

من هذه الدّائرة نعرض التّكافؤ بين التّفاعيل وما يقابلها مقطعيا :

1ــ التّفعيلات الخماسيّة :

فعولن --- //0/0 --- قطط .

فاعلن --- /0//0 --- طقط .

2 ــ التفعيلات السّباعية :

مفاعلتن --- //0 ///0 --- قطققط .

متفاعلــن --- ///0//0 --- قققطقط .

مفاعيلن --- //0/0/0 --- قططط.

فاع لاتن فاعلاتن --- /0//0/0 --- طقطط .

مستفعلن --- /0/0//0 --- طططط .

مفعـــولات --- /0/0/0/ --- طططق .

إنّ اختلاف تركيب كلّ تفعيلة وطبيعة التّغيرات الّتي تظهر بينه ا، والّتي تارة تبدأ بمقطع لغوي قصير أو طويل ممّا يبيّن لنا درجة تفاوت هذه التّراكيب في طولها وقصرها فمنها ما تغلب عليها المقاطع اللّغوية القصيرة بحيث يكون مداها الإيقاعي سريعا على غرار التّفعيلة الّتي يكون مداها الإيقاعي بطيئا وهي الّتي تحمل عددا أكبر من المقاطع الطّويلة لأنّه كلّما كان المدى الزّمني للأصوات طويلا كلّما كانت درجة الانفعال (Emotion) والتّأثر أوسع وأكبر مع اعتبار المقاطع الطّويلة منها المفتوحة والمغلقة وكما هو وارد في تشكيلة التّفاعيل السّباعية السّالفة ومنها ما تحمل ثلاثة مقاطع طويلة متوالية ممّا يخرج معها النّفَس طويلا ليّنا وذلك في التّفعيلة (مفاعيلن، مفعولات)، كما أنّه لا تتوالى

أكثر من ثلاثة مقاطع لغويّة قصيرة في تركيبة هذه التّفاعيل كما هو وارد في التّفعيلتين (متفاعلن، مفاعلتن)، وهي تصلح للكثافة والبناء بينما يعتبر المدّ "أداة طيّعة سخيّة لكلّ الإفرازات الصّوتية الممكنة" [35] ويعنى بالإنشاد واللّحن(Mélodie)، وبالكلام الّذي يأتي مع الدّائقة النّفسية وبالانفعالات الّتي ترتطم في غَور وعمق النّفس البشرية،

الإيقاع بالتّنويعات المقطعية ولا سيما التّنوّعات التّعاقبية الّتي ترتبط بفترة زمنيّة معينة والتّنوعات المحليّة الّتي ترتبط بموضع معين أو مكان كلّ مقطع لغوي في سياق البنية الوزنيّة، وداخل هذه البنية الوزنية تتجمّع المقاطع اللّغوية بطريقة إحصائية تقوم على أساس التّوافق والتّبادل، والتّناوب كأن تتناوب تفعيلتا البحر الطّويل: فعولن مفاعلن× 4 والبسيط: مستفعلن فاعلن× 4 في اعتقادنا أنّ هذه السّيرة الإيقاعيّة بتكرارها مرتين تحمل شحنا من الأصوات المنسجمة المتناغمة الرّطبة الرّخيّة الّتي تشنّف بها الآذان [36]، وإنّه باستخدام التّرتيب الزّمني (Chronologie) بصورة مبتكرة تقوم على استخدام التّرتيب الصّوتي من ناحية وتلوينها بواسطة الحروف والحركات الّتي هي أبعاض الحروف من ناحية وبين الاستطالة والقصر إلى زمن محدد.

فقد جمع الخليل مادّة العروض الّتي يقال أنّها نابعة من البيئة البدويّة ذلك أنّ القصيدة العموديّة هي في جوهرها مستوحاة من البيت العربي الممثّل في خيمة تشدّها حبال مربوطة بأعمدة من خشب وهي أوتاد تثبت فيها الخيمة، فقد أطلق الخليل العنان لخياله بتسمية كلّ هذه الأجزاء المنبنية على أساسها الخيمة

[35]: عبد الملك مرتاض ، ألف ـ ياء ، تحليل لقصيدة (أين ليلاي) ،ص277 .
[36]:ينظر ، م ، ن ، ص 84 .

المنقسمة إلى شطرين وهما بيت القصيد، ولما كان الوتد هو الأساس لقيام الخيمة وانتصابها اعتمدها في شعره بقوّة بينما الحبال هي أسباب بين ذلك.

لذلك نلاحظ التّفاعيل الّتي اشتملت على الأوتاد لا يمكن الاستغناء عن ساكنها كألف (مفاعيلن، مفاعلتن) لأنّه سكون إلزاميّ وتتجسد الغريزة أدوارها في سياق الوظيفة اللّسانيّة، وكذلك التّفعيلة الّتي تنتهي بوتد (مستفعلن، متفاعلن)، كما أنّ الخليل اعتمد جري نهايات أوزان القصائد على السّواكن فتكون لها وظائف جمالية إيقاعية يتوقع السّامع تردّدها كما تعمدها قوافي الشّعر ويدعم هذا الرّأي القرطاجني [37] قائلا: "جعلوا الاعتماد على السّواكن وحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحرّكاته على النّحو المناسب وتحصين وضعه من الاختلال باعتراضها في المواضع المقدّرة لها وإمرارها سلك الكلام وتلافيها له بما فيها من القوّة والجزالة عند توقع وقوع الفترات بتضاعف الحركات وتواليها بمنزلة الأوتاد فإذا تُلُوفيَ ذلك في مظان تلافيه طاب الكلام واعتدل..."، فقد جعل انبثاث السّواكن في الكلام قصد تعديل الأصوات واستراحة اللّسان بعد طول تحريكه وكان اعتمادها على أساس من الاعتدال والانسجام (Harmonie) مع بقيّة المتحركات، وهكذا يجب أن تحوم السّواكن حول ثلث مجموع المتحرّكات، ووسطا بين الثقل والخفّة.

من خلال تشكلة سلسلة المتحرّكات والسّواكن تنوّعت الأبنية المقطعيّة منها الطّويل ومنها القصير والمتوسّط وهناك الزائد في الطّول، غير أنّه يشيع في اللّغة العربيّة النّوع الأوّل والثاني من جملة هذه المقاطع على غرار بقيّة المقاطع اللّغوية الأخرى، وقد أحصى العلماء نسبة شيوع المقاطع اللّغوية الطّويلة بنسبة 55 % ممّا تدلّ هذه النّسبة على درجة أهمية تواجدها في الكلام

[37]: المنهاج ، ص251

وما لها من أدوار وظائفيّة وجماليّة وإيقاعيّة وكذلك خصائص إنشاديّة، وتلي هذه النّسبة نسبة المقاطع اللّغوية القصيرة الّتي تقدر ب 45 %، وبالطبع هي ذات خصائص بنائية تستحضر قوّة البناء والتّعبير.[38]

وضعت الأبنية الشّعرية بالنّظر إلى المقاطع اللّغوية المزاحفة الّتي تؤدّي إلى الاختلاف الكمّي بين المقاطع اللّغوية المتناظرة الّتي نختص بالتّلويح والإشارة إلى بعض التّفاعيل الّتي يدخلها الزّحاف كما أشار إليه العروضيون:

1) القبض: فعولن => فعول = من التركيب المقطعي //0/0 إلى //0/ .
2) العصب:مفاعَلَتُن=>مفاعلْتن،من التّركيب المقطعي//0 ///0 إلى//0/0/0.
3) الإضمار:متَفاعلن=> مُتْفاعلن، من التّركيب المقطعي///0//0 إلى/0/0//0.
4) الشّكل: فاعلاتن=> فاعلات، من التّركيب المقطعي /0//0/0 إلى /0//0/.
5) الخبن :أ/ مستْفعلن => متفعلن من التّركيب المقطعي /0/0//0 إلى//0//0.
ب/فاعلاتن => فعلاتن من التّركيب المقطعي /0//0/0 إلى///0/0.

يعطي الزّحاف التّفعيلة ميزة جماليّة داخل النّسق الشّعري، ومن هنا فلغة الشّعر تميل إلى توظيف المقاطع اللّغوية الطّويلة خاصّة المفتوحة منها، وإذا اختصت تفعيلة بتركيبها من المقاطع اللّغوية القصيرة فذلك لا يكون إلاّ في ظاهر القاعدة حتّى إذا جئنا إلى واقع لغة الشّعر ألفينا أنّ (مفاعَلَتُن) أو (متَفاعلن) الّتي يغلب فيها كمّ المقاطع اللّغوية القصيرة على كمّ المقاطع اللّغوية الطّويلة صارت لا تستعمل إلاّ مزاحفة ومن ثمّة فالصّيغة المستهدفة في مفاعَلَتُن هي مفاعلْتُن بمزاحفة السّبب الثّقيل وسط التّفعيلة، وكذا مُتَفاعلن في الكامل يستحسن فيها مُتْفاعلن. كما أنّنا نلحظ أنّ الأوتاد المجموعة لم يصبها الزّحاف

[38]. ينظر ، سيّد البحراوي ، م المذكور، ص 133 .

باعتبارها محور التّفعيلة وإنّما تلحقها العلل، وهي تجري مجرى الزّحاف بحذف أحد حركتي الوتدّ المجموع، ولما كان التّركيب المقطعيّ للتّفعيلات العروضيّة يتألّف في معظمه من الأسباب تكثر المزاحفة عليها، كما أنّ هذا يوحي إلى درجة أهميّة وثبات الوتد الّذي يتألّف من مقطع لغوي قصير وآخر طويل بالنّظر إلى التّركيبة المقطعيّة، وإذا أردنا تعليل تركيبة الدّوائر العروضيّة من هذا الأخير وهي في جملتها تستند إلى الأوتاد المجموعة وهي كالآتي:

دائرة المختلف : الطّويل => فعولن => //0/0 = قطط .

دائرة المؤتلف : الوافر => مفاعلتن =>//0///0 = قطققط .

دائرة المجتلب : الهزج => مفاعيلن =>//0/0/0 = قطططط .

دائرة المتّفق : المتقارب =>فعولــن => //0/0 = قطط .

دائرة المشتبه : السّريع => مستفعلن => /0/0//0 = طططقط .

من خلال هذا التّحليل يتبيّن أنّ كلاّ من الدّوائر الأربعة انطلقت بداية بوتد مجموع على خلاف دائرة المشتبه الّتي ابتدأت بسبب خفيف، وطالما أنّ هذه الدّوائر تضمّ إليها أكثر البحور والّتي تبتدئ في الأصل بسبب خفيف على غرار تفعيلة المضارع الّتي تبتدئ بوتد مجموع .

ولما كان الوتد المجموع مؤهلا لبدايات البحور وأساس ثبات إيقاعها رغبت فيه العرب ووصفته بالإيقاع الصّاعد وكانت هذه التّسمية لما يحمله الوتد المجموع من تركيبة مقطعية تنتهي عند مقطع لغوي طويل، وتلك طبيعة في الشّعر العربي لأنّه نشأ على الإنشاد في المحافل والأسواق، فقد كان للعرب أن تؤثر هذا الإيقاع الّذي لا حدود لامتداده نظرا لقوّته وبفضل انحياش الوتد المجموع. هذا الصّوت الإيقاعي الّذي يتردّد ضمن قائمة الأوزان التّالية:

(الطّويل، الكامل، الوافر، البسيط) وقد امتلأت دواوين جهابذة الشّعراء بمثل هذه الإيقاعات الرّاقصة المزهوة بثبوت أشعارها على قدر وافر من المقاطع اللّغوية المشكلة للوتد المجموع. حيث تتّسع الاهتزازات النّموجيّة وتتوحدّ الأجراس والنّقرات وتتدفق مولدة أجواء إيقاعية تهزّ النّفس وتبعث فيها الأريحيّة.

أثر الفعل الاهتزازي الذّبذبي في توزين الكمّ المقطعي اللّغوي :

ليست درجة علّو (Hauteur) الصّوت وحدها تتحكّم في خاصية المقطع الإيقاعية بل كذلك درجة تردّده (Fréquence) والّتي"...يعنى بها التّردد الأساسي للتّصويت أو النّوتة الموسيقيّة الّتي ينتجها الصّوت، ويتوقف هذا التّردد على طول الوترين الصّوتيين ووزنهما، ودرجة توترهما كما يتوقف على جملة من العوامل الأخرى من أهمّها الانفعال فالشّخص الحزين أو الذّاهل من الأقرب أن يستعمل درجة صوتية أخفض، والشّخص الثائر أو المبتهج من الأقرب أن يستعمل درجة صوتية أعلى..." [39]، ومن هنا كانت ظاهرة الصّــوت (Phénomène du son) تتحكّم في الظّواهر المقطعيّة اللّغويّة والإيقاعيّة .

كما أنّ إنتاجيّة الكلام عبارة عن تيّار من الأصوات تتفاوت قوّة وضعفا على طول الوترين الصّوتيين (cordes vocales) ممّا يزيد من توتّر الطّبيعة الإيقاعيّة المتكلّفة خلال الإنشاء الشّعري المتناشد على أنّ هذا "التّنويع في الدّرجة الصّوتية هو عادة ما ينسب إلى قوّة عاطفة المتحدّثين فكلامهم وقت

[39]:عمر أحمد مختار ، م المذكور، ص 120/121 .

الغضب غير كلامهم وقت السّرور فهو بهذا مكلّل بسلسلة متنوعة من الدّرجات الصّوتية"[40].

إنّ حصول هذه الصّورة التّركيبية من جملة التآليف المقطعيّة اللّغويّة وبطريقة مخصوصة يقع مرتبا في الألفاظ على قدر المعاني المرتبة في النّفس وإنّما نرجع حكم هذا الانتظام الإيقاعي في ترتيب وتنزيل وعلى ذلك وضعت الأبنية الشّعرية. وقد علّل إبراهيم أنيس [41] ذلك الفارق الصّوتي التّرددي الموسوم بالتّنوع الملاحظ في كلام الأمم البدائيّة على غرار الأمم المتحضرة والّتي كلامها يبقى جامدا من جهة تعدّد الدّرجات الصّوتية حيث يقول: "دلت الملاحظات الحديثة على أنّ كثيرا من اللّغات في صورها القيّمة كانت تعنى بالتّنغيم وتعدد الدّرجة الصّوتيّة (Hauteur)، من صعود وهبوط في أثناء النّطق وإنّ مثل هذا أخذ في الانقراض تدريجيا حتّى أصبح الأمر على الصّورة الّتي نألفها الآن. كذلك لاحظ الباحثون أنّ تعدد الدّرجات الصّوتية لا يزال شائعا في كثير من لغات الأمم البدائية...أمّا في الأمم المتمدينة، حيث يطالب المرء بضبط النّفس فنراه يلتزم في كلامه وتيرة واحدة تكاد تخلو من التّنويع ".

من هنا نجد أنّ النّطق العربي والبدوي خاصّة نطق خاصّ منشأه تلك العواطف القويّة والتّعابير الصّادقة الّتي تعكس مصداقيّة حياته البسيطة المحتك بكلّ ما هو طبيعي وجميل وهذا هو مبلغ الاستحسان في ارتجالية العربي، وهو أحد العوامل المساعدة على توسيع وتنويع التّردد الصّوتي المقطعي الّذي يوظّف الإيقاع أحسن توظيفا وأرقاه إلى الإنشاديّة الشّعريّة والخطابيّة المتوازنة عبر أجراس الحروف إلى ظاهر الوضع اللّغوي الّذي يقدح منه الشّاعر أسمى

[40]:ينظر ،إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ،د.ط ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص 27/26 .
[41]: م ، ن ،ص، ن .

معانيه، وقد صدق الجرجاني[42] حين قال: "إنّ الحسن والقبح فيما لا يتعدّى اللّفظ والجرس إلى ما يناجي فيه العقل والنّفس"، فسخف اللّفظ من سخف الذّوق والقريحة والشّعراء موكولون بانتقاء ما هو أجمل لمعانيهم وألفاظهم، وأبهى وأفخم وأنبل.

كما أنّ التّرتيب الزّمني (Chronologie) للمقاطع اللّغوية متفاوت المدى أي أنّ درجة بروزها في السّمع مختلفة ومتفاوتة وقد دلّت التّسجيلات الصّوتية على أنّ سرعة أو بطء الأداء الإنشادي مرتبط "بين الإنجاز الأدائي للأصوات والمقاطع وما يتسم به من سهولة أو وعورة وجهد من ناحية والمعاني المستفادة من الكلمة أو التّركيب عبر صورة ذهنية تبرز للمتلفّظ بالصّوت أو المقطع من جهة ثانية" [43]، وهكذا لقد تنبّه علماء الأصوات إلى فيض المقاطع الصّوتية على الإيقاع وكذلك على الصّورة اللّفظية (Images verbale) للمنطوق وعلى من يعتزم الخوض في الشّعر الامتثال إلى الكمّ المقطعي المتوازن عبر تشكيله الزّمني الإيقاع ي باعتبار هذا الأخير"مكوّن من دوريّة زمنيّة تقريبيّة ترضي بالأذن..."[44] .

بالنّظر إلى الموازيات المقطعيّة للأوزان تتكشّف إلى مدركاتنا التّغيرات الّتي تقع على التّفعيلات إثر عمل الزّحاف الّذي بدوره يمسّ ثواني الأسباب كأن يصيب الزّحاف السّبب الثقيل فينقل زمن مقطعيه القصيرين إلى زمن مقطع طويل إما مفتوحا وإمّا مغلقا. مثال ذلك تفعيلة الكامل متفاعلن فهذا البحر يحتمل ستة مواقع زحافية. كما ينقل الزّحاف الزّمن المقطعي للمقطع اللّغوي الطّويل

---

[42]:عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تعليق: السيد محمد رشيد رضا ، ط:1 /1409 . 1988 ، دار الكتب العلمية ، بيروت . لبنان ، ص 4 .

[43]: خميس الورتا ني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث ، ط1 / 2006 ، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ، اللا ذقية ،ص 74

[44]: جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ، ط1 / 1986، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ص 87 .

إلى مقطع لغوي قصير بحذف ساكن السّبب الخفيف فهذا التّغيير في مقابله المقطعي ناقل للزّمن من الطّول إلى القصر ممّا يؤدي إلى سرعة حركة الإيقاع عوض تباطئها ويكون ذلك في تفعيلة البحر الطّويل فعولن الّتي يصيبها زحاف القبض وهو يعني حذف الخامس السّاكن ويكون ذلك ممثّلا في ما يلي :

الزّحاف :

مقطعان قصيران= مقطع طويل(// = /0)، ومقطع طويل= مقطع قصير(/0 = /)

العلّة:

//0 = 0/	//0 = // .
//0 = 0/0/	//0 = 00// . مقطع زائد في الطول .
//0 = /0/	

إنّ التردّد القائم عليه الزّحاف والعلّة يزيد قيمة التّوتر والتّدفق والاندفاع والحركة في إيقاع الشّعر، وهو بهذا يكسر هاجس الرّوتين الّذي قد يصيب القصيدة الشّعرية، كما يمكن أن يحقّق الغرض الجمالي بالوظيفة الإيحائيّة للغة الإيقاع والشّعر معا ونلمس للزّحاف جملة وظائف يمكن تلخيصها في ما يلي:

1. تلطيف الأجواء التّلفيظية .
2. بث الاعتدال والتّوازن والانسجام بين الأساليب التّعبيريّة .
3. لا يخضع الزّحاف إلى للتّعديل الكمّي العددي الصّارم ممّا يمنح الشّعراء والمنشدين حريّة التّصرّف في المواقف الخطابيّة .
4. الزّحاف حيز إيقاعيّ يمنح حريّة المطاوعة وثراء التّنويع في إنشاد الشّعر الّذي يسمح بتعديل التّدفق الصّوتي.

لقد أثمر التّخريج اللّساني بين المتجاورات إلى استنباط الإيقاع الموسيقي من خلال تشكيلة المقاطع اللّغوية في سياقها التّلفيظي الّذي يحدّد قواعد التّجاور فيما بينها وصلا وفصلا المؤلّف ضمن الوحدات العروضيّة مشكلة سلسلة وزنية محكومة بالكمّ البيتي المفضية بدورها إلى تحديد البحور السّتة عشر، والّتي منها المركّبة من تفعيلتين سباعية وخماسية أو العكس من ذلك وهي البسيط، الطّويل، المديد. ومنها البحور الصّافية لأنّها مؤسّسة على تفعيلة واحدة مكرّرة على طول البيت وتكون إمّا خماسية أو سباعية وهي: (الكامل، الوافر، الهزج، الرّمل، الرّجز، المتقارب، المتدارك) وما هي مشكلة من التّفاعيل السّباعية فقط وهي بحور دائرة المشتبه أو (السّريع): المجتث، المقتضب، المضارع، الخفيف، المنسرح، والسّريع.

