

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي
بالتشرف

كلية: اللغات والآداب
القسم: اللغة العربية وآدابها

الموضوع الموسوم بـ :

نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع

دراسة وتطبيق

مذكرة لنيل شهادة الماجستير
في الدراسات الإيقاعية والبلاغية

إشراف الأستاذ:

الدكتور / العربي عميش

إعداد الطالب:

سحواج أحمد

السنة الجامعية: 1428 هـ / 1429 هـ

2007 م / 2008 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿الرَّحْمَنُ ① عَلَّمَ الْقُرْآنَ ② خَلَقَ الْإِنْسَانَ

③ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ ④ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ يَحْسِبَانِ ⑤

وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ ⑥ وَالسَّمَاءُ رَفَعَهَا

وَوَضَعَ الْمِيزَانَ ⑦ أَلَّا تَطْغَوْا فِي الْمِيزَانِ ⑧

وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ ⑨﴾

سورة الرحمن

الإهداء

إلى أم وتدي ميكة أم علي
أيمت التي قاسمتني مسيرة الحياة
والتي أتمنى أن يزوجنيها الله
تعالى في الآخرة.
أقدم هذه الثمرة هدية تقدير
و عرفان .

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

مقدمة

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

ولقد بدأ البحث في قضايا مصطلحات الإيقاع مع الخليل وسيبويه وابن جني والجاحظ وابن خلدون والجرجاني عبد القاهر وحازم القرطاجني .وإن لم يكن يشكل مجال بحث مستقل ،بل كانت العديد من مسائله متداخلة مع فروع مختلفة من علوم اللغة وعليه يهدف هذا البحث إلى إثبات وجود فكرة المصطلح الإيقاعي في التراث البلاغي والعروضي خاصة ، وفي التراث اللغوي عامة، وتوضيح طبيعة تناول الدرس الحديث للمصطلح الإيقاعي.

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

أما التركيز في الدراسة على الجانب التطبيقي فلمعرفة الوظيفة التداولية للمصطلح الإيقاعي في حقل الدراسات النقدية التطبيقية الحديثة بغية تقريب الممارسة النقدية التطبيقية من الطالب الجامعي ، والدارس أو الباحث خاصة بعد أن عاينت مدى الإشكال الذي يتعرض سبيله في حيز الدرس الأدبي الجامعي فقد بات الطالب يتخبط في مطبات النظريات والانطباعات حتى التبس بغيره من أصناف مناهج التفكير .

وانطلاقاً مما سبق ، تم تحديد عنوان البحث ، فكان نظرية الاصطلاح في علم

الإيقاع .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1- الحركة والسكون

2- أبعاد الحروف

3- طرائق توزيع الصوت : الصوتيت - الصوت

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

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

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

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

ولم أقف عند حد الوصف، وإنما أصدرت بعض الأحكام الجمالية عند مناقشة و تحليل بعض النصوص الشعرية، واجتهدت ما وسعني الاجتهاد في تعليل تلك الأحكام ومنها **المنهج الإحصائي**، وقد استخدمته عند الكلام عن مخارج وصفات الحروف ، والقافية لدى بدر شاكر السياب في أنشودة المطر، لبيان خصائصها الفارقة والمميزة .

وتم استخدامه في مبحث الحركة والسكون وعلاقتها بحركة حرف الروي ، واستخدمت الأرقام وبعض الصيغ مثل : أكثر أو أقل أو ما إلى ذلك من الألفاظ التي تدل على المقاربة. إلا أنني كنت أسعى دائما إلى التفسير والتعليل لاستنتاج الأرقام والصيغ وبيان دلالتها .

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

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

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

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

والله أسأل التوفيق والصواب.

تمهيد:

الإطار العام لسيرورة علم الاصطلاح في النقد الأدبي
العربي الحديث

1- استعراض أهم مراحل الدرس
الإيقاعي.

2- استعراض أهم الدراسات النقدية
المتعلقة بالإجراء الاصطلاحي.

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

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

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

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

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

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

5- الوزن: يستمد فاعليته من العروض، وقوانينه المجسدة في الأسباب والأوتاد والفواصل¹.

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

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

² كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر، الولي محمد، د ط. دار توبقال، الدار البيضاء: 1986، ص 76 / 75. * مصطلح المقطع لدى- حازم القرطاجني (ت 684) - يعرف "بالأرجل" هي المقاطع التي يتألف منها السبب والوتد، ينظر منهاج البلاغة وسراج الأدباء تح محمد الحبيب بن الخوجة، ط 3. دار الغرب الإسلامي، بيروت: 1986، ص 236.

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

8- النبر ووظيفته الصوتية واللسانية والإيقاعية في القصيدة الجديدة: فهو يمثل إيقاع النهاية - البيت الصوتي - يدرك سماعيا، ودور النبر في تحقيق اللسانيات الشعرية⁴.

9- التنغيم وما مدى ارتباطه بالترجيع: وهو ترديد الصوت وتكراره⁵ فيكسب الألفاظ إيقاعا.

10- مبدأ الخفة والتقل في توليف الكلام: لقد أشار إليه أبو هلال العسكري⁶ (ت 390هـ) فقال : (ولا إن تعلوا الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كز فجا ومتجعدا جلفا). وهذا ما يعرف لدى حازم القرطاجني⁷ بمصطلح " حلاوة المسموع " الذي يقابل الثقل، والتنافر والتضاد . إن ندرة الدراسات التأسيسية التي اهتمت بتناول المصطلح الإيقاعي في الشعر العربي، ومع ذلك كانت دراسة محمد العمري عن " البنية الصوتية في الشعر "، ودراسة جمال الدين بن الشيخ عن " الشعرية العربية " ودراسة السيد البحراوي عن " الإيقاع في الشعر السياب "، ومناوشة كمال أبو ديب للدرس الإيقاعي من مؤلفه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، ودراسة إبراهيم أنبس عن "موسيقى الشعر" .

³ ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط 7. دار المعارف، مصر: دت، ص 199 .
⁴ ينظر عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري. بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دط. دار الأديب، وهران، الجزائر: 2005.

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

⁶ العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصنائع والكتابة والشعر، دط. دار الكتب العلمية، 1981، ص 139 .
⁷ عصفور جابر احمد، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دط. المركز العربي للثقافة والعلوم للطباعة والنشر والتوزيع، 1982، ص 382.

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

وسيتم تناول الدراسات الثلاثة الأخيرة بشيء من التفصيل.

1-الدرس الإيقاعي لدى شكري عياد: انطلق من تعريف ريتشاردز * للإيقاع. و توصل إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع، وأن المصطلحين لا يفهم بدون الآخر⁸. ومن خلال هذا المنطلق وضع عياد فصاما بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، فيقوم الأول على طول المقاطع وقصرها، و أما الثاني فيقوم على أساس النبر**، ويبدو هذا حسب قول الشاعر:

فيسحب الليل عليها من دم دثار⁹

أصيح يا خليج : يا خليج¹⁰

يخضع الإيقاع إلى اللغة، والألفاظ الموضوعية فيه قال: " دثار " //0، وقال:" خليج " // 0 ، فالوزن قائم على التفعيلة و انعدام العثرة. أما من جانب الإيقاع فهو التلوين الصوتي الناتج انطلاقا من الألفاظ المستعملة ذاتها¹¹.

2- إن الطرح الإيقاعي عند كمال أبي ديب لا يقوم على نظام التفعيلة، وإنما يقوم على وحدات أساسها " النبر "، وهذه الوحدات تعتمد على نظام متتابع يتكون من " نواة" ثنائية أو ثلاثية و هي "فا و"علن" أو "علن" و "فا" أي "سبب خفيف" ، ووتد مجموع"، وعلى أساس هذا الطرح لم يزغ أبو ديب عن الطرح الخليلي " فالوحدة" هي عند الخليل التفعيلة أو الركن أو الجزء، واستبدل مصطلح السبب، والوتد " بالنواة " فالجديد هو اتخاذه "النبر " كقاعدة لوزن الأشعار¹².

وقد تطرق إلى مصطلح الفجوة:*** بتسمية مسافة التوتر¹³.

⁸ ينظر عياد شكري ، موسيقى الشعر العربي ، ص 62 ، نقلا عن ابن دريس عمر خليفة ، البنية الإيقاعية في الشعر البحراني دراسة نقدية تحليلية ، ط 1 . منشورات جامعة قان بونس، بنغازي : 2003 ، ص 35.

⁹ - ديوان السياب بدر شاكر ، أنشودة المطر ، د ط . دار العودة ، بيروت : 1971 ، (السطر 46) ، ص 477 .
¹⁰ - المصدر نفسه ، (السطر 47) ، ص 477 .

¹¹ ينظر إسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط 3 ، دار الفكر العربي ، 1974 ، ص 376 .
¹² ينظر أبو ديب كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ط 1 . دار العلم للملايين بيروت : 1974 ، ص 239 .

¹³ ينظر أبو ديب كمال ، في الشعرية ، ط 1 . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت : 1987 ، ص 38 .
* عرف الإيقاع بأنه " هذا النسيج من التوقعات، والاشباع، والاختلافات، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع " ينظر سلوم تامر، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، الفصل الأول.

* ينظر أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، الفصل الثالث تحت عنوان " تيسير الأوزان " *** ينظر المرجع نفسه، الفصل الرابع *** الفجوة هي أن استخدام الكلمات بأوضاعها المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة . وهذا الخروج هو خرق لما سماه (أبو ديب) الفجوة: مسافة التوتر ينظر كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ص 38 . وعرفت عند كوهن جان بمفهوم

- إن الدرس الإيقاعي عند " إبراهيم أنيس قائم على التفاعيل والمقاطع فقد تم تقسيم البيت الشعري إلى مقاطع، وهذه الأخيرة تدرج تحت ثلاثة أنواع :
- 1- مقطع قصير (صوت ساكن + حركة قصيرة) ويرمز له بـ " -".
 - 2- مقطع متوسط (صوت ساكن + حركة قصيرة +صوت ساكن) ويرمز له بـ " 0".
 - 3- مقطع طويل (صوت ساكن + حركة طويلة +صوت ساكن) ويرمز له بـ " 9".

