

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة -



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

مقدورة ابن دريد

مقاربة صوتية دلالية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم النسان
تخصص: دراسات دلالية

إشراف:

د. عبد الكريم بورنان

إعداد الطالبة:

ريمة يحيى

لجنة المناقشة

الصفة	الجامعة	الدرجة العلمية	الاسم و اللقب
رئيسا	جامعة الحاج لخضر باتنة	أستاذ محاضر	د. الجودي مردادسي
مشرفا ومحررا	جامعة الحاج لخضر باتنة	أستاذ محاضر	د. عبد الكريم بورنان
عضو مناقشا	جامعة الحاج لخضر باتنة	أستاذة محاضرة	د. زغدوة ذياب
عضو مناقشا	جامعة محمد خيضر - بسكرة	أستاذ محاضر	د. صلاح الدين ملاوي

السنة الجامعية: 1434/1433 هـ
2013/2012 م

مقدمة

بسم الله والحمد لله على نعمة اللسان التي كرم بها الإنسان وارتقى به عن مستوى الحيوان ، وزاده على ذلك موهبة الفن وسحر البيان .

لعل اللغة تعد من أكبر الألغاز التي واجهها المفكرون في كل الأماكن والأزمان ، فحاولوا في كل مرة كشف أسرارها وصبر أغوارها وازاحة الستار عن وجهها المختلفة ، ومايزال هذا اللغز يثير العديد من التساؤلات ، ويسهل الكثير من الخبر بحثاً عن الحقيقة ومع ذلك بقيت ملامحه غامضة وحدوده مبهمة ، فكلما جاءت نظرية وكشفت عن جانب من جوانبها إلا وظهر منه جانب آخر حير العقل وأعجز اللغة نفسها..

لقد بدأت الدراسات اللغوية منذ أقدم العصور ، وأخذت تتطور شيئاً فشيئاً مع نمو العقل البشري وتطور الوسائل التكنولوجية للبحث العلمي حيث أصبح الإنسان يستعمل أدق الآلات التي من شأنها أن تساعد في حل كثير من الاشكاليات المستعصية ، وكشف أدق الأسرار التي تحير عبريات الإنسان ومواهبه.

فقد كانت الدراسات اللغوية في القديم تحظى باهتمام كثير من الفلاسفة والمفكرين ، إلا أنها كانت مرتبطة بالمجالات الفلسفية... فكانت وسيلة لا غاية ، فقد تناول اليونانيون قضية نشأة اللغة فانقسموا في شأنها إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية ، منهم من يعد اللغة توقيفاً من عند الله سبحانه وتعالى ، ومنهم من يعدها وضعاً واصطلاحاً من طرف جماعة من الحكماء ، ومنهم من يقللها لأصوات الطبيعة ... وبقيت القضية مطروحة في ثابيا الفكر الفلسفي إلى يومنا هذا ، كما عالجوا قضية اللغة وعلاقتها بالفكرة فبقي الجدل قائماً إلى اليوم ..

مقدمة

ولم يكتف المفكرون بالقضايا الفلسفية المتعلقة باللغة ، بل درسوا أيضاً معظم جوانبها العلمية (الموضوعية) اعتماداً على الحقائق الملموسة ، وكان الجانب النحوي أكثر حظاً من الجوانب الأخرى في الدراسات اللغوية القديمة ، وكان كثيراً ما يُخلطُ بالقضايا الصوتية المتعلقة به ، وأشهر الأقوام في هذا المجال الهنود واليونان ثم العرب الذين نبغوا في فقه اللغة... .

وكانت الدراسات اللغوية خاصة ، الصوتية والصرفية والنحوية، منها وسيلة لغایات دينية وتاريخية ، فجاء معظمها مرتبطة باعجاز القرآن الكريم (صوتياً ، تركيبياً ، ودلالياً...) ، ومن الجهود المبذولة في مجال الدراسات اللغوية والصوتية خاصة جهود الخليل بن أحمد وابن جني وابن سينا... معتمدين في ذلك مناهج علمية في تحليل وشرح الجهاز الصوتي ومعرفة مخارج الحروف وصفاتها ، فهم من اعتمد المنهج الوصفي في تدوين اللغة العربية ووصف خصائصها وبخاصة في مجال صناعة المعاجم .

وقد تضافرت الجهود اللغوية ، الصوتية والصرفية والنحوية... بتنوع مناهجها واختلاف غایاتها لتقطع بالدراسات اللغوية شوطاً كبيراً من الدقة والموضوعية .

وما إن جاء العصر الحديث حتى استطاعت الدراسات اللغوية أن تجعل لنفسها موضوعاً ومجلاً محدداً وخاصاً بها، فظهر مصطلح "علم اللغة" ، وهو علم يدرس اللغة بذاتها ولذاتها بعيداً عن المجالات والغايات

مقدمة

الأخرى كالدين والفلسفة...، وقد أصبح علم اللغة يختص بجميع الجوانب المتعلقة باللغة كظاهرة إنسانية وهي الجانب الصوتي والصرفي والنحو... وهو ما يسمح لها هذا العلم بالتوسيع والتشعب ، ففترعت عنه عدة مجالات لغوية فاختص علم النحو بجانبه التركيبى ، واختص علم الصرف ببنية الوحدات اللغوية ، في حين اختص علم الأصوات بمادته الأساسية وهي الصوت الإنساني.

فاللغة العربية هي صورة تاريخنا ، ووعاء تراثنا ، ومرتسم حضارتنا ، وقد شرفها الله أن تكون لغة خاتم الكتب السماوية ، لغة نظمت بها الأشعار ، وقيلت بها الخطب ، و يعد ابن دريد من العلماء الذين شاركوا مشاركة فعالة في ارساء علوم اللغة العربية بالبصرة حيث كانت النهضة اللغوية قد نمت وترعرعت و أنت ثمارها وقد نال ابن دريد شهرة عظيمة بين المعاصرين والمتاخرين ، فكانت شخصيته العلمية تتميز بقوة الحفظ ، و اتسم منهجه العلمي بالرواية تارة وبالتعليم تارة أخرى ، فاشترك في التأليف للغة على اختلاف مستوياتها فقد كان شاعراً مُجيداً ، و يكفيه فخراً ما أورده من أشعار العرب في كتبه المختلفة خاصة "الجمهرة" و كتاب "المقصورة" ، هذا الأخير الذي جمع فيه بأكثر المقصور وتناولها بالشرح الكثرين ، إذ ألف حولها أكثر من ستين مؤلفاً ، و من أوفي هذه الشروح شرح ابن هشام اللخمي والذي قام بدراساته و تحقيقه مهدي عبيد جاسم بعنوان "ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد" ، و هذا بعد أن نشره لأول مرة "أحمد عبد الغفور عطار" تحت عنوان "الفوائد

مقدمة

المقصورة في شرح المقصورة (1980م) ... و للمكانة التي حظيت بها المقصورة في نفوس الكثرين ، تولدت في نفسي رغبة في دراستها وهذا طبعا بعد الاطلاع عليها والاستمتاع برنين الصوت المقصور في نهاية كل بيت ، ثم كيفية الكشف عن دور الفونيمات في تشكيل و تكوين الناحية الجمالية و الدلالية للنص الشعري ، و عليه جاء البحث موسوما " مقصورة ابن دريد - مقاربة صوتية دلالية - "

و الذي قسمته إلى مقدمة ، مدخل و ثلاثة فصول و خاتمة .

في المدخل تناول لمفردات العنوان لأجل تحديدها في إطار البحث بدقة أكثر و إعطائها مزيدا من الوضوح الذي يساعد في تفهم الفصول اللاحقة ، وقد شمل : مفهوم الصوت و الدلالة ، التعريف بفن المقصورات وأهم المواضيع التي تناولتها ، كما استعرضت بإيجاز نبذة عن حياة ابن دريد وسيرته الذاتية ، و أشهر مصنفاته في علوم اللغة العربية بأنواعها ..

الفصل الأول : " الإيقاع الصوتي و علاقته بالدلالة "

فقد عُني بالنظر في مجموعة المظاهر الصوتية التي في القصيدة و أهمها وصف صفات الأصوات عن طريق الاحصاء الذي يكشف عن شبيع الصوت و صفاتيه و خصائص استعمالاته ، مع بيان القيمة التعبيرية لهذه الأصوات ، وقد تطرق هذا الفصل أيضا إلى البنية الصوتية الداخلية التي تعتمد على التكرار سواء أكان تكرار الكلمات أو تكرار المقاطع

مقدمة

الصوتية ... و قد سبق التطبيق توطئة نظرية للتعريف بكل ظاهرة .
واختتم برسم بياني توضيحي .

الفصل الثاني جاء معنونا " البنية الصرفية و علاقتها بالدلالة " .

تناول علاقة علم الصرف بعلم الأصوات فجاء هذا الفصل مكملاً
للفصل الأول و ذلك بدراسة الإيقاع الصوتي للأسماء (الأسماء
المقصورة ، اسم الفاعل ، اسم المفعول) و الأفعال (فعل ماض ، فعل
مضارع ، فعل أمر) مع ربطها بالجانب الدلالي .

أما الفصل الثالث الذي عنونته الإيقاع العروضي و علاقته
بالدلالة فقد تطرق إلى البنية الصوتية الخارجية ، عن طريق تحديد
بحر المقصورة و وحدته الإيقاعية و ما كان له من تأثير ، ثم عرجت
بعدها على الزحافات والعلل و التي كان حضورها قليل في المقصورة ،
لأنقل بعدها إلى دراسة نسيج القافية ، و تحديد أنواعها ، و أهميتها في
المقصورة ، لأختم هذا الفصل بالتشكيلات الإيقاعية التي توعدت بين
الإيقاع المزدوج الافرادي و الإيقاع الثنائي و التي أسهمت في توضيح
المعنى و جلائه .

و لأنني ذيلت كل فصل بخلاصة صغيرة ، استخلصت بعض
النتائج جُمعت كخاتمة للبحث ككل .

مقدمة

و قد سارت هذه الدراسة وفق المنهج الوصفي الإحصائي ، ذلك أن الاحصاء مناسب جداً للمستوى الصوتي و متعلق أساساً بتحديد النسب العامة ونسبة الانزياحات.

كما تطلب البحث العودة إلى عدد من المصادر تتعلق بال بصورة ذاتها كشرح المقصورة و الممدود لابن دريد ، شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها للمهلي ، و ابن هشام اللخمي و جهوده اللغوية مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد ... بالإضافة إلى عدد من مصادر تراثنا العربي الصوتي على رأسها الخصائص لابن جني ، الكتاب لسيبوبيه ، إضافة إلى المعاجم العربية كلسان العرب لابن منظور ، العين للخليل، ... لفتح مغاليق اللغة الصعبة أحياناً ، وكذلك عدد من المراجع و الدراسات الصوتية و الصرفية المعاصرة العربية كالأصوات اللغوية و موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ، علم الأصوات كمال بشر

و قد أعقبت بحثي بملحق عرضت فيه بعض معاني الأسماء المقصورة وكذلك أبيات القصيدة..

و في الأخير ، أتقدم بجزيل الشكر و الامتنان لأستاذي المشرف د. عبد الكريم بورنان الذي احتضن هذا البحث من بدايته إلى نهايته ، وكان في كل مرة يصوب أخطاءه إلى أن استوي على هذه الصورة ، والشكر موصول لرئيس مشروع الدراسات الدلالية د. الجودي مرداسي و إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد ، بقليل أو كثير لخارج هذه المذكرة .

مدخل

١/ نبذة عن حياة ابن دريد :

أ/ اسمه و نسبة:

هو أبو بكر محمد بن الحسين بن دريد بن عناة بن ختم بن حمامي بن واسع (321هـ - 223هـ) ولد في البصرة في العصر الذهبي (عصر هارون) ، كان واسع الحفظ وكانت تقرأ له دواعين العرب مشرعتان ما يحفظها ، وتتجلى هذه الذاكرة القوية في إملائه كتاب " الجمهرة " على " أبي العباس الميكالي " من أوله إلى آخره، وكان عمره آنذاك سنة ، وهي عالية يضعف فيها الذهن و الذاكرة .

كان " ابن دريد " عالماً لغويًا ، وطبيعة العلم تعارض طبيعة الشعر ، لأن رقة الطبع وسعة الخيال والنفس التي تقipض منها العاطفة فيضاً ليس حظ العلماء منها كحظ الشعراء ، لكن " ابن دريد " قد برع في الشعر بالإضافة إلى فيض علمه باللغة . ولعل سبب ذلك أنه كان يجمع بين الجد و العلم من جهة وبين اللهو و الشراب و السماع من جهة أخرى ، كما أنه نظم الشعر وهو في العشرين من عمره . وكان شعره يفيض رقة وحناناً مما يدل على تفوقه في الافتتان والإبداع . كما أن له أحاديث و نكت ظريفة . من تلاميذه : أبو علي القالي ، أبو الحسين علي بن أحمد الدريدي ، الأصفهاني ، السيرافي كما أن له مؤلفات كثيرة أشهرها : جمهرة اللغة ، كتاب الاستقاق ، المقصور والممدود ، المقصورة المشهورة ، وكتاب الملحن .⁽¹⁾

⁽¹⁾ : ينظر ابن خلkan ، وفيات الأعيان ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة، بيروت ، 323/1 إكرام فاعور ، مقامات بديع الزمان على أحاديث ابن دريد ، تحقيق ناديا طاعور ، مراجعة عمر فروج ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1983 ، ص 79 ، 80 .
أحمد درويش ، ابن دريد رائد فن القصة العربية ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط 2 ، سنة 2002 ، ص 53 .

مدخل

بـ/ رحلاته :

كانت رحلات ابن دريد بمثابة مدرسة أمدته بمعالم الحياة ، فقد استعان بها على فهم الشعر و اللغة و تصحيح الأخبار ، و رد كل قول إلى قائله استنادا إلى ما عرفه من طبيعة هذه الأماكن و من طبائع ساكنيها و من هذه الرحلات نذكر:

بـ-1/ رحلته إلى عمان :

انتقل ابن دريد من البصرة مسقط رأسه مع عمه الحسين بن دريد عند ظهور الزنج ، و أقام بها اثنية عشرة سنة ، ثم صار إلى جزيرة ابن عمار⁽¹⁾ فسكنها مدة ، غير أن ظروف العيش اضطرته إلى العودة إلى البصرة⁽²⁾.

بـ-2/ رحلته إلى بلاد فارس :

ومن البصرة اتجه إلى بلاد فارس ، و صحب ابن ميكال و كان يومئذ و إليها على عمالة فارس ، انه عمل له كتاب " الجمهرة" وأفاد منه أموالاً عظيمة ، ومدحه بقصيده " المقصورة" ، فوصله بعشرة آلاف درهم⁽³⁾.

2/ التعريف بالمقصورات:

القصورات من الظواهر الشعرية العربية ، و هي نظم قصائد روتها ألف مقصورة ، و تسمى من أجل ذلك القصيدة نفسها مقصورة ، و منها قصائد كثيرة من هذا الطراز و من أشهرها :

قصورة جهم بن أخت عمرو بن العلاء (ت 154هـ) مطلعها :

⁽¹⁾: بلدة فوق الموصل تحيط بها مياه دجلة من جهات ثلاثة ياقوت الحموي ، معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ، 182/2
⁽²⁾: ابن خلkan ، وفيات الأعيان وأنباء الزمان ، تحقيق احسان عباس ، بيروت ، 325/4
⁽³⁾: المصدر نفسه ، 326/4

مُدْخَل

تَأَتَ دَارٌ لِيلٍ فَشَطَ المَزَارُ
فَعَيْنَاكَ مَا تَطْعَمَانَ الْكَرَى⁽¹⁾

ولما كانت المقصورات قصائد طويلة يحافظ فيها الشاعر على شكل القصيدة ، ويناور متبعا لنظام صارم في التقوية و الروي ، فقد التجأ الشعراء إلى هذا الفن (المقصورات) بحثا عن متفس ممتد في القافية ليتمكنوا من مجاراة التطور الحاصل في الحياة العامة، وهكذا فقد وجد_الشعراء_ ضالتهم في التقوية المحققة بروي ما يسمى " المقصورة " ، و في الأراجيز المتغيرة القوافي كما في أرجوزة " ابن المعتر " ، و " ابن عبد ربه " ، وغيرهما و وجوده حينا آخر في الآلف المقصورة، لكثرة الكلمات المقصورة في اللغة العربية .

أما عن تاريخ المقصورات - و هي قليلة في الشعر العربي - فيرجع بعضها إلى العصر الجاهلي ، كما في البيتين الذين يرويهما أبو الفرج الأصفهاني وينسبهما لغريض اليهودي وهو السموأل بن عاديا (ت 65 قبل الهجرة) الذي يضرب به المثل في الوفاء يقول :

يَوْمًا فَنَدْرَكُهُ الْعَوَاقِبُ قَدْ نَمَّا
أَرْفَعْ ضَعِيفَكَ لَا يَحْرُبُكَ ضَعْفَهُ
يَجْزِيكَ أَوْ يَثْنِي عَلَيْكَ وَإِنَّ مَنْ
وَيُورِد " التبريري " خلال شرحه لمقصورة " ابن دريد " أبياتا مقصورة ينسبها خالد بن الوليد ، وأنه قالها حين رأى الماء في الصحراء في أثناء مسيره إلى العراق :

فَوْزُ مِنْ قَرَاقِرٍ إِلَى سَوَى
اللَّهُ دَرٌ رَافِعٌ أَنَّى اهْتَدَى
مَا سَارَهَا مِنْ قَبْلِهِ إِنْسِي يَرَى
خَمْسًا إِذَا سَارَ بَهَا الْجَيْشُ يَكَ

⁽¹⁾ : الخاجي ، البناء الفني للقصيدة العربية ، دار الطباعة المحمدية بالأزهر ، ط 1 ، ص 85.

مُدْخَل

عَنْ الصَّبَاحِ يَحْمَدُ الْقَوْمُ السُّرَى
وَتَتَجَلِّي عَنْهُمْ غَيَابَاتُ الْكَرَى⁽¹⁾

ولعل قلة وجود هذا النوع من القصائد أو من الشعر أن الأذن العربية التي تعودت ترجيع الحرف وترديه، لم تستسغ مثل هذه القافية ، بل قد تحس الأذن التي ألفت تلك الموسيقى الواضحة نشازا في الانتقال من بيت لآخر يخالفه في قافيتها ، ذلك أن الألف المقصورة غير منطقية ولا صوت لها، وإنما الصوت في الحرف السابق عليها ، فكانه هو الروي لا الألف، ولم يستسغ من تكرار حرف الروي حين اضطرهم لذلك طول القصيدة و تركيبها وما تحتوي عليه من موضوعات شتى تعجز القصيدة ذات القافية الموحدة عن استيعابها و التعبير عنها . وبهذا نشأت المقصورات في الشعر العربي.⁽²⁾

و المقصورة بعد ذلك تأخذ تعريفا مؤداه : أنها قصيدة طويلة تشتمل على عدة أغراض ، ينتقل فيها الشاعر من موضوع لآخر مما اصطلاح النقاد على تسميتها غرضا، وقد ينجح الشاعر في مزج الأغراض بعضها ببعض مزجا يحقق لها الوحدة الفنية كما يمزج فيها بين ما هو ذاتي خاص ، وما هو موضوعي عام، ونلمس ذلك في مقصورة حازم القرطاجني، وقد يشيد فيها بعض المواقف البطولية فيقترب بعمله إلى الشعر الملحمي ، وكثيرا ما تأتي المقصورات من بحر الرجز لسهولة النظم فيه . ولعل من أشهر المقصورات في الشعر العربي **قصورة ابن دريد** التي أرسست دعائماً لهذا اللون من الشعر ، وحققت له شهرة وذروعا، ما جعلها تحضى باهتمام بالغ إذ عرضها العديد من

⁽¹⁾ : الأصفهاني ، الأغاني ، شرحه وكتب هوامشه جابر ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ط 2 ، 1412 هـ ، 1922 م ، 1 / 111

⁽²⁾ : الكيلاني ، حازم حياته و شعره ، دط،دت ، ص 283.

مُدْخَل

الشعراء⁽¹⁾، على أن هذه الشهرة لا تعني أن الأسبقية لابن دريد، " بل سبقه في ذلك أبو المقاتل نصر بن نصير الحلواني في مدح محمد بن زيد الداعي الحسني بطبرستان ومطلعها :

وَسَائِلًا لَهَا أَيْنَ هَاتِيكَ الدُّمَى
عَلَيْكَ بِاسْتِجَادِهَا تَشْفَى الْجَوَى
ما شَيْتَ قُلْ هِيَ الْمَهَا هِيَ الْقَنَا
جَوَاهِرٌ بَكِينَ أَعْطَافَ الدُّمَى

ورغم ذلك تظل مقصورة ابن دريد الرائدة من أشهر ما نظم في هذا الفن
ومطلعها :

رَأْتَهُ عَيْنَ الْعَقِيقِ وَالْلَّوَى
إِمَّا تَرَى رَأْسِي حَاكَى لَوْئَهُ
يَا ظَبَيَّةَ أَشْبَهَ شَيْءَ بِالْمَهَا
فَالْلُّغَةُ ظَاهِرَةٌ فَرِيْدَةٌ مَيْزَتِ الْإِنْسَانَ عَنِ الْغَيْرِ مِنِ الْمَخْلُوقَاتِ، لِذَلِكَ فَهِيَ
جَدِيرَةٌ بِالدِّرَاسَةِ الْعَلْمِيَّةِ الدَّقِيقَةِ لِفَهْمِ آيَاتِهَا وَكَشْفِ غَنَاهَا ، وَتَزْدَادُ أَهْمِيَّتِهَا عِنْدَمَا
تَتَدَرَّجُ فِي نَصِّ إِبْدَاعِيِّ هُوَ مَيْزَةٌ أُخْرَى لِلْإِنْسَانِ الْعَاقِلِ عَنِ بَقِيَّةِ الْمَخْلُوقَاتِ .
مِنْ هَنَا نَسْجُ شِعْرَوْنَا الْقَدَامِيِّ أَشْعَارًا رَائِعَةً خَيَطَتْ بِخِيوَطِ الْحَكْمَةِ ،
الْإِبْدَاعِ وَالْأَخْيَلَةِ وَهِيَ - الْأَشْعَارُ - فِي كُلِّ ذَلِكَ تَتَمَّعُنْ فِي فَنِيَّاتِ عَالِيَّةٍ ، حَسَّ
مِرْهَفَ وَذَكَاءَ مَتْوَقَدٍ ، وَتُعَتَّبُرُ شَخْصِيَّةً "ابن دريد" وَاحِدَةً مِنَ الشَّخْصِيَّاتِ
الْهَامَةِ فِي التَّارِيخِ الْلُّغُوِيِّ وَالْأَدْبَرِيِّ ، فَقَدْ كَانَ عَلَمًا بَارِزًا مِنْ أَعْلَامِ الْقَرْنَيْنِ
الثَّالِثِ وَالرَّابِعِ الْهَجْرِيَّيْنِ الَّذِيْنِ يَمْثُلُانْ فَتْرَةَ الْازْدَهَارِ فِي تَارِيْخِ الْحَضَارَةِ
الْعَرَبِيَّةِ إِلَيْمَيْهِ فَقَدْ قَدَرَ لِهَذَا الشَّاعِرَ أَنْ يَعِيشَ حَيَاةً طَوِيلَةً حَافَلَةً شَارَفَتْ

⁽¹⁾ : مِنْ بَيْنِهِمْ حَازِمُ الْقَرْطاجِنِيُّ فِي مَقْصُورَتِهِ الَّتِي مَطْلُعُهَا :
لَهُ مَا قَدْ هَجَتْ يَا يَوْمَ النَّوْى عَلَى فَوَادِي مِنْ تِبَارِيْخِ الْهَوَى
يُنْظَرُ : حَازِمُ الْقَرْطاجِنِيُّ ، الْمَقْصُورَةُ ، تَحْقِيقُ مُحَمَّدِ الْحَبِيبِ بْنِ الْخَوْجَةِ ، تُونِسُ ، 1972م.

⁽²⁾ : الْمَسْعُودِيُّ ، مَرْوِجُ الْذَّهَبِ ، عَنِ الْكِيلَانِيِّ ، حَازِمُ حَيَاةِ وَشِعْرِهِ ، ص 285.

مدخل

القرن من الزمان ما بين عامي (223 هـ - 321 هـ) حيث أطلق عليه لقب " أستاذ الجيل "⁽¹⁾ وشاعت عنه عبارة أبي الطيب اللغوي « ما ازدحم العلم والشعر في صدر أحد ازدحاماهمما في صدر خلف الأحمر وابن دريد » ⁽²⁾ كما شهدت العقود الأربعية الأخيرة من حياة " ابن دريد " في العراق وفارس - على اختلاف أماكن الاستقرار من فترة لأخرى - عطاءه العلمي الكبير، وزعامته لمدرسة البصرة بالإضافة إلى قوة اتصاله بـ " آل ميكال " حيث توثقت العلاقة خاصة مع تلميذه " أبي العباس إسماعيل بن عبد الله " ⁽³⁾ (ابن ميكال) ، بعد أن أنسنت إلى " ابن دريد " مهمة تعليمه، وفي مرحلة التعليم ، كتبت قصيدة " ابن دريد " الشهيرة " المقصورة " و التي مدح بها ابن ميكال ووصف مسيرته إلى فارس " و تشوّقه إلى البصرة و إخوانه ، فيها كثير من أخبار العرب . فالقصيدة غرضها تعليمي بالدرجة الأولى و وخاصة تعليم الحكمة أكثر من تعليم اللغة ، ولروعة هذه القصيدة فقد أطلق عليها " الملعونة " يقال لأن كل من سمعها قال : (لعنة الله ما أشعره) ⁽⁴⁾ .

⁽¹⁾ : أحمد درويش ، ابن دريد رائد فن القصة العربية ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط 2، سنة 2002، ص 53

⁽²⁾ : المرجع نفسه ، ص 79.

⁽³⁾ : ولد " أبو العباس " بـ " نيسابور " ، فلما قاد أمير المؤمنين " المقتدر بالله " أباه " عبد الله بن محمد " الأعمال " بكور الأهواز " حمل إلى حضرة أبيه ، فاستدعى " أبا بكر محمد بن الحسن بن دريد لتأديبه وابنه أبي العباس ، قال " ابن دريد " قصيده المشهورة التي مدحه بها ، توفي ليلة الإثنين 15 صفر سنة 362 هـ ، عن عمر يناهز 92 سنة ، ودفن بمقبرة " باب معمر " .

* ينظر : ياقوت الحموي، معجم ، الأدباء ، تحقيق إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي ، ط 1، 1993 ، 2 / 721

⁽⁴⁾ : عن موقع: <http://www.palmoon.net>.

مدخل

وقد اعتنى بها جماعة من العلماء⁽¹⁾ بالشرح والتحليل والإعراب ، وألفت فيها كتب وأقيمت حولها دراسات ، وسنحاول هنا أن نتعرف على الأسباب التي جعلت القافية المقصورة محطة اهتمام الكثير من العلماء ، ومعرفة الدور الجمالي الذي يؤديه المستوى الصوتي في النص ، وهل هو حكر على إيقاع موسيقي دون الآخر ، أم أن هناك تكامل بين الأبعاد الصوتية وجانبيها الأدائي المعنوي . وفيما يتمثل التشكيل الإيقاعي الذي حققه امتداد صوت الروي المقصور في القصيدة ؟

فما الصوت ؟ وما هي المجالات التي يهتم بها هذا العلم وما علاقته بعلم الدلالة ؟

الصوت لغة :

قال ابن دريد (ت 321 هـ) : «الصوت معروف وهو اسم يلزم كل ناطق من الناس والبهائم و الطير وغيرهم»⁽²⁾، وهذا يفسر ما جاء في قوله تعالى : ((إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لِصَوْتِ الْحَمَير)).⁽³⁾

و الشيء ذاته يذكره ابن فارس (ت 395 هـ) القائل : «صوت . وهو

⁽¹⁾ : من بين هؤلاء العلماء : "أحمد درويش" في مؤلفه : ابن دريد رائد فن القصة العربية - المهلبي في مؤلفه : شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها ، تحقيق محمود جاسم درويش، كلية الآداب ، مكتبة الرشد ، ط 1 ، 1989م . - ابن هشام اللخمي ، وجهوده اللغوية مع تحقيق كتابة شرح مقصورة ابن دريد . دراسة و تحقيق مهدي عبيد جاسم ، ط 1 ، 1986م .

⁽²⁾ : ابن دريد ، جمهرة اللغة تحقيق : إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، مادة (ص و ت)، بيروت ، لبنان ، 216/3 ، 2005م ، 1426هـ .
⁽³⁾ : لقمان / 09/

مدخل

جنس لكل ما وقع في أذن السامع»⁽¹⁾ سواء أكان هذا الصوت مستحسنا أم غير مستحسن .

وقال ابن سنان الخفاجي : (ت 466هـ) مبينا الأصل اللغوي للصوت : «الصوت مصدره صات الشيء يصوت صوتا فهو صائب ، وصوت تصوينا فهو يصوت، وهو عام و لا يختص»⁽²⁾ و " الصائب " فاعل من صات بمعنى " صائب " .

الصوت اصطلاحا :

لقد تتبه علماونا القدامى في تناولهم للدرس الصوتي إلى أدق المسائل العلمية وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حرصهم الشديد على هذه اللغة.

قال ابن جني (ت 392 هـ) في تعريفه للصوت : «اعلم أن الصوت عَرَضٌ يخرج مع النفس مستطيلا متصلة، حتى يعرض له في الحلق و الفم والشفتين مقاطع ثُثية عن امتداده و استطالته»⁽³⁾.

أما ابن سينا (ت 428 هـ) ، فقد خصص في رسالته "أسباب حدوث الحروف " جانبا يختص بالصوت ، وقد عرفه بقوله : «الصوت سببه القريب تموج الهواء ودفعه وبقاؤه وبسرعة من أي سبب كان »⁽⁴⁾. إن ابن سينا بهذا التعريف ، وصف فيزيقية الصوت ، فهو هواء يخرج ، وهي إشارة إلى أن

⁽¹⁾ : ابن فارس محمد، مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الفكر اللبناني ، 1399 هـ، 1979 م ، 318 / 1.

⁽²⁾ : ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1402 هـ ، 1982 م ، 4 / 15.

⁽³⁾ : ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، تحقيق د : حسن هنداوي ، دار الفلم ، دمشق ، ط 1 ، 1405 هـ ، 1982 م ، 6 / 1.

⁽⁴⁾ : ابن سينا ، أسباب حدوث الحروف، تحقيق : محي الدين الحميد ، دار الجيل ، ط 4 ، 1382 هـ ، 1963 ، ص 56 .

مدخل

الصوت يحدث حين خروج الهواء من الرئتين لاحين دخوله أي مع عملية الزفير المعروفة، ويشبهه - الصوت - بحالة القرع و لكن ليس القرع هو كل الصوت ، فالقرع صوت ، ولكن هذا التشبيه إنما أورده لغرض تفريقي بين الصوت الإنساني و القرع ، كما هو معلوم يحدث حين التصادم. ⁽¹⁾

وقد برهن على هذه الحقائق كثير من العلماء المحدثين : فالدكتور إبراهيم أنيس يرى أن «الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهما»⁽²⁾ و الشيء ذاته يذكر أو كونور I.D O'connor بقوله أن الصوت يتشكل من التحركات التي يقوم بها أعضاء النطق . ⁽³⁾

ويجمع الدارسون اللغويون على أن علم الأصوات Phonetic يشمل الدراسات التالية :

1. دراسة النواحي الفيسيولوجية Articulation تكون بواسطة معرفة الأعصاب والعضلات المكونة للرموز الصوتية .

2. النواحي الفيزيائية Acoustic Phonetic التي تقوم على دراسة الأمواج الصوتية الصادرة من المتكلمين بـ اللغة .

3. النواحي السمعية Auditoty Phonetic وهي عملية تقبل الأمواج الصوتية من الطرف الآخر .

⁽¹⁾ : تحسين عبد الرضا الوزان، الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث ، دار دجلة ، الأردن ، ط 1 ، 2011 ، ص 67.

⁽²⁾ : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 1 ، 1979 ، ص 6

3 A sound is made by definite movement of the organs of speech.

I.D O'connor , Better eng prononociation, combinbridg univ , press, 2nd edition ; P 9

مدخل

4. دراسة وتحليل مدى الارتباط بين النواحي الثلاثة السابقة⁽¹⁾ . وقد ذكر برتيل ما لمبرج ما لهذا العلم من أهمية في تعليم الأداء أي فن إجاده النطق الذي احتل الصدارة في التعليم الحديث ، فلا بد على من يرغب في تعلم النطق الصحيح للغة أجنبية ، أن يتخلص من الهجاء ويركز على الحقيقة الصوتية، بالإضافة إلى الجهد التي تقوم بها الصوتيات لحل المشاكل التي يثيرها الصم و ضعاف السمع .⁽²⁾ وبما أن الصوتيات فرع من فروع اللغويات ، فهي ذات أهمية بالنسبة للمستويات الأخرى للدراسة اللغوية كعلم الدلالة^{*} .

الدلالة لغة :

مشتقة من الفعل (دل) : أرشد : سَدَ وَوَجَهَ ، نحو قوله تعالى: ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدَلْكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنْجِيُّكُمْ مِّنْ عَذَابِ أَلِيمٍ))⁽³⁾ ، فدلالة اللفظ هي هدایته إلى معناه وتوجيهه إليه . و الدلالة بالفتح أو الكسر هو المصدر من دل ، يدل ، وقال ابن فارس (ت 39هـ) في دل « الدال و اللام أصلان أحدهما إبارة الشيء بأماره نتعلمها و الآخر إضطراب في الشيء » .⁽⁴⁾

⁽¹⁾ : ابراهيم محمود خليل ، في اللسانيات و نحو النص ، دار المسيرة ، الأردن ، ط1، 2007، ص65.

⁽²⁾ : برتيل ما لمبرج ، الصوتيات ، ترجمة : محمد حلمي هليل ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، 1997 ، ص 192

• هناك فرق بين المعنى والدلالة : فعلم الدلالة ، دراسة العلاقات اللغوية مادية أو غير مادية والوصول إلى المعنى ، والدلالة هي ما يتوصل به إلى المعنى. إذن الدلالة تتضمن المعنى والمعنى هو ناتج الدلالة .

• ينظر : تحسين عبد الرضا الوزان ، الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب ، ص 123.

⁽³⁾ : الصف / 10 .

⁽⁴⁾ : ابن فارس، مقاييس اللغة ، دار الكتب العلمية، مادة(دل)، 430/1.

مدخل

الدلالة اصطلاحا :

جاء عن الجرجاني (ت 471هـ) قوله: «كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ، الشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول»⁽¹⁾ . فالجرجاني يؤكّد أن للفظة معنى يستدعيها أو هي " الدال " الذي يستدعي " المدلول " ، وأن لها صورة مخترنة في العقل ، فنستعد لتلقي خبر عنها وهو ما يفهم بعلم الدلالة الحديث ModerN semantics الانتقال بالألفاظ من المحسوس إلى المجرد . والشيء ذاته يذكره " سوسر " (1857 - 1913م) حيث يجعل العلامة اللغوية (Signifie) تتألف من وجهين الدال (Signifiant) و المدلول⁽²⁾ (Signe =)، وكانت و لا تزال ثنائية الدال والمدلول مركز جدل بين كثير من العلماء بين قائل بوجود هذه العلاقة بشكل طبيعي، بينما ذهب آخرون إلى إنكار العلاقة الطبيعية، والنزوع إلى العلاقة الاصطلاحية ، فمن أصحاب الفريق الأول نجد " ابن جني " قد أفضى الحديث في البحث عن تعليقات لعلاقة الدوال بمدلولاتها في كتابة " الخصائص " ، وأصناف الاقتران الطبيعي بين الدال والمدلول في تحليلات ابن جني ، يمكن انتظامها في خمسة مبادئ⁽³⁾ و نمثل للمبدأ الأول المعون (تصابق الألفاظ لتصابق المعاني) باقتراب الأصلين الثلاثيين نحو

⁽¹⁾: الجرجاني ، التعريفات ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2006 ، ص 97 ، 98
⁽²⁾ : F.de saussur , cours de ling generale, en edition Alger. 2^{ème} edition , P 108 . 109.

⁽³⁾ : المبدأ 1: تصابق الألفاظ لتصابق المعاني،المبدأ 2: تصوير اللفظ على هيئة المعنى تقوم على الصيغة الصرفية نحو : وزن (فعلى) تأتي للسرعة نحو الولقي، المبدأ 3: المقابلة بين مبني الفعل و معناه ، نحو : (استقنع) جعلت للطلب نحو : استنسقى المبدأ 4 : مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، نحو الخضم للأكل الرطب و القضم للصلب ...
المبدأ 5: ترتيب الحروف على مقتضى المعنى . مثلا : (الباء لغاظتها تشبه بصوتها خفة الكف على الأرض.....)
ينظر : ابن جني ، الخصائص ، 45/2

مدخل

اللوقة⁽¹⁾ و اللوقة ، فابن جني يرى أن هذه الألفاظ مختلفة الأصول و لكن المعاني واحدة أو متقاربة فيقول : « لوقة و لوقة الأولى من مادة "ل" و ق " والثانية من مادة "أ" و ق "الـ" » ، فاللواء و من "اللوقة" زائدة ، فالكلمات من أصل ثلثي ، تقارب الألفاظها لتقارب معانيه (الدلالة).

و يمثل العلاقة الاصطلاحية فريق من الفلاسفة و اليونان و يرون أن العلاقة بين الدال و المدلول لا تعدو أن تكون علاقة اصطلاحية عرضية، و قد لخص أفلاطون⁽³⁾ (ت 347ق.م) هذا الاتجاه الاصطلاحي الذي ينكر المناسبة الطبيعية بين اللفظ و مدلوله في الحوار الذي وضعه على لسان "هرموجينيس" (فيلسوف يوناني) قائلا : « إن الاسم الذي نطلقه على الشئ هو اسم صحيح فإذا ما استعرضنا عنه باخر أتى الثاني صحيحا كالأول ، نغير أسماء عبيينا دون أن يكون الاسم الجديد أقل حظا من السابق ، لأن الطبيعة لا تأخذ على عاتقها أن نطلق أسماء خاصة على أشياء خاصة ، التسمية وليدة التكرار عند الذين يزاولون فعلها »⁽⁴⁾.

و كما انقسم القدامى بين قائل بوجود علاقة طبيعية بين الدال و المدلول و قائل بالاصطلاح ، انقسم المحدثون أيضاً، فسوسيير «يرى أن العلاقة بين وجهي العلامة اللغوية اعتباطية و يعني بذلك أنها علاقة غير معللة ، و حجته في ذلك عدم تشابه الدوال للمدلول الواحد بين اللغات المختلفة كالدال " ثور "»⁽⁵⁾.

٤: لوقة : طعام طيب يكون من الزبد الراطب، و الألوقة مثلها.

: ابن جنى ، الخصائص، 45/2⁽²⁾

⁽³⁾ من كبار فلاسفة اليونان ، صاحب المثالية في التفكير الفلسفي .

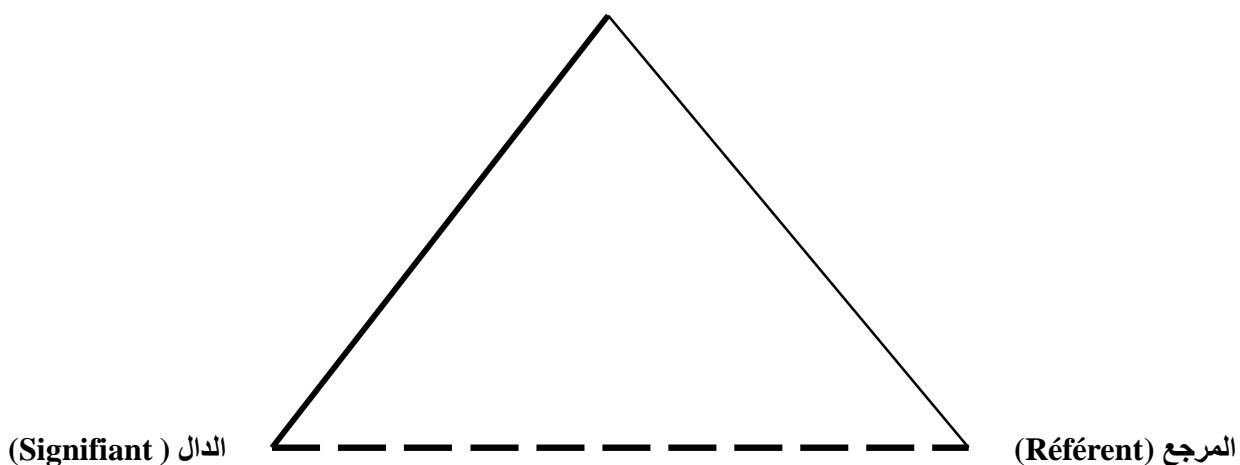
ينظر : grand dictionnaire encyclopédique larousse.lib8.paris.1984.p8205. (4)
أفلاطون ، المحاورات ، تعریب ، زکی نجیب محمود ، نشر : لجنة التأليف و الترجمة و النشر ،
القاهرة 1966، ص 85.