من أوزان هذه البحور السّابق سردها نرى أنّ الشّعر العربي ينظم المقاطع اللّغوية على قدر عال من التّكرار المنسق وذلك بتساوق الأسباب والأوتاد بداية من الأسباب إلى الأوتاد أو العكس. وممّا بنوه على هذا التّساوق بداية من الأوتاد إلى الأسباب: (الطّويل، الوافر، الهزج، المضارع، والمتقارب). وما هي من البحور الغير مذكورة كلّها منساقة على العكس من ذلك، كما أنّ أكثر هذه البحور منبنية على الأسباب الخفيفة (/ 0) والوتد المجموع (// 0)، وكان للخليل أن يؤثر هذه المقاطع على الأخرى لأنّ له وقفا أولج وأفره، ويكون له إيقاع أسرع ورتابة تكسر هاجس التّقطع والثقل.

ومن نتائج هذا تّتابع للأوتاد والأسباب بحر الوافر الّذي يقول فيه ابن رشيق[45] سمّاه الخليل وافرا "لوفور أجزائه وتدا بوتد" وهو بهذا نتاج تتابع المقاطع اللّغوية الطّويلة والقصيرة، ويمكن توضيح ذلك من خلال بيت المتنبّي:

[45]: العمدة ، ج1 ، ص 220 .

مَلُو مُكُــمَا يَجلُّ عــَن المَــلاَم ووَقــعَ فعالِــه فوق الكَــلام[46]

ملومكما يجــلل عن لملامــي ووقع فعالهي فوق لكــلامــي.

//0///0 //0/// 0 //0/0 //0///0 //0/0/0 //0/0 .

و س و و س و و س و س و س س وس.

مفاعلتن مفاعلتـــــن فعولــن مفاعلتن مفاعلتــن فعولــن.

إنّ ثبات السّواكن في الأوتاد ضروري بينما هو غير ثابت في الأسباب، والوتد أقوى من الأسباب لأنّها تستعمل في إمساك جوانب البيوت، الّتي يقصد بها الخيام الّتي بنيت القصيدة على منوالها كصورة حيّة للبيئة العربيّة، وإنّه ممّا ينشّط السّياقات الأسلوبيّة ويجعلها حلوة متناسبة ومنسجمة وما يجعلها على العكس من ذلك فيزيل كثيرا من حلاوتها الزّحاف، ولكي لا يؤثر هذا الأخير سلبا يجب أن لا تؤثر التّغيرات الّتي تدخل على تراكيب المقاطع اللّغوية فقد يتغيّر التّكوين المقطعي للبحر ويصبح غير متزامن مع حركة الإيقاع الّتي لابدّ أن تكون متوازنة وطالما أنّ لغة الشّعر تأبه لما لا تسمح به لغة النّثر كانت الحاجة إلى الزّحاف فيكون ذلك إما بمدّ في المقاطع أو بتقصير.

وطالما أنّ العيب يجري مع الطّول والقصر يجب أن يتوسّط الزّحاف ولا يخلّ بالوزن المنبسط على طول السّطر الشّعري فإن حذفت أحد حركات أو سواكن المقاطع اللّغوية، فلابدّ من تعويض الصّوت عند التّفعيلة الّتي تناظر هذا التّركيب المقطعي حتّى يعتدل الوزن ويختار الصّورة اللّفظية الأنسب.

[46]: المتنبي ، ديوانه ، شرح: أبو البقاء العكبري ، ج: 4 ، ط1418/1. 1997 ،منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت . لبنان ، ص144.

التّفاوت القيمي للمقطع اللّغوي بين الشّعر والنّثر:

من جملة النّظام المقطعي اللّغوي ما يختص به الشّعر ولا يتوافق مع لغة النّثر، فإنّا نحسب أنّ الشّعر يتوارد فيه الانسجام ومختلف أضرب البديع الّتي تتحقّق على نصيب وافر من المقاييس الوزنية المتساوية المقاطع الصّوتيّة غير أنّه لا يمكن للنّثر أن يشتمل على مقاطع متساوية، ومتعادلة في جميع متون نصّه وإلاّ لما كان نصّا أدبيّا نثريّا، فلابدّ للشّاعر من مراعاة الكمّ المقطعي وانسجامه وتواليه، وانضباط موازينه حيث تتبع السّواكن الحركات فتكون لاحقة لها.

ثمّ إنّ الفارق الوحيد من جملة التّركيب المقطعي بين الشّعر والنّثر هو الوزن الغير المشتمل عليه لغة النّثر هذا الأخير باعتباره كلام غير مقيد لا بوزن ولا قافية و لا مقاطع متناسبة كما أنّه يمكن التماس النّظام المقطعي في النّثر وليس ذلك من جانب إيقاعي وزني بل من جانب لغوي بحت. "والواقع أنّ النّثر يرصف جملا شديدة الاختلاف طولا وقصرا بالقياس إلى العروض فقد تعقب جملة من ستين مقطع أخرى لا تعدو خمسة أو ستّة مقاطع، وهذا الاختلاف مصدره الصّدفة ذلك أنّ مدلولات مختلفة تستوجب عادة دوال مختلفة عدديا، تضاف إلى ذلك إحدى قواعد الخطاب الضّمنية الّتي تطمح إلى الموالاة بين الجمل القصيرة والطّويلة، وهكذا يكون النّظم مرة أخرى قلبا لقواعد الكلام فيعبّر عن جمل دلاليّة مختلفة بجمل صوتيّة متماثلة"[47]، ومردّ ذلك التّماثل الصّوتي انسجام الكمّ المقطعي على أنّ المقطع اللّغوي القصير قابل للتّوالي ثلاث مرّات وما هو أكثر من هذا القدر فغير جائز لا في إيقاع الشّعر ولا في البنية الصّرفية لنظام اللّغة العربية بالنّظر إلى الوحدة اللّفظية المتكرّرة عبر السّلسلة الكلاميّة.

[47]: جان كوهن، بنية اللغة الشّعرية، ص 86.

وعلى هذا الأساس كان البناء الثلاثي أعدل الأبنية بالنّظر إلى مطاوعته للتّعبير والتّوقيع معا، كما أنّ هذا الوزن الصّرفي قابل للإضافات البنائية اللّغويّة سواء كانت قبليّة أو بعديّة وهو يتشكّل من ثلاثة أحرف: حرف يبتدئ به وحرف يتوسّط به ويحشى به الكلام وحرف يقفّى ويعرب به أي أنّ قافية الكلام على إعرابها. كما يستثقل في لغة الشّعر المجيء بالكلمات الأحادية الصّوت فهو مستثقل لقلّة بنائه، وتناهيه في القصر من ذلك: ق من وقى، ع من وعى، فالإحصاء يظهر لنا أنّ لغة الشّعر كلّها تتخيّر الأبنية الوسطيّة ومن خلال هذه التّشكيلة كان لهذا البناء الثّلاثي خصائص صوتيّة لسانيّة مفارقة لغيره من الأبنية الصّرفيّة الوزنية الّذي من طبيعته تخفيف الكلام.

- مستثقل لقلّته ← الأحادي
- لا هو أحادي ولا هو ثلاثي ← الثّنائي
- الثلا ثي ← أعدل الأبنية وأجملها وأوقعها
- لا هو ثلاثي ولا هو خماسي ← الرّباعي
- مستثقل لطوله وكمّه المتكاثر ← الخماسي

الثلاثي قابل للإضافات البنائية الفنّية.

إضافات قبليّة ← | | | ← إضافات بعدية.

ولذلك كان النّظام المقطعي مقيدا سواء في الشّعر أو النّثر بعدم جواز توالي أكثر من أربعة متحرّكات قبل ساكن واح د للكلمة، وقد نبّه البلغاء وعلماء العروض إلى مقاطع الكلم الّتي لا تكاد تكون في متون الأبنية الشّعرية على "أنّ أقلّ ما يعد في توالي المتحركات قطرا المتحرّكان ف إنّه القطر الأصغر، فأما الحركة بين ساكنين فإنّها كالفرجة بين طنبين ويليه القطر الأوسط وهو ثلاث

متحركات. ثمّ القطر الأكبر وهو أربع متحركات وهو أقصى ما يوجد عليه اطّراد الحركات في الأوزان" ، وقد ذهب القرطاجنّي [48] إلى هذا التّرجيح علما منه أنّ الباعث الأوّل على إيقاع الشّعر هو ذلك النّظام المتوقّرة عليه مقاطع الشّعر اللّغوية باعتبار المتحركين هو كحد أدنى للتّوالي، بحيث لا يمكن تجاوز الأربع متحركات، ونحن ذكرنا في أوّل الأمر أنّ مجمل أشعار العرب لا توافق على مثل هذه الأبنية الّتي لا تكون ملائمة لأوزان البحور الخليلية المتّفق ورود الشّعر على منوالها ورغم ذلك بهذا الرّأي على" أنّ المتحركات لا تنتهي إلى أربعة في الأوزان على اطرادٍ ونسقٍ إلا بحذف..."[49]، إنّ هذا الحذف مقصور على الزّحاف الّذي يرجّح مقاطع الكلم كما يرجّح الشّاعر اللّغة الّتي باستطاعته أن يذلّلها حسب مقاصده.

غير أنّ هناك في لغة الرّجز ما يشتمل على سبعة مقاطع في الجملة الواحدة وهذا لا يجوز في الشّعر إطلاقا، كما هو وارد في المثال التّالي:"فأحببت أن أكون معك وأخدمك في كنيستك، فأتعلّم منك وأصلّي معك"[50].

في هذه العبارة هناك كلمتان اشتملتا بضمّ بعضهما إلى البعض ضمن النّظام المقطعي على ستّة مقاطع قصيرة دون أن يخ ّ المعنى وهما كلم تا (كنيستك) بالإضافة إلى كلمة(فأتعلّم). وهذا ما لا يجوز في الشّعر لأنّه يكدّ اللّسان ويثقله، أي أنّ النّظام المقطعي للشّعر يمنع توالي أكثر من ثلاثة مقاطع لغوية قصيرة إلاّ إذا رجّح الزّحاف ذلك لأنّ الوزن ذا طبيعة تركيبية لسانية لتخفيف الكلام وهنا نلاحظ أنّ عمل الزّحاف دائما يعطي الغلبة لأحد المقاطع اللّغوية. أي عوض مقطع 1 ق ــ 2 ق ــ 3 ق. ويتواجد مثل هذا الزّحاف بكثرة في بحر الرّجز وهذا ممّا

---

[48]: المنهاج ، ص 254 .
[49]: م ، ن ، ص 254 .
[50]: رمضان عبد التواب ، فصول في فقه العربيّة ، ط6/ 1999، مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ص157.

يقبّح خاصّة وأنّ هذا التّساوق يكون باشتمال المقاطع اللّغوية القصيرة بكثرة ، فيحذف السّاكن الثاني من التّفعيلة (مستفعلن) فيتغيّر التّركيب المقطعي ططقط /0/0//0 إلى التّركيب قطقط //0//0، وهو زحاف الخبن ويجتمع إلى هذا زحاف الطّي وهو حذف الرّابع السّاكن فيتغير التّركيب المقطعي إلى التّفعيلة متعلن، أي ما يعادل فقفط ////0، فتصرف هذه التّفعيلة إلى فعلتن . لذلك فإنّ حقيقة الشّعر لا تنحصر في صورة القصيدة العربيّة العموديّة بل يمكن أن يتوافر الكلام الفنّي الجميل على قيم توقيعيّة راقية يستشفّ منها فنّ الشّعر.

إنّ مثل هذه الصّيغ ما يذهب حلاوة الشّعر ويخلّ بأوزانه وجوازاته وعدمها فمواضع الوزن منق سمة بين حركات الحروف وسكناتها وبوضع الحروف في مواضعها المقتضية لها ، وهكذا فإنّ المعاني لا تعرف ولا تستوضح ولا تحلو في النّفوس إلاّ باشتمال الوزن عليها الّذي ألفته الأذن منذ عدّة قرون، فهناك من الأبنية الواردة على وزن"(فعِل):نحو (كتِف)،وفعَل، مثل قلم، وفِعَل، مثل: قِرَبَ، وفُعُل مثل: فُرُش، وفُعَل، مثل: حُجَج فلا يرد في الشّعر مثل: كِتفك وقلمك وفرشك وحججك، وما إلى ذلك فهو جائز في النّثر" [51]،باعتبارها تحتوي ثلاث مقاطع قصيرة وتخلو من السّواكن وإذا ألحقناها بضمير المخاطب الكاف تصبح تحتوي أربع مقاطع قصيرة ، ولهذا أجازوا للشّاعر مالا يجوز لغيره. كما تسكّن حركات بعض الحر وف عوض تحريكها مثل كلمة(ملك) الّتي هي مرادفة لمعنى الحاكم أو الأمير فتسكن حركة اللاّم وذلك لتجاوز توالي ثلاث مقاطع لغويّة قصيرة، مثال ذلك قول عمرو بن كلثوم :

إذَا مَا المَلِكُ سَامَ النَاسَ خَسْفًا أَبَيْـنا أنْ نقِـرّ الـذُلَّ فيـنا[52].

---

[51]: م ، ن ،ص 158

[52]:عمرو بن كلثوم، ديوانه، ط1 /1996 ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، ص70 .

ويقول لبيد :

رَعى خَرَزات المُلْكِ عشرين حجَّةً وعشرين، حتّى فادَ والشَّيب شاملُ[53].

إنّ نظم الشّعر العربي ملحق بروا دف متشابكة تميزه عن النّثر الأدبي والشّاعر ملزم بمراعاة هذا النّظام لأنّه لو زاغ عن هذا النّعت لما صحّ القول عنه شعرا. وكثير من يجهل هذا الفنّ البليغ بأحكامه وقواعده وبجماله ورقته، ومن جهل شيئا كرهه ونفر منه وهجنه ، لأنّه لن يؤتى فنون الشّعر من يعرف فقط قشورها، وقد عبّر الجرجاني[54] بما هو أفخم وألطف لمن كان عالما بالشّعر على أنّه "بلاغة لا يكمل لها إلا الشّاعر المفلق"، وما هو دون هذا على أنّه عديم النّظر وأنّه موكّل بجريرة ترك النّظر وهي خيانة يوجهها إلى من يجهل موضع فضيلة الشّعر والكلم و"هناك ترى ما شئت من باب جهل قد فتحوه وزند ظلالة قد قدحوا به"[55]. فالشّعر يحمل أسمى معاني الكلم وأذوقها وأحلاها في النّفس ، تستلذه الآذان وتسكّن به النّائرة.

وبعد معرفة مكنونات لغة الشّعر وأيّ المقاطع اللّغوية المعينة على ديباجة هذا الفنّ، منحرفين عن توالي المقاطع اللّغويّة القصيرة إلى أكثر من ثلاثة مقاطع. كما يمكن تحديد بعض المرادفات الّتي ليس لها حظ بأن تكون ملكة لسان الشّعراء، وهي من زمرة الأعداد وهو العقد مئة ، ذلك أنّها إذا كانت من ضمن الأعداد المركبة نحو: ثلاث مئة و أربع مئة، فعوض توالي ثلاثة مقاطع لغوية قصيرة يكون المقطع الثّالث الأخير من لفظ العدد مئة فيقولون: ثلاث مئين

[53] : لبيد بن ربيعة العامري ، ديوانه ، د.ط ، دار صادر ،بيروت،ص136 .
[54]: عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 205.
[55]: م ، ن ، ص 205 .

و أربع مئين[56] كما تضاف إلى حركته ا الأولى مدّا فيقولون: مائة ومثال ذلك قول لبيد لما بلغ سنّه مئة وعشر:

أَليس في مَائةٍ قدْ عَاشَها رَجُلٌ وَفِي تَكامُلِ عشرٍ بعدها عُمُرُ[57].

ونجد ذلك واردا في شعر النّابغة الذّبياني الّذي استبعد ذلك باستبدال عبارة أربع ليال بما يعادلها قائلا:

بَاتَتْ ثَلاَثَ لَيَالٍ ثُمَّ وَاحِدَةً ، بِذِي المَجَاز، تَرَاعَى مَنْزِلاً زيَمَا[58].

ويقولون حولا وحجّة عوض سنة كما ورد في شعر زهير:

سَئِمْت تَكَالِيْفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَـوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْـأَمُ[59].

وفي قول لبيد بن ربيعة:

كَأَنّي وَقَدْ جَاوَزْتُ تِسْعِينَ حِجَّةً خَلَعْتُ بِهَا عَنْ مَنْكَبَيَّ ردَائِيا[60].

كما يلجأ الشّعراء إلى تسكين لفظة عرب وعجم قائلين عُرْب وعَجْم ، ويكثر ورود كلمة مرء بدلا من رجل إلا نادرا ومثال ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

رَأَتْ رَجُلاً،لاَقى مِنَ العَيْشِ غِبْطَةً وأَخْطَــأَهُ، فِيهَا الأُمُورُ العَظَائمُ[61].

وقال لبيد:

إذا المَرْءُ أَسْرَى لَيْلَةً ظَنَّ أَنَّــهُ قَضَى عَمَلاً والمَرْءُ ما عاشَ عَاملُ[62].

---

[56]: ينظر ، رمضان عبد التّواب ، فصول في فقه العربيّة ، ص 160.
[57]:لبيد بن ربيعة ،ص225 .
[58]: النّابغة الذّبياني، ديوانه ، شرح: حنا نصر الحتّي ، 1424 / 2004 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ص 162 .
[59]: زهير ابن أبي سلمى، ديوانه، شرح وتقديم ،علي حسن فاعور، ط1 / 1408 .1988 ، دار الكتب العلميّة، بيروت . لبنان ،ص110
[60]: لبيد بن ربيعة ، ص225 .
[61]:م ، س ،ص 121.
[62]: م،س ، ص131.

فالشّعراء موكولون برفض هذه الأبنية واللّجوء إلى ما تنطوي عليه أوزانهم الموسيقيّة الّتي قد تتحسس الأذن سمعها مستلذة إياها، و"اعلم أنّه يجوز في الشّعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف " [63]. وهكذا فالشّعر مجال مفتوح من المتراكبات والمعاني، يتوافر على الكلام الفنّي الجميل وعلى قيم توقيعيّة راقية. بينما النّثر تتحدد عوالمه لأنّه " يمتلك نسبة من الموسيقى النّابعة من داخله لكن تلك النّسبة لا تمنحه سمة الشّعر وإلا تحطمت الحدود وأصبح كلّ ما يقوله النّاس شعرا لأنّ كلامهم عبارة عن أصوات تتنافر أحيانا وتتناغم في معظم الأحيان، لأنّ لغتنا العربيّة تميل إلى البعد عن الأصوات الشّاذة المتّبعة في النّطق"[64]، فالصّوت أو الصّورة النّطقية للأصوات هي مقياس ثقل واستخفاف مقاطع الكلام وكيفية انسجامها وتآلفها ممّا يضفي عليها الوزن تناغما إيقاعيا يبتعد بها عن وحشيّ الكلام فينـهال بفيض على القريحة.

كما أنّ العرب استثقلت بعض الحروف وذهبت إلى استهجان اجتماع حروف القلقلة وورودها متتالية ممّا يتعقد بها اللّسان و يستعصى النّطق بها ، فمن ذلك قول الشّاعر:

وقبرُ حربٍ بمكان قفر وليس قرب قبر حربٍ قبرُ[65].

وعلى هذا الأساس فإنّ مثل هذا البناء الدّاخلي للشّعر يعنى بتآلف المقاطع اللّغوية ويستند إلى تقاطعات غير مرغوب فيها." فالشّعر العربي ظاهرة فريدة

---

[63]: سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب ، تعليق: إميل بديع يعقوب ،مج:1، ج:1 ، ط:1 / 1420. 1999 ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، ص53 .

[64]: kghonem@mail.jugaza.edu.

[65]:البيان والتبيين،ج1، ص65

فما ينطبق على شعر الأمم لا ينطبق عليه ولذلك فهو مقصور على العرب" [66]، وهذا راجع إلى مقصد العرب في أشعارها وإلى ما كانت تعيشه في تلك الحقبة الّتي أملت عليها هذه الأبنية، كما أنّ البيئة الصّحراوية عامل تفعيل هذه الفصاحة والبلاغة الّتي مازالت تتداولها الأجيال ويعتزّ بها العربي، الّذي استوى لسانه على إلهام وحي القرآن وبلاغة النّبي بما أوتي جوامع الكلم وهو أفصحهم. فاللّغة العربيّة معجزة اختص بها العرب وحدهم وبمقدورهم إبداع ما تعجز الأمم عن ابتكاره سواء اختص ذلك بفنّ الشّعر أو بعلوم أخرى كالفقه والفلسفة. ونلتمس هذا في مدى بلاغة اللّغة العربيّة وأفضليتها على جميع اللّغات.