الفصل الأول

المفاهيم العلمية لدلالة المصطلح الإيقاعي

- 1- مفهوم الإيقاع .
- 2- الفروق المعرفية بين كل من
الوزن والإيقاع .
- 3- التفريعات الكبرى لعلم الإيقاع:
 - أ- الإيقاع المعنوي.
 - ب- الإيقاع اللفظي.

مفهوم الإيقاع ———— Rythme :

نتوقعه من أكثر المصطلحات تأبياً، واستعصاء على التفسير، والتبيين إذ دلالة هذه البنية لم تحدد تحديدا واضحا، لا في القديم، ولا في الحديث، وحدث خلط في تحديد المفهوم وخاصة حين يستعمل في مجال الدراسات الأدبية. ولعل شيئا كثيرا من هذا الخلط، والالتباس، والغموض يعود إلى الاستعمال الانزياحي، حيث يعوم في فضاء من المدلولات، فهو يعني التكرار، والتناسق، والتناغم بين ظواهر الأشياء.

ورد في لسان العرب أن الإيقاع (...ويقال طريق موقع مثل — ورجل موقع منجد، وقيل قد أصابته البلايا...) ¹⁴.

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

فَمَا مَنَكَمَّ أَفْنَاءَ بَكَرِ بْنِ وَائِلٍ بَغَارَتُنَا إِلَّا ذَلُولَ مَوْجِعِ أَبُو زَيْدٍ.

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

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

والمتصفح المعاجم العربية يستشف تعاملها مع هذه البنية حيث نجدها تستخدم " الإيقاع " مصدرا للفعل ' أوقع ' بمعنى بين وأوشح وبمعنى صدم وضرب، ويستخدم

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

¹⁵ المصدر نفسه، ج 8، (مادة وقع).

¹⁶ الفيروز آبادي محي الدين محمد بن يعقوب، ج 3، دار الجيل بيروت، لبنان، (مادة وقع).

" التوقيع " مصدرا للفعل " وقع " بمعنى الحق، واغتاب، ولام، وأصاب، وذلك، وبمعنى تظنن الشيء وتوهمه. و كما تستخدم " الموقع - الوقوع مصدرين للفعل " وقع" بمعنى سقط ونزل وضرب¹⁷.

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

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

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

فأنت ترى أنه وظف الإيقاع كمفهوم فلسفي يشمل كل نواميس الحياة. فالإيقاع كما عرفه العربي عميش¹⁹ (البدء هو المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المترتبة في السياق التعبيري، تستلذ الأذن مسمعه، حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على التسوية والتعديل، والانسجام اطمأنت إليها نفسية الأعراب فاتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حري بالمباركة والتمجيد (...).

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

وعليه أضحي المفهوم الاصطلاحي للإيقاع مرتبطا بالطبيعة ونواميس الحياة²¹. ونعتقد أن مصداقية الحسن التوقيعي في البلاغة العربية متمكن يتمكن وظيفته من اللسان العربي. فالفصاحة والسلاسة وردت كلها في الصيغ، والعبارات الدالة على فنية التعبير الأدبي وجماليته، والى جانب هذا النظر فإنني أرى أن الشعرية العربية الأولى

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

¹⁸ مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ، دط. دار هومة، الجزائر: 2006 ، ص 200.

¹⁹ عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، ص 135.

²⁰ شعلال رشيد، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، مخطوط رسالة ماجستير ، معهد الآداب جامعة عنابة : 1993 ، ص 16 .

²¹ ينظر بدري حسون فريد ، فن الإلقاء، ج 2، دط . دت ، ص 173 .

كانت قد استنقت مكوناتها التركيبية، والتشكيلية انطلاقاً من قناعة الأعراب بأساليب و التوشجات الصوتية والزمنية التي كان اللسان يهتدي إليها عن طريق الفطرة و الطبيعة والسليقة.

ووظف الإيقاع توظيفاً موسيقياً أيضاً (فهو حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناجم عن تجاور أصوات الحروف للفظة الواحدة وعن نسق تزواج الكلمات فيما بينها وعن انتظام ذلك كله شعراً في سياق الأوزان والقوافي)²².

الفروق المعرفية والتطبيقية بين كل من الوزن والإيقاع:

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

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

والوزن الذي يتكون من تآلف التفاعيل وتجانسها في سلسلة أفقية أطولها

ثمانية

" تفاعيل " في البيت الواحد، وهو ما اصطلح عليه الخليل بعروض الشعر أي أوزان الشعر، و ما هي إلا صيغ أحدثها الخليل، واستعملت كقوالب جاهزة يبنني عليها الشعر، ويتميز بها على الرغم من أن الشعر سابق لها، لذا فالشعر مرتبط بالحس والذوق أكثر من ارتباطه بالعروض(فالأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار) ²⁴.

ومن هنا فالشعر معيار لصلاحية الوتر وسلسلة النغم، ويجعله متقدماً على الوزن

لارتباطه بالرقعة، ولعمقه الدلالي.

²² بديع يعقوب ميشال إميل، المعجم المفضل في اللغة والأدب، مج 2، ط 1. دار العلم للملايين، بيروت: دت، ص 276.

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

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

أما حازم القرطاجني²⁵ فتعريفه للوزن اقرب الإيقاع منه إليه (الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب)، فيوحي هذا التعريف بنظام التشطير في البيت الشعري، الذي يفصم بين شطريه فراغ- وهو ما اصطلح عليه حازم بالمقادير المقفاة - وهي بمثابة فاصلة زمنية.

ويحتم علينا أن نفرق بين الوزن والإيقاع. فأما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري، أما الإيقاع فإن المقصود به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو محدد في الكلام فينشأ عن مراوحة الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى المبدع .

وهو ضربات نفسية تتساب إلى قلب السامع لتَهز أعماقه في صمت ولين ويتأسس الإيقاع من عنصرين هما التكرار* والتوقع**²⁶. إن استثمار العنصر الوزني بوصفه أحد مكونات النص الشعري، لا يعد أمراً خارجياً على الشعر على الرغم من أنه هو (تقاصر بنياته البيتية، وانحصار كمية النفس في عدد من التفعيلات لا يقوى على استيعاب قوانين التبدل التركيبي، حتى كان ذلك سبباً في انغلاق الأوزان دون بلوغ الشعر فتوحات جديدة، فما قالوا إلا معاداً مكروراً)²⁷.

والوزن الشعري العربي بإخضاعه للتحليل والتفكيك اظهر عن محدودية آفاقه، وانكماش توقيعه، وذلك أن ثمة علاقة أكيدة بين إنتاج أوزان الشعر العربي القديم وأسلوب الحياة العربية آنذاك، وتأتي المفارقة الزمنية من الفروق التطبيقية التي طرأت على مستجدات العربي²⁸.

²⁵ منهج البلاغ وسراج الأدباء ، 1986 ، ص 263.

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

ص 172 .

* تم التطرق إلى التكرار في الفصل الثالث ص 115.

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

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

²⁸ ينظر المرجع نفسه ، ص 59.

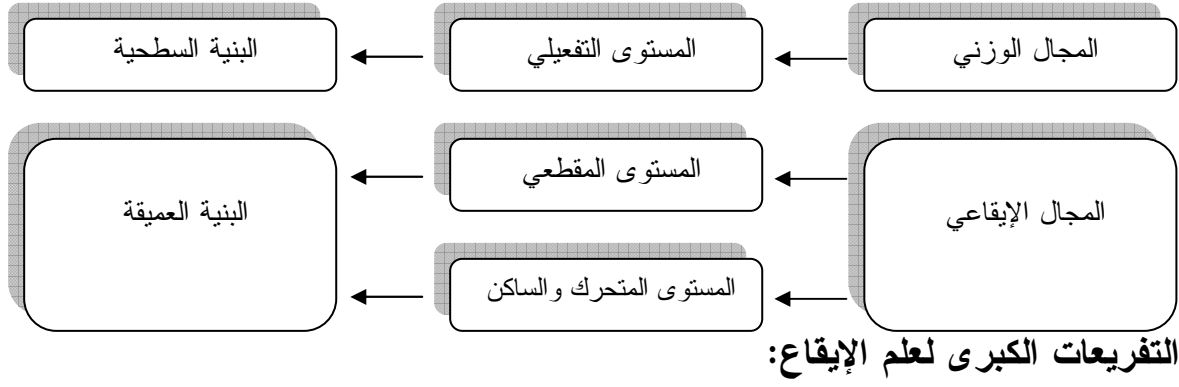
فكل توقيع شعري ينهل من إيقاع اللغة ومن هنا يصبح ثمة تقارب بين إيقاع الشعر ، وإيقاع اللغة، ولعل الجدول الآتي فيه ما يحدد الفوارق الجمالية البنائية بين كل من الإيقاع والوزن²⁹ :

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

يتضح من خلال هذا الجدول ما يأتي :

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

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



1- الإيقاع المعنوي:

أهتم القدامى بنظرية الإيقاع تحت مسميات متنوعة من أهمها مصطلح البديع فالبلاغة يمكن تشوفها عن طريق ما يتلقفه اللسان من وقود روحي انفعالي جواني، والذي تارة ما ينبعث من خفقان الفؤاد، أو وقود اشتعال الكبد، وبفوران هذه المناهل الانفعالية فتشارك الروح الشاعرة في مناخ الشعر، فنتلقف الأغراض النفسية الغائرة التباعد في الذات³⁰.

يروى أن أحدهم سئل، ما هذه البلاغة التي فيكم؟ فقال لأننا نقول وأكبادنا تحترق، أو من مثل قول أحدهم تعبيراً عن تلك طاقة الكبدية القلبية القاذفة على شكل كلام موقع مؤسلب بنواميس الانفعال الشعري³¹، أو شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا³².