⁵.saussure.cours de ling generale .p110.112

مدخل

غير أن هذا البسط لم يرق للكثير من العلماء على رأسهم رتشاردز - (C.K.Ogden) وأوجدن (Richards) اللذان أقرا بأن الاعتباطية لا تقع بين "الدال" و "المدلول" بل بين "الدال" و "المرجع" أي المشار إليه . أو الشيء المسمى⁽¹⁾ و يمثلان لذلك بـ المثلث الأدنى :

المدلول (Signifié)



ووجه اعتراضهما على سوسور هو أن الاعتباطية لا تقع بين الدال والمدلول ، بل بين الدال والمرجع ، ولذلك عبرا عنها في مثثهما بخط متقطع . و يعد إيميل بنفنسن (Emile benveniste) من أبرز المعارضين لفهم سوسور للعلاقة بين الدال والمدلول ، فهو يذهب إلى أنها علاقة ضرورية ويقول ذلك بصرامة : «إن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتبراطية بل هي على العكس من ذلك علاقة ضرورية ». ويعتمد بنفنسن في ذلك على المثال نفسه الذي احتج به سوسير لمبدأ الاعتباطية ، وهو الدال "ثور" ، فيقول إن مدلوله مماثل في الوعي بالضرورة التابع الصوتي : "ث - و - ر" لأن الذهن

⁽¹⁾ : نقل عن : بيير جيرو، علم الدلالة ، ترجمة ، منذر عياشي ، دار ظلاس ، دمشق ، ط1، 1988 ، ص 102.

مدخل

لا يتقبل من الأشكال الصوتية إلا ذلك الشكل الذي يكون حاملاً لتمثيل يمكنه التعرف عليه و إلا رفضه بوصفه مجهولاً و غريباً . ويذهب أيضاً إلى التلميح إلى أن مبدأ الاعتباطية معارض لكون الدال و المدلول كوجهي الورقة فوحدة الجوهر هذه للدال والمدلول هي التي تضمن الوحدة البنوية للعلامة اللسانية.⁽¹⁾ وهكذا توالت الدراسات في أوروبا خاصة بعد الاهتمام الذي أثاره كتاب "معنى المعنى Meaning of the Meaning" لأوجدن "Rusharz" ، وأصبح لعلم الدلالة قواعد ومنهجاً يسير عليها ، فظهرت عدة نظريات دلالية تتناول هذا العلم بالتفصيل كنظرية السلوكية التي يتزعمها بلو مفيلد Bloomfield Stimulus ، حيث تقوم هذه النظرية على مفهومي المثير Reponse والاستجابة ، المعروفين في علم النفس السلوكي ، ويطلق المثير على الأحداث التي تسبق الكلام the speaker's stimulus و تكون سبباً في كلام المتكلم ، أما الأحداث التي تلي الكلام فتدعى استجابة السامع "the hearer's response"⁽²⁾

أما النظرية السياقية contestual theory فقد ارتبطت باللسانوي البريطاني فيرث (ت 1960م) وتقوم هذه النظرية على النظر إلى المعنى بوصفه وظيفة في سياق ، وقد استخدم السياق في هذه النظرية بمفهوم واسع بحيث يشمل السياق الصوتي ، الصرفي ، النحوي ، المعجمي و لا يظهر المعنى المقصود للمتكلم إلا بمراعاة الوظيفة الدلالية للألفاظ المستخدمة.⁽³⁾ وكذا نظرية الصفات

⁽¹⁾ : محمد سبيلا ، عبد السلام بنعبد العالي ، اللغة ، دط ، دت ، ص 39

⁽²⁾ : محمد محمد يونس علي ، مقدمة في علمي الدلالة والاتصال ، دار الكتاب ، ط 1 ، 2004 ، ص 25

⁽³⁾ : محمد سبيلا ، عبد السلام بنعبد العالي ، اللغة ، ص 39.

مدخل

الدلالية و التي تعرف أيضا "نظيرية التحليل الدلالي" . و التي تعود أصولها إلى محاولات الباحثين لوضع مقاييس لضبط معانٍ الكلمات ، فكما أن الدال يحل إلى صور للتعبير (حروف أي فونيمات) فكذلك المدلول يجب أن يحل هو أيضا إلى صور للمحتوى (صفات دلالية) ، و للإشارة فإن هذا التحليل يأتي دائما بعد تحديد الحقول الدلالية و حصر كلماتها، فلكي نتبين معنى كل كلمة و علاقتها بالأخرى ، نستخلص أهم الملامح التي تجمع كلمات الحقل من جهة و تميزه بين أفراده من جهة أخرى ثانية ، و معنى الكلمة عن أصحاب هذا الاتجاه هو مجموعة من العناصر التكوينية أو المكونات الدلالية⁽¹⁾ ، وهذا ما جسده نظيرية الحقول الدلالية . و قد ظهر أيضا ما يعرف بـ " الدالة المحورية " و المقصود أن المعنى يتحقق تحققـا علميا في كل الاستعمالات المنسوبة من هذا الجذر فقولنا - مثلا - إن الدالة المحورية للجذر " صلت " هي تجرد الشيء مما يعروه يعني أن هذا المعنى يتحقق في كل استعمالات هذا الجذر⁽²⁾ ، كما ظهر أيضا ما يسمى بـ " علم الدالة التاريخي " الذي ساهم في ظهور المعجم التاريخي للغة العربية من أجل أن يجمع شتات لغتهم ، ويظهر خطى التطورات التي أصابت ألفاظها من حيث المعنى و الاستعمال .⁽³⁾ و بما أن موضوع " علم الدالة " هو المعنى " ، فهذا الأخير يُستقى من جملة وسائل نمارسها في النص بدءاً بدراسة أصوات الكلمات وتحديداً التغيرات

⁽¹⁾ د. خليفة بوجادي ، محاضرات في علم الدالة ، بيت الحكم ، ط 1 ، 2009 ، ص 196 ، 197.

⁽²⁾ من ذلك قولهم : أصلت سيفه : جرده من غمده

رجل صلت ، الجبين : جبينه مجرد من الشعر الذي يكسو ما حوله

الصلتان : الحمار المنجرد القصير الشعر

جاء بمرق يصلت : مجرد من قشرة الدسم التي تعلو المرق

ينظر ع . الكريـم محمد حـسن جـبـل ، الدـالـةـ المـحـورـيـةـ فـيـ معـجمـ مقـايـيسـ اللـغـةـ ، طـ 1ـ ، 2003ـ ، صـ 9ـ .

⁽³⁾ د. محمد صرغ العزيزي ، المعجم التاريخي للغة العربية ، دار السلام ، القاهرة ، ط 1 ، 2008 ،

ص 93

مدخل

التي تتعري ببنيتها ، ومن ثم بيان موقعها الإعرابي عن طريق تركيبها مع كلمات أخرى، وبالتالي تسهم هذه المستويات في خدمة الدلالة الكاملة للنص .
وكما أسلفنا الذكر ، فقد أخذت العلاقة بين الدال والمدلول حيزاً كبيراً في الدراسات الإنسانية منذ زمن بعيد ، وكل ذلك من أجل الوصول إلى " المعنى " الذي هو غاية العلوم اللغوية.

ومن عجيب المصادفات أن مهندس الصوت يحاول من ناحية تحديد السمات المميزة لكل صوت ، تلك السمات نفسها التي يبحث عنها اللغوي حين يحاول إرساء أسس النظام البنوي (الوظيفي) للغة من اللغات ، فالدراسة الفنية للصوت ، و التحليل البنوي للغة ، يتلاقيان في هدف واحد ألا و هو البحث عن الظواهر الناقلة للمعنى.⁽¹⁾ كالإيقاع الصوتي و علاقته بالدلالة الذي يتضمن التكرار سواء أكان (تكرار الحرف في الكلمة تكرار الكلمات و المقاطع الصوتية ، ودلالة زمن الأفعال الثلاث و دراسة الصيغ) (اسم المقصور ، اسم الفاعل) وما حققته من وظائف دلالية وأغراض بلاغية ، هذا على مستوى البنية الصوتية الداخلية . أما الموسيقى الخارجية فتتناول الإيقاع العروضي و ما يصحبه من تحديد للروي و القافية وأهم الزحافات و العلل التي تعترى التفعيلات مع تحديد الدلالات التي حققتها في المقصورة .

وتنضاف الموسيقى الداخلية و الخارجية في تشكيل البناء الموسيقي العام الذي يعمل على إعطاء إيحاء شعوري مؤثر ينسجم مع معنى النص .

⁽¹⁾ : برتيل مالمبرج ، الصوتيات ، ص 198.

مدخل

البنية الصوتية الداخليّةتمهيد: مفهوم الإيقاع وأنواعه :الإيقاع لغة :

من وقع ، يقع ، وقوعا . يقال : سمعت وَقْع المطر وهو شدة ضربه الأرض إذا وَبَل ، ويقال سمعت لحوافر الدواب وَقَعا وَوَقَعوا ، و الموضع : موضع الوقع وَوَقْع بالأمر : أَحْدَثه وأنزله . أما الواقعة ، الداهية و النازلة من صروف الدهر

و هو اسم من أسماء يوم القيمة.⁽¹⁾

الواقع : الذي يشتكي رجله من الحجارة .

والواقع : السحاب الرفيق ، وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدى واقعا والإيقاع : من إيقاع اللحن و الغناء ، وهو أن يُوقِّع الألحان و يُبَيِّنُهَا ، و سمي الخليل رحمة الله كتابا من كتبه من ذلك المعنى " كتاب الإيقاع "⁽²⁾ ثم بدأ يتمدد ظهر في عروض الشعر و الوزن الصRFي و الجرس اللفظي ووصل إلى الفن وأشكاله المختلفة كالرسم و النحت و التصوير⁽³⁾

الإيقاع اصطلاحا :

يعرف ابن طباطبة (ت 322 هـ) الإيقاع بقوله :

«للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم وما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه»⁽⁴⁾ . ويقول ابن سينا (ت 482 هـ) أن الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات ، وفي هذا عنصران : النظام والصوت⁽¹⁾ ، فقد أكد كثير من الباحثين

⁽¹⁾ : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (وَقْع) ، ص 483

⁽²⁾ : المصدر نفسه ، ص 485

⁽³⁾ : منير سلطان : فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي ، دار المعارف الإسكندرية ، د ط ، 2007 ، ص 167.

⁽⁴⁾ : ابن طباطبة العلوi ، عيار الشعر ، تحقيق ، محمد زغلول سلام ، ط 3 ، د ت ، ص 53.

القىامى من خلال تعريفهم للشعر على الجدلية القائمة بين الموسيقى : الشكل والصياغة على المستوى الصوتي، وبين المستوى المعنوي أو الدلالي : التخيلى، وهي عناصر أساسية في تمييز الشعر عن غيره من الأشكال اللغوية والأدبية⁽²⁾. فابن سينا يرى أن هناك توافقاً بين الإيقاع الشعري : الوزن، ووحدته (التفعيلة) المؤلفة من حروف⁽³⁾.

ويرى الفيروزبادى (ت 832 هـ) أن « الإيقاع إيقاع الحان الغناء ، و هو أن يوقع الألحان و يبيّنها »⁽⁴⁾ و يذهب ابن فارس (ت 395 هـ) مذهب ابن سينا في الربط بين الوزن و الإيقاع قائلاً : « و أهل العروض مجموعون على أنه بين صناعة العروض و الصناعة الإيقاعية ، إلا أن الصناعة الإيقاعية تقسم الزمان بالنغم ، و صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»⁽⁵⁾.

وقد ازداد استخدام مصطلح " الإيقاع " في ثقافتنا العربية المعاصرة ، باعتبار علاقته المباشرة بالشعر ، وحين نتفحص تعريفاتهم نجد أن مفهوم الإيقاع قد اتجه نحو مستويات أخرى كالمستوى الصوتي و البلاغي و النبر و التغيم من ذلك قول عز الدين اسماعيل « الإيقاع هو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها»⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ : ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى ، مفهوم الشعر ، منشورات دار الثقافة ، القاهرة ، 1978 ، ص 247.

⁽²⁾ : صلاح يوسف عبد القادر ، العروض و الإيقاع الشعري ، دار الأيام ، الجزائر ، ط 1 ، 1997 ، ص 153.

⁽³⁾ : ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى ، مفهوم الشعر ، ص 247.

⁽⁴⁾ : الفيروز بادى ، محي الدين محمد بن الشافعى ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999 ، د ط ، 1 / 127.

⁽⁵⁾ : ابن فارس ، الصاحبى في فقه اللغة ، تحقيق: مصطفى شوقي ، د ط ، 1963 ، ص 247.

⁽⁶⁾ : عز الدين اسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د ط ، 1974 ، ص 376.

أما سيد البحرياني فيرى أن الإيقاع هو « تنظيم لأصوات اللغة بحيث

تتوالى في نمط زمني محدد». ⁽¹⁾

ومن الباحثين المهتمين بالعروض والإيقاع في الجزائر مصطفى حركات الذي وضع مؤخرا كتابا شرح فيه آراءه المرتبطة بالإيقاع الشعري عنوانه "نظيرية الإيقاع" حيث نجد فيه العديد من التعريفات الخاصة بالإيقاع أهمها:

- الإيقاع هو اقتران حدث متكرر بزمن ، وهو تقطيع للزمن .⁽²⁾
 - الإيقاع : سلسلة من الأحداث و التقطيع على مستويات مختلفة.⁽³⁾
- و الإيقاع اللغوي أنواع عديدة منها :

- 1- إيقاع الجرس الصوتي :

وهو الإيقاع الناجم عن الانسجام والتوازن بين العلاقات في الإطار الواحد حركة كان، أو فنا أو ظواهر مرتبطة أو بيولوجية أو وجذانية.....

ويتولد الإيقاع من الانسجام بين الحركة و المعنى المقصود، في إطار زمني محدد، لا يختلف طولاً أو قصراً. فالإيقاع الفني في اللوحة انسجام بين اللون والمضمون، يأتي من حسن توزيع الألوان، و حسن استخدام قدراتها على الإيحاء.⁽⁴⁾ كذلك هو الإيقاع الصوتي، انسجام بين الدال والمدلول، وحسن استخدام الأصوات على نحو تأنس له النفس التي تسعى إلى اكتشاف ما وراءه من دلالات كثيرة. ويضم هذا النوع من الإيقاع : التكرار بأنواعه السجع وأضبه،.. وبه تكتمل الدائرة اللغوية الإيقاعية وزنا (العروض)، بنية

⁽¹⁾ : سيد البحرياني ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية للكتاب ، د ط ، 1993 م، ص 112.

⁽²⁾ : مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع في الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى ، دار الأفاق ، الجزائر ، د ط ، 2008 ، ص 16 ، 17.

⁽³⁾ : المرجع نفسه ، ص 329.

⁽⁴⁾ : منير سلطان ، فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي ، ص 173.

(الصرف)، جرسا (البلاغة) وكلها تدخل في إطار الإيقاع الصوتي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى ويأتي بعد ذلك جمال التوظيف.

2- إيقاع الوزن الصرفي :

وهو توالي كلمتان بوزن صRFي واحد - أسماء أو أفعال - ، وقد تكونان مسجوعتين فيجتمع لهما الإيقاع من مصدرين، وقد لا تكونان و يتتحقق هذا النوع من الإيقاع بتكرار الجواMD و المشتقات من الكلمات التي على وزن واحد في إطار البيت أو البيتين أو العبارة في النثر⁽¹⁾ يقول د. إبراهيم أنيس : «ويظهر أن الخليل وأصحابه قد تأثروا إلى حد كبير بمقاييس علم الصرف ، فاتخذوا رموز الصرف رموزا للعرض » .⁽²⁾

3- الإيقاع العروضي :

الإيقاع في الشعر يعني : تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب . يقول حازم القرطاجني (ت 684هـ) «أن تكون المقادير المفقة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»⁽³⁾ إن علاقة العروض بالإيقاع علاقة تداخل و تلامح باعتبار أن الوحدات الإيقاعية التي يمكن أن نجزئ البيت الشعري على أساسها "التفعيلات" ، و الوحدة النغمية هي توالي الحروف المتحركة و الساكنة على نحو منظم دقيق يسمى التفعيلة، فإذا بلغت التفعيلات عددا معينا نشأ ما يسمى "البحر" ، ويضاف إلى البحر القافية، وهي المقطع الصوتي الذي يتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة⁽⁴⁾ . و تبعا لذلك

⁽¹⁾ : منير سلطان ، فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي ، ص120.

⁽²⁾ : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، دت ، ص 116.

⁽³⁾ : حازم القرطاجني ، منهاج البلاغة و سراج الأدباء ، تونس ، 1966 ، ص 263.

⁽⁴⁾ : محمد بوزواوي : تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ، دار هومة ، الجزائر ، د ط ، 2002 ، ص 24.

سنقوم بإحصاء التكرار في المقصورة بأنواعه (تكرار أصوات مفردة ، مقاطع صوتية، تكرار الكلمات بأنواعها...) مع ربطها بالجانب الدلالي الذي حققه في المقصورة.

1/ تكرار أصوات مفردة (الصوات و الصوامت) مع بيان**أثرها الدلالي :****أ/ التكرار لغة :**

التكرار مصدر "كرر" ، إذا رد وأعاد، و هو عند البصريين (تفعّل) بفتح التاء خلاف (تفعيل) ، أما الكوفيون فيرون أنه مصدر (فعل) ، و الألف عوض من الياء في التفعيل⁽¹⁾.

التكرار اصطلاحاً :

لقد حظي التكرار بعناية فائقة من قبل الدارسين قديماً و حديثاً، فابن الأثير (ت 622هـ) يعرف التكرار بأنه : «دلالة اللفظ على المعنى مردداً»⁽²⁾ ، و قد جعله - التكرار - النقاد و البلاغيون قسمين : حسن و قبيح ، مشيرين أيضاً لأغراضه و دلالاته و الغاية منه ، فالسجلمناني يعرفه بأنه «إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو النوع أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع في القول مرتين فصاعداً»⁽³⁾.
 أما التكرار عند الشعراء و نقاد الشعر المعاصر ، نجد نازك الملائكة في كتابها الموسوم "قضايا الشعر المعاصر" تجعله - التكرار - مكوناً إيقاعياً له دوره في البنية الموسيقية للبيت⁽⁴⁾.

وقد نص على هذا بصورة أوضح الناقد ريتشاردز بقوله : « الإيقاع يعتمد - كما يعتمد على الوزن - الذي صورته الخاصة على التكرار و توقع آثار الإيقاع و الوزن تتبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا

⁽¹⁾ : ابن منظور : لسان العرب ، مادة (كرر)، ص 160

⁽²⁾ : ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائل في أدب الكتاب و الشاعر - تقديم ، وتعليق - أحمد الحوفي و بدوي ، نهضة مصر للطباعة و النشر ، د ط ، 3 / 3.

⁽³⁾ : جميل عبد المجيد البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية ، الهيئة المصرية للكتاب ، د ط ، دت ، ص 84.

⁽⁴⁾ : نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، القاهرة ، دط ، ص 120

يحدث «⁽¹⁾ فيما يرى أحمد زهير أحمد منصور «الجانب الإيقاعي في الشعر قائماً على التكرار ، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة، وهذه الأصوات المكررة تثير النفس انفعالاً»⁽²⁾.

أما في لسانيات النص فالتكرار : إعادة عنصر لغوي بنفسه مرة واحدة أو عدة مرات في مواضع معينة من النص ، كما يعتبر رابطاً نصياً مهماً، وأسلوباً دائم التواجد في النصوص و الخطابات⁽³⁾ و يلاحظ فان دايك أيضاً أن "التكرار" من الأبنية اللافتة للنظر سواء كان ذلك في الجملة أو فيما بين الجمل.⁽⁴⁾

و لهذا فلقد لقي التكرار عنابة فائقة من قبل علماء لسانيات النص نتيجة للوظيفة التي يؤديها في إبراز المعاني ، و الفصل بين معنيين متقاربين - في بعض الأحيان - ولهذا فهو يضفي قيمة فنية جمالية على النص إذا أحسن استخدامه ، فيتحول إلى سمة أسلوبية بارزة يقول صلاح فضل أنه يجب «أن يكون لهذا الملح - المكرر - نسبة ورود عالية في النص يجعله يتميز عن نظائره، وأن يساعدنا رصده - أي التكرار - على فك شفرة النص و إدراك كيفية أدائه لدلالته»⁽⁵⁾.

وفيما يخص وظيفة التكرار النصية يعرفه صبحي إبراهيم الفقهي بأنه «إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة ، وذلك باللفظ نفسه، أو الترافق ، وذلك

⁽¹⁾ : زهير أحمد منصور ، ظاهر التكرار في شعر الشابي ، عن موقع (ت ، د ، م) 28 / 8 / 2066 ، ص 3.

⁽²⁾ : الموقع نفسه ، ص 3.

⁽³⁾ : تون ، أ. فان دايك علم النص ، مدخل متداخل للإختصاصات ، د ط ، د ت ، ص 193.

⁽⁴⁾ : المرجع نفسه ، ص 195.

⁽⁵⁾ : صبحي إبراهيم الفقهي ، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، ص 22.

لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباude. »⁽¹⁾

وقد اعتمد "شاعرنا" في موسيقاه الداخلية على بناء صوتي متوج ، فزاوج بين الصوامت و الصوائب ، محاولا إيجاد علاقة انفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد جمع بين أنواع الصوائب الطويلة و القصيرة و بين صفات ومخارج الصوامت والصوائب ، وبما أن الشاعر اعتمد على الروي المقصور ، فقد حققت الصوائب الطويلة انزياحا حضوريًا كبيرا أكثر مما حققه الصوائب القصيرة ، وفي ذلك دلالات ستنظر إلى لاحقا. ولعل ظاهرة " التكرار تعد هي المسيطرة في المقصورة كلها، مما سيتم الأخذ به و تطبيقه في هذا البحث يكون كالتالي :

- ربط الفونيمات من خلال الخصائص الصوتية بدلالات النص، وتوظيف علاقاتها فيما بينها كفونيمات منفردة أو مجموعات متاسقة في اختلافاتها و تطابقاتها عبر مفهوم السمات المميزة لكشف الدلالة الكامنة وراءها .
- يتم النظر في تكراراتها وانزياحاتها سواء أكان إيقاعا صوتياً أو إيقاعا خارجياً عروضياً .

-النظر إلى الخصائص الصوتية من حيث الفروق كالجهر و الهمس و الشدة و الرخاؤة ... و غيرها وفقا لما ورد في المقصورة.

⁽¹⁾ : صبحي ابراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، ص33.

أ-1/ تكرار الصوائت:

بما أن الصائت المقصور هو المهمين على المقصورة، فلابد أن نوليه بعضا من الاهتمام. فقد قسمت الأصوات اللغوية منذ القديم إلى صوامت وصوائت ذلك أن أي «صوت كلامي ينتمي إلى قسم من القسمين المعروفيين بالصوامت والصوائت»⁽¹⁾.

ورغم قلة عدد الصوائت في اللغات المختلفة إلا أنها حظيت باهتمام كبير من طرف اللغويين وذلك راجع لدورها التميزي بين الحركات وتحديدها لوظائف مختلفة (لغوية، صرفية ودلالية...).

وقد تم تقسيم الأصوات اللينة بحسب أوضاع أعضاء النطق ودرجة افتتاح الآلة وعمل بعض مجهرات الأصوات أو مكبراته⁽²⁾.

فالصائت أو الحركة يعد «الصوت الصالح لأن يكون نواة للمقطع العربي أي ذروة تحظى بقدر أكبر من الطاقة الأكoustيكية والبروز في الإسماع»⁽³⁾. واللغة العربية تملك ست صوائت (الحركات) ثلاثة منها قصيرة هي (الفتحة والكسرة والضمة)، وثلاثة طويلة (الألف والياء والواو). فعلى أساس المدة الزمنية المستغرقة في أثناء العملية النطقية صار «من الممكن أن تعتبر الفتحة الطويلة هي القصيرة+ فونيم الطول والكسرة الطويلة هي القصيرة+ فونيم الطول والضمة الطويلة هي القصيرة+ فونيم الطول»⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ : محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دط، ص 160.

⁽²⁾ : ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، 1 / 39.

⁽³⁾ : د. سعيد مصطفى، دراسة السمع والكلام، صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك، القاهرة، ط1، 2000، ص 166.

⁽⁴⁾ : أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، دط، ص 311.

وقد فطن ابن جني لفرق بين الحركات القصيرة وحروف المد (الحركات الطويلة) وذلك في قوله: «أعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللین وهي الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاثة: وهي الفتحة والكسرة والضمة، والفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو، وقد كان متقدمو النحوين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة، إلا ترى أن الألف والواو الياء اللواتي هن حروف توأم كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن في بعض، وذلك في قوله: "يُخاف ويُنام ويُسیر ويُطير ويُقْوِم..." ، فنجد فيهن امتدادا واستطالة ما.... ويدل ذلك أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أتبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه »⁽¹⁾.

و للصوائب بأنواعها - الطويلة و القصيرة- دلالات تُنتَج من صفاتها وتمازجها مع صوامت متباعدة تظهر فيما سبأتهي... .

⁽¹⁾ : ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1718 / 1.

الدلالة البلاعية لصورة الماء وآتى الماء صورة

لأصوات اللين وظيفة كبيرة وأهمية خاصة في علم النحو وذلك في مجال العلامات الإعرابية وهي أساس لمعرفة محل الكلمة من الجملة وإعرابها، ولها دور ولاسيما في علم الصرف، فمعظم المسائل الصرفية تعتمد على أصوات اللين كالاشتقاقات والظواهر الصرفية والصوتية التي تعد العمود الفقري لعلم الصرف كالأعوال والإبدال.... بالإضافة إلى أهميتها في علم التجويد^(١).

وقد تطرق د. تمام حسان إلى الدور الكبير لكمية الصوائت في بناء القوالب والصيغ، فالمصدر "ربط" مثلاً إذا أضفنا للباء والطاء فتحتين قصيرتين تحول المصدر إلى فعل يدل على حدث و زمن مضى "ربط"، أما إذا أطلنا حركة الراء بحيث أصبحت طويلة تحولت الصيغة إلى اسم الفاعل "رابط"، وكذا تغيير موقع هذه الزيادة، يعطينا هيئة جديدة للصيغة، فإذا أطلنا حركة الباء في الفعل الماضي "ربط"، وهي هيئة أخرى من هيئات المصادر للفعل غير الثلاثي "رابط"، وكذا نوع الحركة المطاللة فإن له أيضاً تأثير على هيئة الصيغة الجديدة، ومن ثم معناها. فالفعل "حمد" إذا أطلنا حركة الميم فإن هيئة الفعل تحول إلى صفة "حميد"، أما إذا غيرنا نوع الحركة المطاللة على الميم بحيث أصبحت فتحة طويلة، وكذا الفتحة المصاحبة للحاء، حولناها إلى ضمة فإن الهيئة الجديدة تصبح "حمداد" وهي تقييد المبالغة⁽²⁾.

والمقصود بالكمية "الطول والقصر" (فالطول في الحروف الصحيحة تشديد والقصر إفراد، والطول في حروف العلة مد والقصر حركة)، وهذا الاصطلاحان يترددان في دراسة المقاطع فمنها القصير والمتوسط والطويل⁽³⁾.

⁽¹⁾ كولينز، كاكل عزيز، دلالات أصوات الليبيين في العربية، ط1، 2009، ص 67-69.

⁽²⁾ تمام حسان ، اللغة العربية معناها و معناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1979 ، ط2، ص30.

المرجع نفسه، ص 30 (3)

والجدول الآتي يوضح نسب ورود الصوائت (القصيرة والطويلة) في المقصورة:

الكسرة	الضمة	الفتحة	الواو	الياء	الألف	الصوائت
572مرة	877مرة	3330مرة	125مرة	361مرة	1276مرة	التواتر
%99,96	%99,93	%99,99	%66,70	%78,60	⁽¹⁾ 99,98	النسبة

عند استقراء الجدول لوحظ أن الفتحة احتلت المرتبة الأولى حيث بلغت نسبتها 99,99%， أما الضمة فقد بلغت نسبتها 99,93%， وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن "الفتحة" أسهل أصوات اللين نطقا، وأكثرها شيوعا وهذا ما توصلت إليه التجارب الحديثة والإحصائيات التقنية المتباينة، والتي أثبتت أن (الفتحة) احتلت المرتبة الأولى في شيوعها على نظيراتها من الأصوات، ذلك أنها أسهل الأصوات لفظا لأنها صوت لين أولا، ومركز نطقها أعلى اللسان، فضلا عن الذكر فإن (الضمة) صوت مدور، لأنه يحتاج لنطقه استداره الشفتين، وفيها جهد وتتكلف على الناطق⁽²⁾، ولأن المقام لا يكفينا لذكر جميع الصوامت بحركاتها نكتفي بإعطاء نموذج عن الصوامت الانفجارية وعد استعمالها بالفتح والضم والكسر:

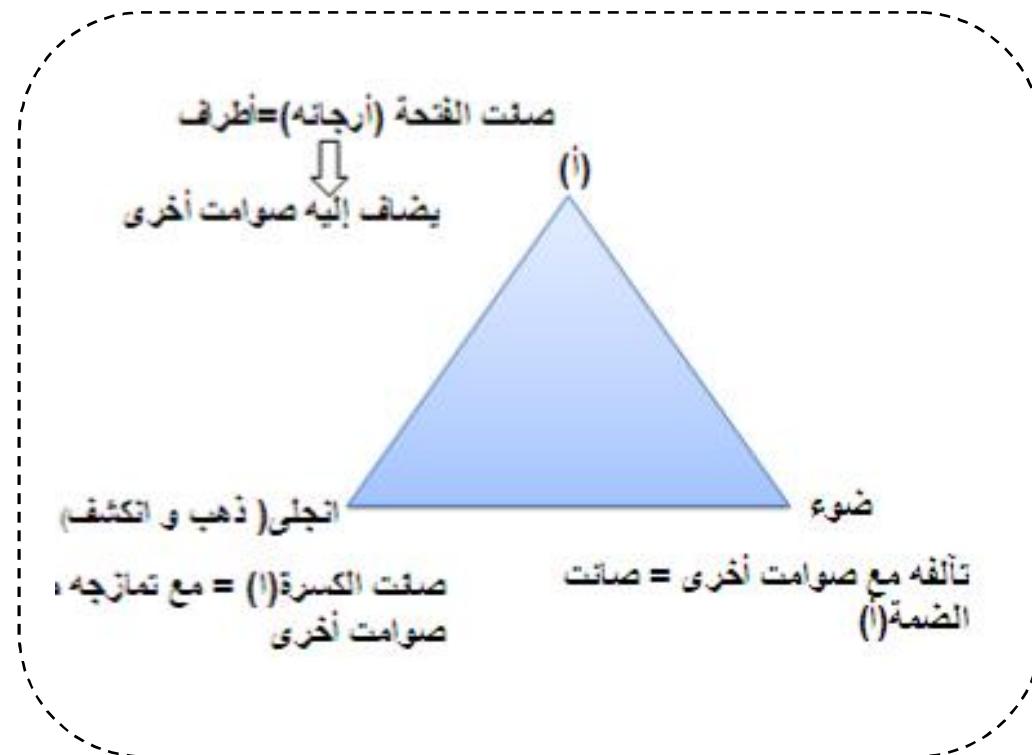
⁽¹⁾: تم التوصل إلى هذه النسب باعتماد الطريقة التالية : الألف مثلا: مجموع نسب توافر الألف في كل الأبيات.

⁽²⁾: كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، ص 78.

الصوات الانفجارية	عدد توافرها	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر
الهمزة	441 مرة	201 مرة	34 مرة	178 مرة
الباء	230 مرة	62 مرة	25 مرة	67 مرة
التاء	210مرة	55مرة	45مرة	31مرة
القاف	198مرة	108مرة	28مرة	31رمـة
الدال	192مرة	84مرة	29مرة	29رمـة
الجيم	120مرة	73مرة	14مرة	11رمـة
الكاف	106مرة	60مرة	21رمـة	10رمـة
الطاء	66رمـة	38رمـة	10رمـة	4رمـة
المجموع	1563رمـة	681رمـة	206رمـة	361رمـة

لقد نوع الشاعر كثيراً في استخدام الصوائب القصيرة كما نوع من قبل في استخدام الصوامت، والجميل أنه يستعمل الصامت ذاته بالفتح والضم والكسر في عدة أبيات بل حتى في البيت الواحد، بالإضافة إلى تالفة مع صوامت أخرى، ذلك أن الضمة لوحدها أو الكسرة لا تحمل أي دلالة ، وخير ما نستدل به قول الشاعر :

فكان كالليل البهيم حلّ في أرجائه ضوءُ صباح فانجلى
فأول ما يلفت النظر في هذا البيت هو غلبة (الفتحة) على كل من
(الكسرة) و (الضمة) و "الليل البهيم" كنایة عن الشعر المبيض، فهو كالليل الأسود
الذى لا ضوء فيه إذا أعقبه الصبح قضى على ظلامه. ونمثّل لذلك بهذا المثلث:



مثلث المعنى

ومثال تناسب صائب الضمة مع المعاني قول الشاعر :

وَالنَّاسُ أَدْحَالُ سُوَاهُمْ وَهُوَ⁽¹⁾. هُمُ الشَّنَّاخِبُ الْمُنِيفَاتُ الدُّرَى

وَالنَّاسُ ضَحْضَاحُ ثِغَابٍ وَأَضَا هُمُ الْبُحُورُ زَاهِرُ آذِيَّهَا

فالبيتان يشيدان بخصال أهل العراق الذين استضافوه، فهم في سمو المكانة وعلو الشرف كذرى الجبال الشامخات، وقد عبر عن ذلك صائب (الضمة) من خلال خلفيته وانغلاقه. تماماً كتكل اللسان وارتفاعه في الفم و استداره الشفتين.

وعن تناسب صائب الكسرة مع الدلالة نستدل بقوله:

كالْحُسْوَةِ فِي آذِي بَحْرٍ قَدْ طَمَّا

مِنْ بَعْدِمَا قَدْ كَنْتُ كَالشَّيْءِ الْقَى⁽²⁾.

بِالْعُشْرِ مِنْ مِعْشَارِهَا فَكَانَ

إِنَّ ابْنَ مِيكَالَ الْأَمِيرَ اتَّاشَنَى

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و إعرابها ، ص144.

⁽²⁾ : المصدر نفسه ، ص 146

إن توادر معظم كلمات البيت بالكسر مع تألفه بكلمات أخرى لدلالة على المكانة التي يحتلها ممدوح الشاعر في نفسه والتي تعادل جزء من عشرة أجزاء لوزير بشكر أهل الأرض. فأمامية الكسرة توحى باندفاع ممدوح الشاعر و انتشاله مما كان عليه .

أما "الصوائت الطويلة" فقد اختلفت نسبها بحسب توادرها في الجدول المذكور آنفا، فالآلف بنو عيها الطويلة والمقصورة اختلفت في القصيدة باختلاف دور أنها واستعمالها، غير أن الآلف المقصورة كانت أكثر دورانا واستعمالا من الآلف الطويلة، وهذا لا يعني وجود اختلاف من الناحية الفسيولوجية بين الآلفين «لأن الآلف دائما حرف لين فهو صوت صائب أبدا، أما الواو والياء فأحيانا هما صوتا لين، وأحيانا هما من الأصوات الصامتة»⁽¹⁾.

ومن الأبيات التي توادر فيها (الآلف) قول الشاعر :

إلى سَبِيلِ الْمَكْرُّمَاتِ يُقْتَدِي كَانَتْ كَنْشَرُ الرَّوْضَنْ غَادَاهُ السَّدَى هَجَراً إِذَا جَالَسَهُمْ وَلَا خَنَّا	إِلَى بَقَائِيَا مِنْ أَنْاسٍ بِهِمْ إِذَا الْأَحَادِيثُ افْتَضَتْ أَنْبَاءَهُمْ لَا يَسْمَعُ السَّامِعُ فِي مَجَلِسِهِمْ
---	---

إن توادر "الآلف" عدة مرات في هذه الأبيات مع تألفه بصوامت وصوائب متباعدة (السين، الكاف، الميم، القاف...) (الفتحة، الكسرة والضمة) دلت على الذكرى الطيبة لمد وحي الشاعر ومازفهم الحسنة، فهم أناس يهاب مجلسهم على أن يدنس بكلمة تخرج عن حد اللياقة، أو تتبو عن شريف الأدب، أو فعل يعيي ويشين، ويقبح ولا يزين⁽²⁾.

⁽¹⁾ : صبري إبراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، 1995، ص 14.

⁽²⁾ : ابن دريد الأزدي ، شرح مقصورة ابن دريد، ص 121.

ومن نافلة القول أن نذكر إن أصوات اللين (الألف، الواو، والياء) تعد من الفونيمات الأساسية في اللغة العربية، فإلى جانب أدائها لوظائف نحوية وصرفية ودلالية، تقوم بوظائف تميزية (معجمية) بين الصيغ والقوالب في العربية، لذا لا يمكن الاستغناء عنها.

وورود الصوائت الطويلة بتواتر قدره 1279 مرة يفسر اعتماد الشاعر على الألف المقصورة دون (الواو) و (الياء) باعتباره روي القصيدة، كما أن هذا الاستخدام لم يكن اعتباطاً أو جزافاً، فهذا التوالى لأصوات المد شكل في النص انسجاماً نغمياً عبر عن انفعالات الشاعر وخلجات نفسه، فجاءت القصيدة جيدة الإنشاء، حسنة البناء.

وكثرة المدود لما تمتاز به من طول النفس تساهم بقدر كبير في إخراج أكبر كمية من النفس والتي تتفجر من خلالها جميع المكبوتات، ولقد سجلت الصوائت الطويلة (الألف، الواو، والياء) حضوراً قوياً في المقصورة من ذلك قول الشاعر:

أَرَاهُ مَا يَدْنُو إِلَيْهِ مَا نَأَى . مَنْ قَاسَ مَا لَمْ يَرَهْ بِمَا رَأَى .⁽¹⁾

وقال أيضاً:

لِعْبَءِ يَوْمًا أَضَّ مَجْزُولَ الْمَطَا
وَوَاحِدٌ كَالْأَلْفِ إِنْ أَمْرٌ عَنَا
يَدَاهُ قَبْلَ مَوْتِهِ لَا مَا إِقْتَنَى
فَكُنْ حَدِيثًا حَسَنًا لِمَنْ وَعَى
أَمْرٌ لِي حِينًا وَأَحْيَانًا حَلَادًا .⁽²⁾

مَنْ رَامَ مَا يَعْجِزُ عَنْهُ طَوْفَهُ
وَالنَّاسُ الْأَلْفُ مِنْهُمْ كَوَاحِدٍ
وَلِلْفَتَى مِنْ مَالِهِ مَا قَدَّمَتْ
وَإِلَمَا الْمَرْءُ حَدِيثٌ بَعْدَهُ
إِلَيْهِ حَلَبَتْ الدَّهْرَ شَطَرِيهِ فَقَدْ

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و اعرابها ، ص 155

⁽²⁾ : المصدر نفسه ، ص 174

لا يكاد يخلو بيت من هذه الأبيات من توافر للصوات الطويلة و القصيرة و بخاصة الفتحة و الألف و الكسرة و الياء، فنلاحظ تارة حضور الصوات الطويلة الثلاث في البيت الواحد، وتارة أخرى توافر الصائت الطويل نفسه عدة مرات في البيت الواحد، فإلى جانب هذه الصوات الطويلة وتمازجها مع صوامت متباينة، (الميم، الراء، الدال، العين،...) وصوات قصيرة جاءت عبرة عن أحاسيس وأفكار الشاعر وجدت خبرته وتجربته التي صقلها في مجموعة من الأمثل والعبير، أراد من غيره أن يستفيد منها.