وعلى هذا الأساس نحسب أنّ اللّغة "سابقة على الشّاعر أي أنّه يختارها، أما هو فسابق على القصيدة "[67]، وقد أوصى أحدهم قائلا: " ليكن الشّعر تحت حكمك، ولا تكن تحت حكمه" [68]، ولذلك فإنّه يختار كلام القصيدة أي يستطيع أن يكتب بهذه الطّريقة لا تلك، ويستخدم هذا الكلام لا ذاك، واللّغة تبعا لذلك معروفة للجميع مبدئيا أما الكلام فتركيب مغاير إنّه إبداع صيغ وجمل غير معروفة وهو إبداع تابع لشخصية المبدع وقد سئل ذو الرّمة [69] وهو من جهابذة الشّعراء "كيف تفعل إذا انقفل دونك الشّعر ؟ فقال كيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه..."، ولما كان الشّاعر سابق لكلامه كان لابدّ من تخير مواقع الملفوظات من بعضها البعض ولن يخلد إلى هذه النّسوج من الأصوات والمقاطع إلا بعد السّبر والتّأمل والتّصفح والإنعام."فالمبدع يتفطن لأجراس الأصوات ويستتبع الدّلالات ويتفحص

---

[66]: أدونيس ، الثابت والمتحول ، ج1 ، ط2002/8، دار الساقي بيروت ص99 .
[67]: م ، ن ، ص 106 .
[68]:عبد القادر محمد مايو، كيف تنظم الشّعر، تحقيق: احمد عبد الله فرهود ، ط1/ 1999،منشورات دار القلم العربي، حلب ص180
[69]: م ، ن ، ص169 .

المواقع كما ينمّي أذواقه على إيقاعات مهذّبة ويكون دارسا للّغة ومتعلقا بها"[70]، فتكمل له الملكة اللّسانية .

نحسب أنّ المناسبة الصّوتية وتجانس المقاطع في الشّعر محكوم بالوزن والموسيقى الدّاخلية المؤسس ضمنها، بينما لغة النّثر لا هي على ميزان خاص ولا تشتمل على موسيقى داخلية تؤهلها للتّباين في عدد المقاطع اللّغوية، ومحاولة إيثار بنية وزنية على أخرى ، بل إنّ النّثر يعمد إلى البنى الصّرفية والنّحوية وليس هذا لأغراض إيقاعية موسيقية ولكن لغة النّثر ذات كثافة بنائية دلاليّة ومعنويّة بحتة ، وقد أثار إبراهيم أنيس [71]الفارق الّذي بين الشّعر والنّثر بالنّظر إلى الطّبيعة الإنشادية الّتي يتميز بها الشّعر عن النّثر قائلا: " تلك الصّفة الموسيقيّة الّتي تميّز الشّعر حين ينشد من النّثر حين يقرأ قراءة عاديّة رغم احتمال اتفاق الاثنين في نظام توالي المقاطع، انظر إلى الآية الكريمة : <<فأصْبَحُوا لا يُرَى إلاّ مَسَاكنَهُم>> الأحقاف:25. فإنّها من ناحية نظام توالي المقاطع توافق شطرا من أشطر البسيط، فإذا اقتبست في شعر شاعر من الشّعراء وجد أن تنشد بنغمة موسيقيّة تخالف القراءة العادية، وتخالف التّرتيل القرآني...". نفهم من كلام إبراهيم أنيس أنّ الفرق بين النّثر والشّعر ليس فقط من جهة التّركيب المقطعي وإنّما هناك ميزة مخالفة تتمثّل في النّغمة الموسيقيّة المصاحبة للعمليّة الإنشاديّة للشّعر وهو ما يختلف عن النّثر.

إنّ البنيــة الإيقاعيّة للشّعر ذات خصائص صوتيّة لسانيّة مفارقة لبنية النّثر باعتبارها جزء لا يتجزأ عن البنية اللّغوية وأصواتها مؤهلة للّحن والإيقاع، والأداء الإنشادي الّذي يميّزها بصفة كلّية، وهذا ما لا يتواجد عليه

---

[70]: م ، س ، ص106 .
[71]: محمد توفيق أبو علي ، علم العروض ومحاولات التجديد ، ص 119 .

النّثر، حيث يكون الموقف التّعبيري كفيلا بإنتاج قيم فنيّة جماليّة هي وليدة التّجربة بتوافق كلّ من المقال والمقام معا.

علاقة المقطع اللّغوي بالنّبر اللّساني :

ورد في لسان العرب [72] أنّ النّبر (L'accent)هو ارتفاع الصّوت، يقال: نبر الرّجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو، ونبرة المغنى: رفع صوته عن خفض، والمنبر: مرقاه الخاطب، سمّي بذلك لارتفاعه وعلّوه".وقد وافقه الخليل [73] في هذا الأخير من أنّ النّبر" بالكلام: الهمز".

وقد تناول هذا الموضوع حديثا كل من إبراهيم أنيس، وتمام حسان، وكمال أبو ديب، وشكري عيّـــاد، وغيرهم من المختصين في علوم اللّغة الّتي منها علم الأصوات وعلم الإيقاع ومختلف البلاغات الأدبيّة، وقد كانت تعار ي ف النّبر لا تخرج عن كونه "البروز والظّهور"[74]، أي بروز الصّوت في أحد المقاطع اللّغوية على غرار المقاطع الأخرى المشتمل عليها اللّفظ .

وعبّر عن ذلك إبراهيم أنيس [75] قائلا: "والمرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضّغط على مقطع خاص من كلّ كلمة ليجعله بارزا أوضح في السّمع من غيره من مقاطع الكلمة وهذا الضّغط هو الّذي نسميه النّبر."وكان رأي كانتينو [76] إلى جانب هذه المفاهيم من أنّ "النّبرة هي إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوّي

---

[72]: ابن منظور ، لسان العرب ،مادة (نبر) مج:14 ،ط 1 /2000 ، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان .
[73]:الخليل ابن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، ترجمة و تحقيق : عبد الحميد هنداوي ،ج: 4 ، ط1 /1424 .2003 ، دار الكتب العلمية، ص 182 .

[74] : كمال بشر ، علم الأصوات ، د.ط / 2000 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص 512 .
[75] :إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص131 .
64: عبد الغفار حامد هلال ، أصوات اللغة العربية ، ط 3 /1412 /1992 ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ص 216 .

إما ارتفاعه الموسيقى أو شدّته أو مداه أو عدّة عناصر من هذه العناصر في نفس الوقت وذلك بالنّسبة إلى نفس العناصر في المقاطع المجاورة"، ومن خلال هذه المفاهيم الّتي تنصّ على المقاطع المنبورة (Stressd syllable) ، إنّه لا بدّ من الضّغط (Accent d 'insistance) على الصّوت حتّى تتضح الأصوات ويتجلّى لصاحبها الأثر السّمعي المنبعث ما يجعل نطق أحد المقاطع اللّغوية أقوى من غيرها، فالنّبر م لمح دال كما أنّه يمكن أن يتوالى في الكلمة الواحدة أكثر من مقطعين يقع عليها النّبر ولكنّه قد يكون هناك تفاوتا في درجات النّبر قوة وضعفا.

وهكذا فلا يمكن تفسير وتحليل ظاهرة النّبر اللّساني إلاّ من خلال البنية المقطعية و من خلال الوضوح السّمعي (Sonorité) ، فقد مكنتنا الدّراسة العلميّة للأصوات من تفسير عمليّة النّبر الواقعة في الجهاز الصّوتي (Appareil phonatoire) للإنسان من خلال ضغط الحجاب الحاجز على الرّئتين ليفرغ ما فيهما من هواء بحيث تساعد كمّية الهواء المطروحة في اتساع ذبذبات الأوتار الصّوتية (cordes vocales) وهذا ينتج عنه علو الصّوت وارتفاع في حين ينخفض صوت المقاطع الغير المنبورة [77]، وبالنّظر إلى الاختلاف في مواضع النّبر في اللّغات يرى إبراهيم أنيس[78] أنّه ليس هناك "من دليل يهدينا إلى موضع النّبر في اللّغة العربيّة كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء "غير أنّه يمكن استنباط قواعد النّبر من خلال الأحكام القرآنية في التّجويد، وأطلقوا في بناء هذه الأحكام على مقاطع الكلام .

[77]: ينظر ، تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 171 .
[78]: إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص139 .

وقد ذهب علي يونس [79] إلى دراسة موضوع النّبر عند مجموعة من الدّارسين متعرضا لهم بالنّقد وأظهر أوجه التّباين من جهة رفض هذا النّظام أو الاعتراف به و مراعاته حيال عملية النّطق. وانطلاقا من هذه القراءات النّقدية وفق ما جاء به كمال أبو ديب تلعب التّراكيب النّووية دورا حاسما في صياغة الإيقاع و تكمن هذه النّوى في جملة الأسباب والأوتاد أي ما نصطلح عليه نحن بعنصر المقطع الصّوتي وما للنّبر من تفاعل مع هذه العناصر. فقد تطرق هذا الباحث إلى قانون النّبر كما يصطلح عليه هو دون اعتبار لوجهة نظر الجمعات اللّغوية من تباين ويوفق بين النّبر الشّعري والنّبر اللّغوي على أساس من تفاعل هذين الاثنين في تفعيل حركة الإيقا ع وهو يعيد مرجعيّة نظام النّبر إلى واضع علم العروض الخليل و قد حلّل هذه الظّاهر من خلال أبيات الشّعر القديمة وما يصيبها من الخرم والحزم والتّراتب والتّعاقب وأنّ هؤلاء الشّعراء لم يستشعروا هذه الخصيصة، كما أنّه طرح فكرة تساوي شطر بيت من الشّعر في النّظام المقطعي مع شطر آخر واختلافهما في نوعية البحر من ذلك الشّطر التّالي:

و يحيا قتيلا ماله من عقل .

0110101/ 0110101 /010101 .

باعتبار أنّ هذا الشّطر من البحر السّريع في حين له صورة مشابهة لشطر هو من بحر الرّجز ناسبا هذا النّسيج إلى الخليل وابن عبد ربّه، وعلّل هذا التّشابه المقطعي إلى أنّه عكس النّبر الّذي هو وحده يفرّق بين البحور ولا

[79]: ينظر علي يونس ، النقد الأدبي وقضايا الشّكل الموسيقي ،د.ط ،الهيئة المصرية العامة للكتاب .ص 12.

يمكنه أن يوقع في مثل هذا الالتباس [80] وهذه هي حجّته في أنّ الخليل أسّس بحوره على عنصر النّبر.

وذهب المستشرق فايل[81] هذا المذهب على أنّ "النّبر هو الرّابطة الّتي تربط المقاطع في وحدة (الكلمة)، ولذلك فإنّ المرء يمكن أن يدّعي أنّ قوّة التّذكر الكامنة في التّفعيلات كانت إشارة إلى أنّ في كلّ تفعيلة مقطعا واحدا كان ينبر في كلّ حالة"[82].و في رأيه أنّ النّبر يقع على السّبب المكون منه الوتد المجموع في التّفعيلة وهي كالتالي =(فعولن- مفاعيلن- مفاعلتن- مفعولات). وأنّ الخليل أدرك هذا غير أنّه لم يعرف مصطلح النّبر ولا المقطع اللّغويين وأنّنا نلحظ ذلك من خلال تشكلة البحور، كما أشار إلى أنّه "قرن...بين بحر واضح النّبر، وبعض البحور ملتبسة النّبر ليكون البحر الأوّل دليلا مرشدا لبيان النّبر في البحور الأخرى فالمقطع المنبور في البحر يقابله مقطع منبور في البحور التّالية له "[83].

أعطى هذان الباحثان (كمال أبو ديب و فايل) أهمّية بارزة للنّبر في تشكلة الإيقاع الشّعري حيث يعتبره هذا الأوّل "الفاعليّة الجذريّة في خلق الانتظام والتّناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية..."[84].

ثمّ إنّ هذا الجدل القائم وتضارب الآراء حول إقامة أسس ونظم تحديد النّبر الشّعري الّذي يساعد على تنشيط التّفاعل الإيقاعي والّذي استنتجناه من عدّة قراءات يحيل على الاجتهادات القرائية الخاصّة، يبقى أنّ الإيقا ع هو وحده يحدّد مدى تفاعل هذه المسوّغات والعناصر التّطريزية الّتي تظهر وظيفتها جليّا

[80]:ينظر، كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص 53.
[81]: ينظر ، علي يونس، م المذكور ، ص 15/14
[82]: سيد البحراوي ، المرجع المذكور،ص 121 .
[83]: م ، س ، ص 14.
[84]: م ، س ، ص 123 .

بحيوية الإيقاع الّذي يحرص على التّفاعل بين النّبر والتّنغيم داخل المقطع اللّغوي وذلك من خلال النّطق والسّماع، وتوالي ذلك وتكراره بصيغة منظّمة ومحكمة على أساس من التّباعد (Distorsion) والتّقارب (Accomodation) على الاعتدال والانسجام، وبما أنّنا درسنا الأصول الأولى لكلّ من المقطع اللّغوي والنّبر اللّساني ورأينا أنّه لم تكن هناك قوانين علميّة صارمة تحكم قيمهما اللّغوية، حيث طفق العلماء مجتهدين يقنّنون لهذه الأنظمة حديثا. بيد أنّ الإيقاع الشّعري يتحدّد من النّبر دون المقطع هذا مالا نوافق عليه وحجتنا في ذلك أنّ تركيبة اللّغة من هذه النّوى المقاطعيّة ومالها من وقع في السّمع بانضمامها إلى بعضها البعض ولا سيما داخل البحور الشّعرية فى نظام محكم دليل على فاعليتها في بعث الإيقاع الشّعري، أترى حين نخلط ذاك النّسق على غير نظام لما كان هناك شعر تستلذه الأذان وتستعذبه النّفوس، وفي المقابل يتضاعف السّير على هذا النّسق المنظّم بالضّغط على أحد المقاطع اللّغوية في السّلسلة الصّوتيّة، فيزيد الأصوات حلاوة ووضوحا سمعيّا حتّى تختلس الأذان هذه المقاطع المنبورة (Stressd syllable) وتساعد في موسيقى الشّعر وتتكرّر في نظام على طول الأبيات الشّعرية .

من خلال هذا التّحليل الّذي نعترف فيه بأنّه غير كاف حيث يبقى مجرّد اجتهاد لإعطاء موضوع التّوقيع النّبري نصيبه الحقيقي من الدّراسة خصوصا وأنّ العلماء العرب في حاجة إلى إجماع معرفي علمي فيما يخصّ قانون النّبر اللّغوي. وما وددنا الخوض فيه هو قصد إظهار العلاقة بين النّبر والمقطع اللّغويين من حيث الوظيفة الشّعرية وضرورة تكاملهما في تحديد حركيّة الإيقاع وامتياز هذا العنصر التّوقيعي الحيوي بالإضافة إلى العناصر الإيقاعيّة الأخرى

من مثل التّنغيم وأدوات التّليين والتّهذيب وما شاكلها من التّراكيب اللّغوية الواقعة في دائرة الوظيفة الشّعرية المشكّل منها إيقاع لغة الشّعر.

واستجماعـــا لما سعينا إلى إبرازه خلال هذا النّسق البحثي عن دراسة لأنواع المقاطع اللّغوية يمكن القول أنّ المقاطع اللّغوية ليست فروعا للتّفعيلات ولكنّها موازية لها فكلاهما يحلّل التّنوّعات المتبادلة بين أجراس الحروف، أي بين سكناتها وحركاتها ولا شكّ أنّ المقطع هو أحد هذه التّنوعات للخروج من متاهات الاختلاف. كما يمكن القول أنّ التّفعيلات ناجمة عن التّراكب الإيقاعي للمقاطع اللّغوية. رغم أنّ كلاّ من المقطع اللّغوي والتّفعيلة يتّخذ من الحركات والسّكنات أساسا لدراسته. كما أنّه بحسب مواضع المقاطع اللّغوية وضعت الأبنية الشّعرية واعتمادا على السّياق الّذي ترد فيه الكلمة وعلى الشّحنة الإيحائيّة الّتي يحملها الملفوظ الشّعري وعلى الجرس الموسيقي والإيقاعي النّبري التّنغيمي الّذي يؤدّيه، وعلى توافقه الصّوتي فيتفطن لذلك الشّاعر ويراعي هذه التّفاعلات داخل البيت الشّعري الواحد، مثلما يكون هذا التّركيب الصّوتي الوظيفي كفيلا بإنتاج وعي جمالي فنّي خاص هو الّذي تؤدّيه الوظيفة الإيقاعيّة للغة الشّعر الشّاعرة.

الفصل الثالث

- القراءة البلاغيّة للوظيفة المقطعيّة.

- التّشاكل الوظيفي بين الملفوظ والمسموع .
- دراسة طبيعة التّو زين المقطعي في لغة الشّعر.
- التّقارب والتّباعد على اعتدال وانسجام .
- أثر الإنشاد في ضبط آليات التّو زين الشّعري.
- بيان القيم الفنّية الّتي تعتبر المدود أداة لتليين الكلام .
- البنية المقطعيّة للشّعر العمودي :(النّابغة الذّبياني نموذجا) .
- البنية المقطعية لشعر التّفعيلة :(محمود درويش نموذجا).

التّشاكل الوظيفي بين الملفوظ والمسموع :

إنّه لاستيعاب آليات تركيب لغة الشّعر لابدّ من أن نسلك أفضل صيغة والّتي تتجلّى مكنوناتها في الدّراسة الإيقاعية باعتبار الإيقاع أشمل وأوسع من الوزن العروضي فقد أصبح الشّعر "يتطلّب إيقاعات جديدة لا لغاية (الطّرب) كما كان الشّأن بالنّسبة للشّعر القديم بل لأداء إيقاع الحياة الّذي في وجدان الشّاعر وفق ما تقتضيه أبعاد التّجربة، وبالمقدار الكافي من التّقنية الفنّية الّتي يريد ها الشّاعر تشريك الآخرين في تجربته" [1] وباعتباره الفنّ الصّادر عن الرّؤى والأحاسيس والانفعالات المتميّزة بها النّفس البشرية والّتي يعبّر عنها الإنسان بلغة التّواصل.

واستنادا إلى قول بعض الحكماء" للكلام جسد وروح، فجسده النّطق وروحه معناه"[2] تتجلّى الصّورة الكاملة لوظيفة الكلام وهو في أصله طاقة جسميّة ووظيفة لسانيّة تتمثّل في النّطق المنبعث من طرف جهاز النّطق المصوّر في جسم الإنسان، بينما روحه وهو الوظيفة الاجتماعيّ ة والنّفسيّة الّتي تتمّ مع عمليّة النّطق فتعود بذلك إلى معاني الكلام قصد إبلاغ المستمعين والتّواصل معهم عن طريق هذين العاملين الوظيفيين بين الملفوظ والمسموع.

يعتبر الملفوظ والمسموع محورين أساسيين ندعم بهما بحثنا، وبعد هذا التّقديم البسيط لمفهوميهما يتبيّن لنا أنّ هناك علاقة وطيدة إثر هذا التّشاكل الوظيفي بين الوظيفتين: اللّسانية والصّوتية حتّى نصل بذلك إلى الخاصية الإيقاعيّة الممثلة في تراكيب لغة الشّعر والماهية النّفسية والانفعالية لدلالة

---

[1]: محمد مصايف ، النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ط2 / 1984 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ص 312 .
[2] : ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص 49 .

الإيقاع، هذا الأخير الّذي يقول فيه محمد مصمولي [3]: قد أصبح الإيقاع "غير منفصل عن الصّورة الشّعرية فهو إذن إيقاع لا يقصد لذاته، بل لتنغيم الصّورة وترجمة ألوانها و ظلالها وأضوائها بواسطة إيقاع شبه عضوي يجعل القارئ يرى بآذانه ويسمع بكافة حواسه ويتفاعل تفاعلا تامّا مع التّجربة الشّعرية"، ومن خلال الوظيفة المتواشجة بين عنصر التّلفيظ والسّماع تنتظم اللّغة فلا يمكن فصل هاتين الوظيفتين وإلاّ لأصبحت عمليّة التّواصل مبتورة حتما وعلى هذا الأساس انتظمت لغة الشّعر، من خلال أجراس الأصوات المس موعة ودلالاتها يمكن استظهار مكنونات وأغوار النّفس البشريّة. فالإنسان كلامه دال عليه من ذلك المثل السّائر "الإناء ينضح بما فيه"، وقولهم: "المرء مخبوء تحت لسانه"، وفي قول زهير:

لسَانُ الفَتَى نصْفٌ ونصْفٌ فُؤَادُه فَلَمْ يبْقَ إلاّ صُورَةُ اللّحم والدَّم[4].