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

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

و تنفعل النفس بالمزايا اللغوية فتستعد لها وتبذل قصار جهدها من أجل اقتناص أساليبها اللسانية والسماعية. ولي أن أضع في الاعتبار حيال هذا الطرح ما قال به

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

³¹ المرجع نفسه، ص 60.

³² الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج 1، تح، عبد السلام هارون، ط 5. مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985، ص 69.

القدماء في مسألتي اللفظ والمعنى مركزين عليهما من حيث كون اللفظ يهدي إلى اللغة والمعنى يهدي إلى الدلالة المعنوية :

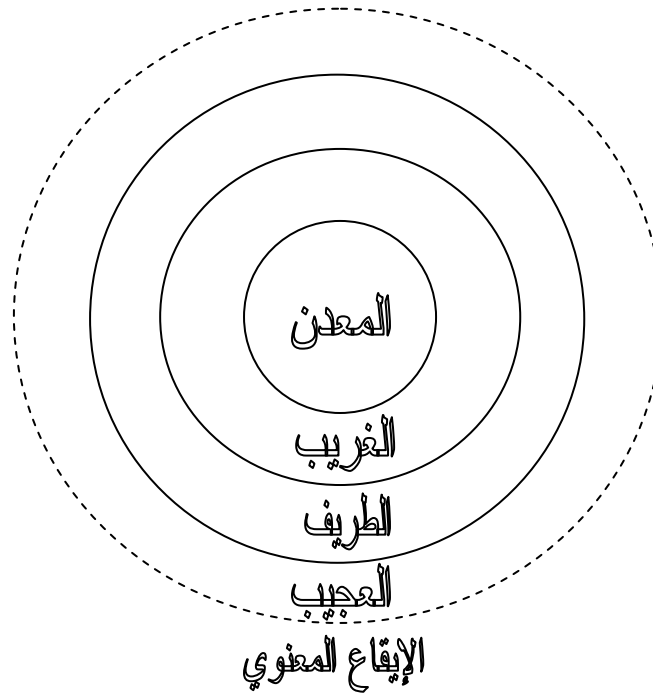
ولقد صادفت من خلال الكتب العربية القديمة التي لامست أو كانت تلمس موضوع الإيقاع، عن كتب فآلفتها زاخرة بالإشارات، والدلالات، والمفاهيم الغنية عن كل تخير. ولعل لا أبالغ أو أغالي إذا قلت إن كتب مثل : البيان والتبيين، وأسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، والخصائص، والإمتاع والمؤانسة، لهي العائمة في وفرة الموضوع، متصدية له من أولها إلى آخرها تمنح القارئ ثقافة تراثية في حقل الدراسات الإيقاعية والبلاغية مثلما هي ذاتها أن تلك الكتب تمثل مرجعا وسندا قويا متينا يمكن اعتماده من أجل تأسيس نظرية علم الإيقاع العربي المتواصل بين القدماء، والحدثة بالنظر إلى كون الإيقاع هو مجال يجمع بين المغربين العلمي والفني لا يكادان ينفصلان بل إن فعالية كل جانب من الجانبين مرتبطة بمدى حضور الجانب الآخر.

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

وفي البيان والتبيين نص دقيق يساعد على كشف عن معنى الإيقاع المعنوي لدى الجاحظ³³، وقد ورد هذا النص على لسان سهل بن هارون خلال كلامه عن الخطيب الجميل والخطيب الدميم فقال: (لو أن رجلين خطبا .. وكان احدهما جميلا باهيا... وكان الآخر قليلا قميا، وباذ الهيئة القليل الدميم على النبيل الجسيم...لأن الشيء من معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبعد) .

فأنت ترى أن الشعر والقول الفني عامة حسب هذا النص لا يكون بديعا إلا إذا تمثلت فيه مجموعة من الخصائص وهي أن يكون: أغرب وأبعد، وأطرف،

وأعجب، والكلام إذا كان من معدنه لا يسمى بديعا. و من هنا يمكن توضيح معنى الإيقاع المعنوي بهذا المخطط الآتي :



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

- فالغريب يبتعد بدرجتين
- والعجيب بثلاث درجات

- والإيقاع المعنوي يبتعد بأربع درجات³⁴

ومن هنا يستوقفنا الجاحظ عندما رفض استحسان أبي عمر الشيباني³⁵ لبعض

المعاني الشعرية المبتذلة حين قال:

لا تحسبن الموت موت البلى
وإنما الموت سؤال الرجال
كلأهما موت ولكن ذا
أشد من ذلك على كل حال

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

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

إيقاع بلاغة الغموض:

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

ويدافع أدونيس³⁸ عن الغموض في الشعر ويتمثله (جوهراً أصيلاً فيه ينشأ عن اعتماد لغة مجازية، خيالية، تعبر عما تعجز عنه اللغة النثرية العادية). فالغموض هو

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

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

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

³⁷ زمن الشعر، دط. دار العودة، بيروت: 1972، ص 235.

³⁸ ينظر المرجع نفسه، ص 93.

إضاءة واجبة التحقق في الإبداع الفني (إنه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لا نهائية في الدلالات الإيحائية، التي تلقي ضلالاها الكثيفة، أو تقربنا عبر قراءة عديدة من مدلولات تجربة لا نأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر)³⁹، بل إن الغموض مظهر من مظاهر الحداثة، امتاز بخصوصياته المتفردة على الصعيد اللغوي، وفي هذا الصدد حدثنا محمد بنيس فقال: (انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة اليومية العادية)⁴⁰ وعليه فلغة العمل الأدبي تختلف عن اللغة العادية. فالأولى تعتمد على الإثارة والثانية على الإبلاغ والإخبار .

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

إيقاع بلاغة الإبهام:

ولا تتبع الدهشة ولا المفاجأة من الإغراب في التصوير، ولا من الإغراق في التخيل - والأسطورة التي ينهل منها الشاعر في العصر الحديث - بل تتبع أولا من الخرق

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

وهذا ما وقف عليه عبد القاهر الجرجاني⁴³ حين قال : (الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر الكناية والاستعارة والتمثيل)

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

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

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

⁴² اليافي نعيم ، مقدمة الدراسة الصورة الفنية، دط. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1982 ، ص 16.

⁴³ دلائل الإعجاز ، ص 286 .

فهو هنا يتحدث عن غياب التحديد الكامل للمعنى أي عدم حضوره مضبوطاً في النصوص الأدبية. وكلما كان عدم الضبط أقوى كلما كانت إمكانيات الدلالة أكبر، وأوسع. لذا ارتبط مفهوم الأدب غالباً بالإبهام والغموض و الخرق أو الانتهاك⁴⁴.

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

عَيْنَاكَ حِينَ تَبَسَّمَانَ تَوَرَّقَ الْكُرُومُ
وَتَرَقَّصَ الْأَضْوَاءَ... كَالْأَقْمَارِ فِي نَهْرٍ
يَرَجُّهُ الْمَجْدَافُ وَهَنَا سَاعَةَ السَّحَرِ
كَأَنَّمَا تُنْبِضُ فِي غَوْرِيَّهَمَا، النُّجُومُ...¹

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

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

إيقاع بلاغة التشبيه:

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

وتقوم بنية التشبيه على أربعة عناصر: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه

الشبه² ومن أقسامه المرسل، والمؤكد والمجمل والمفصل، والبليغ³.

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

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

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

² لم ترد هذه التسميات عند القدامى مجتمعة بل مشتتة، ينظر صمود حمادي، التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس)، ط 1. منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 125.

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

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

إنّ ما يستوقف عند قراءة أنشودة المطر هو تلك اللوحات الجميلة التي ميّزها
تنوع أداة التشبيه: كـ ، كأن ، كأنما ، وإنّ التركيز على بلاغة التشبيه باعتمادها
وسيلة توقيعية بالغة الحساسية في لغة الشّعْر ينطوي على ما تفيده هذه البلاغة الخاصة
جدّاً من إيقاعي المخالجة والظنّ والتشكيك، وقد تبيّن بالغريزة والطبع أنّ التفكير الأدبي
وعلى الأخصّ منه التفكير الشعريّ ينشط كثيراً في هذه المضامير لأّنه مفيد لدلالة
إيقاعية إيهامية ظنية قائمة على التّرجيح والمفاضلة وغناء التّنوّع حتى يفضي هذا
النّزاع إلى طبيعة تكوينية محيلة على التّفعيل البلاغيّ المشحون بالرؤية الذاتية الغنائية
الخاصّة جدّاً وذلك ما تفيدها فلسفة القراءة التّأويلية التي تعتمد على فلسفة الإيقاع البلاغيّ
الحديث، فالنّفس أطوع للتّكذيب منها إلى التّصديق مثلما قال حازم القرطاجني⁴⁷. وهذا
ما يتضح جلياً في الأبيات السابقة من أنشودة " المطر " ومنه وردت أدوات التشبيه
على النحو الآتي :

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

وترجع كثرة حروف التشبيه في - أنشودة المطر - إلى بساطتها، إذ أن
استخدامها أخف وأيسر من استخدام الأسماء، والأفعال .
والتشبيه بـ كأن أبلغ من التشبيه بالكاف⁴⁸ حيث يقوى الشبه حتى يكاد الرائي

يشك بأن المشبه هو المشبه به أو غيره ولذلك قالت : " كأنه " ⁴⁹ فقال تعالى: ﴿ فَلَمَّا
جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرَشُكَ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأَوْتَيْنَا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ ﴾ *

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

بَلَا إِنْتِهَاء - كَالدَّمِ الْمَرَّاقِ، كَالجِيَاغِ⁵⁰

كَالْحَبِّ، كَالْأَطْفَالِ، كَالْمَوْتَى - هُوَ الْمَطَرُ⁵¹

47 : ينظر، منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، ص 86 .