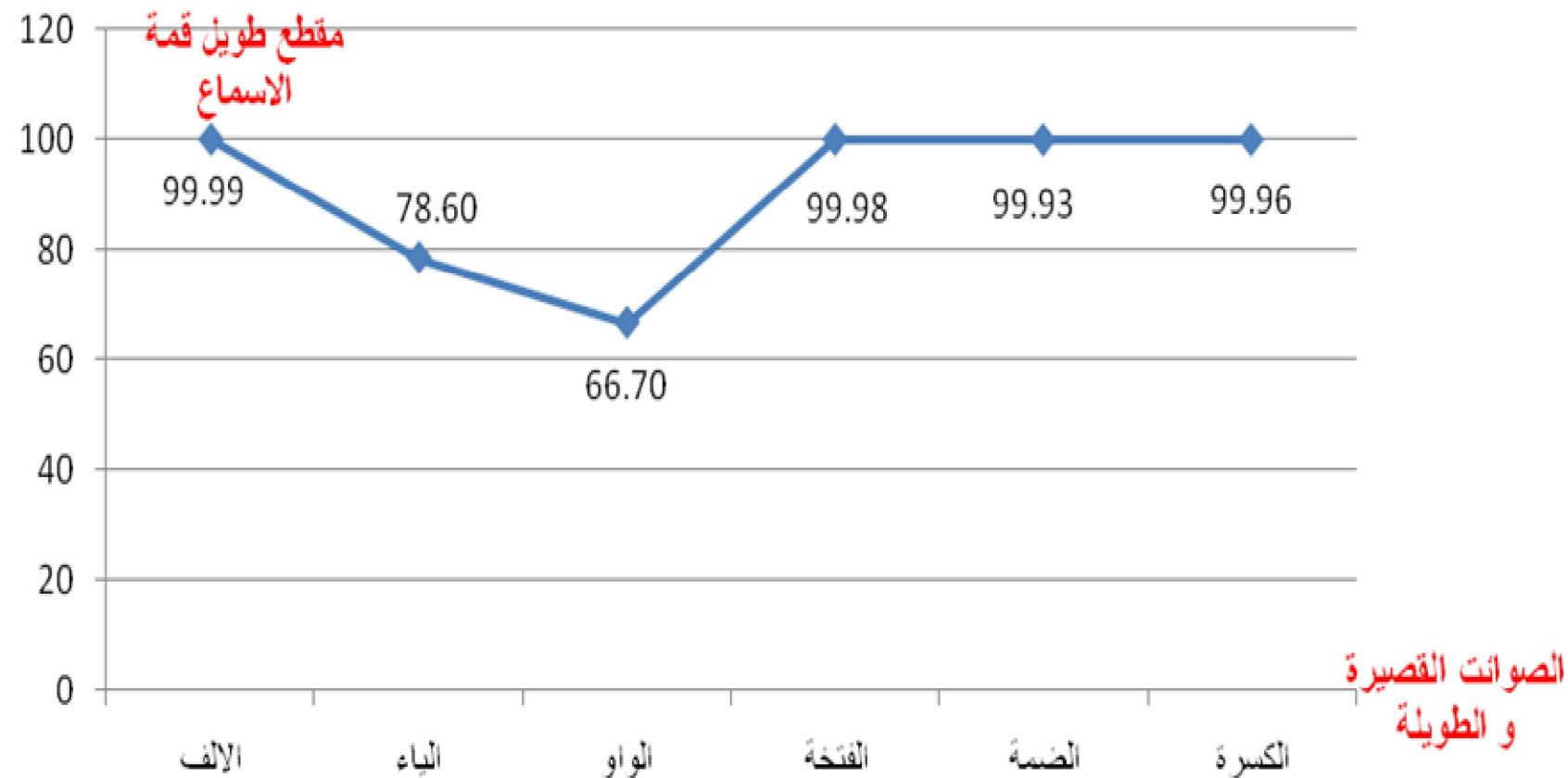
هذه بعض الدلالات، وسنأتي على دلالات أخرى للمقصور في الفصل

-إن شاء الله-

الثاني

و فيما يلي رسم بياني يوضح نسب ورود الصوات (القصيرة والطويلة) في المقصورة.

رسم بياني يوضح نسب ورود الصوات القصيرة و الطويلة في المقصورة النسب المئوية



أ-2/ تكرار الصوات:

وهي التي يحدث عند النطق بها انسداد جزئي أو كلي في موضع من جهاز النطق⁽¹⁾ ويرى متشارل MITCHELL A, G أن الصوت لا يمكن النطق به لوحده إلا إذا كان مرتبطا بأصوات أخرى.⁽²⁾

وقد حظيت الصوامت بعناية بالغة من علماء العربية القدامى والمحدثين، حيث تناولوها باسهاب من نواحي مختلفة، وصنفوها إلى مجموعات حسب طبيعتها وصفاتها.

وفي هذا المقام نركز الاهتمام على صفات الأصوات حيث قسمت إلى قسمين كبيرين هما:

1 - الصفات العامة: وتشمل: الشدة والرخاوة، الجهر والهمس، التوسط بين الشدة والرخاوة.

2 - الصفات الخاصة: وتشمل: الإطباقي، الفقلقة، الصفير، والغنة، والانحراف، والتفسي.....

و قبل الخوض في اظهار صفات الصوامت يجدر بنا التوقيه إلى أن الصوامت اللغوية قسمت في شكل ثنائيات مترابطة في الصفات بين (الجهر والهمس) و(الشدة والرخاوة)، (الاستعلاء والاستفال) (الاطباقي والافتتاح) (التفسيم والترقيق)... وهذا ما ألفينا في المقصورة وبشكل متوجع، وما يجدر ذكره أيضاً أننا سنركز على الدلالات التي حققها ذلك الانسجام والاتساق الصوتي داخل الكلمات، فضلاً عن

⁽¹⁾ صالح سليم عبد القادر الفاخرى، الدلالة الصوتية في العربية، جامعة الفاتح، دط، دت، ص 124.

⁽²⁾ Consonants as speech sound can't be uttered in isolation
A, G, Mitchell, spoken eng, unit of sydny, 1st edit, 1957, p 43. ينظر:

دراسة كل صوت أو صوتين على حدة، فحسن نسج الأصوات داخل القصيدة يوضح دلالاتها ويضفي نوعاً من الإيقاع والتتاغم والأنسيابية.

١/الشدة والرخاوة (الانفجار والاحتakan):

تناول علماء العربية صفتى الشدة والرخاوة وقسموا بذلك الصوامت إلى شديدة "OCCLUSIVE" ورخوة "FRICATIVE"، ووضعوا لها تعریفات متقاربة، حيث نورد في هذا المقام قول سيبويه (ت 187هـ): «ومن الحروف (الشديد)، وهو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه، وهو الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء، والتاء، والدال، والباء، وذلك لأنك لو قلت الحج ثم مدّت صوتك لم يجر ذلك، ومنها (الرخوة) وهي: الهاء، والراء، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والزاي، والسين، والضاد، والثاء، والذال، والفاء، وذلك إذا قلت الطس وانقضَّ، وأشباه ذلك أجرِيَتْ فيه الصوت إن شئت، وأما العين فبَيْنَ الرخوة والشديدة، تصل إلى الترديد فيهما لشبهها بالحاء ومنها (المنحرف) وهو حرف شديد جرى فيه الصوت لأنحراف اللسان مع الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة، وهو اللام، وإن شئت مدّت فيها الصوت من موضع اللام ولكن من ناحيتي مستدق اللسان فُويقَ ذلك. ومنها (حرف شديد) يجري معه الصوت [لأن ذلك الصوت غنة] من الأنف، فإنما تخرجه من أنفك وللسان لازم لموضع الحرف، لأنك لو أمسكت بأنفك لم يَجُرْ معه الصوت وهو النون، وكذلك الميم...»⁽¹⁾.

أما ابن جني (ت 392هـ) فعرفهما بقوله: «وللحرف انقسام آخر إلى الشدة والرخوة وما بينهما، فالشديدة ثمانية: الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم والطاء

⁽¹⁾ سیویه الكتاب تحقيق: محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت طر، دت، 434/4، 435.

والدال، والتاء، والباء والحروف التي بين الشديدة والرخوة ثمانية: الألف، والعين والياء، والميم، واللام، والنون، والراء، والواو وما سوى هذه الحروف والتي قبلها هي الرخوة. ومعنى الشديد أنه الحرف الذي يمنع الصوت من أن يجري فيه إلا ترى أنك لو قلت الحق والشط ثم رُمْتَ مد صوتك في القاف والطاء لكان ذلك ممتنعا، والرخوة هو الذي يجري فيه الصوت إلا ترى أنك لو قلت المش والرش والشح وهو ذلك فنجد الصوت جاريا مع السين والشين والراء»⁽¹⁾. والأصوات الشديدة جمعها القدامى في قولهم (أَجَدْتُ طَبَقَك) أي ثمانية أصوات: الباء والتاء والدال والقاف، والطاء، والجيم، والكاف، والهمزة.

وما يجدر التتويه إليه أن الأصوات الشديدة عند القدامى يقابلها عند بعض المحدثين "الأصوات الانفجارية" وتسمى "الوقفات" وتنتج بـ "أن يُحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تماما في موضع من الموضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريًا، فهذه الأصوات باعتبار الحبس أو الوقف يمكن تسميتها بـ "الوقفات" (stops)، ولكنها باعتبار الانفجار تسمى الأصوات الانفجارية "Plosives"⁽²⁾.

وأما الأصوات الرخوة عند بعض المحدثين تسمى بالأصوات الاحتاكية "Fricatives" وهي: الفاء، والتاء، والدال، والظاء، والسين، والشين، والصاد، والضاد، والخاء، والعين، والراء، والهاء، والأصوات الاحتاكية تتكون بأن يضيق المجرى الهوائي الخارج من الرئتين في موضع من الموضع ويمر من

⁽¹⁾ : ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، 1985، 1، 69، 70.

⁽²⁾ : د. كمال بشر، علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، 2000، ص 247.

خلال منفذ ضيق نسبيا يحدث في خروجه احتكاكا مسموعا، والنقاط التي يضيق عندها مجرى الهواء كثيرة ومتنوعة، تخرج منها الأصوات الاحتكاكية الآتية: الفاء والثاء، والذال والظاء، والسين، والزاي والصاد والشين، والخاء والغين، والحاء، والعين والهاء، هذا عند المحدثين، والأصوات الاحتكاكية منها المهموس وهي: الفاء والثاء والسين والشين، والصاد، والحاء والخاء والهاء ومنها المجهور وهي: الذال والزاي والظاء والعين والغين⁽¹⁾.

وقد وردت الأصوات الشديدة والرخوة في القصيدة بالنسبة المئوية التالية

⁽¹⁾ : كمال بشر ، اللغة ، قسم الأصوات ، ص250.

الصوات الانفجارية	عدد تواترها	الصوات الاحتكاكية	النسبة المئوية	الصوات المئوية	عدد تواترها	النسبة المئوية
الهمزة	441 مرة	الهاء	(¹) 28,25	% 28,25	251 مرة	% 19,36
الباء	230مرة	السين	% 13,71	% 13,71	185مرة	% 14,27
التاء	210مرة	الفاء	% 13,43	% 13,43	177مرة	% 13,65
الكاف	198مرة	العين	% 12,66	% 12,66	172مرة	% 9,79
الدال	192مرة	الصاد	% 12,28	% 12,28	83مرة	% 6,40
الجيم	120مرة	الشين	% 7,67	% 7,67	80مرة	% 6,17
الكاف	106مرة	الغين	% 6,68	% 6,68	50مرة	% 3,30
الطاء	66مرة	الذال	% 4,22	% 4,22	32مرة	% 2,11
المجموع العام	1563مرة	الظاء	% 99,96	% 99,96	30مرة	% 2,66
		الثاء			39مرة	% 3,02
		الزاي			30مرة	% 2,32
		الخاء			38مرة	% 2,93
		الحاء			127مرة	% 9,83

(¹) : تم التوصل الى هذه النسب باتباع الطريقة التالية :
 مثلاً : الهمزة = تواترها 441مرة $\times \frac{100}{1563}$ (المجموع العام) = 28.21%

من خلال دراسة الصوامت الانفجارية في المقصورة اتضح أن نسبتها (99,96%) تكاد تكون مساوية للصوامت الاحتاكية (11%) وهذا يدل على التوازن في استخدام الثنائيات (الشدة والرخاوة)، وخير مثال على انسجام الأصوات الشديدة وتفاعلها مع بعضها بعض لتحدث جرسية ونغمية نستشعر من خلالها المعنى المراد قول الشاعر:

مَنْ كَانَ ذَا سُخْطٍ عَلَى صَرْفِ الْقَضَا
عَلَى جَدِيدٍ أَدْنِيَاهُ لِلْبَلَى
يَشَّتٌ مَلْمُومٌ وَتَكَيْثٌ فُوَى
لَا تَسْتَبِيلُ نَفْسٌ مَنْ فِيهَا هُوَى⁽¹⁾.

رَضِيتُ قَسْرًا وَعَلَى الْقَسْرِ رَضَى
إِنَّ الْجَدِيدِينَ إِذَا مَا اسْتَوَلُوا
مَا كُنْتَ أَدْرِي وَالزَّمَانُ مُولَعٌ
أَنَّ الْقَضَاءَ قَادِفٌ فِي هُوَّةٍ

تمازجت في هذه الأبيات الأصوات الشديدة، حيث تكرر القاف ست مرات، والدال و الباء و الكاف ثلات مرات ، ليصور الشاعر بذلك هول وقوه القضاء والقدر و يجعل القارئ أو السامع يستشعر بها، وذلك من خلال انتقاءه لأصوات القصيدة بعناية و تواؤها مع المعاني المقصود إيصالها. فالشاعر مؤمن كل الإيمان بالقضاء والقدر مما جعله يجهر بأنه مقسورة غير مختار، وإنما يقتصر على الرضا من لا يقدر على تغيير تصاريف القضا.

أما عن تألف الأصوات الرخوة (الاحتاكية) نورد هذه الأبيات التي توضح انسجام الأصوات مع المعنى في قوله:

وَطَبَقَ الْبُطْنَانَ بِالْمَاءِ الرُّوَى
بَحْرٌ طَمَّا تِيَارُهُ ثُمَّ سَجَّا⁽²⁾.

فَأَوْسَعَ الْأَحْدَابَ سَيِّبًا مُحْسِبًا
كَأَنَّمَا الْبَيْدَاءَ غَبَّ صَوْبِهِ

⁽¹⁾: المهلبي، شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها. ص 180

⁽²⁾: المصدر نفسه. ص 184

في هذه الأبيات تمازجت الأصوات الرخوة مع الشديدة ، حيث تكررت السين الرخوة المهموسة الصفيرية أربع مرات، والطاء المطبقة الشديدة المجهورة ثلاثة مرات إلى جانب صوامت أخرى (الغين ، الجيم ..)، صور الشاعر صورة طبيعية شبيهة بباطن الأرض المتسبعة ماء، فعندما تنفجر تسقي كل شيء حتى الصحراء.

ومن نافلة القول أن نذكر إن معظم الأصوات الانفجارية (الشديدة) يوجد ما يقابلها من الأصوات الاحتكاكية (الرخوة)، ومن ثم تتماثل معها في كمية الصوت، فتحدث إيقاعاً، وهذا الإيقاع يشكل وظيفة دلالية وجمالية في النص

ومن أمثلة هذا التفاعل الصوتي قول الشاعر:

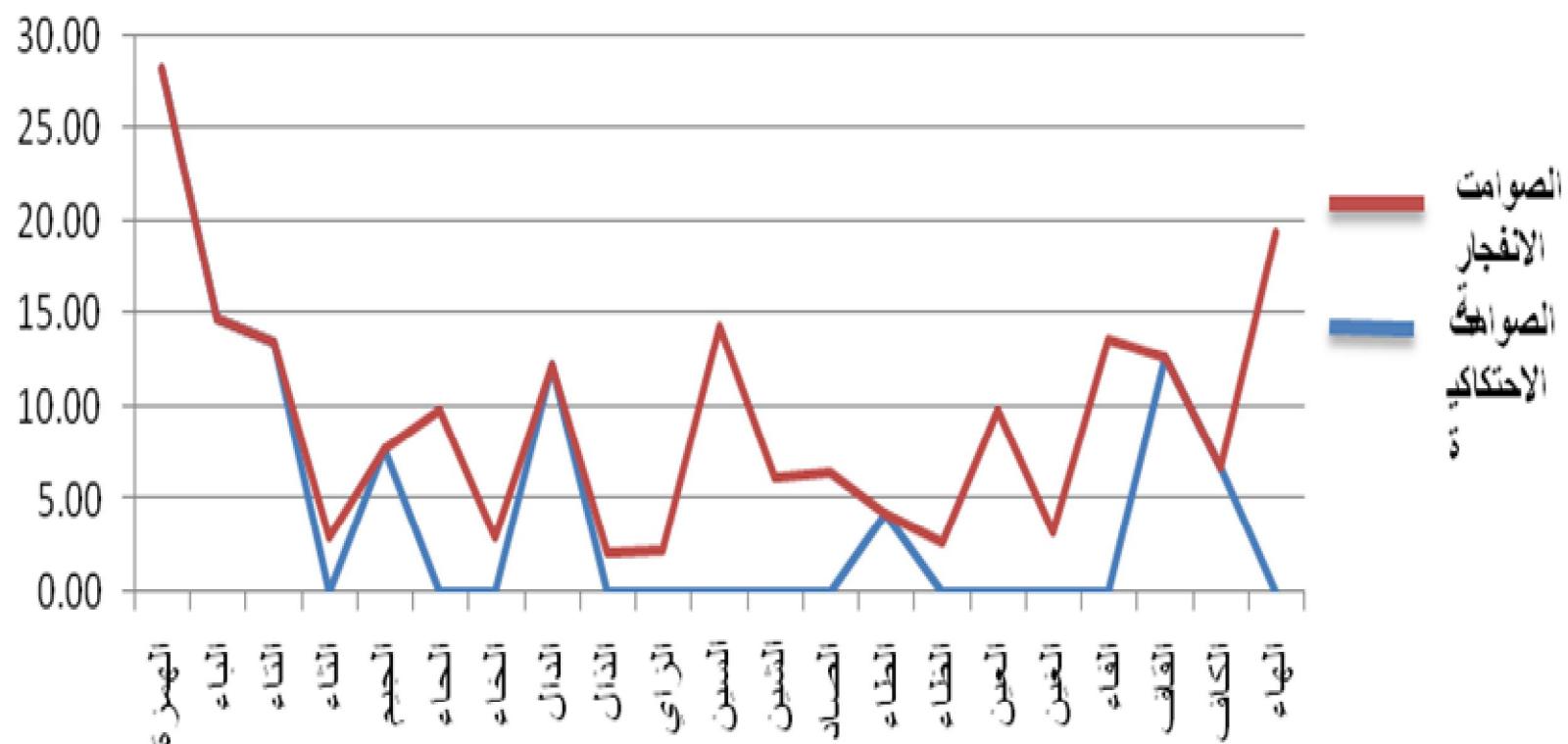
إِنَّ ابْنَ مِيكَالَ الْأَمِيرِ اتَّاشَنِي
قَدَانِي مِنَّهُ لَوْ فُرْزَتْ
نَّ الْعَرَاقَ لَمْ أَفَارِقَ أَهْلَهُ
مِنْ بَعْدِ مَا كَنْتُ كَالشَّيْءِ الْلُّقَاءِ
يَشْكُرُ أَهْلَ الْأَرْضِ عَنِّي مَا وَفَى
عَنْ شَنَّا أَصَدَّنِي وَلَا قَلَّى

ففي هذه الضفيرة الصوتية المتلونة بين الكاف الذي تكرر ست مرات والتاء والشين ثلاث مرات، يفترخ الشاعر بأهل العراق، أهل الجود والكرم والوفاء وأنه لو بقى يشكرهم الدهر كله لما أوفاهم حقهم.

وفيما يأتي رسم بياني يوضح تواتر الصوامت الشديدة والرخوة في المقصورة.

⁽¹⁾: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، دار الوفاء للنشر والتوزيع، ط١، 2002، ص 51.

تمثيل بياني لنسب ورود الصوامت الانفجارية و الاحتكاكية في المقصورة



2/ صفتى الجهر والهمس:

قال ابن جني (ت 392هـ) «فالمهموس عشرة أحرف وهي: الهاء، والهاء، والخاء، والكاف، والشين، والصاد، والناء، والسين، والناء، والفاء، وباقى الحروف وهي تسعه عشرة حرف مجھوراً»⁽¹⁾. والمهموسة يجمعها قولك "سكت فحَّةُ شَخْصٌ"، وحدَّدت الأصوات المجهورة عند علماء العربية بـ: أ-ب-ج-د-ذ-ر-ز-ض-ط-ظ-ع-غ-ق-ل-م-ن بالإضافة إلى الصوائت القصيرة والطويلة.

وفي حال النطق بالمصوت المجهور تتقبض فتحة المزمار ويقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق هذه الفتحة، ولكنها تسمح بمرور النفس الذي يندفع فيها، فيهتز الوتران الصوتيان، وأما الهمس الذي هو عكس الجهر، يرتخي فيه الوتران الصوتيان ولا يهتزان⁽²⁾. وتنبع معه فتحة لسان المزمار.

وهذا ما أشار إليه د. كمال بشر بقوله: « ينبغي أن يدرك القارئ أن المصطلحين "جهر وهمس" لا يعنيان بحال ما يفهم من دلالتها المعجمية، وهي أن "الجهر" يعني رفع الصوت أو إعلان القول... وأن "الهمس" في الكلام هو خفاؤه فلا يكاد يسمع.... وإنما المعنى بهما في دراسة الأصوات أو في الاصطلاح الصوتي الدقيق "هو مجرد ذبذبة الأوتار في حالة الجهر، أو انفراجهما بحيث يسمح بمرور الهواء دون اعتراض في حالة الهمس»⁽³⁾.

والجدول الآتي يوضح نسب ورود الصوامت المجهورة والمهموسة في المقصورة .

⁽¹⁾ : ابن جني، سر صناعة الإعراب، 65/1.

⁽²⁾ : د. ريمون طحان، الألسنية العربية، ص 50-51.

⁽³⁾ : د. كمال بشر، علم الأصوات، ص 172، 175، 176.

الفصل الأول

الإيقاع الصوتي و علاقته بالدلالة

الصوات المهموسة	عدد تواترها	الصوات المجهورة	النسبة المئوية المجهورة	الصوات المهموسة	عدد تواترها	الصوات المجهورة	النسبة المئوية المجهورة	الصوات المجهورة	النسبة المئوية المجهورة	الصوات المجهورة	النسبة المئوية المجهورة	الصوات المجهورة	النسبة المئوية المجهورة	الصوات المجهورة	النسبة المئوية المجهورة	
الهاء	251 مرة	الميم	%16,54	النون	250 مرة	الراء	(⁽¹⁾)%19,3	اللام	%13,65	الدال	%9,79	الواو	66 مرة	%12,36	الياء	%11,53
التاء	210مرة	الطاء	%13,43	القاف	198مرة	الجيم	%16,20	الضاد	%12,57	الغين	%8,17	الباء	30مرة	%12,70	اللام	%12,36
السين	185مرة	الظاء	%12,70	الدال	190مرة	الصاد	%14,27	الثاء	%12,57	العين	%13,65	الهاء	1279مرة	%12,36	الدال	%11,53
الفاء	177مرة	الألف	%12,36	الباء	125مرة	الشين	%9,79	الباء	%12,36	الزاي	%6,40	الواو	361مرة	%11,53	الباء	%11,53
الحاء	127مرة	الواو	%12,36	الثاء	192مرة	الخاء	%6,17	الباء	%12,36	الدال	%3	الياء	125مرة	%12,36	الدال	%11,53
الكاف	106مرة	الياء	%11,53	الدال	172مرة	المجموع العام	%3	الضاد	%11,53	العين	%2,93	الباء	361مرة	%7,94	الضاد	%11,53
الصاد	83مرة	المجموع العام	%7,94	الغين	50مرة	/	%6,40	الغين	%4,30	الدال	38مرة	الباء	2061مرة	%6,40	الدال	%2,93
الشين	80مرة	/	%4,30	الدال	32مرة	/	%6,17	الدال	%3,30	الزاي	1296	الياء	/	%3,30	الدال	%2,93
الثاء	39مرة	/	%3,30	الزاي	30مرة	/	%3	الياء	%2,11	الباء	19.36	الباء	/	%2,11	الياء	%1,58
الخاء	38مرة	/	%2,11	المجموع العام	1296	/	مثلا : الهاء = تواترها 251 مرة $\times \frac{100}{1296} = 19.36$	الياء	%1,58	الباء	19.36	الياء	/	%1,58	الياء	%1,58

⁽¹⁾ : تم التوصل الى هذه النسب باتباع الطريقة التالية :

$$\text{مثلا : الهاء} = \text{تواترها } 251 \text{ مرات} \times \frac{100}{1296} = 19.36 \text{ (المجموع العام)}$$

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر برع في تلوين نصه بالأصوات المجهورة والمهموسة التي أعطت جواً موسيقياً يتوازى مع الحالات النفسية، وهذا دليل على تمكن الشاعر وبراعته الفنية، فقد بلغت نسبة الصوامت المجهورة 99,98%， وهي نسبة عالية مقارنة بالأصوات الأخرى، يتقدمها صوت النون بنسبة 16,54% ثم الراء 13,43%

أما الصوامت المهموسة بلغت نسبتها العامة 99,94% وتردّت بنسب متفاوتة حيث توّاّتر صوت الهاء 251 مرة أي بنسبة 19,36% ليحتل بذلك المرتبة الأولى، ويليه مباشرة صوت التاء ثم السين ... وللتدليل على انسجام واتساق الأصوات المهموسة مع صوامت أخرى في المقصورة مع المعنى نستشهد بهذين البيتين:

أوَ لَوْ تَحَلَّ بِالشَّبَابِ عُمْرَهُ
لَمْ يَسْتَلِمْ الشَّيْبُ هَاتِئُ الْحَلَى
هَيَهَا مَهْمَا يُسْتَعِرُ مُسْتَرْجَعٌ
وَفِي خُطُوبِ الدَّهْرِ لِلنَّاسِ أَسَى⁽¹⁾.

في هذه الأبيات وظف الشاعر الأصوات المهموسة التي تتسم مع المعاني المراد إيصالها فتكررت الهاء ثلاث مرات، والسين خمس مرات، فاجتمع السين مع الهاء يجعل الصوت المحكي خفيفاً⁽²⁾. وقد دل على ذلك استخدام الشاعر لاسم الفعل (هيّهات) . ليجسد بذلك معاني الخطوب والماسي التي تحل بالإنسان، وأنه لابد وأن نجعل من هذه الخطوب أسوة نتعزى ونقتدي بها.

ومن ذلك أيضاً قوله:

وَرَدْنُهُ وَالدَّنْبُ يَعْوِي حَوْلَهُ
مُسْتَكُ سُمٌّ السَّمْعَ مِنْ طُولِ الطُّوَى

⁽¹⁾: المهلبي، شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها. ص 112

⁽²⁾: أبو منصور التعالبي ، فقه اللغة و أسرار العربية ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ص 134

ومنتُجُ أَمْ أَبِيٍّ هُمَّةٌ
لَمْ يَتَخَوَّنْ جَسْمُهُ مَسَّ الضَّوَى⁽¹⁾.
في هذين البيتين تواتر السين خمس مرات، وهو صوت احتكاكى أسلبي
صغيري منفتح مهموس، وقد دل على هذا الهمس كلمة "سمع" ففي السمع حس
الأذن، قال التعالبى: «الهمس صوت حركة الإنسان ... و الهسهسة عام في كل
شيء له صوت خفي كهساها الإبل في سيرها ، و الهمس صوت نقل أخفاف الإبل
في سيرها...»⁽²⁾.

غير أن تمازج السين مع أصوات مجهرة كالمير الذى تواتر عشر مرات،
والعين مرتين، إلى جانب الراء، النون والدال وضح شجاعة الشاعر في ورد الماء
(الضارة)، وتقديره للأرض التي يعدها أم الغصن وأم الأصل الذي نبت فيه.
ويشكل التمازق الصوتي للأصوات المجهرة والمهموسة مع بعضها بعض
بعدا إيقاعيا على مستوى النص يتاسب في كثير من الأحوال مع الحالات الشعرية
والنفسية، بل والدلالية التي يبسطها النص، شريطة ألا يكون الإيقاع منعزلا عن
السياق الكلي للنص، ومن الأمثلة المعززة لانسجام الأصوات المجهرة والمهموسة
وتناسقها مع المعنى هذه الأبيات:

يَطْفُونَ فِي بَحْرِ الدُّجَى وَبِالضُّحَى	يَرْسُبُنَ فِي بَحْرِ الدُّجَى وَبِالضُّحَى
مَرْتُومَةٌ تَخْضِبُ مُبِيِضَ الْحَصَى	أَخْفَافُهُنَّ مِنْ حَفَّا وَمِنْ وَجَى
مِنْ طُولِ تَدَابِ الْعُدُوِّ وَالسُّرَى ⁽³⁾ .	يَحْمِلُنَ كُلَّ شَاحِبٍ مُحْقَوْقِفٍ

فالشاعر يسهب الحديث عن الإبل التي رافقته طوال رحلته الشاقة .
مستخدما صوتي "الحاء" و "الفاء" المهموسيين، فالحاء تردد في المقصورة 127 مرة

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و اعرابها ، ص 145

⁽²⁾ : أبو منصور التعالبى ، فقه اللغة و أسرار العربية ، ص 134

⁽³⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و اعرابها ، ص 163

أي بنسبة 9,79%， والفاء 177 مرة أي بنسبة 13,65% يقابلها صوتي (الجيم) و (الضاد) المجهورين، (فالجيم) بلغت نسبته 7,94%， أما "الضاد" فقد تواتر 565مرة أي نسبة 4,30%， وقد حقق هذا التقابل تجانسا صوتي بين الكلمات (الدجى- الضحى)(حفا- وجى)، (طفا- حصى)، وقد زادته الألف المقصورة حسنا و جمالا ، حيث شبه الشاعر الناقة بعواص تعمق في قاع البحر و غاب عن الأعين، ثم طفا على وجه الماء، و ظهر للناظرين، في حين أن الإبل تغيب في ظلمة الليل و تظهر خلال النهار (الضحى).

و الملاحظ على الصوامت الواردة في القصيدة سواء أكانت مهوسية أو مجهورة أنتجت بنية لغوية كاملة صوتيا، صرفيًا و نحويا و دلاليًا.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن الأصوات المجهورة قد طغت على بنية المقصورة لكثرة ترددتها، فقد قدر التواتر الكلي للصوامت المجهورة (196مرة) أما التواتر الكلي للأصوات المهموسية قدر بـ 1296م، هذه المزاوجة بين نوعين من الصفات ساهم في التشكيل الصوتي والجمالي للقصيدة، كما أضافي إيقاعاً موسيقيا يتراوح بين الارتفاع والانخفاض، وذلك نابع من الحالة النفسية للشاعر، فطوراً بمدح الشاه (ابن ميكال) وابنه، ويعدد خصالهما، فتكون نبرته عالية صارخة نحو قوله:

من بَعْدِ مَا كَنْتُ كَالشَّيْءِ الْأَقْلَا.	إِنَّ ابْنَ مِيكَالَ الْأَمِيرَ انْتَشَنِي
بِشُكْرِ أَهْلِ الْأَرْضِ عَنِّي مَا وَفَى.	فَلَدَانِي مَثَّةٌ لِوْقَرْنَاتٌ

وقال أيضا:

قد وَقَفَ الْيَأسُ بِهِ عَلَى شَفَافَ *	هُمَا الْذَانِ أَثْبَتَا لِي أَمَلا
صَرْفُ الزَّمَانِ فَاسْتَسَاغَ وَضَفَافَا	تَلَافِيَا الْعَيْشَ الَّذِي رَتَّقَهُ

أجريا ماء الحيَا لي رَغْدًا
 فاهْتَرَّ غُصْنِي بعَدَمَا كَانَ ذَوِي⁽¹⁾.
 وتارة أخرى يحن ويستاقت إلى إخوانه وخلانه بـ"البصرة" فتنخفض معها
 حدة النبر وذلك في قوله:

إِنَّ الْعَرَاقَ لَمْ أَفَارِقْ أَهْلَكَهُ
 عَنْ شَنَآنَ أَصْنَانِي وَلَا قِلَّى
 شَيْءٌ يَرُوقُ الطَّرْفَ مِنْ هَذَا الْوَرَى
 وَالنَّاسُ أَدْحَالُ سُوَاحِمَ وَهُوَي⁽²⁾.
 وعليه يمكن القول إن ورود الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة أمر
 طبيعي لأن الكلام مسموع، والذي يدل على الاستماع هو "الجهر"، أما "الهمس" فيدل
 على الأسرار والصمت.

3 / الأصوات المركبة (الوقفات الاحتاكية):

بين د. كمال بشر في كتابه علم الأصوات كيفية حدوث هذا النوع من الأصوات فقال: «... فالصوت المركب نوع من الوقفات يحدث في تكوينه أن يتبع إطلاق الوقفة مباشرة بالاحتاكى المقابل له في موقعه، وهذا الصوت الاحتاكى الناتج عن تسرب الهواء يعد جزء جوهريا من الوقفة الاحتاكية أو الصوت المركب: إشارة إلى تكوينه من صوتين متلازمين لا فصل بينهما»⁽³⁾. وقال أيضا:

«. يتم نطق هذا الصوت بأن يرتفع مقدم اللسان تجاه مؤخر اللثة ومقدم الحنك حتى يتصل بهما محتجزا وراءه الهواء الخارج من الرئتين ثم بدلا من أن يفصل عنها

⁽¹⁾: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و إعرابها ، ص 145

⁽²⁾: المصدر نفسه ، ص 139

⁽³⁾: د. كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 310

فجأة، يتم الانفصال ببطء فيعطي الفرصة للهواء بعدم الوقفة أن يحيك بالأعضاء المتباعدة، محدثا احتكاكا شبها بما يسمع من الجيم الشامية...⁽¹⁾.

وقد وظف الشاعر صوت (الجيم) في المقصورة بطريقة فنية نحو قوله:

صَلَىٰ عَلَيْهِ اللَّهُ مَا جَنَّ الدُّجَى
وَمَا جَرَتْ فِي فَلَكِ شَمْسُ الضُّحَى
جَوْنَ أَعْارِثُهُ الْجُنُوبُ جَانِبًا
مِنْهَا وَوَاصَتْ صَوْبَهُ يَدُ الصَّبَا

بلغ التواتر الكلي للجيم في المقصورة 120 مرة، وفي هذين البيتين امترجت "الجيم" التي تواترت ست مرات مع صوامت مجهرة (العين، النون، الباء، الدال...) وأخرى مهوسية (الفاء، الشين، التاء، الصاد....) لتجسد دلالة الصلاة على النبي -صلى الله عليه وسلم- و هو الدعاء له بالمغفرة و الثواب في مجمل قوله تعالى: ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اصْلُوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا))⁽²⁾، فاستعمال الشاعر للمتضادات جون (سحاب أبيض أو أسود)، جري النيران (الشمس والقمر) أكد معنى الاستمرارية في الدعاء للرسول (ص) في كل زمان و مكان ، كما أن انتهاء كلا البيتين (صدر وعجز) بالحرف ذاته أحدث جرساً موسيقياً متاغماً وعذباً. ومن ذلك أيضا قوله:

ثُمَّ أَوْجَبَ الْحَجَّ وَتَّمَّ عُمْرَةً
مِنْ بَعْدِ مَا عَجَّ وَلَبَّا وَدَعَا

إن تواتر (الجيم) في هذا البيت ثلث مرات وتآلله تارة مع صامت مهوس (الباء) وتارة أخرى مع صامت مجهر (العين) أحدث إيدالا صوتيا بين كلمتي (الحج) و (العجز) مما زاد من تأكيد المعنى وأضفى مسحة موسيقية تنساغ لها الأذن. و هناك صفات أخرى أطلقها النحاة و علماء اللغة، و فيما يأتي ببعضها.

⁽¹⁾ : كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 310.

⁽²⁾ : الأحزاب / 56.

الصفات الخاصة

1/الاطلاق والانفتاح:

ويقصد به رفع اللسان نحو مؤخرة الطبق دون اتصال به، ويتخذ اللسان بذلك شكلًا مقرراً عند النطق بالأصوات المطبقة و هي أربعة (الصاد، الصاد والطاء والظاء)، وقد بين سيبويه كيفية النطق بهذه الأصوات بقوله: « وهذه الحروف الأربع إذا وضعت لسانك في مواضعهن انطبق لسانك من مواضعهن إلى ما حاذى الحنك الأعلى من اللسان فترفعه إلى الحنك، فإذا وضعت لسانك، فالصوت محصور فيما بين اللسان والحنك إلى موضع الحروف»⁽¹⁾. وما سوى ذلك من الأصوات اللغوية فمنفتح⁽²⁾، والجدير بالذكر أن الأصوات المطبقة الأربع لها نظائر في الواقع اللغوي تتجلى في المقابلة التالية:

- الصاد المطبق يقابلة السين المنفتح.
 - الصاد المطبق يقابلة الذال المنفتح.
 - الطاء المطبق يقابلة التاء المنفتح.
 - الطاء المطبق يقابلة الذال المنفتح.

فالأصوات الممنوعة تنتج عندما يرتفع طرف اللسان دون أقصاه كما في نطق الذال واللام والراء... أو يرتفع أقصاه أو وسطه دون طرفه كما في نطق الكاف والياء... أو لا دخل له في إخراج الحرف كما في نطق الباء والميم والفاء والواو⁽³⁾...، ومن ذلك قول الشاعر:

لِمْبَهُ مَخَطَبٍ فَآهُ فَانْفَائِي

لَكُنَّ لَّيْ عَزْمًا إِذَا مَا امْتَطَّبَهُ

الكتاب، سنویہ، 4 / 436 :⁽¹⁾

⁽²⁾ ابن حنفی، سر صناعة الاعراب، 1 / 70.

المصدر نفسه، 70/1 : (3)

ولو أشاء ضمَّ قُطْرِيْه الصَّبَا
عليَّ فِي ظلِّ نعِيْمٍ وَغَنَّى⁽¹⁾.

حيث لوحظ تكرار صوت الطاء ثلاث مرات، والصاد والضاد، والظاء مرة واحدة، ورغم هذه القلة إلا أنها ساهمت في تجسيد دلالة "العزم" أي النفاذ في الأمر حيث جعله الشاعر كحسان يُمْتَنِى كلما حزم على امتطائه. وقد أدت صفة الإطباق والشدة والجهر والرخاؤة والهمس وظائف صوتية مميزة، تتمثل في ذلك الرنين القوي الذي يميز الصوت المطبق دون غيره من الأصوات المفتحة.

صفة الصفير:

أجمع علماء اللغة القدامى على أن صفة الصفير تقترب بثلاثة أصوات هي: الصاد والزاي والسين، وسميت عندهم بهذا الاسم «لأن صوتها كالصفير فهي تخرج من بين الثنايا وطرف اللسان فينحصر الصوت هناك ويُصفر به»⁽²⁾.

وهذا ابن سينا (ت 482هـ) يتحدث عن كيفية حدوث هذه الأصوات بقوله: «وأما الصاد فيفعله حبس غير تمام أضيف من حبس السين وأبيس وأكثر الأجزاء حابسا طولا إلى داخل مخرج السين وإلى خارجه، حتى يطبق اللسان أو يكاد يطبق على ثلثي السطح المفروش تحت الحنك والمنخر، فيتسرب الهواء على ذلك الضيق بعد حصر شيء فيه من وراء، ويخرج من خلال الأسنان، وأما السين فتحدث عن مثل حرف الصاد إلا أن الحابس من اللسان فيه أقل طولا وعرضًا، فكأنها تحبس العضلات التي في طرف اللسان يكليّتها في أطرافها. وأما الزاي، فإنها تحدث من الأسباب المصفورة التي ذكرناها إلا أن الحابس فيها من اللسان يكون

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 156

⁽²⁾ : ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، دت، 10/130.

ما يلي وسطه ويكون طرف اللسان غير ساكن سكونه الذي كان في السين، بل متمكن من الاهتزاز»⁽¹⁾.

أما في الدرس الصوتي الحديث فقد أجمع الباحثون على أن كل الأصوات التي تحدث في نطقها ذلك الحفيظ أو الصفير عاليًا كان أو منخفضًا في صعيد واحد، هي الثاء، والذال، والزاي ، و السين و الصاد⁽²⁾. ونمثل لصوات الصفيرية بقول الشاعر :

مستَصْعَبُ الْمُسْلِكِ وَعَرَّ الْمُرْتَقَى	أوْ صَابَتِ الْقَانِتَ فِي مُخْلُوقٍ
تَأْنِيسُهَا حَتَّى تَرَاهُ قَدْ صَبَ ⁽³⁾	الْهَاءُ عَنْ تَسْبِيحِهِ وَ دِينِهِ

لقد توالت السين أربع مرات، والصاد ثلاث مرات، فتمازجت هذه الأخيرة إلى جانب أصوات احتكاكية أخرى (اللام، الميم، الراء...) لتكون معنى الخوف و القنوط لشخص مطيع ذي أخلاق حميدة لا يشغله عن دينه وتسبيحه أي شاغل، فبتالف هذه الأصوات الصفيرية إلى جانب الصوات الأخرى، أعطت الأبيات مسحة فنية وجمالية زادت من قوة الإيقاع.