وعن قوله عليه السّلام "ما خرج من القلب وقع في القلب وما خرج من اللّسان لم يتعدّ الآذان" [5] فمنشأ اللّفظ هو المعنى ومستكمله هو السّماع وحتّى يتحقّق هذا الأخير لابدّ أن تكون جملة الملفوظات مشتملة على أجراس ورنات لها مواقع في القلب تستلذها الآذان فحلاوة المسموع من حلاوة الملفوظ، والشّعر إن صفا مسموعه وقع في النّفس الموقع الحسن. من هذا المنظور الجمالي نلحّ كثيرا على أن يلتزم الشّعراء خلال عملية النّظم اختيار الكلمة مستندين إلى البلاغة والتّفطن للمواضع المستهجنة والمشينة كما ينصح أحد جهابذة النّقاد "إياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزّرية وكن كأنّك خياط يقطع الثياب

---

[3]: م ، س ، ص 313 .
[4]: زهير بن أبي سلمى شرح وتقديم: علي حسن فاعور، ط1 /1988.1408، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ص.112
4: م،س ، ص 53 / 54

على مقادير الأجسام" [6]، وليس هناك أحسن من شعر تلاءم لفظه مع صورته السّمعية ووقع في معابر الآذان يترقرق ماؤه وهكذا تكون صنعته مرهفة تعجب. فقدرة الشّاعر تبرز في سعة خياله وحسن تصوير الأشياء واختيار اللّفظ المعبّر به، فالشّعر "طفح النّفس وفيضها بما فيها، سواء أكان من العواطف أم من الأفكار الّتي هي قواعد الحياة الّتي استخلصها الحكماء المجربون"[7]، من هنا كان تقدير ومفاضلة الصّياغة اللّفظية الّتي يهتدي إليها الشّعراء ويعمدونها.

دراسة طبيعة التّو زين المقطعي في لغة الشّعر :

التّقارب والتّباعد على اعتدال وانسجام:

إنّ التّو زين المقطعي خاصيّة إيقاعيّة ممّا يكسب اللّغة طلاوة ورونق ويزيدها حلاوة على حلاوة وفي هذا الصّدد يقول ابن الأثير [8]: "وللكلام بذلك طلاوة ورونق وسببه الاعتدال لأنّه مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النّفس موقع الاستحسان وهذا المراد فيه لوضوحه "فأوّل مطالب الإيقاع الاعتدال، والاعتدال هو أن تتناسب مقاطع الكلام بين الطّول والقصر، وقد ذهب العقلاء إلى تمثيل الإيقاع بحركة النّاقة أو الفرس لما تخضع إليه هذه الحركة من تناسب في مسافة السّير والتّنق ل، وعلى هذا الدّأب نجد محمد العياشي[9] يقول: "أمّا الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة النّاقة وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النّسبية في الكمّيات والتّناسب في الكيفيات والنّظام والمعاودة

---

[6]: عبد القادر محمد مايو، كيف تنظم الشّعر ، ص 182 .
[7]: م ، ن ، ص 14 .
[8]: محمد الو اسطي ، ظاهرة البديع عند الشّعراء المحدثين ، ط 1 / 2003 ، دار نشر المعرفة ، الرباط المغرب ، ص 262.
[9]: عبد الرحمن تبرما سين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ط 1 / 2003 ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ص103 .

الدورية، وتلك لوازم الإيقاع"، فأوّل عناصر الإيقاع هي تلك النّوى من المقاطع الّتي متى اهتدى إليها الشّاعر سهل عليه وضع الأبنية الشّعريـــة ثمّ يليه التّناسب في الكيفيات أي مراعاة التّوازن الإيقاعي الزّمني لجملة هذه المقاطع الصّوتية فتكون من الطّول إلى القصر أو العكس من ذلك أي من القصر إلى الطّول، والنّظر إلى كمّها وأصواتها المؤلّفة منها أجراس الحروف واستبعاد التّنافر(La cacophonie) فيما بينها و تجنّب الأصوات الّتي تمجّها النّفس وينبو عنها السّمع واختيار البحور المناسبة للمقام واللّغة المناسبة للبحر، ويمكن تعليل هذا الطّول والقصر في أبيات القصيدة إلى ذوق الشّاعر الّذي يفرش التّعابير على قدر المعاني الّتي تختلجه نفسيته .

بالإضافة إلى ما ذكرناه من تداولات لموضوع الإيقاع لا بدّ من التزام النّظام الّذي هو خاصيّة جوهريّة في إيقاع الشّعر، وممّا يسهّل هذا النّظام والّذي يكون عن طريق المعاودة الدّورية أي التّكرار والّذي يعتبر "أهمّ مسرب روحي تتماهى عبره العناصر اللّسانية المكوّنة لخصوصيّة الإيقاع الشّعري" [10]، والنّسج كما تنسج العنكبوت خيمتها فهي تلفّ وتدور فيتواصل النّسج على هذا المنوال فيتّسع المجال ليشكل حلقات أجمل وعلى هذا الدّأب يبنى القصيد، بحيث تتكرّر المقاطع على طول البيت الشّعري عن طريق المعاودة، "والكلام إذا اتّبع فيه التّدوير والتّكرير انقاد إلى جهة إشاعة التّنميط الصّوتي وأصاب اللّسان فيه البنيات التّعبيريّة المشابهة لبناء الشّعر" [11]، وهذا ضرب من الاعتدال القائم عليه الوزن والإيقاع معا ،"وإنّما ترغب النّفس في التّوازن والاعتدال وتتوق إليه وتنشرح له سواء جاء في الشّعر أو غيره من الفنون ومشاهد الطّبيعة" [12]، ولمّا

[10]: العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشّعري،157
[11]:م ،ن ،ص 148
[12]: محمد الو اسطي ، م المذكور، ص 262 .

أدرك الشّعراء مدى تعلق النّفس بكلّ شيء معتدل ومنتظم ذهبوا هذا المذهب في نظم الشّعر فبنوا جلّ الأعاريض على الاعتدال فتكافأت الأوزان وتساوت الأبيات باعتبار الكمّ المقطعي المشكلة منها البحور .

غير أنّ المعاودة أو التّكرار لابدّ من أن تتّسق الإتّساق المريح الّذي لا يبعث على الملل أو السّأم فالثروة التّنويعية على عدّة مستويات منها الأصوات وتواليها متغايرة متناغمة، والمقاطع اللّغوية في تشاكلها وتناسقها والأبنية الصّرفية الموزّعة على انسجام واعتدال كلّها آليات يتطلّبها اللّسان المخاطب أو اللّسان المنشد، وقد يسمّى هذا تليين الكلام وتهذيبه.

فإنّه متّى كانت مقاطع الكلم مضطربة متناثرة فيها نشوز واستنكار كانت علّة هذا النّشور الاضطرا ب واللاّمنهجية في التّركيب والتّأليف بين الكمّ المقطعي، وعبّر عن هذا ابن طباطبا[13] قائلا "وعلّة كلّ حسن مقبول الاعتدال كما علّة كلّ قبيح منفيّ الاضطراب، والنّفس تسلك إلى كلّ ما وافق هواها وتقلق ممّا يخالفه ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحيّة وطرب فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت".

ومن هنا كان الدّاعي الوحيد إلى انشراح النّفس واهتزازها وارتياحها هو الاعتدال فنظام المقاطع اللّغوية يستند إلى طريقة خاصّة من الاعتدال، واستحالة أن ينشأ شعر بعيدا عن تآلف واعتدال الوحدات اللّغوية، فهناك من البحور ما يشمل على اثنتي عشرة مقطعا لغويّا منها ما هو قصير ومنها ما هو طويل لكنّها تتألّف فيما بينها دون إحساس بفارق بينهما رغم الاختلاف الواضح بين

[13]: عيار الشّعر ، ص53 .

المقاطع اللّغوية من ناحية الكلام لكنّ هذا الكمّ المقطعي يعتدل بفعل التّآلف بين أزمنة هذه الأصوات فتكون المقاطع اللّغوية القصيرة تالية للمقاطع اللّغوية الطّويلة منها، كما تعدّل هذه المقاطع بعضها البعض بفعل الزّمن،الّذي هو النّمط الوزني المعتمد في صياغة الشّعر، فلابدّ من إدراك كون الكمّ الوزني بأصواته ومقاطعه هو نتيجة ذوق لساني تتريض به العادة، وتكتسبه التّجارب حتّى استقرّ في العرفان، و"الشّعر بانتظام أصواته وفقدان الاصطدام بين كلماته وانزلاق مقاطعه هيّنة ليّنة متّصلة يساعد العقل والذّاكرة جميعا وما على اللّفظة بعد ذلك إلاّ أن تشفّ عن معناها ألاّ تلقي عليه ظلاّ، ولا تشوّش النّظر الّذي يحدّق في هذا المعنى، وإنّما تسيل فوقه سيلان الموجة الرّائقة الصّافية لا تمنعها حركتها من أن ترى الرّمل الّذي تغطّيه دون أن تحجبه"[14].

من هنا نستشفّ كلّ معاني الانسجام والاعتدال من خلال هذه الأمثلة الّتي يأتينا بها علماء الجمال ومواطنه، أي أنّنا نريد ربط هذا بما يؤدّيه اعتدال المقاطع الصّوتية داخل القصيدة الشّعرية المنبعثة من جماليّة بواطن الحسّ المتذوّق لأدقّ الوقائع المحيطة به ومن جماليّة لغته الملفوظة الّتي ألف رنينها في أذنه الخاطفة لمزية هذه الإيقاعات المسموعة الباعثة على الأريحيّة في نفسه المهذّبة ونجد حقيقة كلّ هذا عند أعظم الرّجال، إنّه رجل ليس ككلّ الرجال بما أوتي من فطنة وحسّ ونباهة خارقة لتذوق فنون القول حيث ربط الشّعر بالغناء الخارج من النّفس على طرف اللّسان في قالب الوزن بالإضافة إلى الحسن بعيدا عن القبح.

[14]: جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ،ترجمة: سامي الدروبي،ط 1،دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ص 169 .

يقول الجاحظ[15] في رسالته: "إنّ وزن الشّعر من حسن وزن الغناء وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدّ النّفوس، تحده الألسن بحدّ مقنع وقد يعرف بالها جن كما يعرف بالإحصاء والوزن"،فالتّغنّي بالشّعر يشخّص الوزن ويمحّصه لأنّ إطالة اللّحن بالصّوت، يسمح بتقليب المنطق بالكشف عن مكوناته اللّسانيّة الموغلة في الأسرار الرّوحيّة.

كما أنّ إحصاء الوزن قراءة لكلّ ما هو حسن أو قبيح ومن خلال هذا الإحصاء تتجلّى كلّ الطّاقات الإبداعيّة والفنيّة الجميلة من اعتدال توالي وتتابع الحركات والسّواكن داخل التّراكيب المقطعيّة الطّويلة المنفتحة والمنغلقة والقصيرة والمراوحة بين ذلك، بالإضافة إلى عوامل نفسية أي ما تختلجه روح المبدع المنشد للشّعر فيلوي لسانه بحركات ليست ككلّ الحركات، وكلمات ليست ككلّ الكلمات فتؤدي الوظيفة اللّسانية دورها داخل أدوار غيرها من إسماع، فتكون المجالات المقطعيّة هي الّتي تعني دور الإسماع حيث تكون ممدودة مؤثّرة في أذن سامعيها فترفد من الموجات والذّبذبات ما هو كاف للارتقاء في دواخل جهاز السّمع والمستقبل لها أحسن استقبال فإذا وقعت الموقع الحسن كان لها في السّمع وقع حسن. هنا يكتمل الخطاب الشّعري ونقول خطابا لأنّه لن يكون إلاّ مرتجلا.

وليس كلّ ما هو مرتجل له من التّمام والكمال بل هناك مقاييس أبدع فيها العلماء وجعلوها مقياسا للجمال فالارتجال فنّ لم يعرف إلاّ من قوم عظماء، قوم تركت ألسنهم أقوالا لا تنمحي ولا يحول معدنها لا ينقضي مخزونه عبر التّاريخ، ومن قال أنّ الشّعراء قد غادروا؟ لكنّهم لم يغادروا.

---

[15]: الجاحظ، رسائل الجاحظ، شرح وتعليق، محمد باسل عيون السود، مج 1، 2 ،ج 1، ط1420/1 .2000 ، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ص124 .

فقد كانت العرب لا تقول شعرا إلاّ ملقى في الأسماع لأنّها كانت تدرك وتحسّ مزية ألسنها وأنّ لكلامها حلاوة، وهي لم تجعل لشعرها أغراضا هباء بل لتحزّن أو لتمدح أو لتهجي كلّه من صميم ذائقتها النّفسية انقباضا وانبساط ا. و"الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللّسان إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن بمثابة المقعد الّذي يروم النّهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه..."[16]

فالكلام منبعث من صميم القدورات النّفسيّة فإن كانت نفسية المرء، وما يختلجه على غير مقدرة كان عجزه كما كان مقعدا طريحا لا يحرك ساكنا، وهنا تبرز قيمة الملكة اللّسانية فمن لم يعط الكلام حقّه وهو في مقام ما أحس بالعجز وقواه فاشلة ثمّ يثور حينها. والشّعر هو نتاج ما يطاوع الشّعراء وما هو موجود بالطّبع وهو "ملكة من الملكات في النّطق يحاول تحصيلها بتكرارها على اللّسان حتّى تحصل والّذي في اللّسان، والنّطق إنّما هو الألفاظ وأمّا المعاني فهي في الضّمائر، وأيضا فالمعاني موجودة عند كلّ واحد في طوع كلّ فكر منها ما يشاء ويرضى فلا تحتاج إلى صناعة وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة...وهو بمثابة القوالب للمعاني..."[17] فالمعاني واحدة ولكن مقدار جودة الألفاظ وبلاغة اللّغة هو الّذي يزيّن المعاني عند أصحابها.

فالتّشاكل بين الملفوظ والمسموع يتجلّى في مدى تأثيره فينا، وفي تخيّلاتنا، وفي مدى انفعالنا لهذه الأصوات المسموعة المعبرة عن الأحوال النّفسية والنّاطقة باسم الطّبيعة والبيئة المحركة فينا فهنا تتواءم المتجاورات وتتّزن التّوقيعات لأنّه من أصل المادّة اللّسانية المركبة للّغة المتواصلة عن طريقها.

---

[16]: ابن خلدون ، تاريخ ابن خلدون ، تقديم : عبادة كحيلة ، ج 1 ، 2007 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ص506 .

[17]: م ، ن ، ص506 .

فتوزين الخطاب الشّعري كامن في ملافظه وفي انسجام إيقاعاته عبر التشاكل الجزئي لمقاطع الكلم، وهنا تتبدى محاسن الإنشاد والإلقاء النّاطقة باسم الاعتدال "وأمّا الاعتدال فهو وزن الشّيء لا الكمّية... ووزن النّفوس في أشباه أقسامها فوزن خلقة الإنسان اعتدال محاسنه، ألاّ يفوت شيء منها شيئا. كالعين الواسعة لصاحب الأنف الصّغير الأفطس، والأنف العظيم لصاحب العين الضّيقة، والذّقن النّاقص والرّأس الضخم والوجه الفخم لصاحب البدن المجدّع النّصو والظّهر الطّويل لصاحب الفخذين القصيرتين والظّهر القصير لصاحب الفخذين الطّويلتين وكسعة الجبين بأكثر من مقدار أسفل الوجه" [18] هذا ضرب من التّصوير للمعادلات والاعتدالات المشخّصة في جسم الإنسان فكانت هذه التّسوية محط جمال تتّسع بها عين النّاظر، والوزن الشّعري يتبيّن على قياس الإستطاعة الجسمانيّة الفسيولوجيّة الّتي هي في أصلها معيار الفصاحة والخطابة والبيان.

ولذلك لابدّ أن تكون مقاطع الشّعر وملفوظا ت ه بمثل هذا الاستواء ذلك أنّ آليات لغة الشّعر يجب أن تكون جملة تراكيبها منسجمة في ما بينها وهكذا تتناسق المتجاورات وتتحدّ في ما بينها فلا تتفاوت أقدار المقاطع اللّغوية عن نظائرها بل تتوالى مخارج حروفها متآلفة فيما بينها من جهة الأصوات الّتي فيها نشاز واستكراه وثقل في النّطق حتّى تتعقّد الوظائف وتصير ممجوجة مستكرهة، "وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشّعر تراها متّفقة ملسا وليّنة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشقّ على اللّسان وتكدّه والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة مواتية، سلسة النّظام خفيفة على اللّسان، حتّى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها

[18]: م، س ، ص125 .

حرف واحد"[19] فكلّ الأجزاء في الشّعر متكافلة ومتكاملة كأنّها وجه واحد من متعدّد وهذا التّعاضد مردّه الجمال والكمال وكلّ هذا حتّى لا يحسّ المتلقّي بأي نشاز أو تفاوت في نطق مقاطع الكلم الممثلة عن طريق الوزن الّذي نعني به من هذا المنظور النّظامي، "الاستواء في الخرط والتّركيب فلا بدّ ممّا لا يمنع النّاظر من النّظر إلى الزّارع والغرس والتّفسح في خضرته والاستنشاق من روائحه ويسمى ذلك كلّه جلاّ ما لم يمدّ له يدّا " [20] فالوزن ليس وزنا للشّعر فقط بل كلّ ما هو منظم يحلو في عين ناظره ويرقّ في أذن سامعه، من هنا نوفّق بين ما هو موزون في الكون بما يماثله في ملفوظ لغة الشّعر وإلى العكس من ذلك حتّى تكتمل صورة الشّعر الموزون المستعذب في النّفس.

ومردّ اعتدال وزن الشّعر وظيفتان: "تردّد صدى الأصوات، وبذلك تكون الأصوات مصدرا للنّشوة الجماليّة، هناك متعة في الصّوت بحدّ ذاته وفي توارد الأصوات مع بعضها البعض، وتقترن هذه المتعة الصّوتية بالحسّ الموسيقي والإيقاعي والنّغمي وهو الحسّ النّابض الشائع لدى البشر، ويأتلف قسم من هذه المتعة غالبا من الدّهشة الّتي يثيرها الوزن غير المتوقع والمتقن" [21]، وللصّوت دور حاسم في بعث الإيقاع والإنشاد ويكون أبين وأنور للألفاظ بالإضافة إلى الإشارة الدّالة المصوّرة للمعاني المختلجة في نفس الشّاعر المنشد والحادثة في فكره .

إنّ جودة الصّوت وحسنه وبهاءه لا يعدو سامعه فتتضاعف عنده وتكبر في عينه فتكون له أنفع وأنجع وهي بذلك محطّ مفاخرة ومفاضلة بين منشدي الشّعر ومتذوقيه، كذلك "الصّوت هو آلة اللّفظ، والجوهر الّذي يقوم به التّقطيع،

---

[19]: الجاحظ ، البيان والتبيين،ج1، ص67 .
[20]: رسائل الجاحظ ، مج: 1 / 2 ،ج1 ،ص 125 .
[21]: عز الدين المناصرة ، اشكاليات قصيدة النثر ، ط1 / 2002 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ص13 .

وبه يوحدّ التّأليف ولن تكون حركات اللّسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا، إلاّ بظهور الصّوت"[22] من هنا تكمن حاجة الصّوت وضرورته في عمليّة التّلفيظ وهو بذلك مبلغ كبير وأبعد وهو من تمام حسن التّعبير وداعية للشّهوة ومقامه شريف بالإضافة إلى أمور أخرى كالوزن والإشارة، واعتدال الأنساق اللّغوية وانسجامها، ولابدّ أن تلحق الأصوات بحسن الصّناعة والتّأليف بين الأجزاء المشكلة منه، ومتى كانت مقاطع الكلم تالفة غير مؤتلفة ولا متجاورة مخارج حروفها مجّها السّمع .