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

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

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

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

ومتلما هو باد للمتأمل فإنّ الشّاعر الحديث يراهن كثيرا على التكرير معتمدا إياها مزية تشكيلية يستوثق بها دفعا لكلّ تفكّك في السياق التعبيريّ وهو أيّ الشّاعر العربيّ الحديث يدرك غاية الإدراك بأنّه يعولّ على مبادئ جديدة حديثة هي أقرب ما تكون إلى مغامرة التجريب وهو إذ يعزّز إيقاعه الشعريّ بالتدوير والتكرير والمراوحة إنّما هو باحث عن عرى جديدة يشدّ بها تعبيره الشعريّ الذي تحلّل من كلّ المستلزمات البنائية التشكيلية القديمة ما عدا بعض القيم القليلة منها.

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

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

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

كأنّ طِفْلاً باتّ يهذي قبلَ أن يَنَامَ⁵².

بأنّ أمّه - التي أفاقَ مُنْذُ عامٍ⁵³

فلمْ يجدّها، ثمّ حينَ لجّ في السّؤال⁵⁴.

وعناصر التشبيه الواردة في العينة الشعرية المستشهد بها متمثلة في: المشبه الطفل

، وأداة التشبيه كأن، ووجه الشبه الافتقاد.

وهي توشية تفتح شهية السامع، وتعدّه لتلقف الرسالة.

إيقاع بلاغة الاستعارة :

⁵¹ المصدر نفسه ، (السطر 41) ، ص 476 .

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

⁵³ المصدر نفسه ، (السطر 25) ، ص 475 .

⁵⁴ المصدر نفسه ، (السطر 26) ، ص 476 .

الاستعارة مأخوذة من العارية، يقول ابن الأثير⁵⁵: (الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئاً من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما معرفة بوجه من الوجوه...).

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

أما في " أسرار البلاغة " فهي (ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستقتي فيه الإفهام، والأذهان ، لا الأسماع و الأذان)⁵⁶ .

وهكذا نجد عبد القاهر جعل الاستعارة مجازاً عقلياً وفعلاً من أفعال الخيال ، ولمسة من لمسات الخرق والانحراف (أو ليست الاستعارة تدل على تناسي التشبيه ، وتدفع السامع إلى تخيل الجديد والطريف؟)⁵⁷ .

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

عَيْنَاكَ غَابَتَا سَاعَةَ السَّحَرِ⁵⁸

أَوْ شَرَقْنَا رَاحَ يَنَاى عَنَّهُمَا الْقَمَرُ⁵⁹

عَيْنَاكَ حِينَ تَبَسَّمَانَ تَوَرَّقَ الْكُرُومُ⁶⁰

وَتَرَقَّصَ الْأَضْوَاءَ... كَالْأَقْمَارِ فِي نَهْرٍ⁶¹

مخطط الاستعارات:

الدال:

ينأى عنهما القمر

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

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

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

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

4 المصدر نفسه، (سطر 2)، ص 474 .

5 المصدر نفسه، (سطر 3)، ص 474 .

6 المصدر نفسه، (سطر 4)، ص 474 .

تورق الكروم
ترقص الأضواء
المدلول الأول:

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

المدلول الثاني :

- الجمال
- الخصب الطبيعي والبشري
- استمرار الحياة وبقاء الطبيعة والإنسان
- السكون والارتياح

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

جمالية الأصوات بالطبيعية والفطرة.

إن إيقاع الأصوات في تركيب الكلمة مرجعه إلى تنغيم الانفعال بتسمية الأشياء والأحوال. وتأكيدا لجمالية الشفوية الجاهلية، وانحياز للبداءة الصافية ضد المدنية الهجينة وتبين الصورة الغنائية للشعر حيث توهم هذه الصورة لمفهوم البداهة في الشعر التي تشكل مفهوم العفوية والفطرة ونقيضا للتعبير والصنعة⁶².

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

أما من ناحية الشكل فالجمالية تستلزم ألفاظا موسيقية سلسلة عذبة كما عبر عنها الفارابي⁶⁴ في كتابه الموسيقى الكبير حين وصف الألحان الشعرية الألد والآلق مسموعا بالصفات التالية ومنها: الصافية، أو الطويلة، أو الممطة، وبعضها واضحة النغمة ، وهذه الصفات الموسيقية لا تتبع إلا من كلام سهل واضح لين، سلس عذب⁶⁵.

⁶² أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، ج 2 ، تح ، أحمد أمين ، دط . بيروت :دت ، ص 140 / 141 .

⁶³ عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 42 .

⁶⁴ الفارابي ، الموسيقى الكبير ، ص 1093 . نقلا عن أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت : 1980 ، ص 24.

⁶⁵ ينظر المرجع نفسه ، أدونيس ، ص 25 .

وقد التمتت هذه الخصائص واللطائف عند النظر في أبيات أنشودة المطر، إذ كانت ألفاظها كالماء الذي يسوغ في الحلق من حيث السلاسة، وكالنسيم الذي يسري في البدن، ويتخلل المسالك اللطيفة منه، ويهدي إلى القلب روحاً، ويجد في الصدر انشراحاً، ويفيد النفس نشاطاً من حيث الرقة وكالعسل الذي يلذ طعامه، وتهش النفس له، ويميل الطبع إليه من حيث الحلاوة والعذوبة⁶⁶.

إن محاولة العناية بالوظائف الجمالية للأصوات، من أجل عقد الصلات بين اللسان، والأذن، والقلب، وعليه يقول ابن خلدون⁶⁷: (...والحسن في المسموع أن تكون الأصوات لها كصفات من الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط والتناسب فيها وهو الذي يوجب لها الحسن).

جمالية الأصوات بالصياغة والتركيب:

إن انحصر محور الدرس البلاغي - لدى الكثيرين من البلاغيين ودارسي الإعجاز البلاغي للقران الكريم- في دائرة الأصوات بحيث لا تتعدى دائرة الألفاظ. فكثر الكلام عن فصاحة اللفظ وتلاؤم حروفه في التأليف ثم جاء عبد القاهر الجرجاني (ت 471) مؤسس نظرية النظم، محدثاً طفرة نوعية وكمية، إذ نقل الدرس البلاغي إلى فضاء أوسع هي فضاء (التركيب) يقول عبد القاهر الجرجاني¹: (ليس الغرض ينظم الكلم أن توالى ألفاظها في النطق بل تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل).

الإيقاع اللفظي:

يمكن اعتبار العناية بالألفاظ وصياغتها، وجمال تأليفها، و نظمها مقياساً فنياً نقدياً لمعرفة أجود الشعر، فأجوده كما يقول: (ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً و سبك سبكا واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، و إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة)².

و عقب الجاحظ على قول أحدهم يصف شعراً غير متلائم الأجزاء و هو:
و شعر كبعر الكباش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل.

⁶⁶ ينظر الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 83.

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

⁶⁸ ينظر، أسرار البلاغة، ص 83.

² الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 66.

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

و بناء على هذا التعقيب تتضح الأهمية البالغة التي منحها علماء الشعرية القدماء لمسألة توزيع الكلام⁴ و هو ما يعرف لدى حازم القرطاجني بحلاوة المسموع⁵ .

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

و قطرة قطرة تنزوب في المطر⁷²...

مستوى الحركة و السكون	→	0//	0//0//	0// 0//	0// 0//
مستوى التفعيلة	→	متف	متعلن	متعلن	متعلن
مستوى المقاطع	→	ق ط	ق ط	ق ط	ق ط
مستوى النبر	→	ن	ن	ن	ن

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

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

ما يؤكد هذا القول و يوضحه ما تم استقراءه - من خلال هذا السطر الشعري -

فقد أسفر عن النتائج التالية:

الأصوات المجهورة " 05 مرات "، و الأصوات المهموسة " 04 مرات "، ثم المقاطع

القصيرة " 07 مرات "، و المقاطع الطويلة " 07 مرات ".

3 المصدر نفسه، ج، 1، ص 67.

4 عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 275.

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

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

73 ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر، كمال بشر، دط. مكتبة الشباب، القاهرة: 1987، ص 104.

ن: يرمز به إلى النبر

ق: مقطع قصير، ط مقطع طويل.

إن تماثل الصوتي بين الأصوات المجهورة ، و الأصوات المهموسة، يحدث إيقاعاً، و هذا الإيقاع يسهم في تشكيل جماليات القصيدة⁷⁴.

و من اللافت للنظر أن تماثل المقاطع القصيرة، و المقاطع الطويلة، في هذا السطر الشعري، يمنح اللفظ سعة و رحابة في تجويد الكلام، الذي يعد بدوره لازمة من لوازم النص الأدبي وبخاصة النص الشعري⁷⁵.

العلاقة بين الإيقاع اللفظي و الإنشاد:

مفهوم الإنشاد: ورد في لسان العرب بمعنى رفع الصوت، قال: " أبو منصور الأزهري "

(و إنما قيل للطالب ناشد لرفع صوته بالطلب. و النشيد: رفع الصوت، و كذلك المعرف يرفع صوته بالتعريف فسمي منشداً، و من هذا إنشاد الشعر إنما هو رفع الصوت)⁷⁶.

و بهذا المعنى يكون النشيد ينهل من مفهوم الإلقاء** و الأداء*. هذا عن مفهومه اللغوي، و فيما يخص مفهومه الاصطلاحي فيكفي التمثيل بقول الجاحظ⁷⁷: (... و إذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره، و تبدلت نفسه، و فسد حسه، و كانوا يروون صبيانهم الأرجاز، و يعلمونهم المناقلات، و يأمرونهم برفع الصوت، و تحقيق الإعراب، لان ذلك يفتق اللهاة و يفتح الجرم، و اللسان إذا أكثرت تقلبيه رق و لان، و إذا أقلت تقلبيه و أطلت إسكاته جسا و غلظ).

و عليه فالنشيد هو تركيز اللسان على تحقيق الأصوات⁷⁸ مخرجا و صفة، بالاعتماد على التجويد.

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

⁷⁵ المرجع نفسه، مبروك مراد عبد الرحمن، ص 54.

⁷⁶ ابن منظور محمد بن مكرم، ج10، (مادة نشد).

^{**} الإلقاء هو فن النطق بالكلام ينظر على نجاه، فن الإلقاء بين نظرية و التطبيق، ص 171/172.