و نستدل على ذلك بقول المتتبني :

وَ أَمْسَى خَلْفَ قَائِمَةِ الْحَيَارِ	فَأَمْسَأَتْ بِالْبَدِيهَةِ شَفَرَتَاهُ
يَخَافُوا أَنْ يَصِيرُوا حِيثُ صَارُوا	وَ كَانَ بُنُو كَلَابِ حِيثُ كَعْبٍ
وَ سَارَ إِلَى بَنِي كَعْبٍ وَ سَارُوا ⁽⁴⁾	تَلَقَّوْ عَزَّ مَوْلَاهُمْ بِذلِ

⁽¹⁾ : ابن سينا، أسباب حدوث الحروف، تحقيق: مجد الدين الخطيب، القاهرة، 1913، ص 11.

⁽²⁾ : إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 75.

⁽³⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و اعرابها ، ص 137

⁽⁴⁾ : المتتبني، الديوان ، ص 147

حيث تمازجت الأصوات الصفيرية مع صوامت احتكاكية أخرى (الفاء، الشين ...) لتوحي بمعنى الخوف و الهلع و الاذلال الذي ززع كيان القبائل رغم استعدادها عدة و عتادا للحرب.

3- صفة الغنة:

وهي سمة تتسم بها بعض الحروف ، وتسمى الصوامت الغناء بـ "الأنفية" ، وت تكون هذه الزمرة الصوتية « بأن يحبس الهواء حسا تماما في موضع من الفم ، لكن يخفض الحنك اللين الهواء من النفاذ عن طريق الأنف »⁽¹⁾. و تسمى الأصوات الغناء بالوضوح السمعي ، من ذلك قول الشاعر :

لَوْ مُّثِلَ الْحَثْ فُ لَهْ قِرْنَاتٌ لَمَا صَدَّهُ عَنْهُ هِيَةً وَلَا اِنْتَنِي

نلاحظ أن النون توادر أربع مرات ، في حين أن الميم توادر مرتين ، مما يستدعي القول إن النون من أكثر الأصوات توادرًا في المقصورة حيث بلغ 250 مرة ، في حين أن الميم بلغ توادرها 200 مرة ، و بما أنها من الناحية الفسيولوجية مزدوجي المخرج فان الشاعر وظفهما توظيفا جيدا حيث ساعداه على اخراج كمية أكبر من النفس ، الذي يوحي بأن الشاعر كان حقا في موقف فخر بمدحه الذي لو صور الموت خصما له لما تواني عن منازلته .

و قد أضاف قائلا :

هَمَّا عَتَادِي الْكَافِيَانِ فَقَدَّ مَنْ أَعْدَتْتُ لَهُ فَلَيْنَا عَنِي مَا نَأَيَ

فَإِنْ سَمِعْتُ بِرَحَى مُثْصُوبَةٍ لِلْحَرَبِ فَاعْلَمْ بِأَنَّنِي قُطِبُ الرَّحَى⁽²⁾.

فتواتر النون ثمانية مرات و الميم ست مرات ، و تمازجهما مع صوامت أخرى انفجارية (الدال ، القاف ...) و مهموسة (الهاء ، السين ، الكاف) ، أضفى

⁽¹⁾ : محمود السعران ، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي) ، ص 184.

⁽²⁾ : المهليبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 144

على البيت غنة متميزة و جعلها ملائمة لمعنى الاخلاص و الوفاء لمدحه ، فهما عدته و عتاده ضد أي عدوان ، مما جعله لا يبالي بمن ابتعد عنه ، فهو قوي لا يهاب رحى الحروب.

4- صفة الاستطالة:

يختص بهذه الصفة صوت "الضاد" ، وسمي بذلك لأنه استطال عن الفم عند النطق به حتى اتصل بمخرج اللام، وذلك لما فيه من القوة بالجهر والإطباقي والاستعلاء⁽¹⁾.

و "الضاد" صوت يتسم نطقه بالعسر وقد علق ابن الجزري عن ذلك بقوله: «وليس في الحروف ما يعسر على اللسان مثله، فإن ألسنة الناس فيه مختلفة، وقل من يحسنها، فمنهم من يخرجه ظاء ومنهم من يخرجه بالذال، ومنهم من يجعله لاماً مفخمة ومنهم من يسميه الزاي وكل ذلك لا يجوز»⁽²⁾.

فالظاد "لسانی أنساني لثوي رخو مجھور مطبق"⁽³⁾، مستعل جانبي تردد 65 مرة في القصيدة أي بنسبة قدرت بـ 4,30%， من ذلك قول الشاعر:

ما خِلْتُ أَنَّ الدَّهْرَ يَثْبِتِنِي عَلَى صَرَاءِ لَا يَرْضَى بِهَا ضَبْ الْكَدْي
أَرْمَقُ الْعَيْشَ عَلَى بَرْضِ إِنْ رُمْتُ ارْتَشَاقًا رُمْتُ صَعْبَ الْمُنْتَسِي

لقد تمازج صوت "الضاد" المتواتر ثلاث مرات مع أصوات أخرى صفيرية كـ(الصاد والسين) ومجھورة كـ(اللام، الدال، النون) فدل بذلك على قساوة الزمن الذي جعله يرتقي إلى صخرة صماء (ضراء) صعبه المرتقى لا يجد فيها ما يسد رمقه إلا أنه يصابر الجوع والألم محاولاً نسيانه ، ذلك أن الشعر «سلسلة من

⁽¹⁾ : ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، المكتبة التجارية، القاهرة، دت، 205/1.

⁽²⁾ : المصدر نفسه، ص 214.

⁽³⁾ : كمال بشر، علم الأصوات، ص 253.

الأصوات التي تتضام بقصد التأثير ، و لذلك فهي توحى بالقيم أكثر مما تدل على معانٍ محددة. »⁽¹⁾

5- صفة التفشي:

من أصواتها (الشين)، وهو صوت شجري رخو مهموس منفتح مستقل وحروف التفشي سميت بـ "الشاشة" لأنها توحى بنداء الرعاة على الإبل أو الحمير فيقولون شائشاً⁽²⁾ وقد ورد الشين في القصيدة بنسبة 6,17%， من ذلك قول الشاعر :

فأشتعلَ المُبِينُ فِي مُسُودِهِ مِثْلَ اشتعالِ النَّارِ فِي جَزْلِ الْغَصَّا⁽³⁾.

حيث صور البيت صفة التفشي (الانتشار) بطريقة فنية مميزة ، استخدم فيها الشاعر الفعل ذاته في صدر البيت و عجزه ، ولكن مرة بصيغة الماضي ومرة بصيغة المصدر فدل ذلك على سرعة انتشار الشيب في الرأس حتى صار شعره بين البياض و السواد . و نستدل على ذلك بقول المتتبلي :

تَشَمَّمَهُ شَمِيمُ الْوَحْشِ إِنْسَاً وَ تُتَكَرُّهُ فَيَعْرُوهَا نَفَارُ

فالرائحة ليس لها وزن و لا كيل فهي تتسم بانتشار في الفضاء و تتفشى فيه ، وقد وظف الشاعر هذا الصوت ليعبر من خلاله نفور الأعراب من قيود سيف الدولة كما تترنح الوحوش إذا اشتمت رائحة إنسان .

⁽¹⁾ : عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي ، دار العربية للنشر والتوزيع ، 2001، ص 214.

⁽²⁾ : مصطفى حركات، الصوتيات والfonologيا، دار الآفاق، الجزائر، دت، ص 55.

⁽³⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 139

6- صفة القلقة:

رغم اختلاف التسميات لهذه الحروف إلا أنها في مجملها لها مدلول واحد، فقد سماها صاحب القاموس المحيط (الفirozbadi) بـ"الحروف المحققة" وعلق عليها بقوله: «لأنها تحقر في الوقت وتضغط عن مواضعها، وهي حروف القلقة ، لأنك لا تستطيع الوقوف عليها إلا بصوبيت»⁽¹⁾، والتحريك المصاحب لهذه الأصوات ليس مخصوصاً بالوقف، بل التحرير واجب عند سكون هذه الحروف في الوقف وغيره.

وهذا ما أكدته ابن الجزري بقوله: «وسميت هذه الحروف بذلك لأنها إذا أُسكنت ضعفت فاشتبهت بغيرها، فتحتاج إلى ظهور صوت يشبه النبرة حال سكوتها في الوقف وغيره، إلى زيادة إتمام النطق بهن فذلك الصوت في سكونهن أبين منه في حركتها وهو في الوقف أمكن»⁽²⁾. وأضاف د. كمال بشر معللاً طبيعية هذا التحرير قائلاً: «ومعلوم أن القلقة هنا لا تعدو أن تكون تحريكاً خفيفاً لا يدخل في إطار (الصوت) بالمعنى الاصطلاحي الموسوم بالفتحة أو الكسرة أو الضمة، إنه في حقيقة الأمر مجرد إطلاق الهواء (RELEASE) بعد الوقفة الحادثة عند بداية النطق بالصوت الشديد (المجهور) ليحدث الانفجار فيكتمل نطق هذا الصوت الشديد ويتحقق»⁽³⁾.

وصفة القلقة تشمل خمسة أصوات هي: القاف، والجيم، والطاء والباء وال DAL، جمعت في عبارة (قطب جد) وقد وردت هذه الأصوات مجتمعة في هذين البيتين نحو قول الشاعر:

⁽¹⁾ : الفirozbadi، القاموس المحيط، ، مادة (ح ق ر)، ص 230.

⁽²⁾ : ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، 1/203.

⁽³⁾ : د. كمال بشر، علم الأصوات، ص 380.

وطبق البُطْنانَ بِالْمَاءِ الرَّوِيِّ
كَأَنَّمَا الْبَيْدَاءُ غَبَّ صَوْبِيَّهُ⁽¹⁾.

فَأَوْسَعَ الْأَحْدَابَ سَيِّبًا مُحْسِبًا
إِنْ اجْتَمَاعَ أَصْوَاتِ الْقَلْقَلَةِ فِي هَذِينِ الْبَيْتَيْنِ وَتَالِفَهَا مَعَ صَوَامِتَ أَخْرَى لِدَلَالَةِ
عَلَى بِرَاعَةِ الشَّاعِرِ فِي اِنْقَاءِ الْأَصْوَاتِ الْمُعْبَرَةِ عَنْ قَدْرَةِ اللَّهِ فِي إِحْيَاءِ الْأَرْضِ بَعْدَ
مَوْتِهَا.

وَخَيْرُ دَلِيلٍ عَلَى ذَلِكَ اجْتَمَاعِ أَصْوَاتِ الْقَلْقَلَةِ الْخَمْسَةِ فِي قَوْلِ الْمُتَنَبِّيِ :

وَأَنْتَ أَبْرُ لَوْ عُقَّ أَفَنِي
وَأَقْدَرُ مِنْ يُهِيجُهُ اِنْتِصَارُ
وَأَعْفَى مِنْ عُقُوبَتُهُ الْبُوَارُ
وَلَافِي ذَلِكَ الْعُبْدَانَ عَارُ⁽²⁾

إِنْ تَكْرَارَ أَصْوَاتِ الْقَلْقَلَةِ وَاجْتَمَاعَهَا مَعَ غَيْرِهَا مِنَ الصَّوَامِتِ كَالْوَارِ وَ
الْاسْتَهْلَالِيَّةِ دَلَتْ عَلَى قُوَّةِ التَّعْبِيرِ وَجَسَدَتْ مَعْنَى الثُّورَةِ لِدَى الْذَّاتِ الْمُبَدِّعَةِ.

7 - التفخيم والترقيق:

يحدث التفخيم والترقيق نتيجةً لعوامل فسيولوجية متداخلة، أما "التفخيم" أو "التغليظ" كما يسميه د. ريمون طحان يحدث نتيجةً لحركات عضوية تغير من شكل مجهرات الصوت وحجمها بالقدر الذي يعطي للصوت هذه القيمة الغليظة (أو السمية) ⁽³⁾ وله وجهان:

- الإطباق: وهو رفع مؤخرة اللسان عن الطبق (VELARISATION).
- التحليق: هو إرجاع مؤخرة اللسان إلى الخلف مع الارتفاع إلى الأعلى (PHA RYNGALISATION) ويسمي العامل ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ : المهليبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 152

⁽²⁾ : المتني ، الديوان ، ص 122

⁽³⁾ : ريمون طحان، الألسنية العربية، 51/1

أما الترقيق عكس التفخيم فهو نظيره ويسمى (PALATALISATION) بحيث «عندما يميل الصوت الذي ينطوي في مخرج واقع خلف الغار إلى أن ينطبق في الغار أو في أقرب منطقة منه و يؤدي إلى قيمة صوتية مرتفعة ترقيقاً عظيماً (مثل قلب تلفظ كلب و ضرب تلفظ درب إلخ...)»⁽²⁾.

و التفخيم صفة قرينة ببعض الأصوات وليس كلها، والحقيقة أن أي لغة تملك أصواتاً مفخمة في الأصل وأصوات أخرى مرقة في الأصل غير أن هذه الصفات الأصلية قد تتغير حسب السياق الصوتي الذي يقع فيه كل صوت بحيث يمكن تفخيم صوت أصله مرقق، أو ترقيق صوت أصله مفخم وذلك وفقاً لمعايير نطقية خاصة بكل لغة، وهي عملية ناتجة عن ضرورة صوتية في التركيب اللغوي وما يحدث فيه من تأثر وتأثير بين الأصوات المؤتلفة والتي تدخل في بنية الكلمة وكل هذا من أجل تحقيق الانسجام الصوتي، وقد أدرك علماء العربية القدامى خاصية التفخيم سواء كان التفخيم طبيعياً في الصوت أو تفخيم نابع عن موقعه في السياق اللغوي. (تفخيم مكتسب).

و بما أن التكرار أهم بنية تحركت عليها القصيدة ، لما فيها من طاقات تعبيرية و دلالية و ايقاعية .. فلا بد علينا أن نرصد في هذا المضمون أيضاً توادر المقاطع الصوتية مع ما حققته من دلالات تعبيرية و ابلاغية ...

⁽¹⁾ : د. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 104.

⁽²⁾ : ريمون طحان، الألسنية العربية، 51/1.

أ-3/ تكرار المقاطع الصوتية مع بيان أثرها الدلالي :

اختلفت تعريفات الباحثين للمقطع الصوتي حسب اختلاف نظام كل لغة .
قال د.كمال بشر : « من اللافت للنظر أنه ليس هناك حتى الآن تعريف واحد متطرق عليه يمكن أخذه منطلاقاً لدراسة المقطع و أنماطه ، و كيفية تركيبه في كل اللغات ، ذلك أن هذه اللغات تختلف فيما بينها اختلافاً واضحاً في هذا الشأن»⁽¹⁾

المقطع : لغة :

جاء في لسان العرب في مادة (قطع) أنه : « إبانة بعض أجزاء من بعض فصلاً قطعاً و قطعة قطعاً و قطيعة و قطوعاً ، و القطع مصدر قطعت الحبل فانقطع »⁽²⁾.

المقطع اصطلاحاً :

استعصى تعريف المقطع الصوتي على الدارسين ، فاختلفوا في مفاهيم حول هذه الوحدة الصوتية ، فعرفه بعضهم من منطلق أكoustيكي ، و بعضهم الآخر من منطلق فزيولوجي نطيقي ، و عرفه آخرون من منطلق وظيفي ، كما يرجع الاختلاف إلى الوسائل المستخدمة من قبل حتى الآن لم تتمكنهم من رسم حدود المقطع الصوتي بصورة دقيقة واضحة .

ما يلاحظ على تعريفات العلماء للمقطع الصوتي أنها تنقسم في عمومها إلى اتجاهين أساسين هما : الاتجاه الفونيتكي و الاتجاه الفونولوجي. أما التعريفات التي أوردها أصحاب الاتجاه الفونيتكي تعريف د.ابراهيم أنيس حيث يقول :

⁽¹⁾ : كمال بشر، علم الأصوات ، ص503

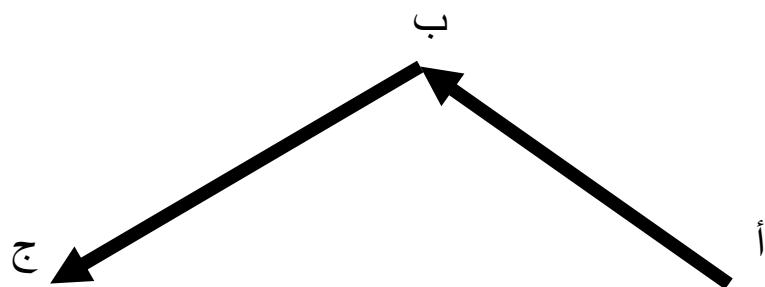
⁽²⁾ : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة "قطع" ، ص4510

«فالكلمة ليست في الحقيقة إلا جزء من الكلام تتكون عادة من مقطع واحد ، أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال ببعضها البعض »⁽¹⁾

أما د. أحمد كشك فعرف المقطع الصوتي بأنه :

«وحدة لغوية تمثلها قمة بين صوتين ، فكلمة "من" مقطع قمته الحركة وقاعدته الميم والنون »⁽²⁾.

أما من الناحية الفيزيولوجية النطقية ، عرف عالم الأصوات الفرنسي موريس جرامونت المقطع الصوتي ووحداته بتزايد شدة العضلات المنتجة للصوت من الناحية الميكانيكية ، متبعاً بتقليل الشدة العضلية ، و على هذا يفسر قوة النطق في بداية المقطع ليقل تدريجياً و حد المقطع الصوتي بالرسم التالي :



الخط (أ-ب) يشير إلى بداية المقطع الصوتي و الذي تتزايد شدته لتصل إلى أقصى شدة تتمثل في قمة المقطع (النقطة ب) ، أما الخط (ب-ج) فيشير إلى تناقص في شدة المقطع لتصل إلى أدنى شدة حتى يضمحل .

و قد تبنى وجهة النظر الوظيفية نوسوسور (ت 1913م) الذي عرف المقطع الصوتي بأنه «الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة بداخلها».⁽¹⁾

⁽¹⁾ : ابراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، ص 111

⁽²⁾ : أحمد كشك ، الزحاف و العلة، رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة، ص 162.

و قد عرفه د. أحمد مختار عمر بكونه «الوحدة التي تحوي درجة واحدة من النبر (كما في الانجليزية) أو نغمة واحدة»⁽²⁾ كما عرفه د. ابراهيم أنيس بأنه : «عبارة عن حركة قصيرة ، أو طويلة مكتفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة »⁽³⁾

أشكال و أنواع المقاطع الصوتية :

1 / الأشكال :

لكل لغة من لغات العالم نماذج مقطوعية معينة ، و رغم هذا يمكن القول بشيء من التجوز إن المقطع من حيث بناؤه المثالي أو النموذجي أكبر من الصوت ، و أصغر من الكلمة ، و إن كانت هناك كلمات تتكون من مقطع واحد مثل "من" بفتح الميم أو بكسرها بلا فرق (min.man) ، والكلمة التي تتكون من مقطع واحد تسمى أحادية المقطع monosyllabicword، في حين التي تتشكل من أكثر من مقطع يطلق عليها متعددة المقاطع polysyllabicword و قد حاول الدارسون تحديد الأشكال المقطوعية انطلاقا من ماهية المقطع من جهة و كيفية أدائه في كل لغة من جهة أخرى ، فصنفوها إلى ثلاثة مراحل: مرحلة الاطلاق the release، مرحلة الحركة the vowel ، و مرحلة التقييد the arrest . و هو ما أطلق عليه رمضان عبد التواب "النبضات الصدرية "⁽⁵⁾

⁽¹⁾: أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي، ص213

⁽²⁾: المرجع نفسه ، ص42

⁽³⁾: ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، القاهرة ، ص146

⁽⁴⁾: كمال بشر ، علم الأصوات ، ص503

⁽⁵⁾: رمضان عبد التواب ، التطور اللغوي، مظاهره و عللها و قوانينه ، القاهرة، ط1، 1982، ص62

و قد اتفقت الدراسات الصوتية الحديثة على أن اللفظة العربية مهما تتصل بها من سوابق أو لواحق لا تزيد مقاطعها على سبعة مقاطع ، والمشهور المطرد خمسة فقط و هي :

الشكل الأول : ص س + ص ل ق (قصير مفتوح ، نحو : كتب)

الشكل الثاني : ص س + ص ل ط " طويل مفتوح ، نحو : كا = كاتب

الشكل الثالث : ص س + ص ل ق + ص س " قصير مغلق ، نحو لم "

الشكل الرابع : ص س + ص ل ط + ص س " طويل مغلق ، نحو بال"

الشكل الخامس : ص س + ص ل ق + صوتان ساكنان " قصير مزدوج الاغلاق، نحو : بثتْ .

و تعد الأشكال الثلاثة الأولى هي الشائعة في العربية ، أما الشكل الرابع فقد يتحقق في أول اللفظة أو في حشوها أو في آخرها بوساطة الوقف.

إلا أن هناك من يضيف شكلا مقطعا سادسا ، غير أنه نادر الحدوث في العربية و هو : ص س + ص ل ط + صوتان ساكنان " طويل مزدوج الاغلاق، نحو : ماد⁽¹⁾

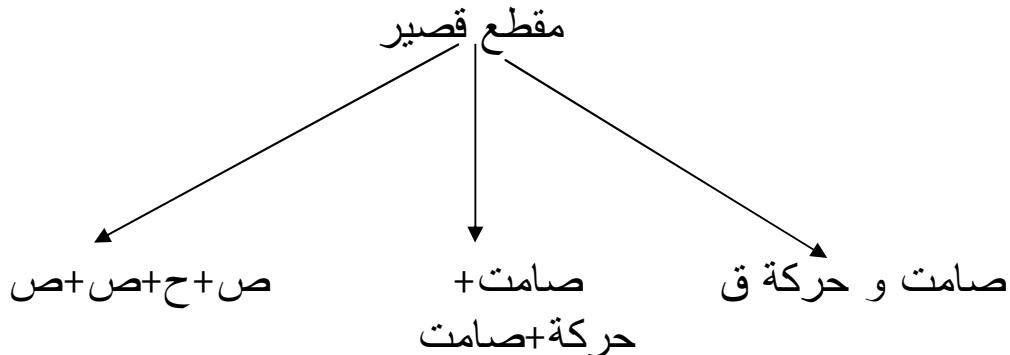
و إذا كانت هذه هي أشكال المقاطع الصوتية ، ففيما تتمثل أنواعها يا ترى ؟

2/أنواع المقاطع الصوتية :

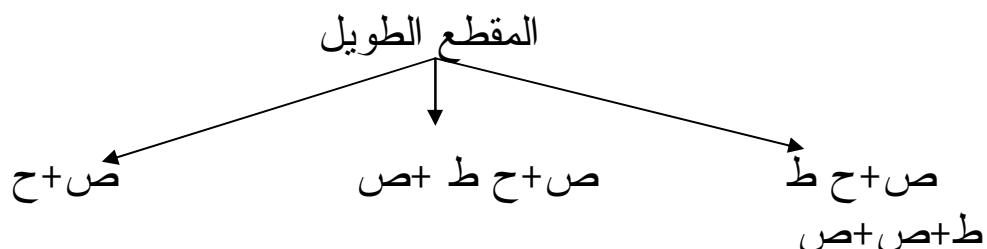
المقطع في اللغة العربية نوعان يندرج تحت كل نوع منها أنواع ، والنوعان الرئيسيان هما المقطع القصير و المقطع الطويل ، و المعيار في تسمية المقطع قصيرا أو طويلا هو الصائب ، فان كان طويلا سمي المقطع طويلا ، و إن كان قصيرا سمي المقطع قصيرا كذلك . فالمقطع القصير يتالف من صامت و حركة

⁽¹⁾: تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبنها ، ص 26

قصيرة ، أو صامت و حركة قصيرة و صامت آخر ، أو صامت و حركة قصيرة و صامتين⁽¹⁾



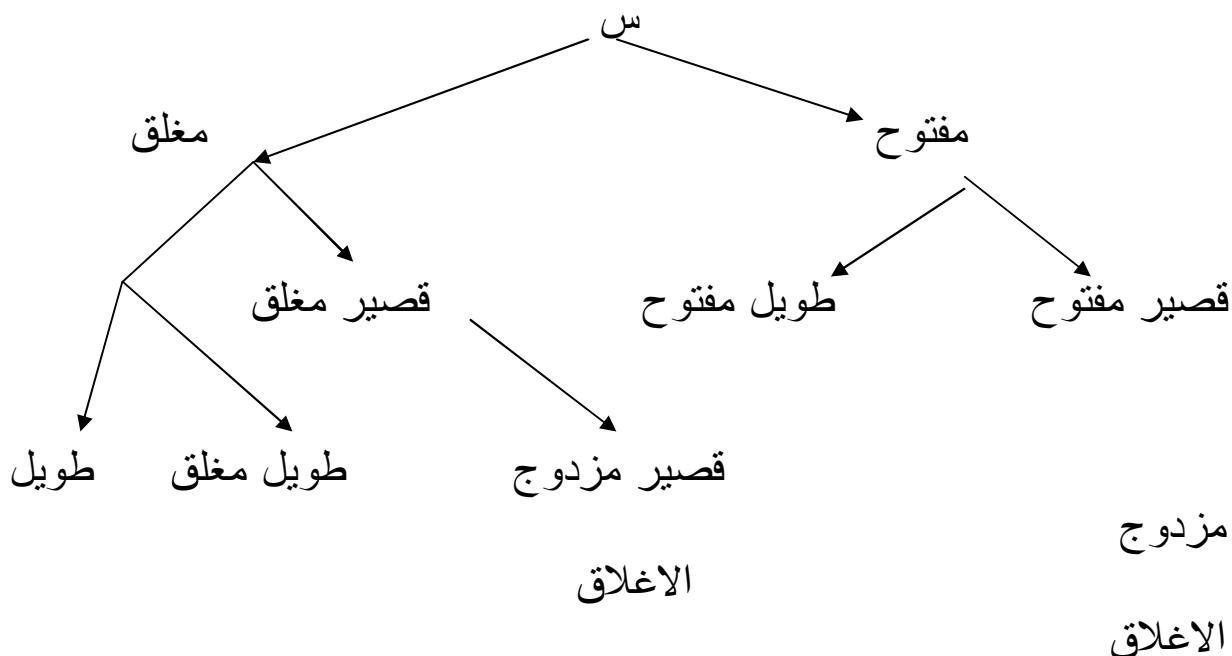
و أما المقطع الطويل فهو لا يختلف عن القصير إلا في شيء واحد وهو كون الحركة طويلة و الحركات الطوال في العربية : الألف ، و الواو والياء ، ولتوسيع ذلك يمكن النظر في المخطط التالي :



و تصنف المقاطع الصوتية من حيث ما تنتهي به إلى مقطع مفتوح و آخر مغلق ، و معيار الانفتاح و الانغلاق هو نهاية المقطع ، فان انتهى بصامت عد مغلقا وإن انتهى بصائت عد مفتوحا ، و يمكن توضيح ذلك بالمخطط التالي⁽²⁾ :

⁽¹⁾ : ابراهيم محمود خليل ، في اللسانيات و نحو النص ، ص 53.

⁽²⁾ : المرجع نفسه ، ص 53.



و من نافلة القول أن نذكر إن اختلاف أشكال المقاطع في اللغات يرجع إلى اختلاف عدد السواكن و مواقعها في المقطع الصوتي ، حيث يمكنها أن تصل إلى أربعة صوامت في الانجليزية ، و ذلك في الموقع الثالث أي في نهاية المقطع مثلاً كلمة strengths. و هاته المواقع قد تكون مواطن للنبر تبعاً لشكل المقطع.

/ النبر :

تعريفه :

لغة :

جاء في لسان العرب : «النبر بالكلام = الهمز ، و كل شيء رفع شيئاً فقد نبره و النبر مصدر نبر الحرف نبره نبراً = همزه . قال رجل للنبي (ص): يا نبي الله ، فقال لا تتبّر بآسمِي ، أي لا تهمز ... و نبرة المغني = رفع صوته»⁽¹⁾. و قال

⁽¹⁾: ابن منظور ، لسان العرب ، مادة "نبر" ، ص 254

الزبيدي : «نبر الحرف ، ينبره بالكسر نبرا همزة ، و النبر همز الحرف ، و لم تكن قريش تهمز في كلامها...»⁽¹⁾.

اصطلاحاً :

يعد النبر من المصطلحات الصوتية الصعبة التفسير «فالنبر في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال بحاجة إلى الكثير من البحث ، و مهما بذل من جهد فإن طلب المزيد يعتبر أمراً لازماً»⁽²⁾، و لعل صعوبة تحديد مواضع النبر يعود إلى ارتباته باللغة المنطقية المسموعة والكثير من النصوص الأدبية و الشعرية خاصة لا تستغني عن هذا الملمح التميزي. من علماء العربية الجهابذة الذين تحدثوا عن ظاهرة النبر في العربية ابن جني حيث أشار إليها بمعنى تطويل بعض حركات الكلمات ، و سماه "مظل الحركة" و قال في هذا الشأن : و حکى الفراء عنهم ، أكلت لحم شاة ، أراد لحم شاة ، فمظل الحركة فأنشأ عنها ألفاً ...⁽³⁾،

و من علماء اللغة المحدثين كمال بشر الذي يعرف النبر أنه : «نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح و أجلٍ نسبياً عن المقاطع التي تجاوره»⁽⁴⁾.. «النبر معناه أن مقطعاً من بين مقاطع متتابعة يعطي مزيداً من الضغط أو العلو»⁽⁵⁾. و على ذلك فالصوت المنبور يحتاج إلى جهد أكبر لذلك سمي أيضاً بالارتفاع. و قد اتفقت جل الدراسات الحديثة على قواعد النبر التي من خلالها يتمكن الباحث من معرفة مواطن النبر في الكلمات العربية ، و هي كالتالي⁽⁶⁾ :

⁽¹⁾: ابن منظور ، لسان العرب ، مادة "نبر" ، ص 254

⁽²⁾: أحمد كشك ، الزحاف و العلة ، ص 23

⁽³⁾: ابن جني ، الخصائص ، 3/123.

⁽⁴⁾: كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 512.

⁽⁵⁾: ماريوباي ، أسس علم اللغة ، ترجمة أحمد مختار عمر ، مطبعة عالم الكتب ، القاهرة ، ط 2، 1983م، ص 93

⁽⁶⁾: تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبنها ، ص 26.

- 1/ إذا احتوت الكلمة الواحدة على عدة مقاطع من الشكل الأول فالنبر يكون على أولها .
- 2/ إذا احتوت الكلمة مقطعا طويلا مفتوحا فالنبر يكون عليه.
- 3/ إذا احتوت الكلمة على مقطعين أحدهما متوسط الطول مفتوح و الثاني متوسط الطول مغلق فالنبر يكون على المتوسط الطول المفتوح نحو قاتل بالوقف.
- 4/ إذا كانت الكلمة تحتوي على مقطع من الشكل الرابع فالنبر يكون عليه ، نحو جان .
- 5/ إذا ضمت الكلمة مقطعا من الشكل الخامس فالنبر يكون عليه نحو : ذاكرت بالوقف .
- 6/ إذا كان في الكلمة مقطعين أحدهما من الشكل الثالث و الثاني من الشكل الرابع فالنبر يكون على الأخير ، لأنه مقطع أطول من الأول و يحتوي على قمة اسماع أكبر نحو : قرآن .
- 7/ إذا احتوت الكلمة مغلاقا من الشكل الثالث و مقطعين قصيرين متاليين من الشكل الأول نحو : يفعل ، فالنبر يكون على الثاني المفتوح ، أي العين .
- 8/ إذا كانت الكلمة مشكلة من أربعة مقاطع ، الأول و الثاني و الثالث من الشكل الأول المفتوح القصير و الرابع من الشكل الثالث المغلق ، فالنبر يكون على المقطع الأول المفتوح القصير نحو ، شجرة ، فموضعه "الشين" ، لأن المقاطع المفتوحة المتالية تمثل أكبر قوة اسماع

و إذا كان النبر في العربية لا يقوم بوظيفة فونيمية كما هو الحال في الانجليزية⁽¹⁾، فإنه يلعب دورا هاما في الأبنية و التشكيلات القالبانية العربية من حيث تطورها ، نحو قول الشاعر :

مَدَّا خَلُقُ الْخَلْقِ رَحِيبٌ شَجَرُهُ
مَخْلوقُ الصَّهْوَةِ مَمْسُودٌ وَأَى⁽²⁾

إن صيغة (فعيل) تأتي غالبا من (فعل - يفعل) و الذي يدل أكثر على طباع⁽³⁾، و ما تولد صيغة (فعيل) عن (فعل) كان نتيجة انتقال النبر من المقطع الأول إلى المقطع قبل الأخير ، مما أدى إلى طول هذا المقطع عن طريق حركته الطويلة ، تجنبا لتوالي المقاطع القصيرة ثلاثة مرات ، كما أن النبر من الأسباب الرئيسية في طول أو قصر المقطع الصوتي ، ذلك أن الصيغة القالبانية في العربية قد تقصير في الحركة الطويلة في المقطع المفتوح إذا كانت مسبوقة بمقطع منبور ذو حركة طويلة ، ففي العربية القديمة ، أصل مصدر (فاعل) هو (فيعال) بنبر المقطع الثاني ، غير أنه بفعل النبر قصرت حركته الطويلة (الياء) فصار المصدر (فعل) .

ومثاله قول الشاعر :

وَابْنُ الْأَشْجَقِ الْقَيْلَ سَاقَ نَفْسَهُ
إِلَى الرَّدَى حَذَارَ إِشْمَاتِ العَدَى
وَقَالَ أَيْضًا :

ثُمَّ أَتَى التَّعْرِيفَ يَقْرُو مُخْبِتاً
مُوَاقِفًا بَيْنَ إِلَالِ فَالنَّـقا
وَقَالَ أَيْضًا :

وَالْطَّرْفَ يَجْتَازُ الْمَدَى وَرُبَّما
عَنْ لِمْعَدَاهُ عِثَارُ فَكَـبا⁽⁴⁾

فالمصادر الثلاث (حذار ، الال ، عثار) أصلها (حيدار ، ايلاح ، و عيثار) على وزن (فيعال) بنبر المقطع الثاني ، غير أنه بفعل النبر قصرت حركته الطويلة

⁽¹⁾ : مثلا: weather-wether لفظتان مختلفتان كتابة ولكن تنطقان بنفس الطريقة .

⁽²⁾ : لمهليبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 167

⁽³⁾ : صالح سليم عبد القادر الفاخرى، الدلالة الصوتية في العربية ، ص 223

⁽⁴⁾ : المهمليبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 177

(الياء) فصار المصدر على وزن (فعال). قال المبرد في هذا الشأن : « و يجيء في فاعل الفعال ، نحو قاتله قتالا ، و راميته رماء ، و كان الأصل في الحال فاعلت على وزن أفعلت و أ فعلت ، فكان المصدر كالزلزال والاكرام ولكن الياء محوفة من فيعال استخفافا...»⁽¹⁾.

يعد المقطع الصوتي أصغر وحدة صوتية في السياق اللغوي و بذلك يعد البنية الأولى التي يتشكل منها النص الأدبي شعراً أو نثراً ، و له وظيفة فنية ودلالية.

أما الوظيفة الفنية فان تماثل المقاطع الصوتية في النص الأدبي يحدث ايقاعاً لغويًا ، و هذا الإيقاع يسهم في تشكيل جماليات النص الأدبي و خاصة النص الشعري ، كما أن اللغة التي تقوم على مبدأ المقاطع لغة ايقاعية أكثر من غيرها كالعربية ، ومن هنا أتى سحر الكلمة في العربية و تأثر العرب بالشعر والخطابة ، و تميز الشعر و النثر لديهم بحركة صوتية ذات قيمة كمية تتدرج فيها المقاطع اللفظية⁽²⁾،

أما الوظيفة الدلالية : فان المقطع لكونه أصغر وحدة في تركيب الكلمة أو لنفل أصغر وحدة صوتية في السياق ، فإنه غالباً ما يتاسب مع الحالات الشعورية والنفسية و خاصة في المقاطع الطويلة من خلال اقتران المقاطع بالسياق الكلي للنص و يرجع هذا إلى أن هذه المقاطع تشكل ايقاعاً يقوم على التنساب أو التناظر أو التماثل بينها⁽³⁾.

و بما أن القصيدة ذات روبي مقصورة ، فقد كانت الريادة للمقطع الطويل

⁽¹⁾: المبرد ، المقتنب ، تحقيق محمد عبد الخالق عطية ، دار الفلك للطباعة و النشر و التوزيع، 100/1

⁽²⁾: د. مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت إلى النص ، ص 65

⁽³⁾: المرجع نفسه ، ص 48

المفتوح (ص س+ص ل ط) من الشكل الثاني ، فالشاعر لم يكتف بجعله رويا للقصيدة ككل و فقط ، بل كان يكثر من استخدام هذا المقطع في صدر ، عجز و حشو الأبيات الشعرية ، نحو قوله في مطلع المقصورة :

يَا ظَبْيَّةُ أَشَبَّهَ شَيْءاً بِالْمَلَوِيِّ^(١).

التحليل المقطعي :

رَا : ش2	يَا : ص س+ص ل ط (ش2) موقع النبر
تِ : ش1	ظَبْ : ص س+ص ل ق+ص س (ش3)
عَ : ش1	يَ : ص س+ص ل ق (ش1) موقع النبر
تَنْ : ش3	تَنْ : ص س+ص ل ق+ص س (ش3)
بِيْ : ش3	أَشْ : ص س+ص ل ق+ص س (ش3)
نَلَ : ش3	بَ : ص س+ص ل ق (ش1)
عَ : ش1	هَ : ص س+ص ل ق (ش1)
قِيْ : ش2 موقع النبر	شَيْيْ : ص س+ص ل ق+ص س (ش3)
قَ : ش1	ئَنْ : ص س+ص ل ق+ص س (ش3)
وَ الَّهَ : ش5	بَلَ : ص س+ص ل ق+ص س (ش3)
لَ : ش1	مَ : ص س+ص ل ق (ش1)
وَى : ش2	هَا : ص س+ص ل ط (ش2)

بعد التحليل المقطعي ، نلاحظ أن الشاعر استخدم المقطع من الشكل الثاني في كل من ابتداء ، عروض و ضرب و حشو البيت ، مما يدل على طول نفسه ، والذي يتطلب قدرة على التنظيم الجيد للشعر .

^(١): المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص154

و من نافلة القول أن نذكر أنه لا توجد دلالة شارحة لكل مقطع ، لأن دلالة المقطع تتشكل وفق تضافره مع المقاطع الأخرى وفق تتابع المقاطع في السياق الكلي للنص ، و لا توجد دلالة منعزلة عن السياق⁽¹⁾.

ومن ذلك قول الشاعر :
لي التواءُ إنْ موَالِيَ استَوَى⁽²⁾.

التحليل المقطعي:

لي : ش2	لي:موقع النبر ش
اس: ش3	الـ : ش3
ت : ش1	ت : ش1
وا : ش2	وا : ش2
عن : ش3	عن : ش3
ان : ش3	ان : ش3
م : ش1	م : ش1
وا : موقع النبر ش2	عا : موقع النبر ش
لي : موقع النبر ش2	دي:موقع النبر ش
اسـ:ش3	الـ : ش3
ـت : ش 1	ـت : ش 1
ـوى : ش2	ـوى : ش2

ففي البيت الشعري تجانس صوتي و استهلاكي لهذا فهو يحمل من الإيقاع ما يؤهله ليكون ذو نغمات موسيقية متتسقة و توازن صوتي في البنية الكلية للمقاطع التي بدورها أفرزت مواقع للنبر متساوية في كل شطر ، و هذا يدل على

⁽¹⁾ : د. مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت إلى النص ، ص55

⁽²⁾ : المهليبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 146

أن الشاعر يتمتع بثقافة عظمية و لغوية كبيرة جدا ، أهلته ليكون من فطاحله الشعراء.

و كما أسلفنا الذكر فالتنوع في الصوامت لم يقتصر على المقطع الطويل المفتوح و فقط ، بل شمل أيضا مقاطع أخرى من الشكل الأول و الثاني .

نحو قول الشاعر :

وغضّنَ ماءَ شرَتِي دَهْرٌ رَمَى
التحليل المقطعي:

خ: ش 1	و: ش 1
وا : ش 2	غا : موقع النبر "ش"
ط: ش 1	ض : ش 1
ر: ش 1	ما : ش 2
ال : ش 3	ء : ش 1
قل : موقع النبر "ش 3"	شر : ش 3
ب: ش 1	ر: ش 1
ب: ش 1	تي : ش 3
تب : ش 3	ده: ش 3
ري: موقع النبر "ش 2"	ر : النبر "ش 2"
ح:ش 1	ر:ش 1
الـ : ش 3	مـى : ش 2
ج: ش 1	
وى : موقع النبر "ش 2"	

وقال أيضاً :

أَرْمَقُ الْعَيْشَ عَلَى بَرْضٍ فَإِنْ رُمْتُ ارْتِشَافًا رُمْتُ صَعْبَ الْمُنْتَسَى

⁽¹⁾: المهلي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 187

التحليل المقطعي:

رم: ش3	أ : ش1
ت: ش1	رم: ش3
ار: ش3	م : ش1
ت: ش1	قل : ش3
شا: ش2	عي : ش3
فا : ش2	ش: ش1
رم : ش3	ع : ش1
ت: ش1	لى : ش2 موقع النبر
صر : ش3	بر: ش3
ب: ش1	ض: ش3
الـ : ش3	ف: ش1
من: ش3	إن: ش3
ت: ش1	
سي: ش2	

لقد مزج الشاعر بين المقاطع الثلاثة الأولى المطردة الاستعمال في العربية ، فجاءت موسيقى هذه الأبيات متعددة بتتواءم الإيقاعات المقطعة ، فتارة قصيرة و أخرى طويلة ، و تارة أخرى متوسطة الطول ، مما يدل على قدرة الشاعر على التحكم في شعوره و أحاسيسه .