أثر الإنشاد في ضبط آليات التو زين الشّعري :

يبقى أنّ الشّعر لابدّ له من منشد حتّى يكتمل جماله بل إنّ الشّعر من فمّ قائله أحسن وأفضل وحتّى يكون ظرفا حسنا عند من يسمعه فالتّربية الفصاحيّة سمة لائطة بالممارسة الشّعرية لا تستطيع أن تتخلّف عنها. وقديما قالوا: "تغنّ بالشّعر ما دمت قائله"[23] وهذه المقولة دليل على أنّ الإنشاد مقترن بالغناء وأنه من أصل لبناته الأولى فلا يمكن للشعر إلاّ أن ينبجس منشدا وأمّا قولهم: فلان يكتب الشّعر فأمر لا يستسيغه العقل، ولا يتقبّله منطق هذا الفنّ، فالشّفويّة إجراء لفنّ احتضن الماهية الشّعرية في أجوائها التّأسيسيّة البدائيّة، ولا يمكن للشّعر أن يفرط في هذه الخاصيّة متى تناءت به الأزمان الصّناعيّة الحديثة. ويسند هذا الرّأي جرجي زيدان [24] الّذي يقول: "يظهر أنّ الشّعر والغناء من أصل واحد عند جميع الأمم، والشّعر وضع أولا للتّغني به وإنشاده للآلهة أو

---

[22]: البيان والتبيين ،ج1 ، ص79 .
[23]: مكي درار ، المجمل في المباحث الصوتية ، ص86 .
[24] : http:// w.w.w.awa-dam . org/ book / 05/ stady05/ 368-a-a / books 05 – s d 009 – htm .

الملوك ولذلك فاليونان والرّومان يقولون غنّى شعرا لا نظم شعرا...والعرب يقولون أنشد شعرا"، غير أنّ هناك من يرى على العكس من ذلك تماما أي أنّ الإنشاد شيء والغناء شيء آخر ويتبنى هذا الرّأي إبراهيم أنيس [25] بحجة أنّه لم تصلنا أخبار تفيدنا بأنّ العرب القدامى والشّعراء في الجاهليّة كانوا يتغنّون الشّعر بل أنّ كلّ الرّوايات تصيغ شعر الشّعراء على أنّه إنشاد، على نحو: "وأنشد قائلا" وهناك من يرجع هذا الارتباط في المعنى إلى ما للشّعر من موسيقى وإيقاع تطرب له الآذان.

يستدعي الإنشاد حصول ملكة سماع للّغة خاصة، بحيث تعتاد الحواس على قيم الاستجابة لفنّ المسموعات باعتمادها ضروبا من الأذواق لا يمكن حصولها إلاّ بالتّربية السماعيّة ، وبالنّظر إلى هذه الآراء المتضاربة لابدّ من التّأكيد على أنّ الغرض الّذي من أجله يعمد إلى إنشاد الشّعر " حتّى لا يقدّم إلى النّاس في صورة فطيرة أو في شكل قضيب خشيب" [26] أي أنّ الإنشا د يسمو بالشّعر إلى أعلى درّجات جمال الفنّ وأرقاها، وهو عنصر من عناصر الجمال وزينة كاملة وتحلية فاتنة ومن ذلك فإنّ "الجماليّة الشّعرية تنطمس كلّيا إذا ما تبرّم عنها ذلك الجانب الأدائي المتمثّل في الإنشاد..."[27]، ولعلّ كثيرا من أوجه ضمور الشّاعرية وانطماسها في واقع الثّقافة العربية المعاصرة مردّه إلى غياب فنّ إنشاد الشّعر، فالاكتفاء بالكتابة الصّامتة للغة الشّعر هو إبطال لكثير من فعاليات إنتاج الشّعر.

---

[25]:ينظر ، إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، ص 150

[26]: عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، ص 190 .

[27]: العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 252.

وقد ورد معنى النّشيد في كتاب العين[28] لصاحبه الخليل بن أحمد الفر اهدي فأريد به "الشّعر المتناشد بين القوم ينشده بعضهم بعضا إنشادا"، فأداء الشّعر وإنشاده يتداوله أشخاص فيما بينهم أي يلزمه منشد ومتلق يتفاعلان في ما بينهما بتداول هذا الملفوظ الشّعري المخصوص ذي المقاييس اللّسانيّة المتميّزة، و"النِشدة بالكسر: الصّوت، والنّشيد: رفع الصّوت والشّعر المتناشد، كالأنشودة جمع:أناشيد. واستنشد الشّعر طلب إنشاده..."[29]، ويكون للصّوت دور في إيصال الملفوظ الشّعري بينما يكون لحاسة السّمع حضور قويّ في تذوق المسموعات، تبعا لما تمتاز به لغة الشّعر من إبراز لطبقات تردّد الصّوت خلال التّرنّم باللّفظ.

ولمّا كان للشّعر من فضائل اعتنت العرب بهذا الفنّ وجعلته ديوانا لها وأخذت على رواية الشّعر دون كتابته فاشتهرت بارتجاله ذلك أنّ الكتابة طبيعة صامتة لا تحرّك الشّعر ولا تزيده إلاّ جمودا، بينما ترقى الطّبيعة الرّوائية بالشّعر.

من هنا كانت الإشادة بارتجال الشّعر الّذي يجد فيه منشده وقعا في نفسه وفي مسمعه كذلك، لقد قويت فصاحة العرب وامتثلت في ارتجال الشّعر وكانت حجّة في ذلك هي أشفى للصّدر وأدعى إلى الفكر وأبلغ في التّنبيه، وهكذا تبدت فنون القول عند أهلنا العرب، الّذين هم "أمراء الكلام، يقصّرون الممدود ولا يمدّون المقصور ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون" [30]، فقد شغل العربي بفنّ الشّعر ورسم معالمه بكلّ ما أوتي من حسّ رهيف وفطنة لا يكمل لها عاقل، وراح يتدرّب على إيتاء الشّعر بمختلف المران. وقد أوجبت لدّة

---

[28]: الخليل بن أحمد الفراهدي ، كتاب العين ، مج: 4 ، ط1 / 1424. 2003، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص 221 .
[29]: الفيروز أبادي ،القاموس المحيط ، ج 1، د.ط / 1420. 1999 ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص437 .
[30]: ابن فارس ، الصّاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ،تعليق: أحمد حسن سبع ، ط 1 / 1418 .1997 ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ص 213 .

الإنشاد أمورا حتّى يتحقّق بها أداء الشّعر منها أنّ "الشّعراء العرب كانوا يتحقّقون بجهارة الصّوت ووضوح المخرج ونفض الكلام نفضا، ولا يخلو ذلك من التّرنم على اللّحن الّذي لا يتسمّح به الطبع" [31]. من هنا يصبح الإنشاد بنية صوتيّة سمعيّة للشّعر وهو مرتبط به ولما كانت هذه الصّورة السّمعية للأصوات ميّز العلماء بين الصّورة الإنشاديّة المتباينة بين الشّعر والنّثر وذلك من خلال الأزمنة المتفاضلة الّتي يمكن أن تستغرقها البنى المقطعية الممثلة في لبّ كلّ لغة من هذه الفنون [الشّعر، النّثر] ، وقد عبر عن ذلك إبراهيم أنيس [32] قائلا: "حين ننشد الشّعر نزيد من الضّغط على المقاطع المنبورة وبذلك نطيل زمن النّطق بالبيت من الشّعر، فالمرء عادة يستغرق في إنشاده بيتا من البحر الطّويل ما يقرب من عشر ثوان، في حين أنّه إذا قرأه كما يقرأ النّثر ينق ص هذا الزّمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه"، فالنّبر و كذا التّنغيم هما عاملا تموّج الصّوت وبروزه وهما كذلك يعينان على مدّ الصّوت والزّمن المقطعي مع قابلية لأن يفسح خلال ذلك للتّفنّن في طبع صوت الحرف أو صكّه .

فالإنشاد صورة مميّزة للشّعر عن النّثر وخلال هذه العملية تتواشج الوظائف ممّا نلاحظ وجود ارتباط قوي بين فعل المقاطع اللّغويّة والنّبر اللّساني وتفاعلهما مع الزّمن، وهكذا يصبح الشّعر المنشد ذا طابع كمّي عددي تنتظم فيه المقاطع اللّغويّة الموزونة الّتي يمكن أن تحقّق الفعل الإنشادي على أنّ لها طابعا صوتيا مميّزا يساعد على امتداد الأصوات وتقصيرها أي أن تنسجم في ما بينها مشكلة إيقاعا متوازنا، "وعلى المنشد أن يساوي بين كفتي الميزان، عليه أن يشعر بالنّظم ويشير إلى المعنى في آن واحد غير أنّنا بمجرد ما نصل إلى

---

[31]: الرّافعي، تاريخ آداب العرب ،ج2 ،ص 29.
[32]: محمد المبارك ، استقبال النّص عند العرب ، ط1/ 1999 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص124 / 125.

القصيدة الغنائيّة أي القصيدة الخالصة الشّعرية تنقلب العلاقة فيجب حينئذ أن يكون الإنشاد لا تعبيريا وهذا ما يسعى إليه الإنشاد اليوم، إذ تخلّت التّلاوة الطّبيعيّة عن مكانها للإنشاد المسطّح" [33]، فلابدّ من أن يعكس الصّوت المنشد الدّلالات الّتي إن وقعت في ذهن سامعها أطربته بحلاوة معناها لأنّ المقاطع الصّوتية هي أولا وقبل كلّ شيء وحدات فكريّة منتمية إلى لغة التّواصل ويمكن إجمال ذلك بالقول هي "كميّات صوتيّة متتابعة تمثل سلسلة كلاميّة متآلفة الحلقات متناسقة معبرة عن خلفية فكرية في المفردات والتّراكيب حيث يحمل كلّ تركيب منها خصائص تعكس الصّورة الذّهنية والدّلالات المرتبطة في السّياقات اللّغوية، وسياقات الحال وفق تنوعيّة صوتيّة منتظمة ومن هنا يكون المقطع الصّوتي وحدة فكرية قبل أن يكون وحدة صوتيّة تصورتية" [34] ولذلك لابدّ على المنشدين من توخي الحذر والنّظر في مقصودية إنشادهم الّتي تراعي فيه كثيرا من القيم الفنيّة والدّلالات المعنويّة.

فليس الإنشاد تشكلة لهرطمات من الأصوات بل إنّ في هذه المراعاة ضرب من القياس التّو زيني، و"الإيقاع يأتي ليدعم الإحساس العام بالانسجام"[35]، ومن الفضيلة الجامحة في التّركيب المقطعي أنّه يتمّ الضّغط على إحدى هذه المقاطع فيخرج الصّوت معها منبورا أي عاليا تزيد قدرة الأصوات نبلا وتوجب لها الفضل، وبالإضافة إلى أنّها تنشّط الكثير من التّفاعلات الجسمانيّة والرّوحيّة، فالمقاطع اللّغويّة الطّويلة تعطي الكثير من المعاني حيال عملية الإنشاد، كما لها دور بارز في رفع الصّوت واستطالته ممّا يساعد هذا بدوره في عمليّة التّمثيل والأداء الإنشادي المرفق بالوظائف العضويّة

---

[33]: جان كوهن ، بنية اللّغة الشّعرية ، ص 91 .
[34]: سعاد بسناسي ، مجلة القلم ،العدد 3 / مارس 2006 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، المطبعة الجهوية ، وهران ، ص 35 .
[35]: م ، س ، ص 86.

والجسديّة، وقد أثبت علماء النّفس هذا، من أنّ الوظائف العضوية تتأثّر بفعل الوظائف العصبيّة أو الصّور الذّهنيّة على اعتبار أنّ الأصوات صور ذهنيّة تمتد لها المراكز العضويّة بالحركة ممثلة هذه الصّور فتأت ي معاني هذه الأفكار المراودة في النّفس مشاكلة لها والّتي منها معاني الحزن والفرح انقباضا وانبساطا، ومن هنا نشأت أغراض الشّعر المماثلة لغرض المدح والرّثاء والهجاء...الخ .

بيان القيم الفنّية الّتي تعتبر المدود أداة لتليين الكلام :

ومن عوامل تفعيل الإنشاد أيضا والّذي هو عامل من عوامل التّنغيم والتّنعيم المجالات المقطعيّة المفتوحة الحاملة للمدود الملائمة لأساليب الانفعال نحو: النّداء، النّدبة، التّرخيم...الخ.

والمدّ في مقاييس اللّغة [36] مادة "مدّ": الميم والدّال أصل واحد يدلّ على جرّ شيء في طول واتصال شيء بشيء في استطالة. تقول مددت الشّيء أمدّه مدّا، ومدّ النّهر، ومدّه نهرا آخر أي زاد فيه وواصله وأطال مدّته وهو أيضا المط أو الزّيادة"، وفي الاصطلاح: المدّ هو نطق الحرف وإطالته لأحد الحروف الثلاثة وهي الألف السّاكنة المفتوح ما قبلها مثل: "قال"،والواو السّاكنة المضموم ما قبلها مثل: "يقول"،والياء السّاكنة المكسور ما قبلها مثل: "قيل" والغرض من هذه المدود تبيين هذه الأحرف وتقويتها لأنّها هوائيّة ليس لها مخرج يحويها وتعتمد عليه اعتمادا قويّا وهذا فيما يخص الهمزة أمّا الواو فإنّها تنضمّ بها الشّفتان،والياء يرتفع بها اللّسان نحو الحنك لذلك لم يبلغا في المدّ مبلغ

[36]: ابن فارس ، معجم مقاييس اللّغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مج :5 ، دار الجيل بيروت ،ص 269 .

الألف"[37] إذ نلاحظ أنّ جلّ المنشدين * يطيلون الأصوات بحروف المدّ الّتي مؤداها (/0)، ذات الوظيفة الإيقاعيّة المعينة على تليين الصّوت وتلحينه، ومن هنا كان المقطع اللّغوي الطّويل المفتوح له قيمة إنشادية غنائيّة مساهمة تعمل أساليب الزّهو والتّرقيص، كما أنّ قيمة هذا المقطع اللّغوي لا تظهر في القاعدة كما تثبت في الواقع الشّعري أي أنّه يثبت خلال عمليّة التّلفظ والإنشا د حين نضمّه إلى بقيّة الكمّ المقطعي وعبر السّياق الكلّي للنّص بحيث لا تكون له أدنى قيمة دلاليّة أو إيقاعيّة حين يكون منعزلا عن السّياق.

وهكذا فإنّ قوّة الارتجال تمثل من خلال المقطع اللّغوي الطّويل المنفتح مداه إلى أقصى حيّز للاستقبال بالتّساند إلى قيمته الزّمنية الأطول، ثمّ إنّ انحياشه ضمن قوافي الشّعر الّتي تنزل به نهايات الأبيات نزول المطر المتعطشة له الأرض الجدباء القاحلة فقد تتحسّس العرب لهذه المواقع المنشّطة للأساليب التّعبيريّة، جريا وراء بناء قاعدة المشاكلة بين الصّوت اللّغوي والدّلالة اللّغوية.

فقد أثري الشّعر العربي بمدلوله الإيقاعيّ انطلاقا من مفعول المقاطع اللّغوية الطّويلة المفتوحة الّتي يجري عليها التّطبيق في كلّ ميادين اللّغة والّتي ارتأى لها العلماء دورا بارزا من جهة النّطق وتحسين أجراس الأصوات ودلالاتها الإنشاديّة، فهي تسعف القيم الأدائيّة للقول ويشترط الإنشاد أو الخطاب كلاّ من الملقي والمتلقي، حيث يكون لهذا الأخير دورا بارزا ومقياسا جادا لمعرفة مدى جودة ما يتلقّاه من الفضاء الخارجي، ذواقة للشّعر ولتلا في ف الملفوظات . ولذلك فإنّ "حسن السّماع هو الميزة أو الصّفة المحبّبة الّتي تحفظ

[37]: رحيمة عيساني ، الميسر في أحكام الترتيل ، تصحيح: رمضان يخلف ، صالح فريوي ، دار مليلة الجزائر 2000 ، ص 60/ 61 .
*ملاحظة مستوحاة من العروض الإنشاديّة للشّعراء العرب عبر وسائل الإعلام ضمن ، محمود درويش، مفدي زكريا.

لمتلقي الشّعر شخصيته وتدعم مستواه الثّقافي"[38] كما يعدّ السّماع درجة رفيعة في اكتساب المعارف وتهذيبها وتوسيع دائرتها وقد سئل عن السّماع فقيل "مكاشفة الأسرار إلى مشاهدة المحبوب" [39]، وهكذا تقترن بلاغة الإنشاد بمدى توافر آليات السّمع ووعي المتلقّي وثقافته وقدراته المعرفيّة الّتي يجب أن تكون مصقولة بالدّربة والمران، عن كيفية تأتي الشّعر وكيفية أداء الخطاب الشّعري وإنشاده.

وحتّى تحصل للمستمع أو المنشد هذه الدّربة، لابدّ من الممارسة والتّمرن على استحسان تذوق الأشعار وهذا ما اصطلح عليه العرب على أنّه طرق الفراسة والقيافـــة وهي في جملتها قدرات ذهنيّة وحسّية لا تؤهل إلاّ لغير العاقل المجتهد بقدر الطّاقة ولا تعط ى إلاّ بالكثير من مزاولة الإبداع والتّمرن بفنون القول، فالشّعر كما أوصى به أحدهم قائلا: "الشّعر مثل عين الماء إذا تركتها اندفنت وإن استهتنتها هتنت"[40]، ولذلك نلحّ كثيرا على الخوض في النّظم ومزاولة الإبداع في هذا الفنّ الجميل حتّى تحصل ملكته عندك ولا ينقفل دونك.

إنّ العلامة المهيمنة على الصّورة الإنشاديّة للشّعر هي علامة سيكولوجية ترتبط فيه الصّور الذهنيّ ة مع الصّور العضويّة، فالحركات الّتي يؤدّيها المنشد حركات دالة تعكس نفسيته وهذا ما يقوّي الطّاقة الشّعرية عند صاحبها ولعلّ هذا ما عبّر عنه الرّافعي [41] قائلا: "الأصل في التّمثيل هو تأدية المراكز العصبيّة المحركة للوظيفة العضويّة لأنّ الأعصاب الممتدّة من ظاهر الجسد إلى مراكز الجهاز العصبي، وكذلك هذه المراكز نفسها والأعصاب الممتدّة منها إلى العصل، تكون جميعها آلة واحدة علائق أجزائها بعضها ببعض

[38]:محمد المبارك ،م المذكور، ص 109 .
[39] : م، ن ، ص 110 .
[40]:عبد القادر محمد مايو ، كيف تنظم الشّعر ، ص 169 .
[41]: الرّافعي ، تاريخ آداب العرب ،ج1 ، ص 30.

عضويّة آلية، فمتى حركت من أيّ موضع تسرد سائر أجزاء وظيفتها الآليّة سردا"، وكذلك أنّ من سبل الإبانة والإجادة في عمليّة تخريج الحروف أو الإنشاد وإتيان الحروف حقّها والّذي هو مستخلص من جمهور الأدباء العرب الّذين هم أمراء الشّعر والكلام، "أنّ ذهاب جميع الأسنان أصلح في الإبانة عن الحروف من ذهاب الشّطر أو الثلثين في ذلك مثلا فقالوا: الحمام المقصوص جناحاه جميعا أجدر أن يطير من الّذي يكون جناحاه أحدهما وافرا والآخر مقصوصا. قالوا وعلّة ذلك التّعديل والاستوا ء. وإذا لم يكن ذلك كذلك ارتفع أحد شقّيه وانخفض الآخر فلم يجدف ولم يطر" [42]. وهذا رابط آخر من شأنه أن ينشط بلاغة الخطاب الشّعري ويمنحه لذّة السّمع والصّوت.

فإن استواء واعتدال الأسنان مفض إلى إصابة جودة النّظم والسّبك ومن جملة تنسيق السّياقات التّعبيرية اللّسان الّذي يتّخذ مسارب تنسيقيّة تكون كفيلة بتخيّر المواد اللّغوية الّتي يتطلّبها نظم السّياق ولا يكون ذلك إلاّ باعتماد تحسّس معادن المواد اللّغوية الموظفة حيث تستدعيها الغريزة وترغبها الذائقة اللّسانية وفق ملاءمات خاصّة هي أخفى وأوغل في الرّوح. قد يحسّ في بعض المواقف الأدبيّة الإنشاديّة أنّ المتلقّي السّامع يشرك ميزات لغويّة خاصّة تحلّ محل تواطؤ وتقاسم بين المنشيء والمتلقّي. لأنّه يجانب التّعقيد ويتفادى ثقل تلك الحركات الماثلة في الجهاز النّطقي ممّا يقتضي تراسل الخطاب فتستحسن الأذن الأصوات المتلاحمة والمتناغمة.

كما أنّه من القيم الإنشادية الّتي لها أجمل معاني الإيقاع والأسلبة ، هو أن نتوخّى إجراء الكلام وتحسينه بتماثل الأصوات المتجانسة ومحاولة التّباعد بين أجراسها من جهة أنّ "...الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف والطّاء ولا الدّال

[42]: الجاحظ ، البيان والتبين ،ج1 ،ص 64 .