^{*} الأداء: تجويد إعطاء الحروف حقها من الضغط و التليين و النبر. ينظر فؤاد البستاني، دائرة المعارف، ج8، ص 57.

⁷⁷ الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، ص 85.

⁷⁸ بنظر عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص272.

و أما عبد المالك مرتاض⁷⁹ فقد عرفه بأنه (قراءة شعرية احترافية، ذو صلة حميمية بالإيقاع. بل هو يمثل نصف الشعر، فكأين من شاعر لا يكون لشعره شأوا فيمكنه بفضل الإنشاد الجيد الذي ينشد به أمام جمهوره).

و من هنا تكمن قيمة الإنشاد التي تمنح للغة الشعر فضاءات مفتوحة تحرر الحسن من أجل السبح في مجرات الإبداع الفني (... فالمتكلم قد يشير برأسه و يده على أقسام الكلام و تقطيعه، ففرقوا الحركات على ضروب المعاني، و لو قبضت يده، و منع حركة رأسه لذهب ثلثا الكلام...)⁸⁰. فكل حركة هدفها و وظيفتها معرفة تفاصيل الموضوع، والإكثار من تحريك اليدين أو تغيير وجهة النظر أو تقطيع الوجه يشغل السامعين عن المتابعة و الإصغاء و الإنصات.

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

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

مثلث الإنشاد:

نتمثل مثلث الإنشاد⁸¹ في العلاقة القائمة بين موضوع الإنشاد، من حيث ارتباطه بالفطرة، و الأداء الجسدي النفسي تمثله شخصية الملقى و سلوكه الحركي، ثم يكتمل المثلث بالأداء الصوتي التعبيري الذي يستغرق الانفعال المناسب للموضوع، أي لغة الانفعال.

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

أَتَعْلَمِينَ أَي حَزَنَ يَبْعَثَ الْمَطْرُ⁸²

و كَيْفَ تُنَشِّجُ الْمَزَارِيبُ إِذَا إِنَّهْمَرَ⁸³

⁷⁹ الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ، ص211.

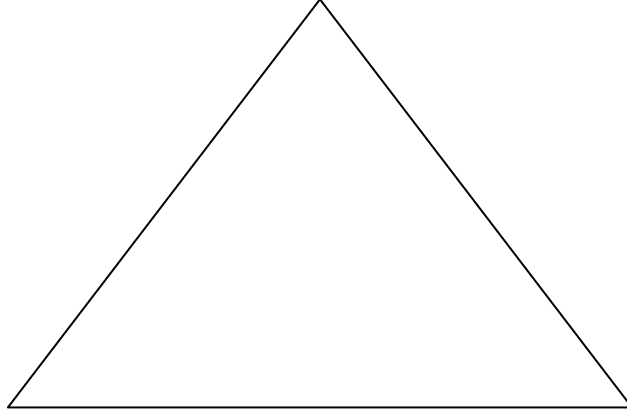
⁸⁰ الجاحظ، البيان و التبیین، ج2، ص 110.

⁸¹ قاسم زكي رياض ، تقنيات التعبير العربي، ط 2. ، دار المعرفة، الجامعة اللبنانية، بيروت ، لبنان : 2002، ص 104/105.

⁸² السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، (السطر 37)، ص 476.

و كَيْفَ يَشْعَرُ ' الْوَحِيدَ فِيهِ بِالضِّيَاعِ⁸⁴
بَلَا إِتِّهَاءٍ كَالدَّمِ الْمَرَّاقِ كَالْجِيَاعِ⁸⁵

الموضوع: الألم الممض



لغة الانفعال: التعبير عن
مرارة الجوع و الضياع
و المعاناة

الأداء الجسدي النفسي :
ينشد الاستقرار و الحرية

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

و عليه استطاع الشاعر اختيار بحر الرجز، و من المشهور أن البحور الصافية
ذات التفعيلات المتشابهة غالباً ما تكون أكثر موسيقية من البحور الممزوجة⁸⁶. و إذا
تأملنا السطرين الشعريين من جديد:

أَتَعْلَمِينَ أَي حَزَنَ يَبْعَثُ الْمَطْرَ⁸⁷

و كَيْفَ تُنَشِّجُ الْمَزَارِيْبَ إِذَا إِتْهَمَرَ⁸⁸

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

متفعّلن متفعّلن متفعّلن متف
متفعّلن متفعّلن متفعّلن متف

⁸³ المصدر نفسه، (السطر 38)، ص 476.

⁸⁴ المصدر نفسه، (السطر 39)، ص 476.

⁸⁵ المصدر نفسه، (السطر 40)، ص 476.

⁸⁶ عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي تزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط3. دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع، الأردن: 2000، ص 84.

⁸⁷ السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، (السطر 37)، ص 476.

⁸⁸ المصدر نفسه، (السطر 38)، ص 476.

إن التماثل العددي لتفعيلات - من خلال هذين السطرين الشعريين - يشيع انسيابية⁸⁹.
فحسن الإنشاد مرتبط ببراعة الشاعر في اختيار حرف الروي المناسب.
فهناك حروف يطرد تواترها في قوافي القصائد العربية، كالراء، والميم، والذال، و
هناك حروف يقل ورودها إلى حد الاختفاء كالطاء و الثاء و الغين.
و تحفل أنشودة المطر بتكرار صوت الراء (و هو حرف شديد يجري فيه الصوت
لتكراره و انحرافه إلى اللام...، و لو لم يكرر لم يجر الصوت فيه)⁹⁰، فالراء صوت
مكرر و هو يحدث بسبل عدة يقوم بها طرف اللسان على حافة الحنك الأعلى، فهو
من الأصوات الذلقية، و يبدو أن كلمة " الذلق " وردت في مختار صحاح بمعنى طرب
أي ذرب يعني أن اللسان صار حادا⁹¹.

و هذا المفهوم اللغوي يتفق مع المفهوم الاصطلاحي الذي قال به إبراهيم
أنيس⁹²: (و يبدو أن كلمة " الذلاقة " هنا لا تعني أكثر من معناها الشائع المؤلف و
هو القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعث، فذلاقة اللسان كما
نعلم، جودة نطقه و انطلاقه في أثناء الكلام).

الأصوات اللغوية و عيوب جهاز النطق :

استهل الجاحظ في كتابه " البيان والتبيين " الاهتمام بالأصوات اللغوية و أثرها في
حسن البيان، وجمال الصورة السمعية للكلام.
ومن ملاحظاته الاهتمام والعناية بالأصوات وجمال الصورة السمعية للكلام ،
وبالمناسبة ذكر لثغة واصل بين عطاء في حرف الراء وملاحظته المتعلقة بأثر سقوط
بعض الأسنان على جمال النطق وفي هذا السياق نقلا عن خلاد بن يزيد بن الأرقط
، أنه قال: (خطب الجمحي خطبة نكاح أصاب فيها معاني الكلام ، وكان في كلامه

⁸⁹ ينظر ناظم حسن ، البنى الأسلوبية، دط. . المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، دت، ص102.
⁹⁰ سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، الكتاب، ج4 ، تح ، عبد السلام محمد هارون ، ط1 . دار الجيل ، بيروت : 1991 ، ص 435 ،
وينظر بشر كمال محمد ، علم اللغة العلم القسم الثاني الأصوات، ط7 . دار النهضة العربية ، القاهرة : 1976 ، ص 166.
⁹¹ الرازي محمد بن أبي بكر ، مختار الصحاح ، (مادة ذلق).
⁹² الأصوات اللغوية، ط 6 . مط الأنجلومصرية : 1984 ، ص109.

صفير ، يخرج من موضع ثنياه المنزوعة فأجابه زيد بن علي بن الحسين بكلام في جودة كلامه إلا أنه فضله بحسن المخرج وسلامة من الصفير)⁹³.

ومن ذلك ما رواه عن محمد بن عمر الرومي، مولى أمير المؤمنين أنه قال

:

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

الثنائيات الضدية:

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

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

ويمكن أن نتمثل الثنائيات الضدية من الوجهة البلاغية مجرد تعارض و تضاد في علاقة مركبة بين طرفين اثنين غالبا من منظور سطحي، أما من الوجهة السيميائية فهي تشاكلا لا تقابلا، أي تلاؤما لا تعارضا⁹⁶. وعليه يعتبر هذا التحديد السيميائي للعلاقات المقومات بعضها ببعض⁹⁷.

وتظهر علاقة التضاد بشكل جلي في قول السياب⁴:

والموت والميلاد والظلام والضياء .

⁹³ الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج 1 ، ص 58 / 59.

⁹⁴ المصدر نفسه، ج 1، ص 61.

* ينظر، الخصائص ، ج 1 ، تح ، محمد علي النجار ، دط . دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان :دت، ص 152.

⁹⁵ مرتاض عبد الملك ، شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ط 1. دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان : 1994 ، ص 42.

⁹⁶ ينظر المرجع نفسه ، ص 36.

⁹⁷ ينظر المرجع نفسه ، ص 36 .

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

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

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

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

ولا شك ان الإيقاع المتوازن في فن القول يؤثر في نفس القارئ ويضطربها ويجعلها
تميل إليه وتقبل عليه. وفي هذا يقول ابن الأثير¹ : (وللكلام بذلك طلاوة ورونق
وسببه الاعتدال...).

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

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

الفصل الثاني:

علم الاصطلاح حد النظر والممارسة

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

مدخل إلى علم الاصطلاح:
المصطلح بنية ودلالة:

يتبوأ الدرر للغرور للمصطلح الرورة للغرور والررر في فهم وطرر الرررررر الرررر و الررر و الرر على عارررر رررر ررر و رررر الررر رررر الرررررر في ررر الرررر في فررر المصطلح وعرررر الرررررر⁹⁹.

أ- الرررر المعرررر لرررر المصطلح:

المصطلح برررر مشرررر من الرررر ص ل ح¹⁰⁰، والررر رررررر المعرررر الرررررر في مقرررر ررررر للرررر ف س د ، لأن المعررر ررررر بالرررررر، وحرر ررررر ررررر رررر رررر ررررر إلى معرررر ررررررر ررر :

1- السلم أو الأمن.