و بما أن لغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها ، فالتكرار لا يتعلق بتضام أصوات معينة و فقط بل يتتجاوزه إلى تكرار الكلمات و الجمل.

أ-4/ تكرار الكلمات: (التكرار النفظي):

يُطرب الإنسان كثيراً إذا رد الصدى صوته، مع أن الصوت الذي يرددُه قد تتبَّعُ فيه الكلمات فتفقد صدق المحاكاة، كما يزداد الإنسان طرباً للكلمة ذاتها يعيدها إلى سمعه من يحب أن يسمعها من فمه، لما طبعت عليه نفس الإنسان من طبيعة التكرار الممثلة في ذاته وحياته بصورة لا يستطيع الإفلات منها متى شاء⁽¹⁾، وإذا كان لتكرير الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام على أبعد ما قد عرفناه من القيمة السمعية، فإن تكرار الكلمة في الجملة أو النص، لابد وأن يكون له من القيمة ما هو أكبر، وتكرار الألفاظ هو أحد ألوان البديع اللفظي لا يقل شأنًا عن غيره في إحداث النغم الموسيقي والتأثير في المتنقى، وحينما تأخذ المستمع نشوة التأثر قد ينطلق هو يكرر المسموع إعجاباً به أو تعجباً منه أو غير ذلك⁽²⁾.

ومن الممادح التي تأكّدت على التكرير قول الشاعر:

وَاسْتَأْنَافَ السَّبْعَ وَسَبْعَاً بَعْدَهَا
وَالسَّبْعَ مَا بَيْنَ الْعِقَابِ وَالصُّوْى

إن توأرت لفظة (السبع) ثلاث مرات ، صاحبه اختلف في المعنى، "فالسبع" الأولى تدل على رمي الجمار السبع، و الثانية أراد بها السبع الثانية التي تلي الأولى فبتكرار لفظة (السبع) وصفة الصغير التي تميز صوت "السين" ، وفرا تمسكاً للبيت الشعري بفضل وحدة مرجعيته، وقد أردف قائلاً:

وَرَاحَ لِلْتَّوْدِيعِ فِيمَنْ رَاحَ قَدْ
أَحْرَزَ أَجْرًا وَقَلَى هُجْرَ اللِّغَّا

⁽¹⁾ : عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط٢، 1986، ص 167.

⁽²⁾ : المرجع نفسه، ص 169.

فتواتر اللفظتين (راح) في صدر البيت دال على تردد الشاعر على المكان وتوديعه بعد أن أدى مناسك الحج. وتواتر الراء في هذا البيت خمس مرات لدليل على ذلك.

ويعد التكرار الصوتي أسلوباً تعبيرياً يصور انفعال النفس بمثير من أشباه ما سلف، واللُّفْظُ المُكَرَّرُ فِيهِ هُوَ الْمُفْتَاحُ الَّذِي يُنْشِرُ الضَّوْءَ عَلَى الصُّورَةِ لَا تَصَالُهُ الْوَثْيَقُ بِالْوَجْدَانِ، فَالْمُتَكَلِّمُ إِنَّمَا يَكْرُرُ مَا يُثِيرُهُ اهْتِمَامًا عَنْهُ، وَهُوَ يُحِبُّ فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ أَنْ يَنْقُلَهُ إِلَى نَفْسِ مُخَاطِبِيهِ⁽¹⁾.

وقد جسد هذه المعاني قول الشاعر:

نيطت عُرَى المَقْتِ إِلَى تِلْكِ الْعُرَىٰ أَعْجَزَهُ نَيْلُ الدُّنْيَا بِلَهُ الْفُصَا	مَنْ نَاطَ بِالْعُجْبِ عُرِيَ أَخْلَاقِهِ مَنْ طَالَ فَوْقَ مُنْتَهِيَّ بَسْطَتِهِ
--	---

لقد أراد الشاعر من خلال تكرر لفظة (عرى) ثلاثة مرات بالصائر القصير المدور (الضمة) أن يبلغنا رسالة الشخص الذي يرفع نفسه فوق قدرها فلا ينال شيئاً، أو يمتليء عجباً بنفسه و عمله أو ماله فيخسر احترام الآخرين ويقابل بالتهاون والاستخفاف.

تكرار الأسماء الموصولة: (المتعلقات)

لقد نوع الشاعر في استخدام الأسماء الموصولة بين (الألى، الذين، ومن)، ومن أمثلة الأول قول الشاعر:

بِفِي امْرَئٍ فَاخْرَكُمْ عَفَرُ الْبَرَى هَامِيَّةٌ لِمَنْ عَرَىٰ أَوْ إِعْنَقَىٰ	هُمُ الْأَلَىٰ إِنْ فَاخَرُوا قَالَ الْعُلَىٰ هُمُ الْأَلَىٰ أَجْرَوَا يَنَابِيعَ النَّدَىٰ
---	--

⁽¹⁾ : عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 7.
* - جمع عروة، وهو ما يتمسك به، أي يتعلق به.

إن المدح صدر افعال المادح بمحاسن الممدوح، متى كان مدحاً ينبع عن الصدق، فالتكرار الذي يصحبه هو صوت التعبير عن تأكيد مدلول اللفظ المكرر في نفس المادح سواء كان الممدوح شخصاً، أو بلداً⁽¹⁾...، وقد ورد الاسم الموصول . (الألى*) لتأكيد هذا المدح يمكن حذف الألى دون الإخلال بالمعنى -

ويستبدل الشاعر الاسم الموصول (الألى) بـ(الذين) في قوله:

وَقَوْمُوا مِنْ صَعَرٍ وَمَنْ صَغَا	هُمُ الَّذِينَ دَوَّخُوا مَنْ اِنْتَخَى
أَفَاؤَقَ الضَّيْمَ مُمْرَّاتِ الْحُسَّا ⁽²⁾ ...،	هُمُ الَّذِينَ جَرَّعُوا مَنْ مَا حُلَا

فالاسم الموصول (الذين) يعود على أشراف الناس (ممدوحي الشاعر)، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر لا يفرق بين الذكر والأنثى في ذكره لخاص أهل العراق، فهم الذين أدلو (دواخو) من تكبر على الناس، وحملوا على كل جبار يعوج في مشيته على الاعتدال، فهم أهل كرم وشرف وضيافة، وقد دلت على كل هذه الصفات صيغ المبالغة (دواخو، قوموا، جرّعوا).

أما الاسم الموصول (من) الذي يستخدم للعاقل فقد تردد إحدى عشر مرة متتالية نحو قول الشاعر:

رَاحَ بِهِ الْوَاعِظُ يَوْمًا أَوْ غَدًا	مَنْ لَمْ يَعْظِهِ الْدَّاهِرُ لَمْ يَنْقَعِهُ مَا
أَرَاهُ مَا يَدْنُو إِلَيْهِ مَا نَأَى	مَنْ قَاسَ مَا لَمْ يَرَهُ بِمَا يَرَى
يَكْرَغُ فِي مَاءِ مِنَ الدُّلُّ صَرَى	مَنْ مَلَكَ الْحِرْصَ الْقِيَادَ لَمْ يَزَلْ
إِلَيْهِ عَيْنُ الْعِزَّ مِنْ حَيْثُ رَنَّا	مَنْ عَارَضَ الْأَطْمَاعَ بِالْيَأسِ دَنَّتْ
كَانَ الْغَنِّيُّ قَرِيْبَهُ حَيْثُ إِنْتَوْيَ	مَنْ عَطَفَ النَّفْسَ عَلَى مَكْرُوهِهَا

* - اسم موصول يطلق للجمعين (المؤنث والمذكر).

(1) : ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الأردن. ص 120

* - اسم موصول يطلق للجمعين (المؤنث والمذكر).

(2) : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 163

مَنْ لَمْ يَقِفْ عِنْدَ اِنْتِهَاءِ قُدْرَةِ
تَقَاصِرَتْ عَنْهُ فَسِيَحَاتُ الْخُطَا⁽¹⁾

فالشاعر يضرب مجموعة من الأمثال وال عبر في شكل جملة شرط وجوابها، وقد ناب عن أداة الشرط الاسم الموصول (من) وما تعلق به، حيث استخدم الأفعال الماضية ليدل على أن ما حدث قد حدث، ولابد على الإنسان أن يستفيد من أخطائه، وبأخذ العبر منها. وأن يعمل جاهدا على تحقيق الأفضل في المستقبل.

وتلعب الموسيقى الداخلية دوراً كبيراً في تشكيل موسيقى القصيدة واعطائها طابعها المميز فهي الموسيقى النفسية القائمة على النظم و الجرس الموسيقي في النص الشعري من الصوت كان أو من الكلمة أو من الجملة ... بل تتجاوزه إلى تبيان بنيته الصرفية من اسم الفاعل، اسم المفعول ... وتبيان علاقته بالدلالة.

* - اسم موصول يطلق للجمعين (المؤنث والمذكر).

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 163

ملخص الفصل الأول

ان المدخل الحقيقي لدراسة النص الأدبي - شعرا كان أو نثرا - يتمثل في دراسة كل المستويات الدلالية و الموضوعية للغة بداية من المستوى الصوتي و دوره في كشف أبعاد النص الأدبي خاصة إذا عرفنا أن الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية ، و هي كذلك بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير ، فالصوت اللغوي يعد أصغر الوحدات اللغوية في النص الأدبي فضلا عن أنه يعد المادة الخام للكلام الإنساني من ناحية ، و لترابيب النص السياقية و الدلالية من ناحية أخرى . و عليه ضم الفصل الأول ظاهرة التكرار التي شملت : تكرار الصوامت و الصوائب بصفاتها لمتباعدة و تكرار " للمقاطع الصوتية بالإضافة إلى تكرار الكلمات ... و قد توصل الفصل الأول إلى بعض النتائج نوجزها فيما يلي :

1/ نوع الشاعر في استخدامه للصوامت و الصوائب في مقصورته حتى يمكن القول انه استخدم جميع صوامت و صوائب اللغة العربية بصفاتها المتباينة مما يدل على قدرته اللغوية والفنية .

2/ أسرف احصاء كل من الصوامت و الصوائب عن نسب تكاد تكون متساوية في الاستخدام حيث بلغت نسبة الصوامت الانفجارية 98.96، و الاحتاكية 98.91 أما المجهورة و المهموسة97.77

3/ اعتمدنا في دراسة صفات الصوامت و الصوائب على التقابل الصوتي لما فيه من فضل في الدلالة - كما أسلفنا الذكر - كالتالي : الصوامت الانفجارية و الاحتاكية ، الصوامت المجهورة و المهموسة و ... ذلك أن الشاعر يجمع بين الصفتين المتصادتين في البيت الواحد بل يقابل بينها حتى في بعض الألفاظ .

4/ اعتمدنا في احصاء الصوامت و الصوائب على جداول احصائية بينا من خلالها تواتر الصوامت و الصوائب مع ابراز نسبة كل منها. و قد وضمنا تلك النسب من خلال تمثيل بياني .

6/ نالت الألف نسبة كبيرة في المقصورة باعتبارها روي القصيدة حيث بلغت نسبتها 99.99، تليها الفتحة بنسبة 99.98، ثم الضمة 99.93، الكسرة 99.89 ثم الباء والواو . و في ذلك دلالات أشرنا إليها .

7/ تكرار الأصوات مفردة ورد في المقصورة أكثر من تكرار الكلمات ، غير أن هذا الأخير استخدم استخداما فنيا بارعا جسده استعمال الأسماء الموصولة ، فجاءت الأمثل و العبر معبرة عن تجربة حكيم خابر الحياة و خابره .

8/ أما بالنسبة للمقاطع الصوتية ، فقد حظي المقاطع الصوتي الطويل المفتوح بالاستخدام المتكرر أكثر من المقاطع الأخرى و قد شكل بذلك موقع النبر ، ومع ذلك فالشاعر لم يهمل الأنواع الأخرى ، بل كان يكثر من استخدام المقاطع من الشكل الأول و الثالث و حتى الخامس

1/ علاقة علم الصرف بعلم الأصوات :

إن الصرف متصل اتصالاً وثيقاً جداً بالصوتيات ، و لا سيما بالجانب الفونولوجي . و ذلك لأن أي إجراء صرفي يلحق بالجزر لا بد وأن يصحبه تغيير في البنية الصوتية له. و قد يتطلب هذا التغيير نقل الحركة من موقع لآخر أو اسقاطها أو إبدالها بحركة أخرى . فكلمة man بالإنجليزية تجمع بتغيير الصائت الطويل a بأخر قصير men و كذلك كلمة women تجمع بالطريقة ذاتها ، و في العربية نجد هذه الظاهرة ، فكلمة "كتاب" تجمع "كتب" فقد أسقطت الألف من المفرد و أبدلت كسرة الكاف ضمة . و كلمة جنود تجمع "جند" باسقاط الواو من الكلمة . و التصريف في العربية يتطلب أحد أمرتين إما ابقاء حركة العين في الفعل المضارع على ما كانت عليه في الماضي أو تغييرها بحركة أخرى.⁽¹⁾ و هذا ما سنحاول تتبعه في أثناء دراستنا للبنية الصرفية للأسماء والأفعال ، و ذلك من زيادة للصائت الطويل "الألف" في اسم الفاعل مثلاً ، أو الصائت الطويل "الواو" في اسم المفعول ... مع بيان أثرها الدلالي .

⁽¹⁾: ابراهيم محمود خليل ، في اللسانيات و نحو النص ، ص50

مفهوم علم الصرف:**الصرف لغة:**

جاء في اللسان: الصرف: رد الشيء عن وجهه وصرف الدهر حدثانه ونوابه، والصرف: التقلب والحيلة، وتصريف الرياح: صرفها من جهة إلى أخرى⁽¹⁾، على ذلك يراد به التحويل من جهة إلى وجهة، ومن حال إلى حال، قال تعالى: ((وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والأرض))⁽²⁾.

الصرف اصطلاحاً:

لعل أقدم نص ورد فيه مصطلح (تصريف) هو نص في كتاب سيبويه (ت 180هـ) قال: «هذا باب ما بنت العرب من الأسماء والأفعال والصفات غير المعتلة والمعتلة، وما قيس عن المعتل الذي لا يتكلمون به، ولم يجيء في كلامهم إلا نظيره ومن غير بابه، وهو الذي يسميه النحويون التصريف والفعل»⁽³⁾، ويقول: «هذا باب ما قيس من المعتل من بنات الياء والواو، ولم يجيء في الكلام إلا نظيره من غير المعتل» ولعل هذا ما قصده بالعقل. فال فعل هو التمثيل والميزان الصرفي (فعل)، أما التصريف فهو التغيير الذي يلحق الكلمات بالحركات والسكنات والزيادات.

أما عند المتأخرین فقد عرفه ابن الحاجب (ت 646هـ) في الشافية بقوله: «التصريف علم بأصول عرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب»⁽¹⁾

⁽¹⁾ : ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، مادة (صرف)، ص 189-192.

⁽²⁾ : البقرة / 164.

⁽³⁾ : سيبويه، الكتاب، ، 242/4

فابن الحاجب يحصر التصريف في العلم بقواعد وضوابط تعرف بها أحوال الأبنية، كأن يعرف بها اسم الفاعل والمصدر والفعل الماضي، وقد قال ابن مالك في ألفيته:

حرفٌ ويُشْبِه من الصرف بَرَي

وَمَا سُواهُمَا بِتَصْرِيفٍ حَرَي

ويطلق الدارسون المحدثون على هذا الدرس مصطلح "المورفولوجيا" Morphology، وهو يشير عادة إلى دراسة الوحدات الصرفية انطلاقاً من دراسة "المورفيم" بوصفه أصغر وحدة صرفية ذات دلالة لا تقبل الانقسام⁽²⁾، ونقسم الوحدات الصرفية من حيث ورودها في السياق إلى قسمين: وحدات حرة Free Morphemes ومثالها في العربية: الضمائر المنفصلة.

ووحدات مقيدة Bound Morpheme ومثالها في العربية: الضمائر المتصلة⁽³⁾.

ويدخل "البناء" أو "الصرف" عالم الأصوات من حيث تكرار صوت معين أو إضافة صوت أو حذفه، خصوصاً للصيغ الصرفية المختلفة، ذلك أن كثيراً من

⁽¹⁾ : شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين، تحقيق محمد نور الدين الحسن، محمد الزفراوى،

ومحمد محى الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 1.

Frank, Dicti of ling, Mario a gaynor, London, 1958 au article :⁽²⁾ morphology, p 23.

⁽³⁾ : أحمد محمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 1، 1416هـ، 1996، ص 148.

مسائل الصرف لا يمكن فهمها دون دراسة للأصوات وبخاصة في موضوع "كالإعلال" و "الإبدال".

ذلك أن إيقاع الوزن الصرفي - كما أسلفنا الذكر - يتحقق من تكرار المصنفات من الكلمات التي على وزن واحد في إطار البيت أو البيتين أو العباره في النثر.

وهو في حقيقة أمره تكرار للحركات والسكنات من خلال ضبط المسافات المكانية التي تؤدي إلى مسافات زمنية ⁽¹⁾.

وعليه تكون الدراسة معتمدة على تكرار الصيغ الصرفية من خلال ثنائيات الحضور والغياب (الحضور والانزياح) سواء كان: تكرار الأسماء (اسم الفاعل، الاسم المقصور، اسم المفعول....) أو الإيقاع الذي أحدهه تواتر الأفعال بأنواعه في المقصورة .

⁽¹⁾ : منير سلطان، فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، ص 173.

2- بنية الأسماء:1- الإباق الصوتي للأسماء المقصورة:- تعريف الاسم المقصور:

عرفه د. عبده الراجحي بأنه الاسم المعرّب الذي آخره ألف لازمة أصلية، معنى ذلك أنه اسم متمكن «فالصرفيون يحددون ميدان الصرف بأنه الاسم المتمكن والفعل المتصرف»⁽¹⁾ نحو: المصطفى العصا، الهدى.... والمقصور نوعان:

1- سماعي: مقصور على ما سمع من العرب ويؤخذ من كتب اللغة وليس له قواعد معينة.

2- قياسي: وهو الذي يقوم على قواعد توصل إليها الصرفيون، والقياسي هو كل اسم له نظير من الصحيح ويكون في أربعة مواضع هي:

أ- على وزن (أفعُل) الدال على لون أو عيب أو حلية أو تفضيل نحو: أعمى، أدنى،....

ب- في مصدر (فعل) اللازم نحو: شقي، هوي،....

ج- في اسم الزمان والمكان والمصدر الميمي واسم المفعول من فوق الثلاثي نحو: مرمي، مغزى، معطى،

د- في جمع التكسير على وزن (فعلة) مثل: دمية/ دمى⁽²⁾ ونستدل على ذلك بقول ابن مالك في ألفيته:

⁽¹⁾: د. عبده الراجحي، التطبيق الصرفـي، دار النهضة للطباعة، بيروت، 1979، ص 101.

⁽²⁾: عاطف فضل محمد، الصرف الوظيفـي، دار الميسرة للنشر، (عمان) ط1، 2011، ص 195.

ك فعل و فعل في جمع ما

ك فعلة و فعلة نحو الدُّمَى⁽¹⁾.

إن النص عبارة عن وحدة كبرى شاملة تتشكل من أجزاء مختلفة، ودخول عالم النص شبيه بحالة من الفروسيّة غزو وفتح يتجه القارئ إليه فيشكل مضماره، ويمارس فيه كل أشكال الهدم والبناء، والنص الذي بين أيدينا - مقصورة ابن دريد - تتسق باتساق النظم، هذا الأخير الذي يعد من صفات الشعر الجيد، وقد ذكره (ثعلب) (ت 291هـ) بقوله: «إنه ما طاب قريضه (بشعره) قريضه وسلم من عيوب الشعر، وما قد سهل العلماء إجازته من قصر ممدود ومد مقصور ومعظم الشعر يتصرف باتساق النظم ولا يخرج منه إلا ما وقع فيه عيب أو ضرورة»⁽²⁾.

وقد جعل "ابن دريد" قصيده تعج بالأسماء المقصورة، حتى قيل أنه تناول فيها تقريباً كل الأسماء المقصورة، فتبينت الدلالات تبعاً لتبين هذه المقصورات.

وفيما يلي جدول يبين توافر بعض الأسماء المقصورة كما وردت ويوضح أصل الألف فيها (واوا أو ياء).

⁽¹⁾ : زين كامل الخويسكي، ألفية بن مالك في النحو والصرف، ط 1، 2003، 130/4.

⁽²⁾ : د. فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف الإسكندرية، 1997،

الأسماء المقصورة الثلاثية	الألف	الأسماء المقصورة الثلاثية	الألف
الثلاثية	واو	الثلاثية	باء
حوى ⁽¹⁾	يحيى / حويان ⁽²⁾ .	الصلا	يصلو / صلوات ⁽³⁾
ونى	يني / ونيان	السحا	يسحو / سحوات
الدمى	يدمي / دميان	القنا	يقنو / قنوات
الجوى	يجوي / جويان	أضا	يأضو / أضوات
الصلى	يصللي / صليان	السفا	يسفو / سفوات
البرى	ينبري / بريان	ضفا	يضفو / ضفوات
الحصى	يحصي / حصيان	صفا	يصفو / صفوات
السرى	يسري / سريان	القذا	يقذو / قذوات
		طما	يطمو / طموات
		هفا	يهفو / هفوات
		الصبا	يصبو / صبوات
		الرجا	يرجو / رجوات

⁽¹⁾ : لمعرفة أصل الألف في أواخر الأسماء الثلاثية يؤتى بمثنى الاسم أو جمعه جمعاً مؤنثاً

سالما . ينظر: إميل بديع يعقوب ، معجم الاعراب و الاملاء ، ط 1، 1983م، ص 24

⁽²⁾ : مثنى الاسم المقصور

⁽³⁾ : جمع المؤنث السالم للاسم المقصور .

الفصل الثاني

البنية الصرفية و علاقتها بالدلالة

يُشدو / شذوات	الشذا	يُبني / بنيان	البني
يُحبو / حبوات	الحبا	يُلغى / لغيان	اللغى
يُلهموا / لهوات	اللهها	يُندى / نديان	الندى
يُذكرو / ذكروات	الذكا	يُذوي / ذويان	ذوى
يُخلو / خلوات	الخلا		
يُعصوا / عصوات	العصا		
يُنبوا / نبوت	نبا		
يُرشوا / رشوات	الرشا		
يُطلبي / طليان	الطلى	يُنهى / نهيان	النهى
يُذوي / ذويان	الذوى	يُجني / جنيان	الجنى
يُطوي / طويان	الطوى	يُهدى / هديان	الهدى
يُضوي / ضويان	الضوى	يُرقى / رقيان	الرقى
		يُسدى / سديان	السدى
		يُخلي / خليان	الخلى

الألف	الأسماء المقصورة غير الثلاثية	ياء	الأسماء المقصورة غير الثلاثية
مصطفىان	مصطفى	منتضيان	منتضى ⁽¹⁾
مرتضيان	مرتضى	مستميان	مستمى
مختطيان	مختطى	منتميان	منتمى
مزدهيان	مزدهى	مرتميان	مرتدى
مرتقيان	مرتقى	مصطفليان	مصطفلى

بعد استقراء الجدول لوحظ أن تواتر الأسماء المقصورة قد بلغ 278 مرة، ولعل ذلك راجع إلى أن الشاعر جعل قصيده مبنية على الروي المقصور، الذي تتوعّب بين الألف الطويلة (ا) ذات الأصل الواوي، والألف المقصورة (ى) ذات الأصل اليائي، وقد أحدث تكرار الأسماء المقصورة "278 مرة" بنوعيه إيقاعاً موسيقياً تتساغ له الأذن، فالشاعر نوع في استخدام الصوامت تتوعاً متبايناً بين الصوامت الانفجارية (الباء، الميم، الطاد،...) والصوامت المهموسة (السین، الفاء،....) والصوامت الغناء (النون والميم) بالإضافة إلى الصوامت التكرارية والجانبية، مع المحافظة على الصائت القصير (الفتحة) الملائم للروي المقصور،

⁽¹⁾ : لمعرفة أصل الألف في أو آخر الأسماء غير الثلاثية يؤتى بمثني الاسم أو جمعه جمعاً

مؤنثاً سالماً. ينظر: إميل بديع يعقوب، معجم الاعراب و الاملاء ، ص25

حيث يكون اللسان مستويا في الفم، أما حرف الألف الممدود فقد لزم القصيدة من بدايتها إلى نهايتها وهو بذلك جمع بين القيمة الموسيقية والقيمة الدلالية عند تكراره، وذلك لتجانسه مع "الفتحة" التي تسبقه، فينطلق الصوت بذلك مسافة أطول تتجاوز معها المشاعر، وتطرأ لها النفوس، وقد تنبه علماء العربية القدمى إلى هذه القضية وفي هذا يقول السيوطي (ت 911هـ): «كثير في القرآن الكريم الفواصل بحروف المد واللين والإحاق النون، وحكمته وجود التمكين والتطريب بذلك»⁽¹⁾.

كما قال سيبويه (ت 180هـ): «أنهم إذا ترجموا يلحقون الألف والياء والنون، لأنهم أرادوا مد الصوت ويتركون ذلك إذا لم يتترجموا، وجاء في القرآن على أسهل موقف وأعذب مقطع»⁽²⁾.

ويقول عز الدين علي السيد: إن الممدود في الكلام له صلة بالنفس في راحة القلب يمد النفس، وراحة السمع بحسن النغم⁽³⁾.

وأمثلة استخدام الأسماء المقصورة كثيرة ومتعددة من بينها قول الشاعر:

أَعْجَزَهُ نَيْلُ الدُّنْيَى بِلَهُ الْفُصَا إِذَا أَتَاهُ لَا يُدَاوِي بِالرُّقْبِيِّ ⁽⁴⁾ .	مَنْ طَالَ فَوْقَ مُنْتَهَى بَسْطَتِهِ عَجِبْتُ مِنْ مُسْتَيْقِنٍ أَنَّ الرَّدَى
--	---

⁽¹⁾: السيوطي، الإنقاذه في علوم القرآن، دار المعرفة، بيروت (لبنان)، ط 4، 134/2

⁽²⁾: سيبويه، الكتاب، ص 320.

⁽³⁾: عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، ص 62.

⁽⁴⁾: المهلبي، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 147

ففي البيت الأول تكرر الاسم المقصور ثلاثة مرات وفي البيت الثاني مرتين: والأسماء المقصورة الثلاثة أصل الألف فيها (باء) أما (القصا والدنا) فأصلها (واو) أما صفات الحروف التي سبقت الألف الطويلة "المهموس" (كالهاء) والمجهور (كالدال والقاف)، والمتوسط بين الشدة والرخوة (كالنون)، أما عن كلمتي (الردى) و(الرقى) فنلاحظ أن بدايتها ألف مد، ويتوسطهما صوتين انفجاريين، ونلاحظ في كلا البيتين جمع بين المتضادين ذلك أن (الدنا)، جمع الدنيا، وهو الشيء القريب ،(القصا)⁽¹⁾ الشيء البعيد، وكذلك (الردى) يحمل دلالة الهلاك، أما (الرقى): جمع رقية فيحمل معنى (العلاج)، فبالأضداد تتضح المعاني، ذلك أن الشاعر يتعجب من هؤلاء الناس الذين يرفعون أنفسهم فوق قدرها فلا ينالون لا القريب ولا البعيد، ويزداد تعجبه ممن يتيقين أن الفناء مصيره، وأنه إذا حم القضاء، وانتهى الأجل لم تتفعه الرقى، ومع ذلك فهو في غفلة دائمة . وقال أيضا:

ناشِزَةً أكتادها قُبَّ الْكَلَى حُمْرُ الْحَمَالِيَقِ يُبَارِيْنَ الشَّبَا ⁽²⁾	بَذَاكَ أَمْ بِالْخَيْلِ تَعْدُوَ الْمَرْطَى شُعْثَنَ تَعَادِيَ كَسَرَاحِينَ الْغَضَا
--	--

حيث نلاحظ تكرار الاسم المقصور في نهاية كل من صدر وعجز البيتين مما أحدث تجانسا صوتيا، سببه هذا الإيقاع الصRFي الذي ولد بدوره إيقاعا دلاليا تبادر بتباين الصوامت المستخدمة بين الصوامت المتوسطة وبين الشدة

⁽¹⁾: جمع قصة.

⁽²⁾: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص139

والرخاوة (المرطى) والصوامت الشديدة (الشبا - الكل) مع اجتماع صفة التفشي⁽¹⁾ التي يمتاز بها صوت الشين في (الشبا) و (شعثا) والتي توحى بدلالة امتداد مخرج الفونيم⁽²⁾ فرسم الشاعر صورة الإبل التي تجري جرياً عندما تحمل حاج بيت الله الحرام، وقد استدل الشاعر على ذلك باستخدام الاسم المقصور (المرطى) وهو "ضرب من العدو"، هاته الإبل التي تواصل المسير رغم التعب حتى أنها تباري (الشبا) في ذلك، أي تسبق أطراف الرماح في الحدة وقوه النفوذ. وكما لوحظ نهاية كل من صدر وعجز البيتين السابقيين بالاسم المقصور عينه، فقد نوع الشاعر في هذا الاسم -أيضاً- بين الألف التي أصلها "واو"، والتي أصلها "ياء" نحو قوله:

همُ الْأَلْى إِنْ فَاخَرُوا قَالَ الْعَلَا
بِفِي امْرَئٍ فَاخْرَكْمْ عَقْرَ الْبُرَى⁽³⁾.

ف(العلا): تحمل دلالة الفخر والرفة، وأصل الألف فيها (واوا) (يعلو) أما (البرى) فهو التراب، وأصل الألف فيها (باء) (ينبرى)، فالكلمتان مختلفتان من حيث المعنى إلا أنهما يشتراكان في صفة التوسط بين الشدة والرخاوة التي يتسم بها كل من صوتي (اللام) و (راء).

وقد لوحظ في أبيات أخرى أن الشاعر يختم كلاً من صدر وعجز البيت إما بألف مقصورة (أصلها واوا)، وإما بألف مقصورة (أصلها ياء) نحو قوله:

⁽¹⁾: انتشار خروج الريح بين اللسان والحنك، وانبساطه في الخروج عن النطق.

⁽²⁾: عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، ط1، 2000،

ص108.

⁽³⁾: المهلبي، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها، ص140

قريبٌ ما بينَقطاً و المطأ⁽¹⁾
بعيدٌ ما بينَ القذالِ و الصلا

وقد تكرر الاسم المقصور ذاته في نهاية كل من صدر وعجز البيت

التالي:

إذا امْرُؤٌ خِيفَ لِفِرَاطِ الأَذى
لمْ يُخْشَ مِنْهُ نُزَقٌ وَلَا أَذى⁽²⁾.

فكلا الاسمين المقصورين لهما المعنى ذاته، - تكرار اللفظ بمعناه-
وبالتالي يشتراكان في الصفات نفسها (الشدة والجهر) ذلك أن شاعرنا يجهر بأنه
امرأ لا يسرف في نكایة الأعداء ولا يطعن الخصم حين نشوب الداء، فالشديد
من ملك نفسه وقت الغضب.

و الجدير بالذكر أن (ابن دريد)، كان له اهتمام كبير بالأسماء المقصورة
والممدودة، فقد ألف كتاب بعنوان ((شرح المقصور والممدود))، وضح من
خلاله أن الاختلاف بين الألف المقصورة والممدودة يؤدي إلى اختلاف في
المعنى، وفي بعض الأحيان يكون المعنى واحد، وقد صنف هذه الأسماء في
ستة أبواب * وتحت كل باب يمثل لذلك ببعض الأبيات الشعرية مع تحديد معنى
الاسمين المقصور والممدود، وبعض الأسماء المقصورة التي استدل بها كان قد
ذكرها في مقصورته من ذلك قوله:

وَاضْ رَوْضُ اللَّهُ يُبَسًا ذَوِيَا⁽³⁾.
مِنْ بَعْدِ مَا قَدْ كَانَ مَجَاجَ الثَّرَى

⁽¹⁾: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص133

⁽²⁾ : المصدر نفسه، ص 157

* 1- باب ما يفتح أوله فيقصر ويمد المعنى مختلف، 2/ باب ما يكسر أوله فيقصر ويمد المعنى
مختلف، 3/ باب ما يكسر أوله فيقصر ويفتح فيمد المعنى واحد، 4/ باب ما يضم أوله فيقصر ويكسر

ف(الثري) اسم مقصور صنف ضمن الباب الأول: "ما يفتح أوله فيقصر ويمد والمعنى مختلف"⁽¹⁾. أي فتح أوله (الثاء) فجاء الاسم مقصوراً. وقد استدل الشاعر على ذلك بقوله:

يُومًا تصيرُ إلَى الثَّرَى وَيَفْوَزُ غَيْرُكَ بِالثَّرَاءِ⁽²⁾.

ف(الثري): التراب الندي، يقال أرض ثرياء ذات ندى، والثراء ممدوداً: كثرة المال. ومن ذلك قوله في مقصورته:

ثُمَّ أَتَى التَّعْرِيفَ يَقْرُو مُخْبِتاً مُوَافِقاً بَيْنَ إِلَالِ فَالنَّقَا⁽³⁾.

ف(النقا) اسم مقصور وقد صنف ضمن الباب الأول (ما يفتح أوله فيقصر ويمد والمعنى مختلف). وقد مثل الشاعر لهذا الاختلاف في المعنى بقوله: كم من توارى بالنقا

بَعْدَ النَّظَافَةِ وَالنَّقَاءِ⁽⁴⁾.

في هذا البيت نلاحظ أن الشاعر استخدم الاسم ذاته فجاء مقصوراً في الشطر الأول (الصدر) وممدوداً في الشطر الثاني (العجز) مع الاختلاف في المعنى والجدول التالي يوضح ذلك:

في الميد والمعنى واحد، 5/ باب ما يفتح أوله فيقصر ويكسر فيمد والمعنى واحد، 6/ ما يفتح أوله فيقصر ويكسر فيمد والمعنى مختلف.

ينظر ابن دريد الأزدي، شرح المقصور والممدود، تحقيق ماجد حسن الذهبي، صلاح محمد الخيمي، دار الفكر، 1981، ص 24.

(1) : ابن دريد، شرح المقصور والممدود، ص 40

(2) : المصدر نفسه، ص 22.

(3) : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 144

(4) : ابن دريد شرح المقصور و الممدود ، ص 27.

الاسم الممدود	الاسم المقصور
النقاء	النقا
صائت قصير (الفتحة) + صامت أنفي	صائت قصير (الفتحة) + صامت أنفي
ـ	ـ
صامت شديد انفجاري	صامت شديد انفجاري
ـ	ـ
صائب طويل	صائب طويل
ـ	ـ
صامت الهمزة	صوامت + صائب (ألف مقصورة)
ـ	
صوامت + صائب طويل + صامت	نقاء
ـ	ـ
النظافة	الثيب من الرمل
ـ	
ـ	ـ
اختلاف في المعنى	

أما بالنسبة للباب الثالث المعنون "باب ما يكسر أوله فيقصر ويفتح ويمد والمعنى واحد" فنستدل بقول الشاعر (من المقصورة):

إِنَّ الْجَدِيدَيْنِ إِذَا مَا إِسْتَوْلِيَا عَلَى جَدِيدِ أَدْنِيَاهُ لِلْبَلِي
فَ(البلى) اسم مقصور دلالته "الذي يهلك"، وقد دل ابن دريد على المعنى

ذاته باستخدام الاسم الممدود في قوله:

وَأَرَى الْبَلِي بِبَلِي الْجَدِيدِ دَوْكُلُ شَيْءٍ لِلْبَلِي لَاءٌ

ف(الباء) اسم ممدود لها الدلالة عينها، وأما من حيث الصفات فنافي اختلافاً بسيطاً بين الاسمين:

الاسم الممدد	الاسم المقصور
الباء	البلى
صائب قصير (الفتحة)، صامت انفجاري	صائب قصيرة (كسرة)، صامت انفجاري
صامت جانبي	صامت جانبي
صائب طويل	صائب طويل
صامت الهمزة	صوامت + صائب (ألف مقصورة)
صوامت + صائب طويل + صامت باء	بلى
الهلاك	الهلاك
باء	بلى
اتحاد في المعنى	

من ذلك أيضاً قوله (من المقصورة):

إِنَّ الْعَرَاقَ لَمْ أُفَارِقْ أَهْلَهُ عَنْ شَنَا أَصَدَنِي وَلَا قَلَى⁽¹⁾.

⁽¹⁾: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص156

ف(القى) اسم مقصور يحمل دلالة (البغض) وقد صنف ضمن الباب الثالث في "شرح المقصور والممدود" (باب ما يكسر أوله فيقصر، ويفتح فيما يليه) نحو قول الشاعر (من شرح المقصور والممدود):

حُبُّ الْفَسَادِ إِلَى قَلْبِي
وَأَرَى الصَّلَاحَ بِلَا قَلَاءٍ⁽¹⁾.

فبالرغم أن (القى) اسم مقصور كسر أوله (الكاف)، و(القلاء) اسم ممدود فتح أوله، إلا أنهما يحملان الدلالة نفسها ألا وهي (البغض).

أما من حيث الصفات فلاحظ أن كلا الاسمين (المقصور والممدود) يشتراكان في صفة الشدة (الكاف)، وصفة الجانبية التي يمتاز بها صوت (اللام) مع فارق بسيط هو إضافة "ألف مد" والصادمة "الهمزة" في الاسم الممدود.

أما الباب الرابع الذي عنونه ابن دريد "باب ما يضم أوله فيقصر، ويكسر فيما يليه" فنمثّل له بقوله (من المقصورة):

إِنَّ ابْنَ مِيكَالَ الْأَمِيرَ اتَّاشَنَى
مِنْ بَعْدِ مَا قَدْ كَثُرَ كَالشِّيءُ اللَّقِي⁽²⁾.

حيث استخدم الشاعر قافية هذا البيت مرة مقصورا (اللقى)، ومرة ممدودا (القاء) ليدل بذلك على فضل ممدوحيه عليه، فقد جعلوه يعيش معززا مكرما بينهم.

ونستدل على ذلك بقوله في كتابه (شرح المقصور والممدود):

تَهْوَى لَقَى مَا لَا يَحِي⁽³⁾

⁽¹⁾ : ابن دريد شرح المقصور و الممدود ، ص27.

⁽²⁾ : المهلي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص139

⁽³⁾ : ابن دريد شرح المقصور و الممدود ، ص26

أما من حيث الصفات فنلاحظ أن الأسماء يشتركان في الصفات ذاتها التي ذكرناها مع لفظتي (القل) و (القاء) مع اختلاف في الصائت القصير (الضمة) كما يلي:

الاسم الممدود	الاسم المقصور
اللقاء	اللقى
صائب قصير (كسرة) صامت جانبي	ـ
صامت انفجاري	ـ
صائب طويل	ـ
صامت الهمزة	ـ
الفرقـ	ـ
اتحاد في المعنى	

أما بالنسبة للأبواب الثلاثة الأخرى فلم نجد الشاعر يستخدم الأسماء المقصورة والتي ذكرها في هاته الأبواب مستعملة في مقصورته ومع ذلك فقد وضحها من خلال أبيات شعرية في كتابه (شرح المقصور والممدود) نحو قوله في باب (ما يكسر أوله، فيقصر ويمد والمعنى مختلف):

فلربما فضَّحَ الرجاءُ ذُويَ اللَّهِيَ كَشْفُ اللَّهِاءِ⁽¹⁾.