بتقديم ولا بتأخير..." [43] وهو قانون جسماني طبيعي، فقد تحسّس العقلانيون العرب لمثل مواقع هذه الحروف إلى جانب بعضها البعض ومنها ما يجانب البعض، فلابدّ من إعطاء الحروف تراكيبها السّليمة حتّى تحصل لها الفصاحة والبيان.

ووفقا للمرجعيات الحسّية والنّفسية تستوي بلاغة الإيقاع والإنشاد معا، لأنّه من شأنها استقراء القيم الإيقاعيّة الحافلة بها فنون القول وأضربه، فقدرة الكشف والاستقراء وتحسّس المواقع عوامل يجب أن يميل الطّبع إليها وهي نور يستضاء به في الظّلمة الحالكة وكما يشبّه الجرجاني [44] الحجّة بالشّمس قائلا: "وأقوى حالا في الحاجة من تشبيه الحجّة بالشّمس"، وهذا حال الفراسة والفطنة في التّجاوب مع جودة الشّعر المنشـــد وإيقاعه.

ممّا تقدّم تتجلى لنا القيم الإنشاديّة للشّعر على أنّ الإنشاد صورة سمعيّة تتحقّق بفعل الإنشاء التّلفظي والّذي هو مركوز جهة توقيع الشّعر المنشد، وذلك من خلال إسهام النّظام المقطعي في تهذيب القول الشّعري وتليينه وتنغيمه ورفع عضويا ته بالإضافة إلى عوامل أخرى كحسن السّمع والإمعان والفطنة والفراسة وجماليّة الصّوت وأبنيته فقد "يوقع النّظام المقطعي السّياق الشّعري أحسن توقيع، إذا ما روعي الذّوق السّليم في احترام المسافة الزّمنية اللاّزم ة لإقامة النّفس القرائي الإنشادي، فتوافر الكلمة على التّناسب التّركيبي بين الحركات والسّواكن، بين المقاطع الطّويلة المفتوحة من جهة وبين النّظامين [المقطع الطّويل المغلق والمقطع القصير] يسم النّص بالتّناغميّة..." [45]، إذا لا

---

[43]: م ، ن، ص 69

[44]: عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 74 .

[45]: العربي عميش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير،إشراف : أمين الزاوي ، جامعة وهران ، ص365 .

يمكن إنكار الإسعافات والمدّات المقطعيّة الطّويلة المفتوحة خاصة، الّتي إن تحلّى بها النّص الشّعري المنشد كانت حجة في رقته وعذوبته وطراوته.

ولتوضيح هذه الصّورة الجماليّة في حسن الألفاظ يمكن الاستدلال بما قاله الجرجاني[46] "صارت لذلك كالماء الّذي يسوغ في الحلق والنّسيم الّذي يسري في البدن و يتخلّل المسالك اللّطيفة منه، ويهدي إلى القلب روحا ويوجب في الصّدر انشراحا ويفيد النّفس نشاطا، وكالعسل الّذي يلذّ طعمه وتهشّ النّفس له..." .

من خلال هذا الشّهد المتوالي من كلام أمراء البلاغة يمكن أن نصوّر الشّعر المتناشد بين الشّعراء من حيث طبيعة إنتاج مقوّماته الفنّية الجماليّة.

البنية المقطعيّة للشّعر العمودي :(النّابغة الذّبياني نموذجا) .

إنّه ليس أمتع وآنق ولا ألذّ للأسماع من أشعار الأعراب العقلاء الفصحاء الحاذقين والعلماء البلغاء المتمهرين وقد كان إنشاد الشّعر وارتجاله عند عامّة العرب فاش "وكانوا لا يكتبون فجعلوا روايته بمقام الكتاب" [47]، فكان لها أن تتفاضل وتتفاخر بإنشاده على طريقة خاصّة من المتجاورات الصّوتي ة معتمدة في ذلك قريحتها مقياسا وذوقا في نسج المتواليات الصّوتية ذاهبة جهة استخفاف الأصوات ممسوسة ثقل الموجات المتردّدة عبر معابر أسماعها.

وقلّما يستحكم الخطباء إيتاء الملفوظات، وإعطاءها أصواتها الحقّة الّتي تملأ الخواطر وتهذب النّفس المتغولة، حينها يترك الشّاعر اللّغة المألوفة ويعمد اللّغة الّتي تجعله يخلق مواقف تفجر القوى حين يبتلع العالم الواقعي ليحوّل إلى

---

[46]: م ، س ، ص 74 .

[47]: القيرواني عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر،تحقيق: محمد زغلول سلام،د.ط، منشأة المعارف بالإسكندرية ،ص 24.

عالم خيالي نرى فيه ما لا نقدر على رؤيته محاولة منّا مكابدة حرّ الهواجر، "حين يكون هناك إحساس بالفقد الّذي انعكس على نفسيّة الشّاعر الّذي وقف على منازل الأحباب مكتئبا يبكي الماضي الجميل الّذي لم يبق منه إلاّ الذّكريات حيث تبقى النّاقة أنيسة الشّاعر بفعل تحمّلها فهي لا تكلّ وإن كلّ العتاق المراسل وصورة النّاقة هنا دلالة على أنّ الحياة تظلّ قائمة رغم مجافيه ا وشقائها وهذا ممثل في اندفاع النّاقة في الصّحراء، وهي بذلك تعيد الحياة المفقودة في نفسية الشّاعر وتجاوز انهياره[48].

وهكذا فإنّ النّابغة[49] مازال يشنّف آذاننا بسماع قصيدته وقد كان مطلعها "إذا المنيّة موعد" "وذلك أنّ رؤيا النّص العامّة جاءت في سياق إطلاقيّة الموت وشموله، دون أن يكون ثمّة أمل في ابتعاث رمز آخر للحياة إلاّ على صعيد تصويري فقط"[50] فكانت القصيدة بذلك موعد للانفعال بكلّ بيت يستجيب لوزن البحر الطّويل ويستجيب لإيقاعات تكرّرت فيها القافيّة عند مقطع صوتيّ امتد به الصّوت ليترك وقعا في آذان مستمعيه .

يقول النّابغـــــــــــــة[51]:

دَعَاكَ الهَوَى واستَجْهَلَتْكَ المَنَازلُ وكيْفَ تَصَابِي المرء والشَّيْبُ شَامِلُ

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلـــــن فعول مفاعيلن فعولــن مفاعلن

11 ق ــ 17ط .

[48]:ينظر، علي مراشدة ، بنية القصيدة الجاهلية ، ط1 /2006 ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ص 217.
[49]: النّابغة الذّبياني، ديوانه ،شرح: حنا نصر الحتّي ، 1424 / 2004 ، دار الكتاب العربي ، بيروت.
[50]: م ،س، ص 225 .
[51]: النّابغة الذّبياني ، ديوانه، شرح: حنا نصر الحتّي ، 1424 / 2004 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ص 137 / 138 .

وَقفْتُ برَبْع الدَّار قدْ غيّرَ البلَى معَارفَهَــا والسَّاريَاتُ الهَوَاطــلُ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلـــن

12ق ــ 16ط .

أسَائلُ عَنْ سُعْدَى،وقدْ مَرَّ بعدنَا على عَرَصَات الدَّار سَبْــعٌ كَوَامــلُ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلــن

12ق ــ 16ط .

فسَلّيتُ ما عنْدي برَوحَة عرْمس تَخُبُّ برَحْلي تَارَةً وَتُنَــاقــلُ

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

فعولن مفاعيلن فعــول مفاعلــن فعول مفاعيلن فعـــول مفاعلن

13ق ــ 15ط .

مُوثقَة الأنْسَاء مَضبورَة القَرَا نعُوب إذَا كَلّ العتاقُ المَراســلَ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلــن فعــول مفاعلن

12ق ــ 16ط .

كَأنّي شَدَدْتُ الرَّحْلَ حينَ تَشَدَّرَتْ عَلَى قــَارح ممَّا تَضَمَّــنَ عَاقــلُ

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلــن

12ق - 16ط .

إنّ القصيدة ذات إيقاع متوازن متقارب ومعتدل تلاءمت فيه أصناف المقاطع اللّغويّة وأنواعها، بحيث تعطي إمكانات تلفيظيّة هي وليدة حقيقة الأجواء الإنشاديّة، ويظهر ذلك جليا من طبيعة الكمّ المقطعي المتوقرة عليه الأبيات الشّعرية من خلال العدد المتساوي للمقاطع اللّغوية القصيرة والطّويلة في البيت الثاني والثالث والخامس السّادس، والّذي تمّ إحصاؤه بعد معرفة نوع البحر الحامل لمثل هذا التّوزيع المقطعي المتساوق من القصر إلى الطّول ومن الأوتاد إلى الأسباب وهو البحر الطّويل. فكانت نسبة المقاطع اللّغوية القصيرة في هذه الأبيات الأربعة ما بين اثنتي عشر مقطعا قصيرا وستة عشر مقط ع طويلا، والمتأمّل للقصيدة يتحسّس مدى تساوق هذه المقاطع الشّعريّة الأربعة.

وقد قيّمنا في دراسة سابقة المدى الزّمني للبحر الطّويل الّذي يستغرق من الزّمن سبع أو ثماني ثوان وهذا الزّمن الصّوتي المستغرق في قراءة كلّ بيت من هذه الأبيات رغم الاختلاف والتّباين (La dissimilation) في نسبة المقاطع اللّغوية الطّويلة والقصيرة إلاّ أنّ ذلك يبقى نسبيّا بالنّسبة إلى القصيدة التّقليديّة حيث يظّل الفارق المقطعي بين الأبيات الشّعرية متقاربا نوعا ما.

وبما أنّ مفعول الزّحاف وأثرها كان له دور في تلطيف الأجواء التّلفيظية وبثّ الاعتدال والتّوازن والانسجام بين الأساليب التّعبيريّة باعتباره لا يخضع للتّعديل الكمّي العددي الصّارم فإنّه يمنح الشّعراء والمنشدين حرّية التّصرّف في المواقف الخطابيّة ونلمس تلك الأدوار الإيقاعيّة من حضوره الواسع في بيت القصيد، وقد أحسن النّابغة انتقاء مواقع هذا العنصر عادلا بين كمّ التّفاعيل المزاحفة ممّا يدلّ على مدى علمه بفنّ التّقطيع الشّعري، إذ وازن بين الأبيات الشّعرية فساوى بين المقاطع على الاعتدال والانسجام ورجّح بين تلك النّسب

الّتي تارة يعلو فيها الإيقاع وتارة ينخفض دون تفاوت ونلمس ذلك في البيت الأوّل والرّابع حيث ترتفع درجة المقاطع اللّغوية الطّويلة بزيادة مقطع لغوي طويل واحد ونقص مقطع طويل وهذا يوحي بطول هذا البيت، بينما البيت الرّابع على العكس تماما حيث يؤهّل الغلبة للمقاطع اللّغوية القصيرة الّتي بلغت إلى حدّ ثلاثة عشر مقطعا وهذا بفعل الزّحاف الّذي بلغ حدّه إلى إسقاط سواكن خمس تفاعيل وهما التّفعيلتان الواقعتان في العروض والضّرب والتّفعيلتان الواقعتان في الحشو [فعول] كما هو واضح في التّقطيع الشّعري الوارد لهذا البيت وهذا من باب الاعتدال والاستواء وذلك من خلال مشاكلة الأضرب للأعاريض.

وقد وقع الاختيار على هذه الصّورة الوزنيّة بالنّظر إلى هذا التّشاكل الّذي يلتقي فيه الكمّ مع الإيقاع الصّوتي في فعل الإنشاد والأداء الموسيقي واللّذين هما محكّ التّشخيص اللّغوي خاصّة، وهذا لا يكون إلاّ في النّوع الثاني من صورة هذا البحر باعتدال عروضه مع ضربه في كمّ التّفاعيل بينما نلمس نوعا من الاضطراب في صورة أخرى لهذا البحر والّتي تكون عروضه مقبوضة وجوبا وضربه تامّا وهو كالتّالي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن .
0//0/0// 0/0// 0/0/0// 0/ 0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/ 0//

6×5×4×3×2×1= حيز إيقاعي (حريّة المطاوعة وثراء التّنويع في إنشاد الشّعر).

1	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	صحيح
2	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	مقبوض
3	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي	محذوف

ولمّا كانت لغة الشّعر تميل إلى التّوازن نلمس ذلك التّماثل الوزني في الصّورة الثانية لهذا البحر الّتي تكون عروضه مقبوضة وجوبا وضربه مقبوض في جميع الحالات، ونجد القبض عادة عند العرب ومحكا لقرائحهم، كما تحمل تفاعيل هذا البحر: كلّ أنواع حركات المدّ من فتح وضّم وانكسار، حيث نجد في كلّ موضع أربعة مدود من كلّ حركة (فا×4، عو×4، عي×4) ، ولمّا كان من تمام أجزاء هذا البحر بهذا الكمّ المقطعي للمقاطع اللّغوية الطّويلة طال به الصّوت وكمل جماله الإيقاعي.

وصفوة القول: إنّ القصيدة العربية التّقليديّ ة بنسبها اللّحنية المتّسقة وإيقاعاتها المنتظمة ستظلّ مهوى أفئدة الشّعراء، وإنّه بتقاسيمها وتكراراتها المقطعيّة ذات الأصوات الموسيقيّة وبمتاعها الهنيء ووقفاتها هي أكثر نبضا بالحيويّة .

البنية المقطعية في شعر التّفعيلة :(محمود درويش نموذجا) .

في ظلّ التّحرر الشّعري والإبداعي عمد الشّعراء إلى عدّة ظواهر شعريّة من مثل التّصرف في عدد التّفعيلة وكذا تنويعها راجعين في ذلك إلى جملة عوامل ذاتية انطلاقا من تلك الانفعالات المصحوبة بالتّجربة وكذا الإيقاع والنّظم الشّعريين، كما اتسم الشّعر الحديث بالغموض الّذي أصبح يتطلّب قراءة جديدة ومعرفة ثقافيّة لابد أن تكون كافية لاستدراك هذا النّتاج الشّعري. ومن هنا كان نظام الشّطرين والتّفاعيل الثابتة من غير عادة الحداثيين وهم مع هذا لجؤوا إلى التّنويع في البحور ضمن القصيدة الواحدة واعتماد البحور الصّافية على أنّها تعين على تكرار التّفعيلة الواحدة بقدر النّفس الشّعري الّذي يصبح تكرارا لعدد

غير محدد من المقاطع الصّوتيّة، بحسب الإستطاعة الجسمانيّة الّتي يقتضيها السّياق.

لقد استرعى تفكيرنا من خلال بعض النّماذج إلى أنّ الشّعر الحديث كسر هاجس الرّتابة الّذي تواجدت عليه التّركيبة المقطعيّة للقصيدة العربيّة القديمة العموديّة بيد أنّ حديثا تتفاوت أقدار السّطور الشّعرية بحسب معاني الشّعراء . كما تتنوع قافية الشّعر الحديث حتّى تتميّز عن سابقتها الموحدة.

وعلى هذا الأساس وفي ضوء هذا المفهوم البسيط للقصيدة الحديثة يمكن استدراك نموذج شعري لشاعر الثورة الفلسطينية محمود درويش لإحدى قصائده وهي قصيدة الأرض والّتي سنتطرق لإحدى مقاطعها الّتي نبغي كشف إيقاع مقاطعها الصّوتيّة تحت وزن بحر من بحور الشعر الصافية وهو المتقارب، الذي يتميز بالسذاجة والرتابة ولم يحفل به الشعراء القدامى في أشعارهم بينما نجد عند الحداثيين حنوا إلى ذلك .

بالإضافة إلى تفعيلة المتقارب (فعولن) الّتي تبنى على ثلاثة مقاطع لغوية، قصير وطويلان "فعولن" (ف/)، (عو/0 طويل مفتوح)، (لن/0 طويل مغلق)، وهي بذلك ذات بنية مزدوجة أي أنّها تقوم على المناوبة بين الوتد المجموع، والسّبب الخفيف ونحن قد عرفنا مدى ثبات الوتد ومدى تخير التّراثيين لمواقع هذا العنصر في بحور الشّعر وذلك من أن له رتابة أكثر من تلك الأسباب الّتي باعتبارها واردة في تفعيلة المتقارب بعد الأوتاد ممّا يتسمح هذا الموضع بتعرض الأسباب للمزاحفة والتّغيير.

إنّ لغة درويش الشّعرية ذات انصباب إيقاعي وغنائي وقرابة صوتية لا يعتريها نبوّ. ٌتغلبها نكهة خاصّة حيث ما يزال هذا الشّاعر يستمدّ شاعريّته من

إيقاعات الإنشاد المشهورة في المتلقّين العرب المعاصرين، تتواشج فيه الوظائف الإيقاعية والوظائف الصّرفية .

ولا سيما وأنّ درويش ينتقي أصوات القافية وأحسن تكرارها "متبعا القافية المتناوبة أو التّرددية ينتقل مع تصاعد شعوره بالأزمة والتّوتر والإكثار من حروف الرّوي مع المباعدة بينها مستزيدا من الأصوات وطاقاتها الموسيقيّة مازجا بين كلّ هذا..."[52]، ممّا أعطاها طابع الغناء والموسيقى الّتي تجري وفق الامتداد الغنائي الملائم لجو الإنشاد في نفس الوقت هو جوّ من الخطابيّة النّاهضة والمعبرة عن النّفس المتجبّرة والمتكبّرة بانتمائها إلى وطن العروبة فلسطين حيث نلمس لهذه السّطور حسّا غنائيّا من خلال تشكلة القافية الإيقاعيّة الّتي أثرت قصائد درويش بالجمالية التّامة، بحيث تفارق السّطور الشّعرية من خلال تواردها وتنوّعها ممّا أضفت نغما خاصا تميّز بها هذا المقطع الشّعري عن باقي المقاطع الأخرى، ذلك من " أنّ انتظام القافية متعة موسيقيّة تخف إليها الأذان وشذوذها بين بيت وبيت يحيد بالسّمع عن طريقه الذي اطرد عليه، ويلوي به ليّا يقبضه ويؤذيه، أمّا شعر المقطوعات الّذي تتنوّع فيه القوافي بطريقة منتظمة فهو يتوسّط بين المتعة والإيذاء وقد يزيد متعتنا الموسيقيّة بالقافية ولا ينقص منها لأنّه يخلّص الأذن من ملل التّكرار"[53].

كما يبدو صدى صوت القافية واضحا في هذه المقاطع الشّعرية ولا سيما وأنّه يحمل صوت المقاطع اللّغوية الطّويلة المفتوحة مع تخيّر صوت الهاء وتتاليه والّذي هو صوت موح، له دلالة كبيرة في هذا السّياق الشّعري .

---

[52]: كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة ، د.ط ، دار المطبوعات الجامعية أمام كلية الحقوق . اسكندرية ، ص 696

[53]: علي يونس ، م المذكور، ص 182.

يبدو هذا النّص الشّعري مفعما بالمناجاة الّتي يقصد بها "توجيه الخطاب إلى شيء لا يكون مستمعا اعتياديا، شأن. اسكن أيّها القلب !"[54]، ونلمس هذه المناجاة في شعر درويش من خلال العبارات التّالية: (أغلقوا باب قلبي عليّا، أقاموا الحواجز فيا، صار قلبي حاره ...) وكثيرة هي عناصر المناجاة المهيمنة على الخطاب الشّعري الدّرويشي الواردة في المقطع الشّعري السّابع من قصيدة الأرض[55] التّالي :

أنَا شَاهِدُ المَذْبَحَه

وشَهِيدُ الخَرِيطَه

أنَا وَلَدُ الكَلِمَات البَسِيطَه

رَأَيْتُ الحَصَى أجْنَحَه

رَأَيْتُ النَّدَى أسْلِحَه

عِنْدَمَا أغْلَقُوا بَابَ قَلْبِي عَلَيَّا

وَأقَامُوا الحَوَاجِزَ فِيَّا

وَمنع التَّجَوُّل

صَارَ قَلْبِي حَارَه

وَضُلُوعِي حِجَارَه

وَأطَلَّ القُرُنْفُلْ

وأطَلَّ القُرُنْفُلْ

[54]: جونثان كالر ، النّظرية الأدبيّة ، ترجمة: عبد القادر رشاد ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ص 86 .

[55]:http : //a.amaaz.free.fr/portail/index2.php ?option=com_content&task…

ولعلّ ضمير الأنا المتبدّي لأوّل وهلة في هذا المقطع الشّعري "أدلّ... وأقدر إحالة على الدّاخل وأكفأ في التّوغل إلى أعماق الذّات لتفجير مكامنها وتعرية مخابئها عبر نسوج لغوية تتمثّل العالم الخارجي فتحيله إلى لوحات موقورة بمعاني الحياة متوهجة بالإشراق طافحة بالجمال والنّور" [56] ولذلك فالشّاعر يلجأ إلى التّحدث بضمير الأنا وذلك لأنّ هذه الصّيغة تتّصف أكثر بالإيحائيّة والتّكثيف باعتبارها أداة سردية تفسح المجال للشّخصية لتشرع في سرد ما يحدث لها [57]، مع اقتران شعر درويش واصطباغه بياء الانتماء والمتكلم (فيا، عليا، قلبي، ضلوعي) وهو بهذا يتحدّث بمحجة أسلوب المناجاة والإنشاد وكذا السّرد الحاكي.