2- الإحسان أو البر.

3- الرررررر أو الرررر.

4- المرنرررر.

برررر رررررر أن رررر رررر رررر رررر رررررر رررررر رررر:

1- الرررر أو الرررر.

2- الرررررر أو الررررر .

3- الرررررر أو الررررر والرررر .

و برررررررر رررر الررررررر الرررررر رررررر رررر الماررررر: ص ل ح

و ف س د ، و حرر رررر ررررر المارررررر على الرررر الررررررر رررر أنهرر رررررر ررر ررررر رررررر في ررررر الرررررر.

و من هنا رررررر الرررررر رررر رررر رررررر من الرررر و هذا ررر الرررررر و عرر الرررررر، لأن أصل الرررر الررررر من أررر رررر الرررر أرررر رررررررر رررررررر و أرررررررر، مما رررررر على الرررر إرررررر، والررر رررر الرررررر والرررر والرررر، فررررررر السلم والأمن و هو من هنا ررر للرررر والرررر الررر ررر أررر لرررررر الرررر و مقرررر لرررررر الرررر .

⁹⁹ طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة 2، القول الفلسفي : كتاب المفهوم والتأثير، ط 01 ، المركز الررررر الرررر الرررر ، 1999، ص 134.
¹⁰⁰ ابن منرررر محمد بن مكرم ، لسان الرررر ، (مادة رررر) . بنظر الرررررررر رررررر بن أررر ، معمر الرررر، مكرررر ررررر ، لبرررر، (مادة رررر) .
المعرررر: معمر الرررر ، مخررر الرررررر، لسان الرررر ، الرررررر الرررررر.

2- الدلالة الصرفية لبنية المصطلح:

لا يستطيع الدرس اللغوي أن يبلغ جنوته إلا بالدرس الصرفي الذي يركز على دراسة بنية اللفظة، وما لهذه البنية من مدلولات تضرب بظلالها الوارفة على المستوى الدلالي.

والمصطلح مصدر ميمي وهو (مصدر يدل على ما يدل عليه المصدر العادي غير أنه يبدأ بميم زائدة)¹⁰¹. وهو مشتق من الفعل اصطلح على وزن افعل وتزاح هذه الصيغة الصرفية على عدة دلالات يمكن تحديد أهمها فيما يأتي:

1-المطاوعة.

2- الاشتراك.

3- الاتخاذ.

4- المبالغة أي بذل الجهد من أجل تحقيق أصل الفعل¹⁰². ومن جهة الدلالات التي تحملها صيغة افعل نتوصل إلى أن المصطلح يكتسي بعض النعوت التي يمكن ذكرها موجزة فيما يلي:

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

2- إن اللغة عامة التي يشتق منها المصطلح تتميز بالمرونة والمطاوعة لعملية وضع المصطلحات.

3-المصطلح ظاهرة اجتماعية تشترك فيها جماعة من الناس تتخذ من مخزون اللغة كظاهرة اجتماعية عامة فتحولها إلى كلام خاص بها .

لا يمكن أن تنهج الدراسة اللغوية لبنية المصطلح, دون انتهاج معرفة اللفظة، تشك أن ترادفها ألا وهي الحد¹⁰³ .

¹⁰¹ الراجحي عيده ، التطبيق الصرفي ، ط 1. دار النهضة العربية : 2004 ، ص 55.
¹⁰² ينظر ، الاستريادي الحسن رضى الدين محمد ، شرح الشافية، ج 1 ، تح نور الحسن محمد و الزقراق محمد و محي الدين عبد المجيد محمد ، دط منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت: د ت ، ص 108 .
¹⁰³ ينظر المعاجم التالية في (مادة الحد) ، معجم العين ، مقاييس اللغة ، لسان العرب ، القاموس المحيط.

مفهوم مصطلح الحد:

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

وفي لسان العرب نجده يذكر من معاني "الحد" (الفصل بين شئيين لئلا يختلط أحدهما بالآخر، أو لئلا يتعدى أحدهما على الآخر، وجمعه حدود، وفصل ما بين كل شئيين حد بينهما... وحد كل شيء منتهاه لأنه يرده ويمنعه عن التماذي)¹⁰⁵.
وأورد صاحب الصحاح في باب حدد "الحد": (الحاجز بين الشئيين وحده الشيء: منتهاه...)¹⁰⁶.

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

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

وقد عرفه السكاكي¹⁰⁹ بقوله: (الحد عبارة عن تعريف الشيء بأجزائه، أو بلوازمه ، أو بما يتركب منهما، تعريفا جامعاً مانعاً، ونعني بالجامع كونه متناولاً لجميع أفرادهِ إن كانت له أفراد، وبالمانع كونه آبياً دخول غيره فيه...). وللحد في التراث النقدي والبلاغي تعريفات أخرى كثيرة لا تخرج في فحواها وممرها عما تقدم، فهي جميعها تنصب على بيان مفهومه اللغوي وعلاقته بالمنع والاشتراك و ما يقوم عليه من ائتلاف واختلاف .

¹⁰⁴ الفراهيدي الخليل بن أحمد، (مادة حد).

¹⁰⁵ ابن منظور، (مادة حد).

¹⁰⁶ الجوهري، الصحاح، ج2، تح، عطار عبد الغفور أحمد، ط2، دار العلم للملايين، بيروت: 1994، (مادة حد).

¹⁰⁷ ابن فارس أحمد، ط1، تح، هارون عبد السلام، دار الجيل، بيروت: 1991، (مادة حد).

¹⁰⁸ الجرجاني علي، دط.. دار الكتب العلمية، بيروت: 1990، ص 83 .

¹⁰⁹ مفتاح العلوم، تح، نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت: 1987، ص 436.

المقاربة المعجمية لبنية الحد :

تنزاح بنية الكلمة "حد" على داليتين أساسيتين هما طرف الشيء، والمنع، وبتتبع المصطلح في النصوص المعجمية، نجد دلالاته تتفتح على ثلاثة مجموعات من الدلالات¹¹⁰ نذكرها مجدولة فيما يأتي :

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

العوامل التي تسهم في إنتاج المصطلح :

تتفرد اللغة العربية بمرونتها ومطاوعتها و بنمو ألفاظها، وتنوع طرق أدائها
للأساليب مما يؤدي بها إلى مسايرة حقل المصطلحات واعتمادا على قول المسدي¹¹¹
:

¹¹⁰ ينظر، المعاجم التالية: لسان العرب، المختار الصحاح، معجم العين، مقاييس اللغة .
¹¹¹ ينظر المسدي عبد السلام، قاموس اللسانيات، دط. الدار العربية للكتاب، 1984، ص 13 .

نستطيع القول: بأن المصطلحات هي أساس العلوم فلا علم بلا مصطلحات.
وعلى الرغم من أنه لم يمكن للمصطلح أن يشكل قضية تستوقف العلماء سابقا،
إذ نجد كتبهم ومؤلفاتهم تكاد تخلوا من أية إشارة أو توقف عند قضية اسمها المصطلح،
إلا أن ابن جني¹¹² استخدم لفظة الاصطلاح عند تطرقه إلى أصل اللغة أي إلهام هي
أم اصطلاح؟. فيقول: (هذا موضع محجوج إلى فضل تأمل، غير أن أكثر أهل النظر
على أن أصل اللغة إنما هي تواضع واصطلاح).

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

1- القياس:

مفهومه اللغوي:

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

113

أما من الجانب الاصطلاحي فيقول السيوطي¹¹⁴: (أعلم أن القياس في وضع اللسان
بمعنى التقدير، وهو في مصدر قايست الشيء مقاسه، وقياس قدرته، ومن القياس أي
المقدار وقيس رمح أي قيد رمح، وهو في عرف العلماء عبارة عن تقدير الفرع في
حكم الأصل).

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

¹¹² الخصائص. ج 1 ، تح محمد علي النجار ، دط ، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، دت ص 41 .

¹¹³ ابن منظور لسان العرب ، (مادة قيس).

¹¹⁴ الاقتراح في علوم أصول النحو ، دط .دار السعادة ، القاهرة ، 1976 ص 48.

2- الاشتقاق:

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

أ- **الاشتقاق الأصغر** : حسب السيوطي¹¹⁵ هو (تقليب تصاريف الكلمة حتى يرجع

منها إلى الصيغة هي الأصل الصيغ دلالة الأفراد أو حروفا غالبا...).

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

ب- الاشتقاق الأكبر:

يعد من ابتكار ابن جنّي¹¹⁶ فعرفه بأنه (هو أن تأخذ أصلا من الأصول فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحد تجتمع التراكيب الستة ...).

تمتلك اللغة العربية ما لا تمتلكه أكثر اللغات تطورا بفضل سعة الاشتقاق، وتشهد بذلك الدراسات اللغوية. ويكفي أن نعرف أن الأبنية العربية للأسماء وحدها بلغت عند سيبويه¹¹⁷ ثلاثمئة بناء وثمانية أبنية وزاد ابن السراج على ما أورده سيبويه اثنتين وعشرين بناء، وأوصلها ابن القطاع إلى ما يزيد على ألف ومائتي صيغة.

وهو ما لا تمتلكه اللغات الأخرى كما أن هناك أقيسه فعلية مهجورة يمكن أن تستعمل في الاشتقاق منها وبناء مصطلحات جديدة¹¹⁸.

3- النقل:

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

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

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

¹¹⁶ الخصائص ، ج 2 ، ص 134 .

¹¹⁷ ينظر صبحي صالح ، دراسات في اللغة ، ط 12 . دار العلم للملايين ، بيروت: 1989 ، ص 330 / 331 .

¹¹⁸ ينظر عمارة إسماعيل ، الأقيسة الفعلية المهجورة ، ط 1 . دار الملاحى ، الأربيد: 1988 ، ص 230 .