فَاللَّهِيَ اسْمٌ مَقْصُورٌ كَسْرٌ أَوْلَاهُ وَهُوَ جَمْعٌ لِحَيَةٍ، أَمَا (اللَّهِاءُ اسْمٌ مَمْدُودٌ كَسْرٌ أَوْلَاهُ إِلَّا أَنَّهُ يَحْمِلُ دَلَالَةَ الشَّتْمِ، هَذَا مِنْ نَاحِيَةِ الْمَعْنَى، أَمَا مِنْ نَاحِيَةِ الصَّفَاتِ فَنَلَاحِظُ التَّبَاينَ فِي صَفْتِي الْهَمْسِ وَالْجَهْرِ، وَالتَّشَاكِلُ فِي الصَّائِتِ الْقَصِيرِ الْكَسْرَةِ كَمَا يَلِي:

الاسم الممدود	الاسم المقصور
اللهاء	اللهي
صائب قصيري (كسرة) صامت مجهر	ـ
صامت مهموس	ـ
صائب طويل	ـ
صامت الهمزة	ـ
الشتم	ـ
اختلاف في المعنى	

إن الجمع بين الاسم المقصور و الممدود في البيت الواحد مع الاختلاف في المعنى أحياناً و الاتحاد فيه أحابين أخرى لدلالة على المقدرة اللغوية و الفنية

⁽¹⁾ : ابن دريد شرح المقصور و الممدود ، ص 27

لشاعرنا فهو صاحب معجم " الجمهرة " - اختار فيه الجمهور من الكلام -
بالاضافة الى مصادر أخرى تعد من أمهات الكتب العربية ..
و قد حقق توادر اسم الفاعل ايقاعا صوتيا كان له صدى على مستوى الدلالة
كما سيأتي ذكره .

بـ الإيقاع الصوتي لاسم الفاعل:**مفهوم اسم الفاعل:**

يعرفه بعض اللغويين على أنه: «الوصف الدال على الفاعل الجاري على حركات المضارع وسكناته»⁽¹⁾ فمنه قوله تعالى ((الذين يظنون أنهم ملقو ربهم))⁽²⁾ وقوله تعالى: ((كل نفس ذائق الموت))⁽³⁾ وقوله تعالى أيضا ((إنا مرسلو الناقة))⁽⁴⁾ فالألفاظ: ملاق، ذائق، مرسلوا كل أسماء أفعال.

ويشتق اسم الفاعل من مصدر الفعل المبني للمعلوم ويدل على الحدوث والتجديد⁽⁵⁾، فعندما نقول: جاء صاحب الدار فإنما ندل بلفظة (صاحب) على معنى غير المعنى اللغوي المستفاد من كلمة (صاحب)، فالمعنى المستفاد من صاحب هو إسناد المجرى إلى الصاحب أي معنى الفاعلية، فبإضافة صائب اللين الطويل (الألف) إلى الفعل (صاحب) تتغير دلالته من الاسمية إلى الفعلية⁽⁶⁾. ويصاغ "اسم الفاعل" من الثلاثي على وزن (فاعل) نحو: وقف واقف،

مد = ماد

⁽¹⁾ : ابن هشام الأنباري، شرح قطر الندى ويل الصدى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2000 ، ص 270.

⁽²⁾ : البقرة / 46.

⁽³⁾ : الأنبياء / 35.

⁽⁴⁾ : القمر / 27.

⁽⁵⁾ : محمد منال عبد اللطيف، المدخل إلى علم الصرف، دار المسيرة للنشر، ط1، 2000، ص 48 .

⁽⁶⁾ : كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، ص 150.

وإذا كان اسم الفاعل منتهيا بـ "ياء" حذفت الياء وعوض عنها بتثنين الكسر نحو: دعا = داع ، رمى = رام.

أما من الفعل غير الثلاثي، فيصاغ على وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة مما مضى مضمومة وكسر ما قبل الآخر نحو: استعمل = مستعمل⁽¹⁾.

وفيما يلي جدول يبين تواتر أسماء الأفعال في المقصورة مع بيان صياغتها (من الثلاثي أو غير الثلاثي):

اسم الفاعل	صياغتها من الثلاثي أصل الفعل	من غير الثلاثي
بارقه	برق	/
منزل	/	أنزل
مستوبل	/	استوبل
ذوايا	ذوى	/
راجع	راجع	/
ضارع	ضرع	/
طالبا	طلب	/
مستثما	/	استسلم
باسل	تبسل	/

⁽¹⁾: عاطف فضل محمد، الصرف الوظيفي، ص 154.

/	خاص	غائب
/	صرم	صارم
/	راق	رائق
/	شرخ	الشارخ
/	وعظ	واعظ
/	بزل	باذل
استيقن	/	مستيقن
أقام	/	مقيم
/	طمي	طام
أوحش	/	موحش
أنتج	/	منتج
اخلوق	/	مخلوق
/	زار	زائر
احتر	/	محترفا
/	فرس	فارس
/	سائل	سائل
/	ملك	مالك
/	لقى	لاق
/	جار	جائـر
ارتجل	/	مرتجلا

أنشد	/	منشدا
اختضع	/	مختضعا
12مرة	19مرة	31مرة
%38,70	(1)%61,29	تواترها

بعد استقراء الجدول لوحظ أن اسم الفاعل تواتر "31مرة" وقد بلغت الأسماء التي صيغت من الثلاثي على وزن فاعل (19 فعلا) أي نسبة 61,29%， أما الأسماء التي صيغت من غير الثلاثي فكان تواترها ضئيل مقارنة بما قبلها حيث بلغت 12 اسمًا أي بنسبة 38,70%. ولعل هذا راجع إلى خفة الأفعال الثلاثية عند النطق من الأفعال غير الثلاثية، والتي تتطلب مجهدًا كبيراً مع ميم مضمومة وكسر ما قبل الآخر، ذلك أن الأوزان التي تدخل فيها الضمة قليلة قياساً بالفتحة والكسرة، والسبب يعزى إلى صعوبة نطقها⁽²⁾، أما عن الصوامت المستخدمة في أسماء الفاعل فهي متعددة بين الصوامت الانفجارية (الشديدة) (بارقة، مستيقن، مستقيم،....)، والصوامت المهموسة (الشارخ، سائل،...) والصوامت الغناء (الأنفية) باعتبار أن اسم الفاعل من غير الثلاثي يبدأ بميم مضمومة.

و الجدول التالي يوضح صفات بعض " أسماء الفاعل " كما وردت في المقصورة .

⁽¹⁾: تم التوصل إلى هذه النسبة باعتماد العملية التالية : $19 \times 100 = 61.29$ مرة

⁽²⁾: كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في العربية، ص 149.

اسم الفاعل	الصوات	فاس
من	الصوات الانجليزية (الشديدة)	صامت انفجاري+صائب طويل+صائب قصير (الكسرة)+صامت انفجاري
الثلاثي		صامت انفجاري+صائب طويل+صائب قصير (الكسرة)+صامت مجهر
باسل		صامت انفجاري+صائب طويل+صائب قصير (الكسرة)+صامت أغن (غنة)
طام		صامت انفجاري+صائب طويل+صائب قصير (الكسرة)+صامت تكراري
جائـر		صامت انفجاري+صائب طويل+صائب قصير (الكسرة)+صامت انفجاري
طالب		صامت مهموس+صائب طويل+صائب قصير (الكسرة)+صامت مهموس
خائض	صـواتـ المـهـمـوسـةـ	صـامتـ مهمـوسـ+ـصـائـتـ طـوـيلـ+ـصـائـتـ قـصـيرـ (ـكـسـرـةـ)+ـصـامتـ مـجـهـورـ
صارـمـ		صـامتـ مهمـوسـ+ـصـائـتـ طـوـيلـ+ـصـائـتـ قـصـيرـ (ـكـسـرـةـ)+ـصـامتـ أغـنـ
شارـخـ		صـامتـ مهمـوسـ+ـصـائـتـ طـوـيلـ+ـصـائـتـ قـصـيرـ (ـكـسـرـةـ)+ـصـامتـ مهمـوسـ
فارـسـ		صـامتـ مهمـوسـ+ـصـائـتـ طـوـيلـ+ـصـائـتـ قـصـيرـ (ـكـسـرـةـ)+ـصـامتـ مهمـوسـ
		صـامتـ مهمـوسـ+ـصـائـتـ طـوـيلـ+ـصـائـتـ قـصـيرـ (ـكـسـرـةـ)+ـصـامتـ جـانـبـ

من غير الثلاثي	الصـفات
مستوبل	من الصوامت الغاء+صامت مهموس+صوامت متباعدة
مستيقن	من الصوامت الغاء+صامت مهموس+صوامت متباعدة
مخلوق	من الصوامت الغاء+صامت مهموس+صوامت متباعدة

بعد استقراء الجدول نلاحظ أن الشاعر قد وازى بين الصوامت المهموسة و الصوامت الشديدة في استخدامه لاسم الفاعل ، و هذا التوازي صاحبه توع واختلاف في الاسم في حد ذاته، فجاءت هذه الأسماء ببدايتها إما صامت مهموس أو مجهر ، و نهايتها صوامت متباعدة و يتوسطها الصائت الطويل (الألف) المميز لاسم الفاعل . بالإضافة إلى صوامت أخرى لم نأت على ذكرها. و يتحقق الإيقاع الصرفي بتوازي كلمتين بوزن صRFي واحد ، و قد تكونان مسجوعتين فيجتمع لهما الإيقاع و قد لا تكونان⁽¹⁾ . و من ذلك قول الشاعر :

يَحْمِلُنَّ كُلَّ شِمْرِي بِأَسْلِلِ شَهْمِ الْجِنَانِ خَائِضَ بَحْرَ الْوَغْيَ⁽²⁾

حيث استخدم الشاعر اسم الفاعل (باسل ، خائض) على وزن فاعل ، في كل من صدر و عجز البيت ، و لكن بصوامت متباعدة بين المهموس (السين)

⁽¹⁾ : منير سلطان ، فنون الإيقاع في شعر شوفي الغنائي ، ص320.

⁽²⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص156

و المجهور (الضاد...) و الصامت الجانبي (اللام) و التشاكل بين الاسمين في الصائت الطويل (الألف) ، فتألف هذه الصوامت و الصوائب مع بعضها أعطى دلالة الشجاعة التي يمتاز بها الشاعر ، فهو شهم باسل ، مغوار لا يخشى خوض المعارك .

و قد جاءت صيغة اسم الفاعل للدلالة على تأكيد وقوع الحدث أو الصفة كما تدل أيضا على التجديد، و تجلّى ذلك في قول الشاعر :

و أضَرْ روضُ الْهُوَ بِسَارًا ذاوِيَا
مِنْ بَعْدِ مَا قَدْ كَانَ مَجاَحَ الثَّرَى⁽¹⁾

ف(ذاويما) اسم فاعل من الفعل الثلاثي (ذوى)⁽²⁾ و المعنى المستقاد من (ذاويما) هو اسناد الذبول إلى الشاعر أي معنى (الفاعلية) ، فباضافة صائت اللين الطويل (الألف) إلى الفعل (ذوى) تتغير دلالته من الفعلية إلى الاسمية ليدل بذلك على أيام شبابه التي ذبلت و أصبحت كأرض ميتة لا منفعة فيها .

إن تكرار (اسم الفاعل) في المقصورة أدى إلى إثراء الإيقاع الموسيقي الداخلي و هذا بسبب توالي حرف المد الذي هو جزء أصيل من تركيب اسم الفاعل ، و بما يصنعه توالي المد من قيم خلافية مع الألفاظ الأخرى الخالية من المد، إذ يشكل وجود المد و انعدامه علو النغمة الموسيقية اللفظية و انخفاضها مما يخلق إيقاعا داخليا مميزا للقصيدة⁽³⁾.

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص33

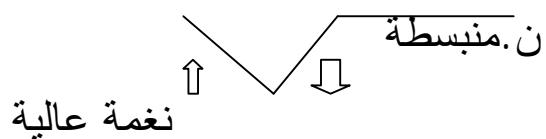
⁽²⁾ : ذوى النبات : أي : ذبل و نشف مأوه

⁽³⁾ : يوسف اسماعيل ، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، منشورات وزارة الثقافة السورية

وبسبب توالي المدات في القصيدة تارة و انعدامها تارة أخرى في الألفاظ
الخالية من المد تتشكل لدينا نغمات عالية و هابطة تشكل الاطار الداخلي
لموسيقى الأبيات⁽¹⁾.

كما يعكس توالي المد رغبة الشاعر في البوح بكل ما تحمله نفسه من
مشاعر التقدير و الاحتراام لمدوحه . كما أن صياغة الألفاظ على (اسم
الفاعل) يفيد التجدد و الاستمرارية في معناها أيضا ، و نستدل على ما سبق
قول الشاعر :

و اللَّوْمُ لِلْحَرِّ مَقِيمٌ رَادِعٌ وَ الْعَبْدُ لَا يَرْدَعُهُ إِلَّا العَصَا⁽²⁾.



نغمة نازلة

و ألف المد في لفظة " رادع" أدت نغمة موسيقية عالية و ذات قيمة
زمنية مسموعة بخلاف الحركات القصيرة التي ينتج عنها نغمة أو نغمات
موسيقى هابطة (منخفضة) نظرا لطبيعته اللغوية و الصوتية التي تمثل مدة
زمنية منخفضة أو قصيرة.

⁽¹⁾ : أسامة عبد المالك ابراهيم عثمان ، ظواهر أسلوبية و فنية في سورة النحل ، رسالة ماجستير

، جامعة النجاح ، 1985

⁽²⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 143

إن هذا التبادل في النغمتين يؤدي إلى التبادل في المعنى ذلك أن شريف الإحساس أبي النفس، إذا ها لم تصلحه الإهانة، أما دنيء النفس الذي لا يخجل بما يشين، فإنما يقيم سلوكه ويصلحه ضرب من الإهانة يتافق وما فعل⁽¹⁾.

وإذا كان الشاعر قد جمع بين نغمتين متضادتين أي جمع بين اسم الفاعل من الثلاثي وغير الثلاثي فنجده كذلك يعتمد على نغمة واحدة مستوية حين جمع بين الاسمين من الفعل غير الثلاثي في قوله:

كأنْ نورَ الرَّوْضِ نَظُمُ لفظه مُرْتَجلاً أو مُنشداً أو إنْ نَشَداً⁽²⁾.

← ← نغمة مستوية

ف(مرتجلا) اسم فاعل من الفعل (ارتجل)، و(المرتجل)= الذي يرتجل الشيء من ذاته، يقال: ارتجل الخطبة والقصيدة إذا أتى بها من غير أن يروي⁽³⁾ فيما، والمنشد: اسم فاعل من أنسد، ينشد أو شدا: غنى، فالحديث موجه إلى مددوح الشاعر، فحسن كلامه ونظمه شبيه بأنهار الروض الندي.

وقد أدى تكرار المد في القصيدة إيقاعاً يعبر عن ألم الفراق والشوق والحنين إلى أهله وخلانه الذين تركهم مرتحلا، كما أن توظيف الشاعر لاسم الفاعل عزز معاني الشوق وعمقها من خلال ما يحمله اسم الفاعل من دلالات التجدد والاستمرارية⁽⁴⁾، فقد كان لتكرار اسم الفاعل حضور تميز نحو قوله:

⁽¹⁾: ابن دريد الأزدي ، شرح مقصورة ابن دريد ، ص 52

⁽²⁾: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد وعربها ، ص 140

⁽³⁾: دون روبي.

⁽⁴⁾: عبد الحميد السيد، المغني في علم الصرف، دار صفاء للنشر، عمان، ط1، 2009م،

أرَاجُعُ لِي الدَّهْرَ حَوْلًا كَاملاً إِلَى الَّذِي عَوَدَ أَمْ لَا يُرَتَّجَ⁽¹⁾.

فشاورنا يتسائل باستخدام اسم الفاعل (راجع) : هل يعود الزمن إلى سنين غرت ، أم أن ما مضى ليس له عودة؟.

وقد ترجم هذا التساؤل استخدامه لاسم الفاعل (راجع) الذي يدل على أزمنة متعددة ومتباعدة ولذلك فقد أطلق عليه (الفراء) (ت 207هـ) مصطلح (ال فعل الدائم) ، وقد كان "الفراء" مصيبا ، عندما عد اسم الفاعل فعلا في أحد استعمالاته وسماه بالفعل الدائم ، لأن اسم الفاعل المعرف بـ "أَل" يدل على الدوام والاستمرار⁽²⁾. من ذلك قول الشاعر :

<u>فِي سَوَّيِّ</u> منه ما انعاج وانحنى ⁽³⁾	يُقَوِّمُ الشَّارِخَ مِنْ زِيغَانَهِ
فعل	فعل
مضارع (معرض بـأَل)	مضارع
ماض	ماض
ف(الشارخ) الشاب الحديث المستقبل للشباب القابل للثقافة والتعليم، وتقويم ما اعوج من أمره وأساء في فعله، فنلاحظ أن في هذا الاسم انفتاح على المستقبل وإصلاح ما وقع في الماضي.	

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 153

⁽²⁾ : كوليزار كاكل عزيز ، دلالات أصوات اللين في العربية ، ص 15

⁽³⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 142

وفي دائرة "التكرار" ، كان "ابن دريد" يعتمد على المخالفة بين وحدات التركيب بالنفي والإثبات، إذ يقول:

رَاحَ بِهِ الْوَاعِظُ يَوْمًا أَوْ غَدَاءً⁽¹⁾
مَنْ لَمْ يَعْظِمْ الدَّهْرُ لَمْ يَنْفَعْهُ مَا

تبدي هذه المخالفة في قوله (لم يعظه) و (الواعظ)، ولهذه المخالفة دورها الهام في إثراء الإيقاع الموسيقي للقصيدة، إذ تسهم المخالفة كما يسهم التماثل في تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع في جوهره إلا مزيج من الممااثلات والمفارقات والتتابع، الوحدة والتنوع...⁽²⁾.
و يمتد ليشمل أيضا اسم المفعول ، و الأفعال بأنواعها....

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص142

⁽²⁾ : نهيل فتحي أبو كنانة ، ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير ،

جامعة الأردن ، ص123

ج- الإيقاع الصوتي لاسم المفعول:**تعريف اسم المفعول:**

«هو اسم مصوغ لما وقع عليه الفعل على وجه الحدوث لا الدوام وهو يدل على الحدث من ناحية مصاحبة الذي وقع عليه هذا الحدث»⁽¹⁾.
 نحو: سمع الحديث — فالحديث مسموع، فكلمة (مسموع) أخذت من الفعل المبني للمجهول (سمع)، وهي تدل على ما وقع عليه "السمع".
 ويصاغ اسم المفعول أيضاً من الثلاثي على وزن (مفعول) ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه (مفعة) مع إبدال حرف المضارعة مما مضى مضمومة وفتح ما قبل الآخر.

والجدول التالي يوضح تواتر اسم المفعول في المقصورة مع بيان أصل الفعل فيه.

أصل الفعل		اسم المفعول
غير ثلاثي	ثلاثي	
اغتفر	/	مفتقر
/	وقف	موقوف
اجتوى	/	مجتوه

⁽¹⁾: محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، 1/423.

/	صدر	مصدر
/	ألم	مللوم
/	وصل	موصلة
انتضى	/	المنتضى
استمى	/	مسمى
اريمى	/	المرتدى
انتمى	/	منتمى
/	رثم	مرثومة
اصطلى	/	صطلى
انتهى	/	منتهى
/	ضمنى	موضوعة
/	لفظ	ملفظ
/	وسد	ممسود
/	نصب	منصوبة
أبهم	/	مبهم
استصعب	/	مستصعب
اصطفى	/	مصطفى
/	خصى	مخصوصا
/	كضم	مكضومة
/	رهب	مرهوب

/	جزل	مجزول
/	سخط	مسخوطة
ارتضى	/	مرتضى
/	حمد	محمود
اختطى	/	مختطى
استرجع	/	مسترجع
دعثر	/	مدعثر
/	هدم	مهروم
احتذى	/	محاذى
ارتقى	/	مرتقى
اختطى	/	مختطى
اهتدى	/	مهندوى
19مرة	16مرة	عدد
%54,28	%45,71	تواترها 35مرة

بعد استقراء الجدول لوحظ أن اسم المفعول تواتر 35 مرة، وقد بلغ تواتر الأسماء التي صيغت من الفعل الثلاثي على وزن (مفعول) 16 مرة، أي بنسبة .%45,71

أما الأسماء التي صيغت من الفعل غير الثلاثي فقد بلغت نسبتها %54,28، أي بتواتر قدر بـ 19 مرة.

أما عن الصوامت المستخدمة في اسم المفعول فهي متباينة بين الصوامت المهموسة (مستمر، مخصوصة، مصطفى، مسترجع...) والصوامت المجهورة (مجزول، مدعثر، مرهوب....) والصامت الأنفي الأغن (الميم) وتخالف هذه الأسماء عن بعضها في الصائت الطويل المستدير (الواو) في الأسماء التي على وزن (مفعول) نحو قول الشاعر:

أَرَالُ حَشْوَ نَثَرَةً مَوْضُونَةً حَتَّى أَوَارِي بَيْنَ أَلْنَاءِ الْجُثَى⁽¹⁾.
 فـ "مَوْضُونَةً" اسم مفعول من الفعل الثلاثي و "ضَنْ" فبتالف صوتين مجهوريين (الضاد والنون)، بالإضافة إلى صفة "الغنة" التي يتسم بها صوت "النون" وتمازجه مع الفاظ أخرى (صوامت أخرى) أعطى دلالة الشيء المحكم فبسبب فضل ممدوديه عليه وإكرامهم له، جعله يرتدي درع مدحهم مدى الحياة، وفي ذلك كنایة عن مداومة إطرائهم وذكر فضائلهم.

ومثل ذلك قوله:

كِمْ مِنْ أَخْ مَسْخُوطَةً أَخْلَاقَهُ مَرْتَضَى⁽²⁾.
 فالبيت يتضمن اسمين مفعولين أحدهما في صدر البيت (مسخوطة) والأخر في عجزه (مرتضى)، كما أن اسم المفعول (مسخوط) من الفعل الثلاثي (سخط)، أما (مرتضى) فمأخوذ من الفعل غير الثلاثي (ارتضى)، هذا التوازي والتقابض بين الاسمين يدل على المقدرة اللغوية والفنية التي يتمتع بها الشاعر، فالجمع بين اسمين مفعولين متضادين في المعنى (السخط ≠ الرضى) ومختلفان

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 145

⁽²⁾ : المصدر نفسه ، ص 136

في الوزن الصرفي بالإضافة إلى تألفهما مع الفاظ أخرى، بين جانباً مهماً من شخصية الشاعر، فهو مخلص له، ومسخوط على من ظلمه، وأندى عليه (كان ندا له) ...

واللافت للنظر تكرار اسم المفعول في نهاية المقصورة فجاء قافية متلماً جاء تكراره في قرار الأبيات (حشوها)، لتسجم بذلك القافية مع القرار في تشكيل الموسيقى الداخلية للأبيات فيقول:

فاحْتَطْ مِنْهَا كُلَّ عَالِيِّ الْمُسْتَمَى
عَقَابٌ لَوْحُ الْجَوِّ أَعْلَى مُنْتَمَى
هَتَّى رَمَى أَبْعَدَ شَأْ وَالْمُرْتَمَى

وقد سُمِّا عَمْرُو إِلَى أُوتَارِهِ
فاسْتَنَزَلَ الزَّبَاءَ قَسْرًا وَهِيَ مِنْ
وَسَيْفٍ اسْتَعْلَتْ بِهِ هِمَةً
وَقَالَ أَيْضًا :

كَانَ لَظَى الْمَوْتِ كَرِيمَةَ الْمُصْنُطَلِي
هَلْ لِمَقْسِمٍ مِنْ بَعْدِ هَذَا مُنْتَهَى
مُسْتَصْعِبُ الْمَسْلِكُ وَعَرِ الْمُرْتَقِي
أَصْقَبُهُ الْوَدَ لِخُلُقِ مُرْتَضَى
لَا يَجِدُ الْعَيْبُ إِلَيْهِ مُخْتَطِي
أَوْ لَا بَتَهَا جُ فَرَحًا أَوْ مُزْدَهِي⁽¹⁾.

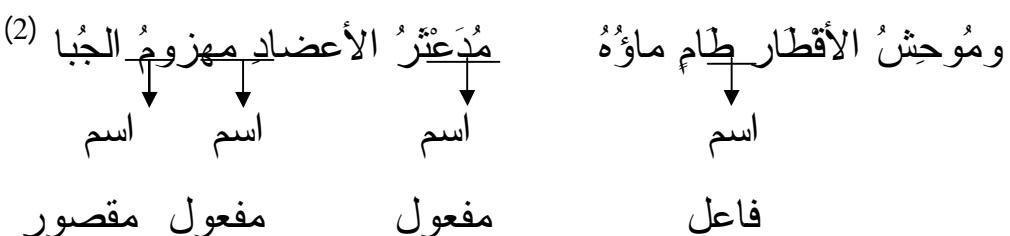
يغشَى صَلَى الْمَوْتِ بِخَدِيهِ إِذَا
بَلْ قَسَمَاً بِالشَّمِّ مِنْ يَعْرُبَ
أَوْ صَابَتْ الْقَانِتِ فِي مُخْلُوقَ
كَمْ مِنْ أَخَ مَسْخُوطَةَ أَخْلَاقَهِ
مَنْ لَكَ بِالْمُهَذَبِ النَّذْبُ الَّذِي
أَوْ أَنْ أَرَى لِنَكْبَةَ مُخْتَضِعًا

⁽¹⁾: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 142

والواقع أن تكرار اسم المفعول على هذه الصورة يعكس حسن التنسيم الصوتي الذي بنى عليه الشاعر هذه القصيدة، إذ شكل اسم المفعول الفواصل الموسيقية التي نظمت البناء الموسيقى للقصيدة بشكل متوازن.

وللأهمية التي يكتسبها توادر الأسماء على اختلافها (الاسم، المقصور، اسم الفاعل، اسم المفعول) في المقصورة فهي تهض بدلالة وظيفية عامة في نظام اللغة هي دلالتها على موصوف بالحدث، وفي هذا السياق يقول د. فاضل الساقي: «أما المعنى الخاص بصيغ الصفة في يتضح بدلالة صفة الفاعل على وصفه الفاعل بالحدث على سبيل الانقطاع والتجدد، وصفة المفعول على وصف المفعول بالحدث على سبيل الانقطاع والتجدد أيضاً، وصفة المبالغة على وصف الفاعل بالحدث على سبيل المبالغة والتکثير ...»⁽¹⁾.

وخير ما نستدل به في هذا المقام اجتماع هذه الأسماء في بيت واحد في قول شاعرنا:



إن الجمع بين هذه المستويات ميزة تباين في استخدام الصوات بين الانفجارية (الطاد، الجيم) والصوات المهموسة (الهاء) والصوات المجهورة (ال DAL، الثاء، الراء) مع اشتراكها جميعاً في الصامت الأنفي الأغن (الميم)

⁽¹⁾ : فضل الساقي، أقسام الكلام العربي، القاهرة ، دط ، دت ، ص22

⁽²⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 123

2/ الإيقاع الصوتي للأفعال:* تعريف الفعل:

ال فعل عند (سيبويه): «أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء»⁽¹⁾ وهو يعني أن الأفعال أبنية أخذت من المصادر؛ لأن الأحداث هي المصادر. ولل فعل في اللغة العربية ثلاثة صيغ (فعل - يفعل - إفعل). واعتماداً على هذه الصيغ الصرفية حدد علماء النحو أربعة الفعل فجعلوا (فعل) للدلالة على الزمن الماضي، و(يَقْعُلُ) للدلالة على "الحال" و"الاستقبال" و(إِفْعَلْ) للاستقبال⁽²⁾. وفيما يلي جدول يبين تواتر الأفعال الماضية والمضارعة وأفعال الأمر في المقصورة:

تواتر الأفعال الماضية		
أحرز - قلى	ساق - اخترم	اشتعل
تعادى - صدته	أمثالها - سmad	كان - حل
انشنى - حمى	وهى - ونى	انجلى - غاض
رامها - أبى	اعتريضت - رام	رمى - آض
فاخرو - عرا	جد - حار	ضرم - اتخذ
اعتفى - دوخو	اعتدى - أفالنتي	جفا - لاقت
قرمو - جروع	سما - احتط	خض - لابس

⁽¹⁾ : سيبويه، الكتاب، 12/1.

⁽²⁾ : تمام حسان، اللغة العربية معناها وبناؤها، ص 249.

تأكلت - هوى	استرل - استعملت	ذوى - ناجتني
غادرها - ذأى	رمى - جرع	خلت - رمت
ردى - قلت	احتل - باشرت	عود - طال
أومض - بدا	اعتن - طفى	مارست - شكى
نأى - سمعت	برى - دجى	جاش - رضيت
رأيت - ***	قابلها - استعملت	عثرت - قولا
كنت - أبصرت	**** - عج	سلطت - جرى
أغضبت - حاشى	ليا - دعى	حواه - خامرت
أوفدى - أثبتنا	أنى - راح	استائف - أحرز

الأفعال الماضية

افتى - حلبت	نأى انتشرت	وقف - رنقه
وعى - أمر	امتد - طبق	صفا - أجريا
فر - راض	**** - ونت	اهتز - ذوى
امتطى - فل	حدت - استوسيق	سموا - عمرا
أتاه - حس	أوسع - بلغ	عوا - انتاشنى
تطامنت - أتى	ثوت - طغى	قلداني - وفي
كلا - بلوت	انقد - اعتوى	كما - مازال
كبا - تصفحت	طارت - علت	علا - ارتقى
حاز - اكتنى	خيف - ضن	فارقـت - ارتقى
أضحت - انتضـت	ذقت - التوى	زاغ - هـفا

أنعم - تحلى	ظلم - عز - لان	امتنطيته - اتفاى
سامرو - مال -	ارتدى - تأزر	ضم - ناجت
أفرشت	راح - غدا - علا	انحط - تحجى
أفصح - اهتدى	قاس - ملك - رأى	عنى - سقى
سدى - ضاق نيا	نأى - عارض -	سمت - اعتزو
درى - لج - اعترق	ملك	حن - جرت
تلقى - طلى - شدا	رنت - عفط -	أعارت - واصت
بلغ - انطوى -	ضيع	
حاشا	ناط - نال - رام	
استرى - أتبع		
المجموع العام: 330 فعل ماض 232 فعل ماض 70,3%		

تواتر الأفعال المضارعة

نرتعي	يرroc - يسمو	تأتلي - تسفح
يملاك - يختار	يررقى - يعتاقنى	يحم - يرضى
يجد - تلف	تصتى - يمتاحه	يشتف - يثنى
يستلب** - يقبل	يلقى - تقول	تك - تستبل
يستلبه - يستعر	تشب - تحسبها	تحداه - يرتمي
ينبث - تهدى	تداعى - تملؤ	يرعن - يرسن
يورى - يشوى	يساور - يعتصم	يطفون - يحملن

تمج - تضور	تحامو - يخشى	تخصب - ينوي
يجب - يدعو	يطعمو - أصون	يملك - تعدو
ترفه - يدرِّي	يشفي - يدنس	يبارن - ****
يعصم - يلْقَى	يرفع - يبذل	يغشى - تغدر
يجتلي - يصطحبى	يحطك - يقوم	تأبى - يعرب
يقتادك	يعظه - يقوم	يعلو - يلف
يبقى	يستوي - تفده	يرى - يقفوا
	يسير - تقم	يدير - يشينه
	يكرع - يداوي	تجري - تكتبو
		تلوذ - تظنه
%27,87	92 فعل مضارع	المجموع

تواتر الأفعال المضعفة	تواتر أفعال الأمر
حل - تحجى	اعلم
عو - أملها	اتئد
جد - احتط	رفه
احتل - جرع - لج	استبق
اعتن - عج	اعلم

صدى - أنى يقوم - يدنس دوخو - فومو جرعو - تأكلت اهتز - قلدانى ضم - انحط امتد - طبق - انت تأزر - ضيع - أمر فر - فل - أحس تضور - تحلى - تسدى	المجموع: 5أفعال أمر / %1,51 المجموع: 35 ف.م / %10,60
--	---

أ- توافر الأفعال الماضية وأثرها الدلالي:

بعد استقراء الجدول لوحظ أن توافر الأفعال الماضية في المقصورة قد بلغ 330 فعلاً، وهذا التكرار يدل على كثرة تقللات شاعرنا من مكان إلى مكان، وقد جسد هذه الحركيات استخدامه للأفعال بأنواعها، وقد تصدر "ال فعل الماضي" قائمة هذه الأفعال بتوافر قدر بـ 232 مرة أي بنسبة 70,30%， وكأن الشاعر يريد من خلال استخدام الأفعال الماضية جعل الصفات التي يعطيها لمدحه صفات أصلية.

ففي المقصورة تكررت الأفعال الماضية بشكل لافت للنظر، حيث لا يكاد يخلو بيت منها، وكان لتكرارها أثرا في إثراء الموسيقى الداخلية لقصيدة، ودورها في توكييد المعنى، فالشاعر يستخدم الفعل الماضي ثلاثة أو أربع مرات في البيت الواحد نحو قوله:

رَاحَ لِلْتَّوَدِيعِ فِيمَنْ رَاحَ قَدْ
أَحْرَزَ أَجْرًا وَقَلَى هُجْرَ اللُّغَا⁽¹⁾

ففي الشطر الأول نلاحظ تجانس في استخدام الصوات المهموسة (الحاء) والمجهورة (الراء) مع توسط الصائت الطويل (الألف)، وقد جسد ذلك الفعل (راح)، أما الشطر الثاني فلنفي التباين في استخدام الصوات بين المهموسة والمجهورة والشديدة في (أحرز) و(قلى)، وتكرار الفعل دليل على تكرير الحدث فتألف هذه الأفعال مع بعضها بعض أعطى دلالة رجوع الشاعر من الحج بعدما ودع البيت الحرام وأحرز أجرا، وابعد عن كل كلام بذئ.

ومن ذلك أيضا قوله:

نَأَى يَمَانِيَا فَلَمَا انتَشَرَتْ
أَحْضَانُهُ وَامْتَدَ كَسْرَاهُ غَطَا⁽²⁾

فعل ماض ↓ انبسط	فعل ماض ↓ صفة الشين ↓ البعد
-----------------------	---

النفسي = الظهور

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 133

⁽²⁾ : المصدر نفسه ، ص 133

أما الأفعال الماضية المضعفة فقد تواترت 35 مرة أي بنسبة قدرت بـ 10,60%， ومعظم الأفعال الواردة جاءت إما على صيغة (فعل) نحو: طَبَّقَ، جرَّعَ، ضَيَّعَ، أو على صيغة (تفعيل) نحو: تأْزَرَ، تحلَّى، تحجَّ... من ذلك قول الشاعر:

عاجِمْتُ أَيامِي وَمَا الْغَرُّ كَمْنٌ
تأَزَّرَ الدَّهْرُ عَلَيْهِ وَارْتَدَى⁽¹⁾

ف(تأزر) من "الإزار": وقد استخدم الشاعر هذه الصيغة الماضية المضعفة (العين) ليدل بذلك على أنه جرب الدهر حلوه ومره، وكأن الدهر تغلب عليه بأحواله حلوها ومرها.

إن ما يميز هذه الأفعال الماضية هو تباينها في استخدام الصوامت مع تشكيلها في الصائت القصير (الفتحة)، ولما كانت الفتحة أخف الحركات فهي كثيرة الاستعمال والدوران في الكلام، وخفة "الفتحة" متأت من سهولة نطقها قياسا بالحركات الأخرى، فالمتكلم بالكلمة المنصوبة "يفتح فاه وترفع مؤخرة اللسان إلى الحنك الأعلى دون جهد يذكر⁽²⁾.

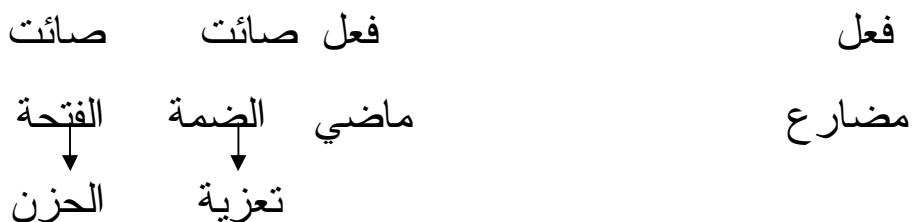
ومن نافلة القول أن ذكر إن هناك ألفاظ في اللغة العربية تحمل معنيين عند تغيير حركات حروفها وقد أطلق عليها "المثنيات"⁽³⁾. ونستدل على ذلك بقول شاعرنا:

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 113

⁽²⁾ : كوليزار كاكل عزيز ، دلالات أصوات اللين في العربية ، ص 175

⁽³⁾ : المرجع نفسه ، ص 163.

وإنْ تَكُنْ مُدْتَهَا مَوْصُولَةٌ
الحَقِّ سَلَطْتُ الْأَسَى عَلَى الْأَسَى⁽¹⁾.



ومن ذلك أيضا قوله:

اعْتَرَضْتُ دُونَ الَّتِي رَامَ وَقَدْ
جَدَّ بِهِ الْجَدَّ الْهَمِّ الْأَرَبَّى⁽²⁾



هذا بالنسبة للأفعال الماضية ، فما هو الایقاع الذي حققه توادر الأفعال المضارعة في المقصورة يا ترى ؟

ب- توادر الأفعال المضارعة وأثرها الدلالي:

لقد توادرت الأفعال المضارعة في المقصورة 92 مرة أي بنسبة قدرت بـ 27,87%، وتكرار الأفعال المضارعة على وزن (يَفْعُلُ) دلالة على التجدد والاستمرار والحيوية.

من ذلك قول الشاعر:

يُرِيَ الْمُنُونَ حِينَ يَقْفُو إِثْرَهُ
فِي ظُلْمِ الْأَلْبَادِ سُبْلًا لَا نُرَى⁽³⁾

⁽¹⁾ : المهمي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 132

⁽²⁾ : المصدر نفسه ، ص 163

⁽³⁾ : المصدر نفسه ، ص 159

فقد استخدمنا شاعرنا الفعل المضارع ذاته مرتين، مرة في بداية البيت، ومرة في نهايته، وتكرار الفعل دلالة على تكرار الحدث، وقد عبر عن ذلك الصامت التكراري (الراء) مع تالفة مع الفاظ أخرى فشاعرنا مستمر في بسالته فلا يفلت منه من أصحابه.

واللافت للنظر اجتماع "الفعل الماضي" مع الفعل المضارع، حتى لا يكاد يخلو بيت من هذا الجمع، وتكرار الفعل الماضي والمضارع يدل على أن شاعرنا يضع أمامعيننا عصارة تجربته عن الحياة التي خبرته وخبرها عن طريق استخدام "الفعل الماضي"، وتمتد تلك الخبرات والتجارب لتصبح صالحة لكل زمان ومكان، صافلا إياها في مجموعة متميزة من "الأمثال والحكم"، فتكون بذلك بوابة للانفتاح على المستقبل وتقويم إصلاح ما شابها من اعوجاج، وذلك نحو قوله:

راح به الواعظُ يوماً أوْ غداً كان العَمَى أَوْلَى به من الْهُدُى تَقَاصَرَتْ عَنْهُ فَسِيَحَاتُ الْخُطَا	مِنْ لَمْ يَعْظِمْ الدَّهْرُ لَمْ يَنْفَعْهُ مَا مِنْ لَمْ تُفْدِهُ عَبْرَا أَيَّامُ— مَنْ لَمْ يَقِفْ عِنْدَ اِنْتَهَاءِ قُدْرَهُ
--	--

فمن لم يتخذ من حوادث الزمن "عبرة" و"هدایة" يتبصر بهما، ومن لم ينتفع بعظة الواعظ، ومن لم تفده أيامه عبرا وحنكة وخبرة بكثير من الأمور فأولى بأن يتصف بعمى البصيرة وقد الذكاء، من أن يعد في عداد العقلاه⁽²⁾.

وخير ما نستدل به في هذا المقام التجانس الذي وقع في البيت التالي:

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 123

⁽²⁾ : ابن دريد الأزدي ، شرح مقصورة ابن دريد ، ص36

من قاسٍ مَا لَمْ يَرَهُ بِمَا رَأَى ⁽¹⁾

فعل فعل فعل

ماضي مضارع ماضي مضارع ماض

لُوْحَظَ أَن سياقَ الْبَيْت جَاءَ كِمَقَابَلَةٍ بَيْنَ الشَّطَرَيْنِ وَذَلِكَ بِاستِخْدَامِ ثَلَاثَةَ أَفْعَالَ فِي صَدْرِهِ، وَثَلَاثَةَ فِي عَجَزِهِ، وَقَدْ مَيَّزَ هَذَا الْبَيْت تَكْرَارَ الْفَعْلِ (رَأَى) بِالصَّوَامِتِ ذَاتِهَا ثَلَاثَ مَرَاتٍ، وَالصَّامِتُ التَّكَرَارِيُّ (الْوَاوُ)، وَالصَّائِتُ الطَّوِيلُ (الْأَلْفُ)، ثَلَاثَ مَرَاتٍ بِصِيغَةِ الْمَاضِي وَثَلَاثَ مَرَاتٍ بِصِيغَةِ الْحَاضِرِ، فَمَنْ كَانَ عَاقِلاً عَارِفًا بِالْأَمْوَارِ تَبَيَّنَ لَهُ مَا غَابَ عَنْهُ بِمَا ظَهَرَ لَهُ بِقِيَاسِ عَقْلِهِ وَحَسْنِ رَأْيِهِ وَأَدْبِرِهِ.