مع ورود ألفاظ معبرة ذات دلالة، وهي دلالة على أنّ حريته مسلوبة (عندما أغلقوا باب قلبي عليا)، (وأقاموا الحواجز فيا)، بل إنّ الياء في هذا المقام بالإضافة إلى شحنتها النّغمية هي ياء الانتماء والاحتياز والامتلاك وياء الذّات وهي الّتي يطلق عليها في النّحو العربي ياء المتكلّم وهي من هذا المنظور الشّعري الدّلالي ليست ياءا للمتكلّم بل ياء الاحتياز والامتلاك..." [58] لأنّها تمثل الضّحية كما تمثّل المعاناة النّفسية لصاحبها.

وهي بهذا (الياء) " تتيح للسّارد ... الحديث من الدّاخل وتجعله يتعرّى في صدق وإخلاص وببساطة أمام الفعل السّردي وأمام المسرود له" [59] كما أنّ الشّاعر قد أغنى قوافيه "بحرف الياء الممدودة وهو حرف رويّ نادر في الشّعر،

---

[56]: عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، إشراف أحمد مشاري العدواني 1923 / 1990 ، ع 240 / ديسمبر 1998 .ص: 147

[57]: ينظر، م ، ن ، ص147

[58]:ينظر ،م ،ن ،ص 147 .

[59]: م ، ن ، ص ن .

ويصوّر في الغالب، أجواء ذاتية رضيّة هادئة" [60]، وقد اختتمت بحرف المدّ لأنّه يحمل لحنا إيقاعيا خاصا وكثيرا ما يعمده الشّعراء وله ميزة محبّبة فيهم قصد التّنغيم التّرنيم والتّطريب وهو يؤدّي وظيفة إيقاعيّة فيما تقابل تسمية الإطلاق في البيت الشّعري كما نجد في بؤرة السّرد (Focalisation) من خلال حروف الجرّ المتبوعة بياء المتكلم (فيّا، عليّا) "ليكشف عن مواجهة الهدم النّفسي... وكأنّ محاولته لرأب الصّدع النّفسي الّذي أصابه" [61] جرّاء إغلاق أبواب قلبه واحتجاز نفسه، وكان لهذا الكيان الذّاتي أن يرتبط بدلالات مسميات مادية معبرة نحو: (الحجارة، أجنحه، أسلحه...) الّتي هي في جلّها تعبّر عن المقاومة الشّعبيّة.

توظيف الظّاهرة الإيقاعيّة الصّوتيّة :

يشتمل هذا المقطع الشّعري تكاملا دلاليّا إيقاعيّا وصوتيّا غنائيّا، ذا طابع عسكري يحمل قرينة الإحساس بالواجب، وقرينة صوت نذير إلى حدّ كبير والّذي من شأنه إيقاظ الحسّ الوطني وإحياء المناضلة الشّعبية، وإنّه من خلال هذا المقطع الشّعري" يشتقّ القارئ الانفعال والنّغمة والقصد وهي الجوانب الّتي تكون مسؤولة ومفسرة للعمل الكلّي الّذي يقرأه أو يسمعه" [62]، ثمّ إنّه ممّا استرعى انتباهنا، أنّه من صميم الشّعر العربي الحديث لجوء الشّاعر إلى مناجاة الذّات وخلق الانفعالات المفجرة للطّاقة النّفسية وهكذا حتّى يضحى التّعبير مستندا إلى مقاييس نفسيّة، وكثيرا ما يتولّد عن هذا التّداعي الحرّ صيغا

---

[60]: شلتاغ عبود شراد ،أثر القرآن في الشّعر العربي الحديث ،ط:1 /1987 ، دار المعرفة نشر وتوزيع طبعة وترجمة ،ص 102

[61]: عبد الجليل يوسف حسني ، التمثيل الصوتي للمعاني ،ط1 /1998 ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ص105 .

[62]: شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ، إشراف : أحمد مشاري العدواني 1923 .1990 ، تاريخ الإصدار: يناير 1978 ، ، العدد: 267 / مارس 2001 .ص 341

اشتقاقيّة قصد توقيع الموقف الشّعري والإثارة والتّنبيه إلى وضع المتباينات الدّلالية بين هذه الصّيغ الاشتقاقيّة وهي ميزة محببة في الشّعر، قصد التّلاعب بالمعاني وجعلها شيّقة رشيقة، وقد تفطن درويش إلى هذه الميزة الجماليّة الصّوتية الّتي يمكن تكسّبها في مضامين شعره ويبدو ذلك جليّا من خلال العبارة الأولى والثانية في السّطرين الشّعريين الأوّل والثاني بين (شاهد وشهيد) وبين (حاره وحجاره) في السّطرين التّاسع والعاشر.

ومن المميّزات الصّوتية الإيقاعيّة الّتي علّم بها محمود درويش هذا المقطع الشّعري، تنوّع القافية الّتي تشمل قافيتين متجانستين ثمّ يلحقها بقافيتين هي الأخرى ذات صوت واحد بحيث تفارق السّطور الشّعرية بخفاء ثمّ تعيد الظّهور في قوله (المذبحه، الخريطه، البسيطه، أجنحه، أسلحه، عليّا، فيّا، التّجول، حاره، حجاره، القرنفل). وهكذا فالاشتغال على البنية الإيقاعيّة له مظهران: مظهر صوتي وهو أن يتوخّى الشّاعر تأليف المتناسبات من الأحرف بحيث تشكلّ هذه الأخيرة شذى عطريّا فائحا وقرابة صوتيّة لا يعتريها نبوّ. ومردّ حسن الإيقاع في مظهره الثاني هي البلاغة الّتي كثيرا ما توارت تحت اللّغة الشاعرة .

اِنبنى الموقف الشّعري في آخر شحنة له على عنصر هام من شأنه إثراء الإيقاع الشّعري وهو التّكرا ر(Redondace) ويمكن تفسير ظاهرة التّكرار في أبعادها الإيقاعيّة على أنّه"وسيلة أسلوبية تترشّح عنها وظيفة جماليّة تتمثل بممارسة تأكيد صارخ يتخطّى مجرّد جماليات الإيقاع إلى فضح واضح لحجـــــم

الانتكاس الّذي أصاب الذّات..." [63] ومن هذا المنطلق أعطى محمود درويش لقصيدته صبغة إيقاعيّة بتكرار المقطع الشّعري الأخير (وأطلّ القرنفل)، وفي هذا الصّدد ترى نازك الملائكة[64] "أنّ القانون الأوّل البسيط في كلّ تكرار يخطر على البال هو إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وعلى أنّه اتكاء...وإلحاح... وأحد الأضواء اللاّشعوريّة...وجزء من الهندسة العاطفية من نوع ما"، ومن هنا كان الغرض من التّكرار إشاعة الإيقاع وتكثيف الدّلالة ومبالغة صوتيّة وصدى وتأكيد صارخ وترسيخ ومقصد نأتم به ونسعى إليه فيكسب الشّعر بذلك زينة وبهاء .

إنّ الوعي الشّعري لدى محمود درويش باد في شعره من خلال عدّة مواقف سنحاول أن نرسم ملامحها في بضعة أسطر نبدي فيها القيم الإيقاعيّة من زاوية حركيّة الكلام النّابعة من التّوازن المقطعي باعتبار هذا الأخير أساس يتكوّن منه كلّ شعر أصيل .

فقد وفق الخليل[65] بتسمية البحر المتقارب "لتقارب أجزائه: لأنّها خماسية كلّها، يشبه بعضها بعضا، "وممّا هو معروف أنّ إيقاع هذا البحر يتراوح بين السّرعة والبطء ولما كان لهذا البحر من حركة غنائيّة استثمره الشّعراء الحداثيين بما فيهم محمود درويش قاصدا في غنائيّة هذا البحر وصلاحيته لفنّ الإنشاد ومبلغ الشّعرية فيه تحريك الضّمير العربي ومساندة الفلسطنيين والرّأي العربي عامّة، وذلك لمّا أصبحت القضيّة العربيّة مأزومة. فلجأ الشّاعر إلى

---

[63]: حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ط 1 / 2002 ، المركز الثقافي العربي ، ص 139 .
[64]: ينظر ، نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، د.ط ، دار الآداب بيروت ،ص 240
[65]: العمدة ، ص 221 .

تدارك إيقاع بحر المتقارب معدّلا في بنيته الإيقاعيّة التّقليدية عن طريق التّمخير الّذي يعتبره الفرابي [66] "أسلوب في تعديل بنية الإيقاع العروضيّة تقبله الموسيقى، ينتقل بالإيقاع من الرّتابة إلى الانسيابيّة والتّموج وبعبارة أدق من الموصل إلى المفصل أي من الأزمنة المتساوية بين النّقرات إلى الأزمنة المتفاضلة...، وذلك إنّما يكون متّى كانت النّقرات لا تعقبها وقفات أصلا لكن تعقبها حركة أبطأ من أسرع نقلة تمكن من نغمة إلى نغمة ويكون زمانها أقلّ من زمان حركة إيقاع يتقدّمها، وقفة تعقب نقرة"، ولمّا كانت الضّرورة الإيقاعيّة هي أساس كلّ دراسة شعريّة كان لابدّ من الاستثمار الجيّد للوزن باعتباره يساهم في تمتين الرّوابط النّظميّة للّغة الشّعريّة.

ومتى أجاد الشّاعر استثمار الوزن فإنّ نتيجة ذلك بلا شك توازن التّركيب المقطعي أي أنّ بنية التّركيب المقطعي هي ذاتها تخلق لونا من التّوازي الظّاهري والخفيّ في نفس الوقت على مستوى الإيقاع الدّاخلي والخارجي للقصيدة والشّعر عامة .

إنّ حركة الكلام في شعر محمود درويش حركة مشوبة بالتّقطيع الجملي الّذي يبدو أنّه مرتبط بالنّفس الشّعري الّذي يضطرّ فيه الشّاعر إلى بنية التّقاصر وذلك على قدر الطّاقة الشّعورية والنّفسية الّتي يتعامل فيها الشّاعر مع الظّاهرة الوزنيّة وفي هذا الصّدد نجد مصطفى السّحرتي [67] يقول: "إنّ السّير على الإيقاعات المختلفة طولا وقصرا مكّن الشّعراء من مسايرة الانفعالات والفكرات الشّعرية، ومن استخدام التّقنيات الجديدة في شعرهم" ، فالشّاعر حديثا يبني هاجسا شعريا بالنّظر إلى الشّروط الانفعالية ممّا يضطره إلى التّطويل والتّقصير

[66]: أحمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض ، ط1 / 1999 ، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، ص 179.

[67]: علي يونس ،م المذكور، ص222 .

في الجمل الشّعرية، كما يتطلّب الانتظام التّعدادي للجملة المتواليات المقطعية تماشيا وفق الوزن العروضي لتفعيلة البحر. "فالوزن وسيلة تعين الشّاعر على استجلاء حسّه الفنّي، والشّاعر البارع يمكنه أن يستغل الدّفقات الموسيقيّة ليموسق كلماته كي تقوى على الإيحاء النّفسي الّذي يعلو أو يهبط، يقسو أو يرقّ، ينفصل أو يتّحد ليكون في النّهاية لحنا متسلقا..." [68]، ويتماشى هذا الزّخم من الكمّ المقطعي تحت إطار الوزن متزنا بين الاسترسال والتّوقيع، كما أنّه بحكم الطّبيعة الاختزالية للسّطور الشّعرية يبدو أنّ ذلك يعكس الكثافة الإيقاعيّة، والتّكثيف الدّلالي وكذلك خفّة الوزن.

إنّ الباعث الأوّل على المناوبة بين تفعيلتي المتقارب (فعولن) وتفعيلة المتدارك (فاعلن) الّذي ذكره الجوهري [69] "مقلوب من دائرة المتقارب، وذلك أنّ (فعولن) يخلفه فاعلن، ويخبنى، فيصير (فعلن)"،أي من التّركيبتين المعكوستين(//0/0) ،(//0//0)، تحت سياق الوتد المجموع والسّبب الخفيف، ومن الثقل إلى الخفّة والعكس، على اعتبار أنّ هذا التّفاضل في أساسه الأوّل يعمد إلى البنية الصّوتية المقطعية الطّويلة المنفتحة بالضمّ تارة في صيغة(فعولن)، والمدّ بالفتح تارة أخرى في صيغة (فاعلن)، ممّا يخلق هذا التّناغم الصّوتي فسحة إيقاعية تغلب عليها قيمة لسانية من جهة اِتّساع المويجات الذّبذبية الّتي ينفتح بها الفمّ لا لشيء إلاّ لما نَعُم بها النّطق باعتبار المدّ بالضمّ أخفّ وأجرى على اللّسان من مدّه بالفتح، وتساوق هذه المدود مع المقاطع اللّغوية القصيرة الصّالحة للفصل والبناء والتّكثيف وهي بهذا أكثر ما تكون في الأفعال ويبقى للمقاطع اللّغوية الطّويلة أثر استملاء الإيقاع بالخفوت

[68]: رجاء عيد ، التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي ، د.ط ، منشاة المعارف بالإسكندرية ، ص 320 .
[69]: العمدة ، ص 221 .

والهدوء والتّمهل وهي أثقل من سابقتها وأطول زمنا وكان لحضورها بين الأسماء قويّا، وبعد عمليّة إحصاء لعدد المقاطع الّذي يبين سعة المقاطع الطّويلة بنوعيها ممّا يدلّ على هيمنة الأسماء أكثر من الأفعال الّتي كان عددها واحدا وعشرين اسما في مقابل ثمانية أفعال وهي (رأيت، أغلقوا، أقاموا، منع، صار، أطّل) .

- جدول بياني لعدد المقاطع اللّغوية جملة :

السّطر الشّعري	المقاطع القصيرة	المقاطع الطّويلة المفتوحة	المقاطع الطويلة المغلقة	المجموع
1	3	2	3	8
2	3	2	2	7
3	6	3	3	12
4	3	1	4	8
5	3	1	4	8
6	4	6	3	13
7	5	5	0	10
8	2	0	4	6
9	1	3	2	6
10	3	3	1	7
11	3	0	4	7
12	3	0	4	7

نلمس من هذا التّحليل أنّه بإمكان كلّ من تفعيلتي المتقارب والمتدارك أن تمتزجا وتتكاملا وتتعايشا لتوقيع النّص الشّعري، على اعتبار أنّ تفعيلتي هذا البحر لهما نفس التّركيبة المقطعية ونفس الزّمن الصّوتي المتوقع ممّا يدلّ على أنّ العروض العربي عروض رياضي تبديلي أكثر منه أدبي. كما نستشف من خلال التّقطيع العروضي لهذا المقطع الشّعري مرحلتين من التّراكب الإيقاعي بحيث تسيطر تفعيلة المتقارب على حركة هذا الإيقاع في المرحلة الأولى، ثمّ

تتواشج بالإضافة إلى هذه التّفعيلة حركة الخبب والمتدارك فتنقلب فعولن إلى فعلن وفاعلن، وقد كان الانتقال من التّفعيلة فعولن إلى فاعلن، كما عبّر عنه كمال أبو ديب [70] على أنّه يخلق "مسافة توتر حاد لا على الصّعيد الإيقاعي وحسب، بل على صعيد البنية الكليّة للقصيدة وتؤسس بذلك جو الشّعرية الثري".

➢ مراحل التّوزيع التّفعيلي لإيقاع الشّعر:

المرحلة الأولى: (تشمل تفعيلة بحر المتقارب)
فعولن فعولن فعو / ق ط ط ق ط ط ق ط
ل فعولن فعولن / ق ق ط ط ق ط ط
فعول فعول فعولن فعولن / ق ط ق ق ط ق ق ط ط ق ط ط
فعولن فعولن فعو / ق ط ط ق ط ط ق ط
فعولن فعولن فعو/ ق ط ط ق ط ط ق ط
لن فعولن فعولن فعولن فعولن / ط ق ط ط ق ط ط ق ط ط ق ط ط
المرحلة الثّانية: (المزج بين البحور الخبب ، المتدارك ، المتقارب)
فعلن فاعلن فعلن فا / ق ق ط ط ق ط ق ق ط ط
علن فاعلن فا / ق ط ط ق ط ط
لن فعولن فالن / ط ق ط ط ط ط
فعلن فاعلن فع / ق ق ط ط ق ط ط
فعلن فاعلن فع /ق ق ط ط ق ط ط
فعلن فاعلن فع /ق ق ط ط ق ط ط

[70]: كمال أبو ديب ، في الشّعرية ، ط 1 / 1987 ، مؤسسة الأبحاث العربية ش . م. م ، بيروت ، لبنان ، ص 52 .

كما هو واضح في التّقطيع الشّعري فإنّ محمود درويش يستند بتفعيلة الخبب والمتدارك، ممّا أضفى على قصيدته صبغة جماليّة من خلال تمديد الزّمن الشّعري بالمقاطع الطّويلة ذات التّوظيف الانفعالي القويّ والنّفس الشّعري المتباطئ والممتد،" فقد أحسّ القدماء بما في الخبب العمودي من موسيقى حادّة سريعة، وقد أطلقوا عليه أسماء: قطر الميزاب، وركض الخيل، ودق النّاقوس، وكلّها أسماء تصور إحساسهم بما فيه من حدّة وسرعة"[71].

وهكذا يعمد درويش إلى كسر رتابة هذا الإيقاع والتّنويع والتّبديل من خلال تداخل موجات إيقاعيّة من غير هذا البحر حتّى يعلو ويرقّ بفضل تداخل نغمات البحور في البحر الواحد، قصد تجميل هذا الموقف الشّعري وتقوية موسيقاه وتمديد زمنه الشّعري من خلال جملة المقاطع الطّويلة ليكون أكثر خفوتا وهدوءا وذلك عندما لا يسع البنية العروضيّة قراءة البنية اللّغوية، "مخترقا كلّ تعاليم العروض التّقليدي وخارجا على الانتظام الإيقاعي الّذي يفترضه التّراث الشّعري خروجا باهرا" [72]، لأنّ "شرط الإيقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق"[73].

كما أنّ الشّعر الحديث يعكس توافقا بين المسافة النّفسية واللّغوية لذلك نلاحظ النّزوع إلى بنية التّقاصر النّابع من صميم التّجربة الشّعرية الذاتية "بما خلق اختلافا وتباينا بين مناطق الإيقاع داخل الموجة الواحدة، وأوجد ما يسمّى بالمدّ والجزر الانفعاليين في هذه الأبيات وقد ساعد هذا على تجسيم لحظات

[71]:علي يونس ،م المذكور ص 112 .
[72]: م ، س ، ص56 .
[73]: م ، ن ، ص 52 .

التّوتر الدّرامي والتّعبير عن الإيقاع النّفسي وعن ألوان الإثارة والتّردد والصّراع الشّديد الّذي تعرض له الشّاعر..."[74].

يبقى معدن الشّعر متوارث غير أنّ المحدثين أوجدوا له قوالب جديدة صهروه إثرها ولكنّهم ظلّوا محافظين على الأوزان الشّعرية كما وضعها الخليل، فهم لم ينقطعوا كلّيا عن عمود الشّعر بل أنّ تحجرهم الإبداعي هو الّذي انجذم باحثا عن سبل جديدة للإبداع لم تجر عليه العادة، فالبناء الفنّي الّذي تقوم عليه القصيدة اليوم في أوّل تشكّل لها هو الوزن الّذي نعتبره نوع من البناء وليس هو البناء كلّه، "لهذا يبقى ككلّ بناء، قابلا للتّجدد والتّغيّر، ولا تنبع الموسيقى في الشّعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجيّة وأقيسه شكليّة بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس وراء التّناغم الشّكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو سرّ الموسيقى في الشّعر" [75]، ولم يستهتر الشّعراء المحدثين ولم يستنكروا لتراثهم بل حملوا رايات التّجديد على الصّعيد الفنّي وبقيت قواعد الوزن الشّعري كما هي عليه، مستدركين البحور الشّعرية والتّفعيلة والقافية الخ .