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

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

4-النحت:

النحت أداة من أدوات التوليد الاصطلاحي ومنه (فالنحت أن تأخذ كلمتان وتنتح منهما كلمة تكون أخذة منها بحظ)¹²⁰ و قال الله تعالى: ﴿وَتَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ

أَبْيُوتًا فَرهين﴾ . *

فالنحت بمعناه اللغوي يؤول إلى التسوية والتعديل. والنحت صورة من الصور التي استغلها القدماء في بناء ألفاظهم، ولكن اللجوء إليها كان قليلا. فهي لم تنتشر بينهم كما انتشر الاشتقاق، أو المجاز، بل كانت في عدد محصور من الألفاظ. ومع هذا فقد وجدنا النحت أنواع في الكلام العربي، فتجد النحت الفعلي** والنحت الوصفي*** والنحت الاسمي**** والنحت النسبي*****، وليس ثمة قاعدة تضبط النحت، فقد ينحت من كلمتين أو أكثر، وقد يتم باختيار حروف بعض كلمات التركيب دون الأخرى.والذي يبدو أن الحروف تتشكل منها الكلمة المنحوتة هي أظهر الحروف في الدلالة على التركيب الذي نحتت منه.

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

- ما هي الآليات التي بواسطتها يتم التوافق بين الجماعة حول المصطلح؟
- هل يكون التوافق في الوضع ؟ أم في الاستعمال ؟ أم فيهما معا ؟
- كيف يؤثر هذا الاتفاق من جعل اللغة أكثر مرونة في اتجاه الاستعمال الإنساني ؟
- كيف يثري ويخصب الاتفاق اللغة ؟
- ما الآليات التي تتوافر عليها اللغة وتسهم في تسهيل عملية وضع المصطلح ؟

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

*سورة الشعراء ، الآية 149 .

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

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

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

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

- ما شروط الاجتهاد في وضع المصطلح ؟ وما طرقة ؟
- ما هي المستويات التي يتم فيها المنع ؟
- هل يتم المنع على مستوى المفاهيم، أم على مستوى الألفاظ؟.
- * ما هي العلاقة الوثيقة بين مفهومي المصطلح والحد؟.

حصر الدلالات الإيقاعية في حيز القصيدة العمودية:

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

1- دلالة القصيدة العمودية لدى حازم القرطاجني :

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

ومن هنا فكل بحر من بحور الشعر له نغمات مختلفة ومن المشهور أن البحور الصافية ذات التفعيلات المتشابهة غالبا ما تكون أكثر موسيقية من البحور الممزوجة أو التي لا تتشابه تفعيلاتها. وعليه فإن الرمل أو الكامل أغنى بالموسيقى من البحر الطويل على أن البحور الصافية ذات التفعيلات المتشابهة القصيرة أغنى بالموسيقى من

¹²¹ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 269.
* أشهر الإيقاعات الشعرية ورودا في دواوين العرب ، كما قد يعد أغناها موسيقى وأرصنها جرسا ، وأجملها نغما ، وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار ، وتصويرا أكبر قدر من العواطف ، عبر الوحدة الشعرية الواحدة وهو إيقاع الطويل (فعولن، مفاعيلن) يجسدان نصف أصل التفعيلات العشر التي يقوم عليها ، أصلا نظام الإيقاعات الستة عشر في عروض الشعر العربي . ينظر مرتاض عبد الملك ، الأدب الجزائري القديم ، ص 215

التفعيلات الطويلة. وهذا ما يفسر مجيء معظم الأناشيد على المتدارك والمتقارب
وبنسبة أقل على الرجز والهزج.

2- دلالة القصيدة العمودية لدى إبراهيم أنيس:

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

والرثاء يتطلب بحرا قصيرا يتلأم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية.
ويرى أن المدح يناسبه بحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل وأما الغزل
النائر العنيف الملوغ فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول
قصائده ، ومثله شعر المجون¹²².

3- علاقة الوزن بالموضوع لدى الشاعر البستاني في مقدمة ترجمته

لإلياذة هوميروس:

روى أحمد الشايب في مؤلفه أصول النقد الأدبي إن الشاعر البستاني في
مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس يؤكد بوجود علاقة بين الوزن والموضوع .
إذ تناول البحور الشعرية وما يصلح له كل بحر من الأغراض والمعاني التي
تصلح لبحر دون غيره. فقد لاحظ أن الطويل يتسع لكثير من المعاني ولذلك يكثر في
الفخر والحماسة والوصف والتاريخ. والبسيط يقرب من الطويل يتسع مثله لاستيعاب
المعاني ولكنه يفوقه رقة، والكامل من أتم البحور السباعية يصلح لأكثر الموضوعات
وهو في الخير أجود منه في الإنشاء وأقرب إلى الرقة. والوافر الين البحور، يشد إذا
شدته ويرق إذا رققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر وفيه تجود المراثي
والخفيف أخف البحور على الطبع و أطلاها للسمع، وهو يشبه الوافر لينا ولكنه أكثر
سهولة وأقرب انسجاما .والرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح، ولهذا

صاغ الأندلسيون موشحاتهم عليه ، والسريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة يحسن فيه الوصف¹²³.

وعليه يتم استخلاص بناء على هذا كله أنه يصعب إيجاد علاقة بين الموضوع والوزن، وهذا ما يؤكد الواقع الشعري.
تم إحصاء ما يقارب 765 بيتا يسكب في غرض الرثاء من ديوان الخنساء ، فأثبت النسب الآتية:

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

ومن هنا فالنسب الإحصائية تبين أن الخنساء وظفت 8 بحور. و هي الطويل ، والبسيط، والكامل، والوافر بنسب أكثر، والبحور القصيرة و هي المتقارب والخفيف والرمل والسريع بنسب أقل. وهذه النسب تؤكد ما سبق ذكره أنه لا يمكن حصر أو إيجاد علاقة وطيدة بين الموضوع والوزن.

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

أسباب تعلق علم الاصطلاح الإيقاعي بالحدائثة الشعرية:

النبر: stress

جاء في لسان العرب أن النبر* هو (الهمز، قال كل شيء رفع شيئاً قـ نبره، والنبر مصدر الحرف ينبره نبر أهمزه، وفي الحديث قال رجل للنبي يا نبي لا نبر باسمي إي لا تهمز وفي رواية فقال إن معشر قريش لا تنبر والنبر همـز الحرف ولم تكن قريش تهمز كلامها...) ¹²⁴ ، وما يفهم من هذا النص إن النبر هو الهمز و العرب كانت تستسيغ السهل وتميل إلي الخفيف، والنطق بالهمز فيه نوع من التهوع**.

وتعرض له جلال الدين السيوطي ¹²⁵ فقال: (لما كان الهمز أثقل الحروف نطقاً،

و أبعدها مخرجا تنوع العرب في تحقيقه بأنواع التخفيف، وكانت قريش وأهل الحجاز أكثرهم تخفيفاً...).

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

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

إني لأسمع نبرة من قولها فأكاد إن يغش علي سرور ¹²⁷

أما من الناحية الاصطلاحية فيعني (ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزاءها) ¹²⁸

¹²⁴ ابن منظور، ج5، (مادة نبر).
* عرف هذا المصطلح عند القدماء بالتشديد وهو خلاف التخفيف.
** التهوع مأخوذ من كلمة هاع يهوع هوعا وهوعا إذا جاءه القيء ومن غير تكلف ، و إذا تكلف ذلك قيل : تهوع ، فما خرج من حلقه فهو هوع ، ينظر كتاب العين ، (مادة هوع).
¹²⁵ الإتيان في علوم القرآن ، ج 2 ، دط . عالم الكتب ، بيروت : دت ، ص 91 .
¹²⁶ المصدر نفسه ، ج 1 ، ص 98 .
¹²⁷ ابن منظور ، لسان العرب ، ج5 ، (مادة نبر).
¹²⁸ تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها، ط2 . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : 1979 ، ص 170 .

وبذلك فإن المعنى الاصطلاحي لبنية " النبر " تطلق على الوضوح والتركيز على المقطع من البنية ليتلقفها المتلقي.

فالنبر هو (وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام، والمقطع المنبور بقوة ينطقه المتكلم بجهد أعظم من المقاطع المجاورة له)¹²⁹.

فأنت ترى أن النبر علي المقطع يحتاج إلي جهد مضاعف، أثناء النطق به.

وهذا ما أورده إبراهيم أنيس¹³⁰ في قوله:(النبر نشاطا جسمانيا نفسانيا زائد فوق المعتاد...).

أنواع النبر:

هناك نوعان من النبر:

1-النبر الإفرادي: يتعلق بالصيغة الصرفية المفردة أو الكلمة التي تأتي على غرار هذه الصيغة وثانيها نبر الجملة وهذا النبر يرتبط بالأثر السمعي.

و في الحقيقة النبر ظاهرة صوتية سمعية عائمة متفائلة لا يمكن تلقفه لأنه مدرك سمعي فقط.

فأنت ترى أن النبر ببصمته اللفظية فهي تنقلت من رسم الحروف المتواشج بالحالات التي يلقي بها المترنم أشعاره. و وفقا لذلك تكون له نبرات متعددة تتجاوز التحديد و المحاصرة¹³¹.

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

130 الأصوات اللغوية ، ص170 .

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

2- النبر السياقي:

مفهوم السياق: contexte

يقول ستيفن أولمان¹³²: (السياق وحده الذي يوظف لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف، أو أنها قصد بها أساساً التعبير عن العواطف و الانفعالات أو الإشارة إلى هذه العواطف و الانفعالات ...).