4- توادر أفعال الأمر وأثرها الدلالي:

لا يقل فعل الأمر أهمية مما سبقه «هو الفعل الذي يدل على معنى يدل على حدث مقترب بالطلب»⁽²⁾ فهو فعل يتاسب أكثر مع لغة التخاطب المباشر الذي يحضر فيه طرفا الحوار، فنحن لا نستطيع في اللغة العادية أن نأمر الغائب، وأشهر الأفعال التي أحصيناها في "المقصورة" كانت في الحقيقة أفعال انتشرت بنسب ضئيلة (خمسة أفعال أي بنسبة 1,51%) وهي (اعملن، رفه، اتئد، استيق، اعلم).

⁽¹⁾ : المهمي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 156

⁽²⁾ : ابن جني، اللمع في العربية، تحقيق: حامد المؤمن، مكتبة النهضة، ط2، 1985،

ص 69.

وأفعال الأمر كلها تقريباً تضمنت معنى "الرجاء" إذ أن الشاعر استخدمها في أسلوب جميل يريد بواسطته أن يتحامل وينتطفف الدهر نحو قوله:

رفِهٌ عَلَيْ طَالَ مَا أَنْصَبْتَني وَاسْتَبْقَ بَعْضَ مَاءِ غُصْنٍ مُلْتَحَى

فالشاعر استفتح كلاماً من صدر وعجز البيت بفعل أمر مستخدماً في ذلك صوات متعددة بين الصوات المهموسة (السين، التاء، الهاء، الفاء...) والصوات الانفجارية الشديدة (الكاف، الباء،...) بالإضافة إلى الصامت التكراري (الراء)، فبامتزاج هذه الصوات مع بعضها بعض، وجه خطابه إلى الدهر قائلاً:

ارحمني أيها الدهر، فقد شربت من كؤوس التعب ما قضى على شبابي
وجسمي فصارا هزيلاً ولا يصلحان لتحمل أعباء الحياة.

أما بالنسبة لصيغ "أفعال الأمر" فهي صيغ بسيطة، سهلة لا تكلف فيها، وقد جاء أغلبها على ميزان (أفعى)، وهو ميزان مستقطع من الفعل المضارع (لتَقْعُلُ) التي عدتها النحاة هي الأصل: "الأمر المقطوع من المضارع إذ أصل (أفعى) (لتَقْعُلُ) كأمر الغائب، ولما كان أمر المخاطب أكثر على السنن استثنوا مجيء اللام فحذفوها"⁽¹⁾. ومثاله قول الشاعر:

يَا دَهْرُ إِنْ لَمْ تَكُنْ عَنِّي فَاتَّدْ فَإِنَّ أَرْوَادَكَ وَالْعُنْبَى سَوَا⁽²⁾.

حيث يواصل شاعرنا الحادى على الدهر مستخدماً فعل الأمر المضعف (اتَّدْ)، وهو مقطوع من الفعل المضارع (لتَقْعُلُ)، فأردف قائلاً: يَا دَهْر

⁽¹⁾ : السيوطي، همع الهوامع، ص 9.

⁽²⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 143

إن لم ينفع العتاب معك في رقك لحالي، وتحقيق آمالي فائئد وارفق بي وتمهل ولا تسرع في تعذيبني.

و بناء على ما سبق يمكن القول إن رصد الصيغ الصرفية سواء أكانت أسماء أو أفعال قد شكلا جانبا أساسيا في الدلالة الصوتية مما يساعدنا على الفهم العام للمقصورة ، غير أن الوصول إلى المعنى لا يتأتى من خلال دراسة البنية الداخلية الصوتية بما فيها البنية الصرفية و فقط ، بل لا بد أن نولي أهمية للايقاع الخارجي و ذلك في صياغة موسيقى الشعر ... ففيما تتمثل البنية الصوتية الخارجية يا ترى ؟

ملخص الفصل الثاني

- 1/ تداخل علم الصرف بعلم الأصوات ينجر عنه ظواهر صوتية صرفية كالادغام ، الاعلال ، و الابدال
- 2/ المدونة عبارة عن أبيات شعرية رويها مقصور ، و قد حقق هذا الأخير ايقاعا صوتيأ دلاليأ تباين بتباين استعمالاته.
- 3/ استخدم الشاعر الأسماء المقصورة 278 مرة ، بنوعيها ذات الأصل الواوي و اليائي ، و في ذلك دلالة على القدرة اللغوية و الفنية التي يتمتع بها.
- 4/ تصنف الأسماء المقصورة و الممدودة ضمن أبواب يميزها اتحاد و اختلاف في المعنى في البيت نفسه مثلا :
 - الثرى : اسم مقصور ، معناه : التراب الندي
 - الثراء : اسم ممدود ، معناه : كثرة المال
 و قد صنف ضمن الباب الأول : ما يفتح أوله فيقصر و يمد و المعنى مختلف
- 5/ حق توادر اسم الفاعل ايقاعا صوتيأ ، حيث بلغ 31 مرة بنسبة 61.29 % ، لاسم الفاعل من الثلاثي ، و 38.70 % من غير الثلاثي ...
- 6/ تنوّعت صفات الصوامت في اسم الفاعل فتبينت الدلالات تبعا لذلك .
- 7/ حق توادر اسم المفعول ايقاعا صوتيأ حيث بلغ 35 مرة ، بنسبة 45.71 % لاسم المفعول من الثلاثي و 54.28 % من غير الثلاثي ، مع التباين في صفات الصوامت و في الدلالات .

8/ طغت الأفعال على المقصورة ، حيث لا يكاد يخلو بيت منها ، فبلغ مجموع تواترها 330 فعلا ، بنسبة 70.30 % للأفعال الماضية ، والأفعال المضارعة بنسبة 27.87 % ، أما أفعال الأمر فقد كان حضوره قليلا ، حيث بلغت نسبته 1.51 % ، وقد كان لتكرار الأفعال أثرا في اثراء الموسيقى الداخلية للقصيدة و في توكيده المعنى .

تمهيد

إذا كان أول ما يدرس في الشعر هو لغته باعتبارها مستودع الانفعال والموسيقى كونها تجسد التجربة أو اللحظة الشعورية فان الحديث عن الشعر لا يكتمل إلا بدراسة جوانبه الفنية « من وزن و موسيقى ، لأنهما لا ينفصلان عن مضمونه و محتواه ، و لأن قيمة العمل الفني لا تتحقق إلا باتحاد أجزائه و تألف عناصره »⁽¹⁾ فالموسيقى تكون مع الشعر وحدة لا يمكن فصل عراها ، و هو ما جعل الباحثين و النقاد القدماء و المحدثين الدارسين لموسيقى الشعر العربي . يضعون مصطلحات و دلالات مختلفة للأوزان الشعرية فابن رشيق (ت 1050م) يرى أن الوزن الشعري هو أعظم أركان الشعر⁽²⁾ .

و بما أن علوم اللغة العربية من العلوم المقصودة لذاتها ، و من طبيعة هذه العلوم أن تكون مقتنة ، فهي أدوات ووسائل للوصول إلى أهداف معينة ، فكما أن غاية النحو تقويم اللسان ، فغاية العروض ضبط أوزان الشعر و تمييزها . فما هو العروض؟

⁽¹⁾ : فوزي عيسى ، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين ، دار المعرفة ، الاسكندرية ، 1977م ص25.

⁽²⁾ : ابن رشيق ، العمدة ، تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط4، 1972م /1 ، 341.

1/ مفهوم العروض :**العروض لغة :**

استعمل فلان علم العروض و هي مكة و المدينة و اليمن وما حولها .

العروض : المكان الذي يعارضك إذا سرت ، قولهم : فلان ركوض بلا عروض أي بلا حاجة عرضت له .

والعروض : الطريق في عرض الجبل ... والجمع عرض .

وعروض الكلام : فهو و معناه . وهذه المسألة عروض أي

نضيرها⁽¹⁾ ...

العروض اصطلاحاً :

استخدم العروض مجازاً بأنه ميزان الشعر ، وسمى به لأنّه يظهر المتزن من المنكسر عن المعارضة بها . بما وافقها كان صحيحاً ، وما خالفها كان فاسداً⁽²⁾ .

أو هو علم بأصول يعرف به الصحيح من أوزان الشعر ، وال fasد وما يعترضها من الزحاف والعلة .

والعروض مؤنثة في لفظها ولا تجمع لأنّها اسم جنس⁽³⁾ .

أما مصطفى حركات فيرى أن « العروض جزء من ملقة الشعراء ، ولأن العروض هو لغة الأوزان ، فالوزن العروضي لأي نص لغوي هو سلسلة السواكن والمتحركات المرفقة به وأن وزن البحر عنده هو بناؤه »⁽⁴⁾

و قد حاول بعض الباحثين البحث عن التاسب بين الوزن (البنية الایقاعية)

⁽¹⁾ : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (عرض) ، 7 / 196 ، 197.

⁽²⁾ : حميد آدم ثويتي ، علم العروض و القوافي ، دار صفاء ، عمان ، ط 1 ، 2004م ، ص 11.

⁽³⁾ : المرجع نفسه ، ص 11.

⁽⁴⁾ : مصطفى حركات ، نظرية الایقاع ، دار الافق ، دط ، دت ، ص 100.

و الغرض (البنية الدلالية) ، على رأسهم حازم القرطاجي (ت 684هـ) القائل بضرورة موافقة الأوزان لأغراض الشعر « و لما كانت أغراض الشعر شتى و كان منها ما يقصد به الجد و الرصانة و ما يقصد به الصغار و التحبير ، وجب أن تكون تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخليها للنفوس »⁽¹⁾.

و قريب من ذلك قول ابراهيم أنيس أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما يتتنفس عن حزنه فإذا قيل الشعر وقت المصيبة و الهلع تأثر بالانفعال النفسي و تطلب بحرا قصيرا يتلاءم و سرعة التنفس⁽²⁾.

و قد توصل الخليل إلى أن أشعار العرب كلها تقع ضمن "خمسة عشر" ترتيبا من الأوزان الشعرية سماها بحور الشعر و قد زاد عليها تلميذه الأخفش (ت 211هـ) بحرا جديدا هو "الخبب"⁽³⁾ أو "المتدارك" أو "المحدث"⁽⁴⁾ وبحور الشعر هذه تضم في كنفها الآن الشعر العربي قديمه و حديثه.

⁽¹⁾ : محمد الحبيب بن الخوجة ، منهاج البلاغة و سراج الأدباء ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1981م ، ص 266.

⁽²⁾ : ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، د ط ، ص 320.

⁽³⁾ : نوع من سير الأبل ، يكون بنقل اليدين و الرجلين معا .

⁽⁴⁾ : عبد العزيز عتيق ، علم العروض و القافية ، دار النهضة العربية ، دت ، ص 23.

2/ الوحدة الإيقاعية وتعريف البحر الشعري

نسمى البحر الشعري بـ "البحر العروضي" وهو تكرار وحدة من التفعيلات بنسب متفاوتة، أو تكرار تفعيلة على نسق معين، يحدث هذا التكرار نغمة معينة تعتبر لحناً مميزاً تتسق إليه القصيدة، من هنا نستطيع القول إن البحر الشعري هو امتلاء البحر العروضي بـ الحيوية الدفقة من المعاني التي تمثل فراغ التفعيلات، أو تحفيزها بمعانٍ على نغماتها⁽¹⁾.

وقد اختار الشاعر لمصوريته بحر الرجز⁽²⁾ الذي يتسم بجمال الإيقاع والبساطة، ونسبة إليه تسمى القصائد "الأراجيز"، وقد قيل الرجز ديوان العرب في الجاهلية والإسلام وكتاب لسانهم، وذلك لكثره ما يتداول بينهم⁽³⁾. والجدير بالذكر أن البحر في صورته المجردة لا يحمل أي دلالة، إنما يكتسب دلالته بعد توظيفه في القصيدة كإطار نغمي لها يمنحها نعمتها الخاصة التي تتفق وحالة الشاعر النفسية⁽⁴⁾.

⁽¹⁾: عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية في الشعر العربي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ط1، 1965، ص 201.

⁽²⁾: ورد في لسان العرب أن مادة (رجز) تدل على اضطراب في الشيء من ذلك الرجز: داء يصيب الإبل في أعيانها، فإذا ثارت الناقة اضطربت فخذها، ومن هذه المادة اشتق بحر الرجز من الشعر، فيقال له أرجوزة وأراجيز.

ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (رجز)، ص 75.
مادة (رجز) وردت في القرآن الكريم في عدة مواضع، أكثرها يأتي بصيغة الاسم لقوله تعالى: ((ويذهب عنكم رجز الشيطان)) (الأنفال/ 11) أي وسوسته.

وقال تعالى: ((فالرجز فاهجر)) (المدثر/ 5) وقال الطبرى الرجز الأصنام.

⁽³⁾: عن موقع: www.PDFFactory.com

⁽⁴⁾: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، 1962، ص 79.

وتمثل الوحدة الإيقاعية (مستعلن) إيقاع الرجز ويتشكل وزنه التام من

تكرار الوحدة الإيقاعية ست مرات على النحو التالي:

مستعلن مستعلن مستعلن	مستعلن مستعلن مستعلن
0//0/0//0/0/ 0//0/0/0/	0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

نحو قول الشاعر:

صراءً لا يرض بها ضبُّ الْكَدَى ⁽¹⁾	ما خِلْتُ أَنَّ الدَّهْرَ يُثْبِتِي عَلَى
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستعلن مستعلن مستعلن	مستعلن مستعلن مستعلن
----------------------	----------------------

غير أنه للضرورة الشعرية أحياناً يعمد الشاعر إلى بعض التغييرات في التفعيلات لتحقيق المعنى المراد.

ويرى د. عز الدين إسماعيل أن الزحافات والعلل ما هي إلا محاولة للشاعر في إدخال تعديلات على «الوزن ما يكسر حدة وقوعه في الأذن، بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موضوعية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي...».⁽²⁾

ويمكننا رصد التغييرات⁽³⁾ التي تتعرض لها وحدة الرجز الإيقاعي

⁽¹⁾: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 156

⁽²⁾: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 11.

⁽³⁾: نتيجة للزحافات والعلل التي تدخل الرجز فإنه يتداخل أحياناً مع بحور أخرى من غير دائنته فقد يتداخل مع الكامل المضمر (مستوفياً أو مجزوءاً)، وقد يتداخل مشطورة مع السريع المشطور ...



إن التغييرات التي تخضع لها هذه الوحدة كثيرة الورود في أوزان هذا البحر، ويعود هذا إلى سببين اثنين⁽¹⁾ هما:

1- بناء هذا الوزن على وحدة إيقاعية أحادية ثلاث مرات في الشطر، بحيث نجد هذا الوزن مؤهلاً بالقوة لدرجة عالية من الرتبة تتناسب طردياً وطول القصيدة.

استعمال الرجز استعمالاً واسعاً من طرف الشعراء، إذ لا يكاد يخلو ديوان شاعر منه، وقد يقوم ديوان الشاعر عليه أساساً حتى ينعت الشاعر به (الراجز)، وتوظيف الشعراء له في المنظومات المطولة والأغراض الخاصة كالزهديات والطرديات⁽²⁾ مثلاً.

⁽¹⁾: عبد الحميد بوفاس، الإيقاع في اليادة الجزائر، رسالة ماجستير ، جامعة الأمير عبد القادر، 2006/2007م، ص224

⁽²⁾: مثل قصيدة ذات الأمثل لأبي العتاهية، وطرديات أبي نواس.

ينظر: أبو نواس، الديوان، دار بيروت، 1978، ص 107.

أبو العتاهية، الديوان، دار صادر، بيروت، دت، ص 87.

ومن نافلة القول أن نذكر إن الزحافات والعلل التي يخرج إليها الشاعر دون أن يقصد إلى ذلك، ودون أن يشعر مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية التي تلح عليه فتجعله ينقص من التفعلة أو يضيف لها⁽¹⁾، إلا أن الشاعر يذهب بالشعر كل مذهب، فطورا يجزل وطورا يرق، تارة يمدح الشاه بن ميكال وولده، وتارة أخرى يصف مسيره إلى (فارس) وشوقه إلى (البصرة) وأخوانه والنواب التي حلت به في أثناء رحلته.

هذه النقرات والحركات المتداوبة بين الصعود والهبوط ترجمتها الشاعر باستخدام زحاف الخبن⁽²⁾ الذي تردد كثيرا في أبيات المقصورة، من ذلك قوله:

من بعدِ إغضائي على لدع القنا	هُمَا اللَّذانْ سَمَوْ بِنَاظْرِي
0//0 /0/ 0// 0/0/0/ /0/ 0/	0//0// 0/// 0//0//
مستعلن / مستعلن / مستعلن	متعلن / متعلن /
	خبن
من الرَّجَاءِ كَانْ قِدْمًا قَدْ عَفَا	هَمَا اللَّذانْ عَمَرَا لِي جَانِبَا
0// 0/ 0/0/ /0//0 //	0//0/ 0/ 0//0 /0// 0//
متعلن / متعلن /	متعلن / متعلن /
خبن / خبن	خبن / خبن /
والنَّاسُ أَذْهَالُ سِوَا هُمْ وَهُوَ	هُمُ الشَّاهِيْبُ الْمَنِيفَاتُ الدُّرَى
0/// 0/0// 0/0/0/ /0/0/	0//0/0//0 /0/0//0 //

⁽¹⁾ : عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، 1992، ص 316.

⁽²⁾ : لغة: أن يجمع الرجل ثوبه فيرفعه إلى صدره.
اصطلاحا: حذف الثاني الساكن من التفعلة فتحول مستعلن إلى متعلن.

⁽³⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 143

متفعلن / مستفعلن / مستفعلن مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

خبن

حيث نلاحظ استخدام الشاعر لـ**التفعلة المخبونة** (متفعلن) في بداية الأسطر الثلاث، معبراً عن فضل مدوحية وكرمهم بالاعتماد على الاسم الموصول الدال على المثنى (اللذان).

وقد أفاد الشاعر من زحاف الخبن الذي استحسنه العروضيون في "الرجز"، فبدا كما لو أنه يتعامل مع إيقاعين مختلفين لا رابط بينهما⁽¹⁾، ويشير كذلك إلى ما يتاحه هذا البحر من تتويع في وحداته الإيقاعية فتأتي التفعلة سليمة (مستفعلن) أو مخبونة (متفعلن)، وقد تتم المزاوجة بينهما نحو قول الشاعر:

شَحِيتُ لَا بَلْ أَجْرَضَتِي غُصَّةً
عَنْدُهَا أُفْتَلَ لِي مِنَ الشَّجَّا

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

متفعلن / مستفعلن / متفعلن متفعلن / مستفعلن / مستفعلن

خبن خبن

فَالْقَلْبُ مَوْفُوفٌ عَلَى سُبْلِ الْبَكَا⁽²⁾ إِنْ يَحْمُ عَنْ عَيْنِي الْبُكَا تَجَلْدِي

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

متفعلن / مستفعلن / متفعلن متفعلن / مستفعلن / مستفعلن

خبن

بالإضافة إلى المزاوجة بين الخبن وزحاف الطyi⁽³⁾ ليزأوج بذلك الشاعر

⁽¹⁾ : عن موقع www.PDFFactory.com

⁽²⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص133

⁽³⁾ : لغة: طوي الثوب أي جمعه.

ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ط و ي) ، ص231.
اصطلاحا: حذف الرابع الساكن فتحتول مستفعلن إلى مستعلن.

بين مختلف النوائب والمخاطر التي صادفته في أثناء مسيرته، فأردف

قائلاً:

هَوْلَ دُجَى اللَّيْلِ إِذَا اللَّيْلُ اتَّبَرَى ⁽¹⁾	يَجُوبُ أَجْوَازَ الْفَلَا مُحْتَفِرًا
0//0/0 / 0///0 / 0// / 0/	0///0 / 0//0 / 0/0 / 0//
مستعلن / مستعلن / مستعلن	متقلعن / مستقلعن / مستعلن
طٰي طٰي	خٰبن خٰبن

وقال أيضاً:

وَمَوْقِفُ بَيْنَ ارْتِجَاءِ وَمُنْتَى ⁽²⁾	شِيمُ سَحَابِ خَلَبِ بَارِقَه
0/// 0/0//0 / 0/ 0//0//	0///0 / 0//0 / 0/0// 0/
متقلعن / مستقلعن / مستعلن	مستعلن / مستقلعن / مستعلن
طٰي خٰبن	طٰي خٰبن

ولعل الجمع بين الزحافات الشعرية المذكورة آنفاً تدل على أن الشاعر يملك الأدوات الشعرية واللغوية التي جعلته ينوع في النغمات الموسيقية للقصيدة التي تنوّعت بتتنوع حالاته النفسية «فإذا كنا بسبيل دقة شعورية ممتدّة فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدّة وعبرة عن هذا التدفق»⁽³⁾.

والمنتبع للمقصورة يلاحظ أن الشاعر اضطر اضطراراً شعرياً فوظف

ينظر: حميد آدم ثويتي، علم العروض القوافي، ص 44.

⁽¹⁾: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 133

⁽²⁾: المصدر نفسه ، ص 134

⁽³⁾: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981، ص 110.

علة واحدة من مجموع العلل ألا وهي علة القطع⁽¹⁾ (مستفعل). وبالمقارنة مع الزحافات، فإن علة القطع لم يستخدمها الشاعر بكثرة مثلاً استخدم الخبن، ولعل السبب يعود إلى أن الشاعر حافظ على توازن القصيدة بالزحاف أكثر من المحافظة عليه بالعلة لثقلها، فقال:

إِمَّا تَرَىْ رَأْسِيْ حَاكِيْ لُونِهِ
طَرَّةَ صُبْحَ تَحْتَ أَدِيَالَ الدُّجَى⁽²⁾

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

/ مستفعلن / / مستفعل /

قطع

وقال أيضاً:

فَإِنْ عَرَرْتُ بَعْدَهَا إِنْ وَأَلْتَ
نَفْسِيْ مِنْ هَاتِا فَقُولَا لَا لَعَا⁽³⁾

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

مستفعل

قطع

والحقيقة أن الشاعر قد أفاد من الإمكانيات المتاحة في هذا البحر، لنقل مشاهد متباعدة بين الفروسيّة والمدح والسوق والحنين.... وشحناها بالدلالة التي

⁽¹⁾ : سمي قطعاً لأنه: قطعت حركة وتدّه.

وهو حذف ساكن، الوند، المجموع من آخر التفعيلة مع إسكان ما قبله.

ينظر: موسى الأحمدى ، المتوسط الكافي في العروض و القوافي ، ص56.

⁽²⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص137

⁽³⁾ : المصدر نفسه ، ص 139

أراد أن يوصلها إلى المتلقى، خاصة أن التجربة التي خاضها خلال مسيرته، تجربة استقاد منها وأراد من غيره أن يعتبر منها.
وإذا كانت الزحافات والعلل التي يخرج إليها الشاعر عمدًا من أجل كسر حدة التوقع لدى المتلقى ، فما الذي يتحقق نسيج القافية يا ترى؟ .

4/القافية

القافية لغة :

اختلف القدماء في تعريف القافية، ولهم فيها عدة آراء، فابن منظور مثلاً (ت 711هـ) يعرفها قائلاً: «قافية الرأس، مؤخره، وقيل وسطه، قافية كل شيء، آخره قافية بيت الشعر»⁽¹⁾. أما سبب تسميتها بالقافية فقال عنه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ) «سميت قافية الشعر قافية لأنها تقوى البيت، وهي خلف البيت كله..... أو الحرفان الساكنان اللذان في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع الحرف الذي قبل الساكن الأول، وتكون بذلك مرة بعض كلمة، ومرة كلمة ومرة كلمتين»⁽²⁾.

أما الأخفش (ت 211هـ) فقد صرّح بأن القافية: آخر الكلمة في البيت، واستدل على صحة قوله: بأنه لو قال لك إنسان أكتب لي قوافي قصيدة تصالح مع كتاب لكتب له كلمات مثل، شباب، لعاب، ركاب، وسحاب...⁽³⁾.

القافية اصطلاحاً :

⁽¹⁾ : ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق.ف.و) 223/1.

⁽²⁾ : الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب داود سليمان، لبنان، ط1، 2004، مادة (ق.ف.و)، ص 691.

⁽³⁾ : يوسف بكار، في العروض والقافية، دار الرائد، ط1، ص 30.

يرى البحث الصوتي الحديث ممثلا في رأي د. إبراهيم أنيس أن القافية
أصوات تتكرر في أو آخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة⁽¹⁾.
ويبني شكري محمد عياد تعريفه للقافية على نظام المقاطع فهي «المقطع
الشديد الطول في آخر البيت أو المقطuan الطويلان في آخره مع ما قد يكون
بينهما من مقاطع قصيرة»⁽²⁾.

ورغم تعدد مذاهب القدامى في تحديد ماهية القافية إلا أنها نرجح كفة الخليل الذي يرى -كما سبق ذكره- أن القافية هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وقد علق ابن رشيق على هذا التعريف، ورأى أن «القافية على هذا المذهب وهو الصحيح، تكون مرة بعض الكلمة ، ومرة الكلمة، ومرة كلمتين»⁽³⁾ ومثاله قول الشاعر:

أَرَاهُ مَا يَدْنُو إِلَيْهِ مَا نَأَى
مِنْ قَاسَ مَا لَمْ يَرَهُ بِمَا رَأَى

0//0/

منْ ملَكَ الْحِرْصَ الْقِيَادَ لَمْ يِزَلْ يَكْرَعُ فِي مَاءِ مِنَ الدُّلُّ صَرَى

0//0/

من عطَّفَ النَّفْسَ عَلَى مَكْرُوهِهَا كَانَ الْغَنِيُّ قَرِينَهُ حِيثُ أَنْتَ وَهَا⁽⁴⁾

0//0/

⁽¹⁾: انظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 151.

⁽²⁾: ابن رشيق، القيروانى، العمدة، 1/151.

⁽³⁾: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دط، دت، ص15.

⁽⁴⁾: المهملي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص140

تقاصرت عنه فسيحاتُ الخطأ⁽¹⁾ منْ لم يقفْ عند انتهاء قدرهِ

0//0/

لوحظ أن ناظم القصيدة نوع في الأبيات الشعرية بين استخدام للحركات والسكنات في القافية، وهذا الاختلاف ينعكس على النغمة الموسيقية التي تتولد منها، ذلك أن الشاعر وضع نهاية موسيقية مريحة لكل بيت، دون أن يقيد نفسه بروي متوج من بيت إلى آخر، بل جعله روايا مقصوراً موحداً ليكون بذلك إطلاقاً لمشاعره وأحاسيسه، وما تجيش به خواطره، وهذا الحفاظ على الروي الموحد رافقه تنوع في استخدام الصوامت في القافية بين (الواو، الطاد، النون، الراء،....).

ورغم اختلاف هذه الأصوات وتمايزها إلا أنها تجتمع في خاصية واحدة وهي "الجهر" ومن ثمة يمكن القول أنها قد وافقت إلى حد كبير رغبة الشاعر في الجهر بما تعج به نفسه من مشاعر متصارعة في داخله، فجاء ذلك مصقولاً في شكل أمثل وحكم، فأضاف قائلاً:

نَدَامَةُ الدَّعْ من سَقْعِ الدَّكَّا من ضَيْعِ الْحَزْمِ جَنَى لِنَفْسِهِ

0//0/

يَنْطَتْ عَرِيَ المَقْتَ إِلَى تَلَكَ الْعُرْيِ منْ نَاطَ بِالْعُجْبِ عُرَى أَخْلَاقِهِ

0//0/

كَانَ الْعَمَى أَوْلَى بِهِ مِنَ الْهُدَى⁽²⁾ مِنْ لَمْ يَعِظُهُ عِبَرًا أَيَامَهُ

0//0/

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص154

⁽²⁾ : المصدر نفسه ، ص 133.

وقد ذكرت نازك الملائكة أن القافية «مطلب سيكولوجي فني ملح»⁽¹⁾، وتحدد الناقدة عدة عوامل تجعل القافية تلك الضرورة التي لا سبيل إلى أن يستغني عنها الشاعر، ومن أهم هذه العوامل:

- أن القافية تقوي بصيرة الشاعر تقوية عجيبة.
- تقود الشاعر في دروب خلابة تموج بالحياة.
- تفتح للشاعر كنوز المعانى الخفية.

- ظهور القافية في القصيدة دليل على وضوح الرؤية وقوة التجربة⁽²⁾.

و بهذه العوامل تكتسي القافية أهمية تتمثل فيما يلي :

أهمية القافية في القصيدة

إن القافية وحدة صوتية مطردة اطرادا منظما في نهاية الأبيات، حتى لكانها فواصل موسيقية متوقعة بالنسبة لسامع الشعر العربي بين فترات زمنية منتظمة، وهي من أهم أجزاء الإيقاع التي تتحكم في ضبطه واتزانه، وتساعد الوزن على أحاديث الانسجام الصوتي والتناسب النغمي في القصيدة، وهذا سر تسمية العرب لها بـ "حافر الشعر"⁽³⁾ فللقارئة قيمة موسيقية، لا يمكن لأي شعر أن يخلو منها خلوا نهائيا، فقد أطلق عليها "فكتور هيجو" "الجارية السيدة".

وارتبطة المحافظة عليها بحالة الشاعر النفسية التي تولد فيه دقة شعورية تترجم إلى نغمة موسيقية، تتلبس الألفاظ المختاره بعنایة أو تتوزع على مستوى السطر الشعري الواحد الذي تكون نهايته مريحة نفسيا⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ : نازك الملائكة، سيكولوجيا الشعر، دار العلم للملائكة، بيروت، ط1، 1979، ص 157.

⁽²⁾ : المرجع نفسه، ص 156.

⁽³⁾ : انظر زين كامل الخويسكي ومحمد مصطفى أبو شوارب، العروض العربي ، دار الوفاء، 11/2

⁽⁴⁾ : حورية رواق، مقصورة حازم القرطاجي، مضمونها وتشكيلها الجمالى، دكتوراه، مخطوط جامعة باتنة ، 2009/2010م.

وتكتسي القافية أهمية كبيرة، لذلك وصفت بأنها "منجم النغم" ومكان "التأثير الصوتي"، والقافية كعنصر موسيقي «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددتها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان فترات زمنية منتظمة»⁽¹⁾ ونستدل على ذلك بقول الشاعر:

سَائِلُهُ إِنْ أَفْصَحَ عَنْ أَنْبَائِهِ

0//0/0/

متفاعلن

وَمَا مُوَامِيهَا الْقَفَارُ وَالْفُرَّارُ⁽²⁾ . أَوْ كَانَ يَدْرِي مَا قَبْلَهَا فَارِسٌ

0//0//

متفعلن

وقال أيضاً:

قَلْتُ الْقَضَاءَ مَالِكُ أَمْرُ الْفَتَىٰ مِنْ حَيْثُ لَا يَدْرِي وَمِنْ حَيْثُ دَرَىٰ⁽³⁾ .

0///0/

متفعلن

هُلْ يَعْتَصِمُ مِنْهُ وَزَرْ أَوْ مُدَرَّىٰ لَا نَسْأَلُنِي وَاسْتَأْلِ الْمِقَدَارَ

0//0/

⁽¹⁾ : محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي لقصيدة العربية ، دط ، 1994م، ص32.

⁽²⁾ : المهليبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص156

⁽³⁾ : المصدر نفسه ، ص 159

للحظ أن الشاعر كرر "الراء" الذي يتصف بالتكرار في قافية مما يدل على تكرار تجربة الشاعر مع الدهر ونوابه في كل مرة ينتقل فيها من مكان إلى مكان، متحملاً مشاق السفر وألم الفقر، وهو دجى الليل، فورود هذا الصوت أضفى على القصيدة نغماً موسيقياً تأنس له الأذن وترتاح له النفس خاصة إذا جاء خاتمة لبعض الأسطر الشعرية.

والجدير بالذكر أن شاعرنا، قد نوع في استخدام الصوامت في القافية بين الصوامت الانفجارية، المهموسة، الصوائب الأنفية، وحتى التكرارية، ... مع المحافظة على الصائت الطويل (الألف)، ذلك أن روبي القصيدة روبي موحد، وتبعاً لذلك تكون القافية إما مطلقة أو مقيدة.

5/أنواع القافية:

القافية من حيث التقييد والإطلاق نوعان: مطلقة ومقيدة:

* القافية المطلقة:

وهي ما كانت متحركة الروي، أي بعد روبيها وصل بإشباع⁽¹⁾ وهي ستة أقسام:

- أ - المطلقة المجردة من التأسيس والردف موصولة بحرف من أحرف المد.
- ب - المطلقة المردوفة الموصولة بالمد أو اللين.
- ج - المطلقة المردوفة الموصولة بالمد أو بالهاء.
- د - المطلقة المؤسسة الموصولة بالمد.
- هـ - المطلقة المؤسسة الموصولة بالهاء.
- و - المطلقة المجردة من التأسيس والردف موصولة بالهاء.

⁽¹⁾ : موسى الأحمدى، المتوسط الكافى في العروض والقوافي، ص 394

*** القافية المقيدة:**

وهي ما كانت ساكنة الروي خالية من الوصل وهي ثلاثة أقسام⁽¹⁾:

أ- المقيدة المجردة من الردف والتأسيس.

ب- المقيدة المردوفة.

ج- المقيدة المؤسسة (ألف تأسيس).

وبما أن المدونة الشعرية تنتهي "بروي مقصور" موحد (ألف مد) فهي تدرج ضمن "القافية الساكنة، وأمثالها كثيرة في المقصورة من ذلك قول الشاعر :

من حَيْثُ لَا يَدْرِي وَمَن حَيْثُ دَرَى هَلْ يَعْتَصِمْ مِنْهُ وَزَرَ أَوْ مُدَرَى ذُو الْعَرْشِ مِمَّا هُوَ لَاقٌ وَوَحْى فَاعْتَرَقَ الْعَظْمُ الْمُمْخُ وَانْتَقَى تَلَقَى أَخَا الْإِقْتَارِ يُومًا قَدْ نَمَى	قَلْتُ الْقَضَاءَ مَالِكُ أَمْرِ الْفَتَى لَا تَسْأَلْنِي وَاسْتَأْلِ الْمِقْدَارَ لابَدَ أَنْ يَلْقَى امْرُؤٌ مَا خَطَّهُ لَا غَرُونَ لِجَ زَمَانٌ جَائِرٌ فَقْدَ ثَرَى الْقَاحِلَ مُخْضَرًا وَقَدْ
---	--

نوع الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية في القافية وذلك باستخدام الصوامت بين (الميم، القاف، اللام والجيم،....) مع المحافظة على الصائب الطويل المقصور، ليحافظ بذلك على قوة إيمانه بالقضاء والقدر المحتم، قضاء مطلق ومكتوب لا يمكن تغييره، فله في صنعه حكم بالغة.
 فالشاعر مزج في قافيته بين "الألف" التي أصل الفعل فيها "واو"، والألف التي أصل الفعل فيها ياء.

⁽¹⁾ : موسى الأحمدى، المتوسط الكافى في العروض والقوافي، ص 394.

⁽²⁾ : المهلبى ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 140

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على قدرة الشاعر الإبداعية في التنويع بيت الصوامت و الصائت س وإن كانا كلاهما ألف مقصورة فأردف قائلا:

أمر لي حيناً وأحياناً حلاً في بازل راض الخطوب وامتنى وقل ما يبقى على اللس الخلا إذا أتاها لا يُداوى بالرقى قد قيل للساريء أخل فارتعى تطامنت عنده تمادى ولها وترتعى في غفلة إذا انقضى لا يملك الرداء إذا أتى ⁽¹⁾	إني حاببت الدهر شطريه فقد وفر عن تجربة نابي فقل والناس للموت خلا يلسعهم عجبت من مستيقن أن الرداء نحن ولا كفران الله كما إذا أحس نبأه ريع وإن نهال للشيء الذي يروعنا إن الشقاء بالشقي مولع
---	--

إن هذا الإطلاق والامتداد الصوتي الكامن في (الألف)، مع التباين في الصوامت، يعد إسقاطا لما يختلج في نفس الشاعر، فهذا الأخير يحاول التتفيس من خلال وصل الروي بألف المد، فكأنه في هذه الأبيات الشعرية، يريد تبليغ رسالة آلامه وتجربته إلى كل الناس، مهما طالت المسافات بينه وبينهم، وهو مؤمن بأن المسافات وإن طالت فالامتداد الصوتي الذي تتسم به الألف أطول.

وهذا ما يدفعنا لطرح التساؤل التالي: ما هي التشكيلات الإيقاعية للفافية في المقصورة؟

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 156

6/ ابقاء الروي المقصور :

الروي: هو الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه مثل: سينية البحترى....

وعلى هذا تتفق جل الكتب التي تطرقـت للعروض بأن حروف المد التي هي من أصول الكلمات وجزء من بنيتها يصح أن تجيء رويا في الشعر العربي، ونسبة إلى حرف المد تسمى **القصيدة "واوية" أو "يائية"**، ومن ثم فتلك التي تنتهي بـألف مد تسمى **"المقصورة"**، وحرف الروي يجيء في الشعر العربي متحركاً أو ساكناً، وقد قسم القدماء القافية تبعاً لذلك إلى قسمين: **"مطلقة"** وهي التي يكون فيها الروي متحركاً و**"مقيدة"** وهي التي يكون فيها الروي ساكناً⁽¹⁾.

والجدول التالي يوضح توافر الصوات قبل الروي المقصور:

⁽¹⁾ : انظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 250.

تنوع الصوامت قبل الروي المقصور

دَى	نِى	سَى	حِى	مِى	عِى
2% 9,47/ ¹ 18 م	7,76/14 م	3,68/7 م	2,01/4 م	5,78/11 م	2,63/5 م
الردى	منى	المنسى	ملتحى	عمى	لعي
الكدى	وغى	الأسى	الرحى	المستمى	سعى
المدى	البني	الحسا	الضحى	منتمى	دعا
العدى	انثى	النسى	وحى	مرتمى	وعى
اعتدى	القنا	غسا		دمى	ارتعى
بدا	الضنا	عسا		اعتمى	
الندا	غنا	أسى		حمى	
حدا	الدنى			طمى	
سدى	الجنى			لمى	
وجدا	انحنى			احتمى	
الصدى	رنى			نمى	
ارتدى	غنا				
الهدى	اقتنى				
غدا	الخنا				
يفتدى					
السدى					
الصدى					
شدا					

¹ 18 م— تمثل التواتر الكلي للمقطع (دى)← 9.74²

بى	أى	صى	قا	غى	هى
8.45م/12	3,15م/6	1,57م/3	3,15/6	2,63/5م	3,68/7م
الأربى	التائى	الحصى	النقا	اللغى	منتهى
الشبا	اللائى	القصى	اللقا	الوغى	المها
أبى	فأى	العصا	ارتقى	صغا	النهى
الربا	نأى		المرتقى	طغى	اللهى
صبا	انفأى		الرقى	انتغى	لها
خبا	الرؤى		انتقى		مزدهى
المبا					انتهى
اطبى					
نبأ					
عيا					
الجبا					
يصطبى					

جدول يبين تواتر الصوامت قبل الروي المقصور

ذا	ظا	طا	خا	تى	زا
الجذا	اللظى	غطا	الطخا	أتى	أزى
القذا		الخطا			
الشذا		المطى			
أذى		امتطى			
محتدى		مختطى			
		الغطا			
5م	2م	6م	1م	1م	1م
%2,63	%1,03	%3,15	%0,52	%0,52	%0,52
%99,73 / 190م		المجموع الكلى الصوامت			

طريقة تحديد النسب:

$$\text{مثلا: الصامت: ذا} = \frac{\text{تواتر الصامت} \times 100}{\text{المجموع الكلى للصوامت}}$$

المجموع الكلى للصوامت

$$\text{ذا} = \frac{100 \times 5م}{190}$$

190

بعد استقراء الجدول لوحظ التباين في استخدام الصوامت على اختلاف صفاتها الأساسية، حيث جمعت المدونة بين الصوامت الانفجارية، والصوامت المهموسة، والمجهورة، والصوامت الجانبية،... حيث بلغ تواتر الصوامت قبل

الروي المقصور 190 مرة، أي بنسبة 99,73%， كما نجد هذا التتوع حتى في المقطع الواحد، فإذا أخذنا على سبيل المثال الصامت الجانبي (اللام) (لى) نجد أن الشاعر نوع في الصوامت قبل هذا المقطع (إنجلى، البلى، الصلى، الفلا،....) حيث بلغت نسبته 8,42%， أما الصوامت الأخرى، فهي متباينة بين المقطع (ضا)= 3,68% (الفضا، آضا، مرتضى....) كا (2,63%) (البكاء، زكا،....) مى (5,78%) بالإضافة إلى التساوي في النسب بين بعض المقاطع مثلا المقطع "لى" و"رى" 8,42%， أما عن المقاطع خا (الطخا)، ذا (جذا...)، زا (أزى...) ظا (شظى....) فكان تواترها قليل حيث بلغ 0,5% ذلك أن الشاعر لم يستخدمها بكثرة في مقصورته، وربما هذا راجع إلى تقللها في أثناء النطق بها.