من جملـة ما يمكن استنتاجه في المواضع الأخيرة لهذا المبحث، هو أنّ النّظام المقطعي ذا مستوى توقيعي تبديلي وموسيقي يستمد أسسه التّركيبية من الأجواء النّفسية للشّاعر، وذلك من خلال الكمّ الزّمني المتراوح خلال عمليّة تخريج الملفوظ المقطعي التّو زيني، حيث يعتدّ بين الطّول والتّوسط والقصر. ممّا يعكس الأجواء النّفسية للشّاعر.

[74]: كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة ، د.ط ، دار المطبوعات الجامعية أمام كلية الحقوق . إسكندرية ، ص 693 .
[75]: أدونيس، زمن الشّعر ، ص 155 .

الخاتمـة

لقد تمّ بحمد الله وفضله بحث المجالات المقطعيّة والتّفاعل الإيقاعي في الشّعر العربي ، وقد حاولنا من خلال هذه الدّراسة إبراز مآثر ومناقب المقطع اللّغوي في الدّراسات الإيقاعيّة والعروضيّة بقدر ما وفقنا الله تعالى بالفهم السّليم ومحاولة منّا في إرساء معالم هذا الدّرس الإيقاعي، وإن لم نوفق إلى ذلك مائة بالمائ ة فإنّا على يقين بأنّنا قربنا هذه المعاني إلى العقل السّليم والقارئ النّزيه ، ولسنا بصدد التّمادي إذا قلنا بأن هذه التّجربة كانت حافلة بقدر كبير من العناية من طرف صاحب هذا المشروع غير أنّها بالفعل كانت صادقة من صميم عمق المتمعن في هذه الدراسة، وحتّى نكون قد اكتفينا باختتام هذا البحث، لابدّ من استدراك جملة من النّتائج الّتي سنعول عليها خلال كلّ دراسة تلهم السّبيل إلى طّريق علم العروض والإيقاع الشّعري الجميل من خلال المجالات المقطعيّة اللّغويّة .

إنّ النّظام المقطعي اللّغوي هو نظام أثبت جدارته من خلال الدّراسات اللّسانية والصّوتية حديثا وبتطبيقه على الجانب الشّعري، باعتبار المدود إحدى مناطات واعتمادات وارتكازات هذا الفنّ الجميل كما أنّها تعيل على إنشادية الشّعر وإضفاء نصيب كبير من الغنائيّة عليه.

الخاتمـة

كما أنّه لا تحضرنا أدلّة علميّة واضحة على معرفة القدماء بهذا الموضوع ولكنّه بحكم التّوازي المقطعي لجملة الحركات والسّكنات باعتبارها مشكلة للعلامات العروضيّة الأسباب والأوتاد والفواصل لاشك أنّها تعادلها مقطعيا .

1 -كيف ما كان النّظام المقطعي اللّغوي فهو معادلة تعكس النّظام الشّعري العروضي .

2 -لا يمكن استو قا ف النّظام النّبري واستدراك مواقعه إلاّ من خلال المتواليات المقطعية، وهو بطبيعة الحال يقع على إحدى المقاطع اللّغوية دون غيرها ولا سيما الطّويلة منها.

3 -يحرص الشّعراء على إضفاء المقاطع الطّويلة المفتوحة ضمن تلافيف القول الشّعري لتبدي حقيقة انفعالاتهم وجماليّة إيقاعهم الموسيقي، كما تعتبر المدود خاصية جوهرية يمكن من خلالها إبراز القيمة الجماليّة لفن الإنشاد وإضفاء هذا الفنّ على الجمل الشّعرية حتى تكون خطابيّة بالدّرجة الأولى وتنال قلب سامعيها. كما تستخدم القيم الصّوتية بالإضافة إلى المدّات قصد تقوية الإيحاء النّفسي .

4 -إنّه باعتبار المقطع اللّغوي تشكيل من الأصوات الّتي بإمكانها إثبات مدى كفاءة الجمال الإيقاعي الّذي يضاهي التّماثل الوزني وتعتبر ملكة

الوزن خاصيّة تحكم لهذا التّماثل الوزني والإيقاعي بحسن صيغه أو بردائته وقد يعقب هذه النّتيجة أنّ الأصوات المشكلة من متواليات مقيسة لها نظامين: أولى هذا النّظام التّساوي في الزّمن الصّوتي المقطعي من جهة ومن جهة أخرى التّدرج في هذا الزّمن بتفاوت وتباين وفق عمل المزاحفة، وعلى هذا الأساس بني العروض الشّعري وكانت أوزان البحور بتكرار جزئي أو كلّي لنفس الوحدات المقطعيّة والصّوتية بحيث تجد هذه المتواليات المقطعية بواسطة التّكرار تطبيقا إيقاعيا جميلا من خلال التّجربة الشّعرية المصحوبة بأحوال الشّاعر النفسية .

وبذلك يؤخذ الوزن باعتبار التّماثل الزّمني للوحدات والتّفعيلات على اعتبار الكمّ الّذي قد يتعرض للمزاحفة ضمن هذه الوحدات المتماثلة إذا كانت تتساوى أو تصبّ في نفس البحر أو الوزن .

من هنا كانت الخاصيّة اللّسانية أو الخاصية الشّعرية تراعي التّناسب الصّوتي والمقطعي بحيث تتعاضد هذه العضويات فترتبط جلّ المقاطع الصّوتية ببعضها البعض مما تفرز تناغما يعنى به المنشد ويحقق انسجا مات صوتيـة إثـــر توافق زمني عند إحداث الصّوت وهكذا يصبح

الخاتمـة

للتّنغيم دور بارز في أداء الصّورة النّطقية للشّعر أي أنّ التّنغيم طريق الإنشاد الّذي يتغيّر بصاحبه أي بمنشده بينما يبقى النّص الشّعري ثابت بمقاطعه الصّوتية أي بكمّه .

أسأل الله القبول والإقبال والانتفاع لكل من قرأ هذا البحث بعين الإنصا ف وأن يحفظنا جميعا من العين الآسفة الظّالمة المجحفة، وصل اللّهم وسلم وبارك على سيدنا محمد خير الأنام وعلى آله الطّيبين الطّاهرين الحاملين لواء السّلام وعلى صحابته الكرام .

ملحـــــق المصطلحـــــــات :

Langueاللسان	phonèmesفونيمات	Le phonème الفونيم	La syllabeالمقطع
علم الأصوات La phonétique	علم الأصوات السمعي La phonétique auditive	Le sonالصوت	مقطع قصير syllabe brève
La الغنة nasalité	الصورة اللفظية Figure de mots	ظاهرة الصوت Phénomène du son	مقطع طويل syllabe Longue
حدث كلامي Acte de parole	أصوات اللين Cardinales (voyelles)	علو الصوتHauteur	مقطع طويل مفتوح syllabe ouverte
تقريب Accomodation	Distorsion تباعد	اللغة الشعرية La langage poétique	مقطع طويل مغلق syllabe fermée
بؤرة السرد Focalisation	تكرارRedondance	قيمة الصوت Qualité du timbre	مقطع منبور Stressd syllable
تناوب Alternance	Aperture انفتاح	شدة الصوت Intensité de la voix	الحرفLa preposition
درجة الصوت Hauteur	صوت منطوقAllophone	اثر صوتي Effet sonore	التباين La dissimilation
إشباع الحركات Allongement vocalique	Emotion انفعال	قوة إسماع Sonorité	الوضوح السمعي Sonorité
الترتيب الزمني Chronologie	تواؤم صوتي La ccomodation	سلسلة كلامية Chaîne parles	انسجام صوتيHarmonie phonétique

Les الصوامت consonnes	Rhétorique البلاغة	Le الإيقاع Rythme	Ton النغمة
Les voyelles الصوائت	La التوافق concordance	انسجام Harmonie	التنغيم L'intonation
mode وزن	La colométrie التوازن	كمي Quantitatif	Fréquence تردد
Le langage اللغة	Assimilation تماثل	التعاقب Diachronie	التطويل طول مد Allongement
Historique, الحركية diachronique	Laryngales حلقية	Pharynx الحلق	صور ذهنية للأصوات Images phonétiques
الجهاز Appareil النطقي vocale	Mélodie لحن	Accent d الضغط insistance	صورة لفظية Images verbale
الجهاز الصوتي Appareil phonatoire	الوتران الصوتيان cordes vocales	القيمة الصوتية Qualité du timbre	ذبذبة ج ذبذبات. Vibrations
La quantité الكمية	تخفيف الصوتي Affaiblissement	جانبه Aspect السمعي auditif	النطق Articulation
L'accent نبر	Les مخارج الحروف poits d articulation	فرديناند دي سوسو. F.de Saussur	طول الصوت اللغوي La durée الطول–
La parole الكلام	La تنافر صوتي cacophonie	سمعي Acoustique	دلالي Sémantique
Unité الوحدة الصوتية phonétique	الوقفات Cesure العروضية	تنغيمية Intonationnelles	Temps زمن

* ينظر محمد رشاد الحمزاوي ، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية ،د.ط ، الدار التونسية للنشر ، تونس
* ينظر، سمير سعيد حجازي ، قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر ،ط2001/1 ، دار الآفاق العربية ، القاهرة .

ثبت المصادر والمراجع :

- **المراجع العربية**

1 – إبراهيم أنيس،الأصوات اللغوية ،ط 3 / 1999 ، مكتبة الأنجلو المصرية .

2 – إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ ، د.ط ، مكتبة الأنجلو المصرية .

3 – أحمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض ، ط1 / 1999 ، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر .

4 – أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات ، ط2 / 1419 .1999 ، دار الفكر دمشق

5 – أدو نيس (علي أحمد سعيد) ،النّص القرآني وآفاق الكتابة، ط 1/ 1993،دار الأديب، بيروت.

6 – أدو نيس (علي أحمد سعيد) ،الثابت والمتحول، ج1، ط 2002/8، دار الساقي بيروت .

7 – أدو نيس (علي أحمد سعيد) ، زمن الشعر، ط 3 /2005،دار الساقي، بيروت، لبنان.

8 – بسام بركة ، علم الأصوات العام ، د.ط ، مركز الإنماء القومي لبنان ، بيروت

9 – تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها، ط 1418/3 .1998 ، عالم الكتب ، القاهرة.

10 – تمام حسان ، الأصول ، دراسة ابسمولوجية للفكر اللغو ي عند العرب ،ط 1420 / 2000، عالم الكتب القاهرة .

11 – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر،البيان والتبيين،تحقيق:عبد السلام محمدهارون،ج1، ط 1418/7. 1998 ، مكتبة الخانجي،القاهرة.

12 – الجاحظ ،أبو عثمان عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ ، شرح وتعليق، محمد باسل عيون السود، مج: 1/ 2 ،ج1، ط 1 / 1420 . 2000، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان.

13 – ابن جني أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، ج 1، د.ط ، دار القلم دمشق.

14 – ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق : محمد علي النّجار، مج 1، ط 2، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية .

15 – حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، د.ط، دار الكتب الشرقية.

16 – حسن ناظم ، البنى الأسلوبية " دراسة في أنشودة المطر" للسياب ، ط 1 / 2002 ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان .

17 – حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث ، ط 1 / 2005 ،مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة

18 – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، د.ط، د.ت ، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت.

19 – ابن خلدون المقدمة ،د.ط ، دار الجيل بيروت .

20 – ابن خلدون تاريخ ابن خلدون، تقديم: عبادة كحيلة،ج 1 / 2007، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة .

21 – الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، مج: 4 ، ط 1/ 1424. 2003، دار الكتب العلمية، بيروت.

22 – خميس الورتا ني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، ط 1/ 2006، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ، اللاذقية .

23 – رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د.ط ، منشأة المعارف بالإسكندرية

24 – رحيمة عيساني، الميسّر في أحكام الترتيل برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق ، تصحيح: رمضان يخلف صالح فريوي ،د .ط ، دار مليلة الجزائر 2000.

25 – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق وتعليق : د النبوي عبد الواحد شعلان ، ج:1 ، ط1 / 2000 ، مكتبة الخانجي القاهرة.

26 – الرّاغب الأصبهاني ، محاضرات الأدباء و محاورات الشعراء البلغاء ، ط 2 / 1402 . 1912 ، دار الجيل بيروت ، لبنان .

27 – الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تح قيق: أبو الفضل إبراهيم ، مج: 1، ط 3 / 1980، دار الفكر.

28 – زهير بن أبي سلمى، ديوانه، شرح وتقديم ،علي حسن فاعور، ط 1 / 1408.1988 ، دار الكتب العلميّة، بيروت . لبنان

29 – سعد عبد العزيز مصلوح،دراسة السّمع والكلام، ط1/1420.2000،عالم الكتب، القاهرة.

30 – السّعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، د. ط ، دار المعرفة الجامعية .
31 – سمير أبو حمدان ، الابلاغية في البلاغة العربية ، ط1 / 1991 ، منشورات عويدات الدّولية ، بيروت .
32 – سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر،ط2001/1، دار الآفاق العربية، القاهرة
33 – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت.
34 – سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر،الكتاب ، تعليق: إميل بديع يعقوب ،مج: 1، ج:1، ط1 / 1420. 1999، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت
35 – سيد البحراوي،العروض وإيقاع الشّعر العربي،د.ط/ 1993،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
36 – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، إشراف: أحمد مشاري العدواني 1923 .1990، تاريخ الإصدار: يناير 1978 ، العدد: 267 / مارس 2001.
37 – شلتاغ عبود شراد ،أثر القرآن في الشّعر العربي الحديث ،ط1 /1987 ، دار المعرفة نشر وتوزيع طبعة وترجمة .
38 – شوقي ضيف، في التّراث والشّعر واللّغة ، د.ط / 1997، مكتبة الدراسات الأدبية.
39 – شكري عياد، موسيقى الشّعر العربي،ط 1 / 1968، دار المعرفة .
40 – ابن طبا طبا العلوي، محمد بن أحمد بن طبا طب ا العلوي، عيار الشّعر، تحقيق، تعليق، محمد زغلول سلام ،د.ط ، منشأة المعارف، الإسكندرية .
41 – الطّاهر بو مزبر، أصول الشّعرية العربية ، ط 1 /2007 ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون .
42 – عبد التّواب رمضان، فصول في فقه العربية، ط 6 / 1420 . 1999، مكتبة الخانجي بالقاهرة .
43 – عبد الجليل يوسف حسني، التمثيل الصوتي للمعاني ،ط 1 /1998، الدار الثقافية للنشر، القاهرة
44 – عبد الرّحمن تبرما سين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط 1 / 2003 ، دار الفجر للنشر والتوزيع .
45 – عبد الحكيم العبد ، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي، ط 2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة.

46 – عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، تعليق: السيد محمد رشيد رضا، ط 1 / 1409. 1988، دار الكتب العلمية ، بيروت . لبنان

47 – عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز،شرح وتعليق: محمد التنجي، ط 1/ 1425.2005، دار الكتاب العربي، بيروت . لبنان.

48 – عبد القادر محمد مايو ، كيف تنظم الشّعر ، تحقيق: أحمد عبد الله فرهود ، ط1 / 1999 ، منشورات دار القلم العربي ، حلب .

49 – عبد القادر صلاح يوسف، في العروض والإيقاع الشّعري، ط 1/ 1996. 1997، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة.

50 – عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، ط1412/3. 1992، مكتبة وهبة ،القاهرة.

51 – عبد الملك مرتاض، ألف ــ ياء، تحليل لقصيدة (أين ليلاي)، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع.

52 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، عالم المعرفة سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، إشراف أحمد مشاري العدواني 1923 / 1990،تاريخ الاصدار: شعبان 1998، العدد 240 / ديسمبر1998.

53 – العربي عميش، خصائص الإيقاع الشّعري،ط2005،دار الأديب للنشر والتوزيع،السانيا، وهران

54 – عز الدّين المناصرة، إشكاليات قصيدة النّثر، ط 1/ 2002، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت.

55 – علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي،د.ط،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

56 – علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهليّة، دراسة تطبيقية في شعر النّابغة الذّبياني، ط 1 /2006، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع .

57 – عمر خليفة ابن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط 1/ 2003، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي .

58 – عمر أحمد مختار، محاضرات في علم اللّغة الحديث،ط 1/ 1995، عالم الكتب، القاهرة.

59 – عمرو بن كلثوم، ديوانه، ط1996/1، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان

60 – غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين ؟ ط 2 / 1978، دارالآفاق الجديدة بيروت.
61 – ابن فارس،الصّاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ،تعليق: أحمد حسن سبع، ط1/ 1418 .1997، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت لبنان .
62 – ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مج : 5، دار الجيل بيروت.
63 – الفيروز أبادي،القاموس المحيط، ج1،د.ط/1420. 1999، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت .
64 – قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: كمال مصطفى ،ط3 /1398.1978، مكتبة الخانجي، القاهرة .
65 – القيرواني عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشّعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، د.ط، منشأة المعارف بالإسكندرية .
66 – كمال بشر، علم الأصوات، د.ط، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة .
67 – كمال خير بك، حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، ط 1982/1. المشرق للطباعة والنّشر والتّوزيع .
68 – كمال أبو ديب،في الشّعرية ،ط 1/ 1987، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، لبنان.
69 – كمال أبو ديب،في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ط 1974،دار العلم للملايين، بيروت.
70 – كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، د.ط، دار المطبوعات الجامعية أمام كلية الحقوق. اسكندرية ت : 29 47628 .
71 – لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه، د.ط ، دار صادر،بيروت.
72 – المتنبي، ديوانه، شرح: أبو البقاء العكبري، ضبط وتصحيح: كمال طالب، ج1، ط1418/1. 1997 ،منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت . لبنان .
73 – محمد الو اسطي، ظاهرة البديع عند الشّعراء المحدثين، ط 1 / 2003، دار نشر المعرفة، الرّباط المغرب .

74 – محمد رشاد الحمزاوي، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية،د.ط ، الدار التونسية للنشر ، تونس.
75 – محمد توفيق أبو علي، علم العروض ومحاولات التجديد، ط 2 / 2001، دار النّفائس .
76 – محمد مصايف،النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي،ط 2/ 1984، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
77 – محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط 1 / 1999، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .
78 – مصطفى حركات، نظرية الوزن، د.ط ، دار الآفاق .
79 – مصطفى صادق الرّافعي، تاريخ آداب العرب، مراجعة: درويش الجودي، ج 1، د.ط / 1425. 2005 ، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت .
80 – مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، د.ط ، دار النفيس .
81 – مصطفى ناصف، النّقد العربي، عالم المعرفة، إشراف أحمد مشاري العدواني 1923 / 1990، تاريخ الإصدار: يناير 1978 ،ع : 255/ مارس 2001.
82 – مكي درار،المجمل في المباحث الصّوتية،ط 1/ 2005، دار الأديب للنّشر والتّوزيع ، السّانيا وهران.
83 – ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ط 1 /2000، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان
84 – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، د.ط ، دار الآداب، بيروت .
85 – النّابغة الذّبياني،شرح:حنا نصر الحتّي،د.ط/1424. 2004،دار الكتاب العربي، بيروت.
86 – أبو هلال العسكري،الصّناعتين،تحقيق:مفيد قميحة،ط 1989.1409/2،دار الكتب العلمية بيروت،لبنان .

• المراجع المترجمة :

1 – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري،ط 1 / 1986، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب .

2 – جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة،ترجمة: سامي الدروبي،ط 1، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر .

3 – جونثان كالر،النظرية الأدبية، ترجمة: عبد القادر رشاد، د.ط، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق .

4 – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، ط /1411.1991 المؤسسةالجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،

• الرسائل الجامعية :

1 – العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير،إشراف: أمين الزاوي، جامعة وهران

• المجلات و الدوريات :

1 – أحمد بوزيان، الرّؤيا بين الصّوفي والشّاعر في التّجربة الشّعرية المعاصرة، مجلة عمان، العدد:132 / حزيران.

2 – سعاد بسناسي، مجلة القلم، العدد: 3/ مارس2006، ديوان المطبوعات الجامعية،المطبعة الجهوية، وهران .

3 – منتدى عبد الحميد شومان الثقافي، التّأزم العربي في الفكر والواقع،ط1/ 1998 ، مؤسسة عبد الحميد شومان .

4 – شاكر عبد الحميد،التّفضيل الجمالي،عالم المعرفة، إشراف:أحمد مشاري العدواني، 1923 .1990، تاريخ الإصدار: يناير 1978، العدد: 267 / مارس 2001

- **مواقع الكترونية :**

1- **http :// w.w.w.awu-dam . org/ book / 05/ stady05/ 368-A-A / book 05 – s d 009 – htm .**

2- **kghonem@mail.jugaza.edu.**

3- **http ://a.amaaz.free.fr / portail / index2.php ?option=com_content&task…**