وكل هذه المقاطع المتتوعة تتبع نسبها بدايتها صوامت مختلفة ونهايتها صائت موحد (ألف مقصورة).

إن هذا التباين في استخدام الصوامت (99,73%) قبل الروي المقصور يؤدي إلى التباين في الدلالات، إذ يشكل تكرار الألفاظ التي على وزن كل مقطع من هذه المقاطع -مثلاً-/ رى، الثرى، الكرى، انبرى...- بما تحمل من مد ما يشبه الزفارة التي تخرج من صدر الشاعر ليفرج به عن همومه وألامه، وينعكس بالتأكيد ذلك التكرار الملحق على موسيقى القصيدة، من خلال المدات المتالية التي تخلق في قصيده جواً يتلاعماً مع أغراض القصيدة من "غزل"، "مدح" و "حكمة" فيقول في مطلع قصيده:

تَرْعَى الْخُزَامَى بَيْنَ أَشْجَارِ النَّقَادِ

يَا ظِلَّةَ أَشْبَهِ شَيْءٍ بِالْمَهَأ

طُرَةٌ صَبْحٌ تَحْتَ أَدِيَالِ الدُّجَى

إِمَّا تَرَى رَأْسِي حَاكِي لَوْنَه

⁽¹⁾: هناك اختلاف في عجز البيت الأول من المقصورة.

وَاشْتَعَلَ الْمَيْضُ فِي مُسْوَدَةٍ
 مِثْلَ اشْتِعَالِ النَّارِ فِي جَزْلِ الْغَصَّا
 فَكَانَ كَاللَّيلُ الْبَاهِيمُ حَلَّ فِي
 أَرْجَائِهِ ضَوْءُ صَبَاحٍ فَانْجَلَىٰ
 وَغَاصَ مَاءُ شُرْتَيِ الْهَرْرَمَىٰ
 (١) خَوَاطِرَ الْقَلْبِ يَتَبَرِّيجُ الْجَوَىٰ

لقد استهل الشاعر قصيده بتشبيهات متعددة، حيث شبه فتاته بالظبية في حسن عينيها، وكالشمس المشرقة في دجى الليل، وكروضة غناء خضرة...

وقد ترجم هذه الأحساس الجياشة حرف اللين الطويل، فالمدود للتقطير هي بالشعر أصدق، حيث يمثل غناء النفس وأشواقها وألامها وأفراحها، التي تتناسب مع مداد الشجا والأسى والحنين والسراء والضراء⁽²⁾.

إن هذه المدود التي جعلها الشاعر رويًا للمقصورة وحافظ عليها من بداية القصيدة إلى نهايتها، مع التوع في الصوامت، لدلالة على آلام الشاعر وشكواه إنها موسيقى شجوه تخللت موسيقى العروض، فهي أنفاسه التي تهب الأبيات حياة وصدقًا.

فكملما تعددت الأصوات الإيقاعية في مساحة القافية، ارتفع المستوى الإيقاعي، إذ إن الروي «إذا تكرر وحده ولم يشترك غيره معه من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية»⁽³⁾، ويفضي حد القافية إلى تأمل الأصوات المجاورة للروي بهدف الكشف عن التشكيلات الإيقاعية للقافية التي تعتمد على التنوع والتناسب، فإذا تردد صوت قبل الروي في أبيات متابعة فإن الإيقاع يتحول من المستوى المقصور على صوت الروي إلى مستويات

⁽¹⁾ : المهليبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 152

⁽²⁾ : ينظر ، عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، ص 66.

⁽³⁾ : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 23.

ثنائية وثلاثية تتنظم بإيقاع يمكن تسميته بالإيقاع المزدوج، وهو تردد صوت أو أكثر قبل الروي في أبيات متتابعة، فيصبح إيقاع القافية مكوناً من وحدات صوتية مؤلفة من إيقاع الروي الرئيسي (الألف المقصورة) وإيقاع الصوت أو الأصوات المجاورة للروي.

إيقاع مزدوج افرادي:

وهو تردد صوت واحد قبل الروي، نحو قوله:

ولَوْ أَشَاءَ ضَمَ قُطْرِيَّهِ الصَّبَأَ
عَلَيَّ فِي ظِلِّ نَعِيمٍ وَغَنَّا

وَلَا عَبَّتِي غَادَهُ وَهَذَانَهُ
ثُضْنِي وَفِي تَرْشَافَهَا بُرْءُ الضَّنَّا⁽¹⁾

تردد صوت النون قبل الروي، فأضاف إيقاع الغنة إلى الإيقاع الرئيسي نغمة موسيقية جديدة، وصوتاً الغنة (الميم والنون) من الأصوات التي تملك تأثيراً نفسياً؛ ذلك أن الغنة «نعم شجي تعشقه الأذن وتلذه النفس، ولذلك يكثر دخوله في ترتيب مفردات اللغة تطريباً وتشجية، فترى منه الكثير المكرر في تضاعيف الكلام وقوافيها»⁽²⁾.

كما أن صدى صوت النون يمتلك خاصية الامتداد إلى ما يجاوره من أصوات تتلون بنغمته الموسيقية «فما جاورةت النون حرفاً إلا وكان من أناقتها طيف خفة ورقه ورشاقة»⁽³⁾.

وتعود خاصية الامتداد والتأثير على ما يجاورها من أصوات إلى الخاصية الفيزيائية لنطق صوت النون التي تتمثل بطول المدة الزمنية التي

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 144

⁽²⁾ : شفيق السيد، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة، ط 1978، ص 12.

⁽³⁾ : حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ط1، ص

تستغرقها في النطق⁽¹⁾.

ويتخذ الإيقاع المزدوج الإفرادي تموجات إيقاعية لافتة حينما يأتي إيقاع الصوت المجاور للروي معززاً بإيقاع صوتي آخر⁽²⁾، نحو قول الشاعر:

إِنْ كُنْتُ أَبْصَرْتُ لَهُمْ مِنْ بَعْدِهِمْ

مَثَلًا فَأَغْضَبَتُ عَلَى وَخْرِ السَّفَّا

هُمَا اللَّذَانِ أَئْبَتَا لِيْ أَمَلًا

قدْ وَقَفَ الْيَأْسُ يَهُ عَلَى شَفَّا

تَلَاقِيَا الْعَيْشَ الَّذِي رُنَقَهُ

صَرْفُ الزَّمَانِ فَاسْتَسَاغَ وَصَفَا⁽³⁾.

لقد تردد صوت الفاء قبل الروي مما وفر إيقاعاً مسانداً للإيقاع الرئيس (الألف المقصورة)، بالإضافة إلى أصوات السين والشين والصاد وهي أصوات مختلفة في نوعها ومتقدمة في ملامحها الصوتية، إذ تنتظم في حزمة صوتية واحدة، فهي أصوات صفيرية مهموسة.

⁽¹⁾ عن موقع .www.Pdffactory

الموقع نفسه. (2)

⁽³⁾: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعر ابنها ، ص 165

2- إيقاع مزدوج ثانٍ:

وهو تردد صوتين قبل الروي، نحو قول الشاعر:

فاحْتَطْ مِنْهَا كُلَّ عَالَى الْمُسْتَمَى مِنْ عِقَابِ لَوْحٍ ⁽³⁾ الْجَوْ أَعْلَى مُنْتَمَى حَتَّى رَمَى أَبْعَدَ شَأْوَ ⁽⁴⁾ الْمُرْتَمَى ⁽⁵⁾	وَقَدْ سَمَّا عُمْرُو إِلَى أُوتَارِهِ ⁽¹⁾ فَاسْتَنَزَلَ الزَّبَاءَ ⁽²⁾ قَسْرًا وَهِيَ وَسَيْفُ اسْتَعْلَتْ بِهِ هِمَتُّهُ
---	--

فقد تردد صوتا التاء والميم قبل الروي مما وفر ثلاثة وحدات إيقاعية للقافية وهي التاء والسين والألف المقصورة، ولا يخفى أن المستوى الإيقاعي المزدوج الثاني أعلى من المزدوج الإفرادي من حيث عدد الأصوات المتاجنة التي تقع قبل الروي في الأبيات المتتابعة، فكلما زاد عدد الأصوات زاد المستوى الإيقاعي، ويوفر تردد الصوتين توسعًا إيقاعيا لقافية البيت الواحد، إذ ينتقل الإيقاع من الهمس في التاء إلى الجهر في الميم.

و بناء على ما سبق نخلص إلى أن الإيقاع مجموعة متكاملة ، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل من الوزن و القافية الخارجية و من النقفيات الداخلية بواسطة التكرار و التناسق الصوتي و الصRFي داخل منظومة التركيب اللغوي من ارتفاع أو انخفاض ، حدة أو دقة ، أو من مدادات قصيرة أو طويلة....

⁽¹⁾: الأوتار، لغة: جمع وتر وهو الثأر والأحقاد.

⁽²⁾: الزباء، لغة: غزيرة شعر الرأس.

⁽³⁾: اللوح بالضم، الهاوء، وبالفتح العطش.

⁽⁴⁾: الشأو: السبق.

⁽⁵⁾: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 133

7/ التوزيع اليقاعي للروي :

حينما يتحرك صوت الروي من موضعه المعهود الذي يعد معياراً إيقاعياً في بناء القصيدة إلى مواضع موزعة في مساحة البيت ، فإن إيقاع القافية يتحرر من موضعه التقليدي إلى مواضع أخرى فيتعزز إيقاع القافية من جهة وتنشأ شبكة إيقاعية داخلية من جهة أخرى ، ويتم هذا التشكيل الإيقاعي عن طريق توزع عدد من الألفاظ في سياق البيت تنتهي بوحدات صوتية متماثلة مع صوت القافية ، ويأتي التوزيع رباعياً وثلاثياً .

1/ التوزيع الرباعي :

وهو تردد لفظين ينتهيان بصوت الروي المقصور في الشطر الأول ولفظين في الشطر الثاني ، نحو قوله :

يحطك الجهل اذا الجد علا	لا ينفع اللب بلا جد ولا
الى <u>الربى</u> اورى بها نار <u>الحبا</u>	يرضخ بالبيد <u>الحصى</u> فان رقى
هامية لمن عرا أوعاتقى ⁽¹⁾	هم <u>الألى</u> أجرو ينابيع الندى

تتجلى القيمة الإيقاعية للتوزيع الرباعي وفق مؤثرين : الأول صوتي وهو توافق الألفاظ مع القافية في الروي ، وما قبل الروي ، كما هي الحال في البيت الأول الذي اجتمعت فيه ثلاث ألفاظ (بلا ، ولا ، علا) متفقة في الروي "الألف" وما قبل الروي (اللام) ، وكذلك في البيت الثاني الذي تحقق فيه الاتفاق في الروي وصوت الباء في لفظي (الربى والحبى) ، ولا يخفى التفاوت في المستوى الإيقاعي بين البيتين ، فكلما زاد عدد الألفاظ التي تتفق في الروي وما قبل الروي زاد الإيقاع ..

⁽¹⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 138

والثاني مؤثر سياقي : وهو القرب أو البعد عن الكلمة القافية ، ففي البيت الثالث جاء لفظ (عرا) قريبا من لفظ القافية اذ لا يفصله سوى حرف (أ) ، وترجم القيمة الايقاعية لهذا القرب من قصر المساحة السياقية بين اللفظين المتفقين في الروي اذ إن المدة الزمنية للوقوع السمعي لالاف في (عرى) لا تفصله مساحة سياقية عن نطق الروي وهو الألف ، أما في البيت الثاني فقد فصل تركيب (أورى بها نار) بين لفظي (الربى والجها) ، فكلما قصرت المساحة السياقية زاد الايقاع ، ولا يخفى أن الصوت المكرر من أصوات المد التي تملك قيمة تغيمية وتطربيبة أكثر من الواو أو الياء ، فهي ممدودة ومخرجها من أقصى الحلق ، وتنصل ذبذبتها الى أكثر من 800 ذ/ث ، أي إنها تحتاج الى ضعفي زمن الحرف الصحيح الساكن ⁽¹⁾.

2/ التوزيع الثلاثي :

وهو تردد ثلاثة ألفاظ تنتهي بصوت الروي في الشطرين ، ومثاله قول الشاعر :

مرثومة تخضب مبيض الحصى	أخافهن من حفى ومن وجى
وما جرت في فلاك شمس الضحى	صلى عليه الله ما جن الدجى

وقال أيضا:

على هواه عقله فقد نجا	وآفة العقل الهوى فمن علا
-----------------------	--------------------------

حيث تتبّع القيمة الايقاعية لهذا التوزيع من تماثل قافية الشطرين ، إذ يغدو البيت مؤلفا من وفتين ايقاعيتين متماثلتين ، نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني مما يوفر ايقاعا محبا يتناعلم مع تأثير التكرار على طبائع النفس.

⁽¹⁾ : ينظر : مجلة المجمع اللغوي للغة العربية ، العدد 7، ص 30

⁽²⁾ : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 110

ملخص الفصل الثالث

1/ المقصورة تصنف ضمن "الأراجيز" أي اعتماد بحر الرجز الذي يتكئ على وحدة (مستعلن) مكررة ثلاثة مرات في كل شطر ، و يكثر استخدام بحر الرجز في المقصورات و القصائد الطوال كمقصورة حازم القرطاجني و مطولات أبو نواس ، مما يدل على طول نفس الشاعر .

2/ نوع الشاعر في استخدام الزحافت :

الخين : مستعلن ← متعلن

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

الطي : مستعلن ← مستعلن

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

بينما اعتمد علة واحدة ألا و هي "القطع" (مستعلن) و لعل ذلك عائد لنقلها .

3/ بما أن القصيدة ذات روبي مقصور موحد ، فقد جاءت القافية مطلقة ، و في ذلك اطلاق لخواطره و مشاعره ، و قد تتنوعت تبعاً لذلك الصوامت قبل الروبي المقصور .

4/ أبان نسيج القافية عن تشكيلات ايقاعية تميزت بين ايقاع مزدوج افرادي - تردد صوت واحد قبل الروبي - و ايقاع ثانوي تردد صوتين قبل الروبي - كان له أثر كبير في جلاء المعنى و توضيحه .

5/ بلغ المجموع الكلي للصوامت التي تواترت قبل الروي المقصور 190 مرة ، أي بنسبة %99.73 .

6/ تباين استخدام الصوامت قبل الروي المقصور بتباين دلالاتها فتبأينت النسب تبعاً لذلك :

. %9.47 ← دى 18مرة ←

. %2.01 ← حى 4مرة ←

.... %5.78 ← مى 11مرة ←

7/ بما أن الشاعر اعتمد على الروي المقصور الموحد في كامل أبيات القصيدة ، ظهرت حركة واحدة من حركات القافية ألا وهي (حركة الفتحة) التي ميزت الصوامت قبل الروي .

إن قضية الصوت و المعنى كانت و لا تزال من أهم المحاور التي ناقشها علماؤنا الأفذاذ و بشكل تفصيلي ، فقد أطلق عليها علماء البلاغة عبارة "اللُّفْظُ وَ الْمَعْنَى" و بينوا علاقة كل منها بالآخر ، فكانت هذه القضية محوراً لدرسهم البلاغي و الندي ، أما علماء اللغة فكان درسهم موقوفاً على علاقة الصوت بالمعنى و قيمة الصوت في الكلمة و القيمة التعبيرية للحرف ، ثم بنية الكلمة و أثرها في الأسلوب على مستوى السياق اللغوي . ولعل التكرار يعد واحداً من أهم العناصر لهذه الدراسة باعتباره الظاهرة التي طبعت المقصورة كلها سواء على مستوى الایقاع الصوتي و علاقته بالدلالة (تكرار أصوات مفردة، تكرار المقاطع الصوتية ،....) أو من دراسة للايقاع الذي حققه توائر المشتقات (اسم المقصور ، اسم الفاعل ، اسم المفعول) أو على مستوى الأفعال من تكرار للفعل الماضي....

أو على مستوى البنية الخارجية و ذلك بدراسة الایقاع العروضي من ذكر للزحافات و العلل ، و دراسة القافية ، و الروي ، و بحر القصيدة ... مع ربط كل العناصر السابقة الذكر بالجانب الدلالي .

وفي هذه الرحلة الشيقة ، صحبنا تلوينات صوتية متباعدة ، تلوينات تتعاضد معاً لتشكيل منظومة جمالية تشمل في إطارها العام معطيات اللغة من أصوات و صرف و نحو و دلالة غير أن هذه التلوينات لا تقف عند حدود فاصلة لمستويات اللغة ، بل أنها تتصرف في تفصيلاتها ، وذلك وفق ما يمنح السياق الدلالي للمقصورة صفة الأداء و الجمالية .

الخاتمة

ولقد تبين من خلال السياقات التوظيفية لفنين التلوين الصوتي ومالها من أثر في الدلالة بعض النتائج نوجزها فيما يلي :

أولاً :

إن الشعر فكر ، عاطفة وموسيقى ، ومن بين آليات تحقق الموسيقى في الشعر و الوزن : التكرار ، المقاطع الصوتية ، القافية ... كل هذه العناصر تجعل للشعر قدرة على آداء وظائف بلاغية و دلالية تتعلق بالتعبير عن دخائل النفس الإنسانية ، والاحالة إلى العلاقة الكامنة بين اللفظ و المعنى .

ثانياً :

كان الشاعر وفيا لعروبه ، متمسكاً بالقيم التي ارتبطت بالعربي منذ الأزل (الثقافة الإسلامية) ، فرسم من خلال شعره صورة الفن المثالي كما يرضاه العرف التقليدي .

ثالثاً :

تعد مقصورة ابن دريد من أشهر القصائد الطوال المتميزة بخصائص فنية ولغوية ، فلم يعتمد الشاعر على مجرد الفخر والاعتزاز أو النصيحة والعظة ، وإنما اعتمد على فكرة التجربة الغنية و ثقافته الإسلامية .

رابعاً :

التلويين الصوتية في حقيقة أمرها استثمار توظيفي لمعايير اللغة كلها بما يخدم السياق العام للقصيدة والذي يعتمد في جوهره على الأداء ويظهر ذلك من خلال معانقة التلويين الصوتية للنص القرآني ، فقد تجلت في

الخاتمة

بعض الأبيات من شعر ابن دريد ملامح الدين الإسلامي من خلال دعوته
إلى العطاء لوجه الله ، وإلى إيمانه بالبعث والنشور واليقين بأن الله عالم
الغيب حتى أن بعض المعاني في شعره ترسل إلى الذهن معانٍ تضمنتها
آيات قرآنية كما في قوله : (من بحر الرجز)

فالفسطر الثاني يقودنا الى قول الله عز وجل : ((وكنتم على شفا حفرة
من النار)) . آل عمران / 103 .

خَامسًا :

التلويّنات الصوتيّة لا تقف عند حد معالجة الأداء الصوتي فقط ، وإنما تتخذ من اللغة بمستوياتها ميداناً رحباً تنهل منه ، وذلك بمعالجة الصوت على المستوى الفونولوجي ، وتبث في كيفية الاختلاف والاختلاف الصوتي داخل بنية الكلمة لتنتقل إلى دراسة واستثمار المستوى المورفولوجي التصريفي وتعلل سبب الحضور والانزياح وما يلحقها من حماليات دلالية .

سادسا :

اعتمد المترعات المورفو-فونولوجية تشابك علم الصرف بعلم الأصوات - و هي تفرعات تهتم بتوزيع بنية النظام اللساني إلى مجموعات متميزة تكون النسق الشكلي لهذا النظام ، وهو مذهب شائع لدى الدارسين القدامى نحو ما فعله ابن دريد في كتابه (المقصور و الممدود) ، وعليه صنف الشاعر الأسماء المقصورة والممدودة ضمن أبواب يميزها اتحاد واختلاف في المعنى في البيت نفسه . نحو :

الخاتمة

الثرى : اسم مقصور ← التراب الندى

الثراء : اسم ممدود ← كثرة المال

سابعاً :

في **البنية الصوتية الخارجية** صفت المقصورة ضمن "الأراجيز" (نسبة إلى بحر الرجز) و الذي يكثر استخدامه في المقصورات و القصائد الطوال كمقدورة حازم القرطاجي ، و مطولات أبو نواس ، مما يدل على طول نفس الشاعر.

5/ نوع الشاعر في استخدام الزحافات : الخبن (متقعلن) ، الطyi (متقعلن) بينما اعتمد علة واحدة ألا و هي القطع (مستفعل) و لعل ذلك عائد إلى ثقلها.

بما أن القصيدة ذات روبي مقصور ساكن موحد ، فقد جاءت القافية مقيدة ، وتتوعد تبعاً لذلك الصوامت قبل الروبي المقصور .

أبان نسيج القافية عن تشكيلات إيقاعية تميزت بين إيقاع مزدوج افرادي - تردد صوت واحد قبل الروبي - و إيقاع ثانٍ تردد صوتين قبل الروبي - كان له أثر كبير في جلاء المعنى و توضيحه .

أما **البنية الصوتية الداخلية** فلقد لعب التكرار دوراً كبيراً - على المستويين الصوتي و الصرفي - باعتباره آلية من آليات التداول ، و ظاهرة لها أبعادها النفسية في ذات الشاعر المبدعة .

و في ظاهرة التكرار جمع بين الصفات المتنضادة كالهمس و الجهر ، الشدة و الرخوة ، ... و تباين في تكرار الأصوات و تكرار الكلمات ...

تجاوز الدلالة الصوتية مجال الصوت المفرد لتشمل المقاطع في تركيب الكلام ، كما ارتبطت بصيغ صرفية معينة من خلال تحقيقها دلالة خاصة ، ولعل الدراسات النصية الحديثة خاصة الأسلوبية والبنيوية قد استفدت من ذلك في اتخاذها الدلالة المحققة بفعل بعض التراكيب والصيغ مدخلا في تفسير النصوص ، حيث أن توارد صيغة صرفية معينة مثلا عبر مساحات مختلفة في النص يجعل منها ظاهرة أسلوبية ، وكذا تنظيمها بنائيا يحمل ايقاعا معينا .

كشفت الدراسة الاحصائية أن :

- 1/ نالت الألف نسبة كبيرة في المقصورة باعتبارها روي القصيدة حيث بلغت نسبتها 99.99، تليها الفتحة بنسبة 99.98، ثم الضمة 99.93، الكسرة 99.89 ثم الياء و الواو . و في ذلك دلالات أشرنا إليها .
- 2/ بالنسبة للمقاطع الصوتية ، حظي المقطع الصوتي الطويل المفتوح بالاستخدام المتكرر أكثر من المقاطع الأخرى و قد شكل بذلك موقع النبر ، ومع ذلك فالشاعر لم يهمل الأنواع الأخرى ، بل كان يكثر من استخدام المقاطع من الشكل الأول و الثالث و حتى الخامس.
- 3/ استخدم الشاعر الأسماء المقصورة 278 مرة ، بنوعيها ذات الأصل الواوي و اليائي ، و في ذلك دلالة على القدرة اللغوية و الفنية التي يتمتع بها.
- 4/ حق تواتر اسم الفاعل ايقاعا صوتيا ، حيث بلغ 31 مرة بنسبة 61.29 % ، لاسم الفاعل من الثلاثي ، و 38.70 % من غير الثلاثي ...

الخاتمة

١/ حق تواتر اسم المفعول ايقاعا صوتيأ حيث بلغ 35 مرة ، بنسبة 45.71 % لاسم المفعول من الثلاثي و 54.28 % من غير الثلاثي ، مع التباين في صفات الصوامت و في الدلالات .

٢/ طغت الأفعال على المقصورة ، حيث لا يكاد يخلو بيت منها ، فبلغ مجموع تواترها 330 فعلا ، بنسبة 70.30 % للأفعال الماضية ، والأفعال المضارعة بنسبة 27.87 % ، أما أفعال الأمر فقد كان حضوره قليلا ، حيث بلغت نسبته 1.51 % ، وقد كان لتكرار الأفعال أثرا في اثراء الموسيقى الداخلية للقصيدة و في توكيده المعنى .

٣/ بلغ المجموع الكلي للصوامت التي تواترت قبل الروي المقصور 190 مرة ، أي بنسبة 99.73 % .

٤/ تباين استخدام الصوامت قبل الروي المقصور بتباين دلالاتها فتبينت النسب تبعا لذلك :

. % 9.47 ← دى ← 18 مرة

. % 2.01 ← حى ← 4 مرة

. % 5.78 ← مى ← 11مرة

٥/ بما أن الشاعر اعتمد على الروي المقصور الموحد في كامل أبيات القصيدة ، ظهرت حركة واحدة من حركات القافية ألا وهي (حركة الفتحة) .

الخاتمة

لقد جعل ابن دريد شعره وقفًا على خدمة منهجه في الحياة الذي يقوم على مبدأ التربية والتعليم ، والتهديد والوعيد في الوقت نفسه ، مما يحق لنا القول أن الشاعر ومن خلال شعره أسس لنظرية أخلاقية تربوية تقوم على مكارم الأخلاق ، وترسم نبل العربي وعفته وأصالته نسبه وسخاءه وكرمته... فحق له أن يوصف بالكريم ، وأن يكون سيد الكرماء.. وبناء على ما سبق نخلص إلى القول إن كل ما تناولناه من دراسة للايقاع الصوتي والصرفي يشكل مجموعة عناصر صوتية تتtagم وتتصهر في نسق موحد مكونة هيكل القصيدة الصوتي واللغوي ، ويشبه ذلك النسق مجموعة الآلات المختلفة التي تشارك معاً في عزف المقطوعة الموسيقية.

قائمة المصادر و المراجع

- 1/ ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائل في أدب الكاتب و الشاعر ،
تقديم وتعليق احمد الحوفي ، دط ، دت
ابراهيم أنيس :
- 2/ موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية ، دت
- 3/ الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط1 ، 1979.
- 4/ ابراهيم محمود خليل ، في اللسانيات و نحو النص ، دار المسيرة ،
الأردن ، ط1 ، 2007
ابن جني :
- 5/ الخصائص ، ج2 ، دط ، دت
- 6/ سر صناعة الاعراب ، تحقيق : حسن هنداوي ، دار العلم ، ط1
1982م
- 7/ اللمع في العربية ، تح : حامد المؤمن ، ط2 ، 1985.
- 8/ ابن الجزري ، النشر في القراءات العشر ، القاهرة ، دت
- 9/ ابن خلkan ، وفيات الأعيان ، تحقيق : احسان عباس ، دار الثقافة ،
بيروت
لبنان ، ج1
- 10/ ابن دريد ، جمهرة اللغة ، تح ابراهيم شمس الدين ، دار الكتب
العلمية ،
بيروت ، لبنان ، 2005

11/ ابن دريد ، شرح المقصور و الممدود ، تتح محمد حسن الذهبي و
صلاح محمد الحنفي ، دار الفكر ، 1981

12/ ابن دريد ، شرح مقصورة ابن دريد ، ط1 ، مصر، دار الافق،
2003

13/ ابن رشيق ، العمدة ، تتح محمد الدين عبد الحميد ، دار الجيل ،
بيروت ، ط1 ، 1981

14/ ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،
ط1 ، 1982

ابن سينا :

15/ أسباب حدوث الحروف ، تتح محي الدين الحميد ، دار الجيل ، ط3،
1963

16/ جوامع علم الموسيقى ، مفهوم الشعر ، منشورات دار الثقافة ،
القاهرة ، 1978

ابن فارس محمد :

17/ مقاييس اللغة ، تتح عبد السلام هارون ، دار الفكر اللبناني ، 1979

18/ ابن فارس ، الصاحب في فقه اللغة ، تحقيق مصطفى شوقي ، دط،
1963

19/ ابن طباطبة العلوى ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ،
دط

20/ ابن منظور ، لسان العرب ، القاهرة ، ج3

21/ ابن هشام الأنصاري ، شرح قطر الندى و بل الصدى ، دار الكتب
العلمية

ط2، 2000م

22/ أبو منصور الثعالبي ، فقه اللغة و أسرار العربية ، مكتبة الحياة ،
بیروت ، دط

23/ ابن يعيش ، شرح المفصل ، عالم الكتب ، بیروت ، لبنان ، دط، دت

24/ أبو نواس ، الديوان ، بیروت ، 1978

25/ أبو العتاھيہ ، الديوان ، دط ، دت

26/ ابن هشام اللخمي و جهوده اللغوية مع تحقيق كتابه شرح مقصورة
ابن دريد ، دراسة وتحقيق مهدي عبيد جاسم ، ط1 ، 1986

27/ أحمد درويش ، ابن دريد رائد فن القصة العربية ، دار غريب
للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 2002

28/ أحمد كشك ، الزحاف و العلة ، رؤية في التجريد و الأصوات و
الايقاع ، دار غريب ، القاهرة ، دط

29/ أحمد محمد قدور ، مبادئ في اللسانيات ، دار الفكر المعاصر ،
بیروت ، لبنان ، 1996

30/ أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، القاهرة ، دط

31/ أفلاطون ، المحاورات ، تح ، زكي نجيب محمود ، القاهرة ،
1966

32/ اكرام فاعور ، مقامات بديع الزمان على أحاديث ابن دريد ، تح
نادية طاعور ، بیروت ، ط1 ، 1983

33/ أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، دار الكتب العلمية ، بیروت ، ط2 ،
1922م

34/ برتيل مالمبرج ، الصوتيات ، ترجمة محمد حلمي هليل ، كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية ، 1997

35/ تحسين عبد الرضا الوزان ، الصوت و المعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث ، دار دجلة ، الأردن ، ط2

36/ تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناتها ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1979 ،

37/ عبد القاهر الجرجاني ، التعريفات ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2006

38/ جميل عبد المجيد ، البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية ، الهيئة المصرية للكتاب ، دط

حازم القرطاجني :

39/ منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تونس، 1966

40/ المقصورة ، تحرير : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، 1972.

41/ حسن عباس ، خصائص الحروف العربية و معانيها ، منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق ، ط1

42/ حميد آدم ثويتى ، علم العروض و القوافي ، دار صفاء ، عمان ، ط1، 2004م.

43/ الخفاجي ، البناء الفني للقصيدة العربية ، دار الطباعة بالأزهر ، ط1.

44/ الخليل بن أحمد ، العين ، ترتيب : داود سليمان ، لبنان ، ط1 ، 2000

45/ خليفة بوجادي ، محاضرات في علم الدلالة ، بيت الحكم ، ط1 ، 2009م.

46/ رمضان عبد التواب ، التطور اللغوي مظاهره و علله و قوانينه ،
القاهرة ط 1، 1982 م .

47/ ريمون طحان ، الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، القاهرة ،
دط

48/ رمضان عبد التواب ، التطور اللغوي مظاهره و علله و قوانينه ،
القاهرة ط 1، 1982

49/ الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس، مصر ، دت
50/ سيبويه ، الكتاب ، تح عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ،
ط 1، دت

51/ سعيد مصلوح ، دراسة السمع و الكلام ، صوتيات اللغة من الانتاج
إلى الأدراك ، القاهرة ، ط 1، 1979

52/ سيد البحرياني ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية ،
دط، 1993

زین کامل الخویسکی :

53/ ألفية ابن مالك في النحو و الصرف ، ط 1، 2003

54/ سیکولوجیا الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1، 1979
جلال الدين السيوطي :

55/ همع الهوامع ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1998 ، دط .

56/ الاتقان في علوم القرآن ، دار المعرفة ، بيروت ، ط 4

57/ الاسترابادي رضي الدين ، شرح شافية ابن الحاجب ، تحقيق محمد
نور الحسن ، محمد محى الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية ، بيروت

58/ شفيق السيد ، التكرير بين المثير و التأثير ، دار الطباعة ، ط1،
1978

59/ شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دط، دت

60/ صالح سليم عبد القادر الفاخرى ، الدلالة الصوتية في العربية ،
جامعة الفاتح، دط - دت

61/ صبحي ابراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق
، دط، دت

62/ صبري ابراهيم السيد ، أصول النغم في الشعر العربي ، دار
المعرفة الجامعية ، 1995، دط

63/ صلاح يوسف عبد القادر ، العروض و الايقاع الشعري ، دار الأيام
، الجزائر، ط1 ، 1997 .

64/ عاطف فضل محمد ، الصرف الوظيفي ، دار المسيرة ، ط1،
2011

65/ عبد الحميد السيد ، المغني في علم الصرف ، دار صفاء للنشر ،
عمان ، ط1، 2009

66/ عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي
، دار العربية للنشر ، 2001

67/ عبد الرؤوف بابكر السيد ، المدارس العروضية في الشعر العربي ،
المنشأة العامة للنشر ، ط1، 1965

68/ عبد العزيز الصيغ ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية ، دار
الفكر ، ط1 ، 2000

69/ عبد العزيز عتيق ، علم العروض و القافية ، دار النهضة الغربية ،
دط ، دت

70/ عبد الكريم محمد حسن الجبل ، الدلالة المحورية في معجم مقاييس
اللغة ، ط 1 ، 2003

71/ عبده الراجحي ، التطبيق الصRFي ، دار النهضة للطباعة ، بيروت
، 1979 ،

عز الدين اسماعيل:

72/ التقسيير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1962

73/ الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر ، القاهرة ، 1992

74/ الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1981

75/ عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير و التأثير ، عالم الكتب ،
ط 2 ، 1986

76/ غيره بيير ، علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشي ، دمشق ، ط 1 ،
1988

77/ فان دايك ، علم النص - مدخل متداخل للاختصاصات - دط

78/ فضل الساقبي ، أقسام الكلام العربي ، القاهرة ، دط ، دت

فوزي عيسى :

79/ النص الشعري و آليات القراءة ، دار المعارف ، الاسكندرية ،
1997

80/ الشعر الأندلسي في عصر الموحدين ، دار المعرفة ، 1977

81/ الفيروزبادي ، محي الدين محمد بن الشافعى ، القاموس المحيط ،
دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999

82/ كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب للطباعة و النشر ، 2002

83/ كوليزار كاكل عزيز ، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية ، ط1
، 2009 ،

84/ الكيلاني ، حازم و شعره ، دط ، دت

85/ محمد محمد يونس علي ، مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب ،
دار الكتاب ، ط1 ، 2004 ،

86/ محمد سبيلا ، عبد السلام بنعبد العالي ، اللغة ، دط ، دت

87/ المسعودي ، مروج الذهب ، عن الكيلاني حازم و شعره ، دط

88/ محمد صرع العزيزي ، المعجم التاريخي للغة العربية ، دار السلام
، القاهرة ، ط1 ، 2008 ،

89/ ماريوباي ، أسس علم اللغة ، تر أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ،
القاهرة ، 1983 ،

90/ المبرد ، المقتنص ، تح محمد عبد الخالق عطية ، دار الفلك
للطباعة ، دط

91/ المتبي ، الديوان ، القاهرة ، ط2 ، 2001 ،

92/ محمد منال عبد الطيف ، المدخل الى علم الصرف ، دار المسيرة ،
ط1 ، 2000 ،

93/ محمد سمير نجيب البدى ، معجم المصطلحات النحوية و الصرافية
، دط ،

94/ محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية ، دط ،
1999

95/ محمود السعران ، علم اللغة ، مقدمة لقارئ العربي ، دط

96/ محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس الى
الاستدراك ، دار هومة ، الجزائر ، دط، 2002

97/ مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت الى النص ، دار الوفاء
للنشر ، ط 1 ، 2002

98/ مصطفى حركات ، نظرية الايقاع في الشعر العربي بين اللغة و
الموسيقى دار الآفاق ، الجزائر ، دط ، 2008

99/ مصطفى حركات ، نظرية الايقاع ، دار الآفاق ، دط ، دت

100/ مصطفى حركات ، الصوتيات و الفنولوجيا، دار الآفاق ،
الجزائر، دت

101/ المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و اعرابها ، تحقيق محمود
جاسم الدرويش ، كلية الأدب ، ط 1، 1989

102/ منير سلطان ، فنون الايقاع في شعر شوقي الغنائي ، دار
المعارف ، الاسكندرية ، دط ، 2007

103/ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، القاهرة ، دط ، دت

104/ نازك الملائكة ، سيكولوجيا الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت
، ط 1، 1979

105/ يوسف بكار ، في العروض و القافية ، دار الرائد ، ط 1

106/ يوسف اسماعيل ، بنية الايقاع في الخطاب الشعري ، منشورات
وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 2004

107/ ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، تحقيق احسان عباس ، دار الغرب ، ط 1 ، ج 2 ، 1993.

الرسائل الجامعية :

108/ عبد الكرييم بورنان ، الابدال في اللغة العربية ، دراسة صوتية، رسالة ماجستير ، جامعة باتنة ، 1988

109/ عادل لحلو ، الصوت و الدلالة في شعر الصعاليك ، رسالة ماجستير ، جامعة باتنة ، 2010/2009

110/ نهيل فتحي أبو كتامة ، ديوان أبي فراس الحمداني – دراسة أسلوبية –جامعة الأردن ، رسالة ماجستير، 1984

111/ أسامة عبد المالك ابراهيم عثمان ، ظواهر أسلوبية و فنية في سورة النحل، جامعة النجاح ، الأردن ، 2001

112/ السعيد بوخالفة ، اللهجات العربية في معجم الجمهرة لابن دريد ، دراسة لغوية ، رسالة ماجستير ، جامعة الأمير عبد القادر ، 1984

113/ حورية رواق ، مقصورة حازم القرطاجني ، مضمونها و تشكيلها الجمالى، رسالة دكتوراة ، جامعة باتنة ، 2011

114/ نور الهدى لوشن ، اليادة الجزائر ، دراسة دلالية ، رسالة دكتوراة ، جامعة باتنة ، 1987

115/ عبد الحميد بوفاس ، الايقاع في اليادة الجزائر ، رسالة ماجستير ، جامعة الأمير عبد القادر ، 2007/2006

المجلات :

116/ الآداب ، مجلة أدبية فكرية تصدر عن معهد الآداب و اللغة العربية ، جامعة قسنطينة ، العدد 3، 1996م

117/ مجلة المجمع الجزائري للغة العربية ، مجلة لغوية علمية ، العدد 6،
السنة الثالثة ، 1428 / 2007 م .

الأدلة و المراجع :

118/ www.Pdffactory.com

119/ <http://www.palmoon.net/4>

المراجع باللغة الأجنبية :

120/ J.D.OConnor.better eng pronunciation
.cambridge univ .press. 2nd edition .1985

121/ F DE SAUSSURE. Cours de ling generale . 2nd
edition.1999

122/ grand dictionnaire encyclopedique larousse
.paris.1984

123/ A.G.Mitchell.Spoken eng. Univ of Sydney. 1st
edition .1975

124/ frank .dictionary of ling.Mario governor.
London.1958

125/ elizebeth clary and Robert jdixson . pronunciation
exercises in English.1947.revised edition.

الفهرس

ـ مقدمة

ـ المدخل

ـ الفصل الأول : البنية الصوتية الداخلية .

(الإيقاع الصوتي و علاقته بالدلالة)

..... 1 _ مفهوم الإيقاع و أنواعه

2 _ تكرار أصوات مفردة (الصوامت ، الصوائب) مع بيان أثرها
الدلالي

..... أ / _ مفهوم
التكرار

أ_ 1 / تكرار الصوائب

ـ الدلالة البلاغية لصوائب المقصورة

أ_ 2 / تكرار الصوامت

الصفات العامة : 1 / الإنفجار و الإحتكاك

2 / الهمس و الجهر

3 / الأصوات المركبة (الوقفات الإحتكاكية)

الصفات الخاصة : 1 / الإطباقي و الإنقتاح

2 / الصفير

3 / الغنة

4 / الإسططالة

5 / القلقلة

6 / التفخيم و الترقيق

أ-3 / تكرار الكلمات (التكرار اللفظي) :

تكرار الأسماء الموصولة

تكرار المقاطع الصوتية

جداول احصائية و رسومات بيانية

ملخص الفصل الأول

الفصل الثاني : البنية الصرفية و علاقتها بالدلالة

1/ علاقة علم الصرف بعلم الأصوات

2/ بنية الأسماء :

1/ الایقاع الصوتي للأسماء المقصورة

2/ الایقاع الصوتي لاسم الفاعل

3/ الایقاع الصوتي لاسم المفعول

3/ بنية الأفعال :

1/ توادر الأفعال الماضية و أثرها الدلالي

2/ توادر الأفعال المضارعة و أثرها الدلالي

3/ توادر أفعال الأمر و أثرها الدلالي

ملخص الفصل الثاني

الفصل الثالث : البنية الصوتية الخارجية

الايقاع العروضي و علاقته بالدلالة :

1/ مفهوم علم العروض

2/ الوحدة الايقاعية و تعريف البحر الشعري

3/ الزحافات

4/ العلل

5/ القافية

6/ أهمية القافية في القصيدة

7/ أنواع القافية (المطلقة و المقيدة)

8/ ايقاع الروي المقصور

جدول يبين توادر الصوات قبل الروي المقصور

ملخص الفصل الثالث