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

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

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

وكَيْفَ يشعُرُ الوحيدُ فيه بالضياغ¹³⁵

بلا انتهاء كالدّم المُرّاق، كالجياغ¹³⁶

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

متفعلن متفعلن متفعلن متف

ق ط ق ق ط ق ق ط ق ق ط ق ق ط ق
↓ ↓ ↓ ↓
ن¹ ن² ن² ن²

ق ط

ق ط ق ط

ق ط ق ط

ق ط ق ط

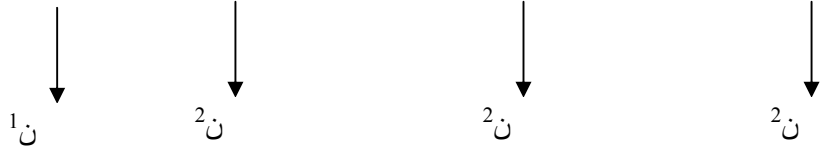
¹³² دور الكلمة في اللغة، تر، كمال بشر، دط. مكتبة الشباب، القاهرة: 1987، ص 62.

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

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

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

¹³⁶ المصدر نفسه، (السطر 40)، ص 476.



وعلى الرغم من هذا استطاع كمال أبو ديب¹³⁷ وضع قواعد تضبط وتحدد النبر ، حيث سمى هذه القواعد " قانونا " . وتم تطبيق هذا القانون على الكلمات، كما طبقها على الوحدات الإيقاعية.

وعليه ربط هذا القانون بالمصطلح " النوى " ** أي نهاية الوحدة الإيقاعية "0/" أو بالنواة " 0// " . فيحدد النبر على الجزء الذي يسبق هاتين النواتين مباشرة¹³⁸ .
ومن صورته :

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

داخل سياقها بالحزن والقلق والمعاناة .

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

أطول ليلتمس أعماق معاناته وأن يدرك عمق الصراع النفسي الذي يعاني منه¹³⁹ .
في هذين السطرين الشعريين كلمتين بها قيم خلافية تغير المعنى وفق ما تقتضيه الدلالة، فالوحدتان الصوتيتان " ض- ج " من الكلمتين " ضياع - جياح " فهما من مخرج واحد من شجرة اللسان، وأما الصفة فهي مشتركة وتتمثل في الرخوة والشدّة، مؤديتان إلى تغيير في المعنى، فالأول دالة على نقيض الشبع والثانية على البكاء، فالدلالة الأولى تحيل على الثانية .

¹³⁷ ينظر، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص53 .

¹³⁸ ينظر المرجع نفسه ، ص 337.

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

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

الوظيفة الإيقاعية للنبر:

تتجلى أهمية النبر في سياق النص من أجل تأكيد معنى الكلمة أو الجملة.

لهذا

لا يقبض عليه إلا من خلال تحديد مواقع النبر المسموع (و الكلام لا محالة قبل الخط...) ¹⁴⁰.

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

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

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

ماهية المقطع في توقيع الكلام:

أ- مفهومه:

¹⁴⁰ ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1 ، ص 137 .

¹⁴² الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، ج 2 ، ص 110 .

¹⁴² ينظر أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 174 .

¹⁴³ ينظر عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في كشف آليات لغة الشعر ، ص 272 .

المقطع لغة من (قطع يقطع بمعنى الجز و الفصل و الاجتياز....)¹⁴⁴، أما اصطلاحا فحدده ابن جني¹⁴⁵ بقوله: (...أعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق و الفم و الشفتين مقاطع تثنية عن امتداده و استطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا و تختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها...). و فهم من هذا النص - أن ابن جني - استطاع تقديم الدرس الصوتي بكل حيثياته بمنظور حدائي ففرق بين الحرف و الصوت و يميز بين الأصوات صفة و مخرجا (لأن معرفة المخرج بمنزلة الوزن و المقدار، و معرفة الصفة بمنزلة الحك و المعيار)¹⁴⁶ و عليه المخرج تحقيق، و الصفة تلويح¹⁴⁷.

فقد اهتم اللغويون بمفهوم المقطع الصوتي و ماهيته، فيري دي سوسير أن المقطع هو الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة داخلها¹⁴⁸. و علي الرغم من اختلاف الآراء حول المفهوم لكن الغاية من القبض على مصطلح المقطع من الجانب اللغوي هي محاولة لمعرفة قيمته الإيقاعية افراديا و سياقيا.

و عليه اختلاف اللغويين حول مسألة تقسيم المقطع الصوتي فاستقر البحث على أنواع المقاطع الصوتية التي استندت إليها بعض الدراسات اللغوية المعاصرة. و من هنا تعددت التقسيمات للمقطع اللغوي. و لهذا عددها إبراهيم أنيس¹⁴⁹ إلى خمسة أنواع و هي كالاتي :

أ- المقطع الأول و هو عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير ، يرمز له بـ (ص ح أو CV) قصير مفتوح .

ب- المقطع الثاني : و هو عبارة عن صامت متبوع بصائت طويل ، يرمز له بـ (ص ح أو CVV) . طويل مفتوح .

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

¹⁴⁴ ابن منظور ، لسان العرب ، (مادة قطع).

¹⁴⁵ سر صناعة الإعراب، ج 1 ، تح ، حسن هنداوي ، ط 2 . دار القلم ، دمشق : 1993 ، ص 6 .

¹⁴⁶ صبحي صالح ، دراسات في فقه اللغة ، ص 277 .

¹⁴⁷ ينظر درار مكي ، المجلد في المبحث الصوتية من آثار العربية ، دط . دار الأديب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر : 2004 ، ص 50 .

¹⁴⁸ ينظر عمر مختار أحمد ، دراسة الصوت اللغوي ، ط 3 . علم الكتب ، 1985 ، ص 243/241 .

¹⁴⁹ الأصوات اللغوية ، ص 134 .

- د- المقطع الرابع وهو عبارة عن صامتين يتوسطهما صائت طويل ، يرمز له بـ (ص ح ح ص) أو (CVVC) طويل متزايد مغلق .
- هـ - المقطع الخامس وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير متبوع بصامتين يرمز له بـ (ص ح ص ص أو CVCC) قصير متزايد مغلق .
- وهي ستة أنواع كما صنفها تمام حسان¹⁵⁰ وهي كالاتي:
- أ- المقطع الأول: (ح ص) أو (VC) قصير مغلق .
- ب- المقطع الثاني: (ص ح) أو (CV) قصير مفتوح .
- ج- المقطع الثالث: (ص ح ص) أو (CVC) قصير مغلق .
- د- المقطع الرابع: (ص ح ح) أو (CVV) طويل مفتوح
- هـ- المقطع الخامس: (ص ح ح ص) أو (CVVC) طويل متزايد مغلق
- و- المقطع السادس: (ص ح ص ص) أو (CVCC) قصير متزايد مغلق .
- وتنوع هذه المقاطع بحسب وقوعها في الكلمة إلى مقطعين: مفتوح ومغلق، الأول ينتهي بحركة أو علة، والثاني ينتهي بساكن أو صامت¹⁵¹ .

ومن اللافت للنظر أن المقاطع الثلاثة الأولى حسب تقسيم إبراهيم أنيس¹⁵² هي أكثر شيوعاً في الخطاب الشعري العربي ، وقد بدت في مراثية الخنساء هذه المقاطع الثلاثة هي الأكثر شيوعاً وانتشاراً في ظاهر النص¹⁵³ surface du texte ومن الأبيات¹⁵⁴ الدالة على ذلك :

أَعْيَيْ فَيْضِي وَلَا تَبْخَلِي	فَأَيْكَ لِلدَّمْعِ لَمْ تَبْدَلِي
وَجُودِي بِدَمْعِكَ وَاسْتَعْبِرِي	كَسَحَّ الْخَلِيجِ عَلَى الْجَدُولِ
عَلَى خَيْرٍ مَنْ يَنْدُبُ الْمُعُولُو	نَ وَالسَّيِّدِ الْأَفْضَلِ

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

¹⁵¹ ينظر أنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، ص 131 .

يرمز للصوت الساكن أو الصامت بالرمز (ص) أو (C) .

يرمز للصوت اللين أو المتحرك أو الصائت بالرمز (ح) أو (V) .

عرف مصطلح المقطع عند القدامى باسم : مخارج الحروف * ينظر سيبويه ، الكتاب ، ج 4 ، ص 433 / 434 .

ينظر ، الأصوات اللغوية، ص 134 . 152 .

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

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

أما استقرار الأبيات الثلاثة فقد أسفر إلى النتائج التالية:

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

21331311211
213112221
2131211211311

213212221
212121131221
212121131221

فأنت ترى مراعاة ميزان الخفة والنقل في التوقيع الشعري ليقفل في كلامهم ما يستقل ويكثر في كلامهم ما يستخف ويستلذ¹⁵⁵ .

فاخلطوا بين العروض الذي يولف لغة الشعر وبين الحس، حيث يتقاطعان في الصدور على شكل شحنات انفعالية التي تظهر في زي سمات فيزيائية متخذة شكلها النهائي في صورة المقطع الصوتي¹⁵⁶ .

وعليه يرى تمام حسان¹⁵⁷ أن علم العروض في نهاية المطاف ما هو إلا رصد لانفعالات الحركة والسكون الخافق بها صدر المنفعل بالنشاط البلاغي لأساليب اللغة العربية، والمقاطع اللغوية سوى محاكاة لتقطع أنفاس الممارس للغة.

لقد أظهر القدامى حرصهم على مراعاة الجانب الإيقاعي وإعطائه الأهمية الحسية اللازمة، و ما هي إلا جنس من الفكر التفكيكي أدت بهم إلى تذوق ما هو أشد خفاء في التركيب اللغوي وهو المقطع الصوتي¹⁵⁸ .

فطغيان المقاطع المفتوحة في الأبيات الثلاثة من مراثية الخنساء عامل مفيد في إضفاء نوع من الغنائية والتنغيم المقوية لجهة الإنشاد في الخطاب الشعري¹⁵⁹ .

إن توظيف الخنساء للمقاطع المفتوحة من أجل إثراء طبقات التلفظ¹⁶⁰، وتمثيل الدلالة الشعرية و باعتبارها مناسبة للغة الإشارة والانفعال البلاغي¹⁶¹ . ومن نافلة

1 ينظر ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج 2، ص 48.

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

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

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

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

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

استحوذ السطر الأول على 10 مقاطع، وأما السطر الثاني فاستحوذ على 13 مقطعا، مع تغيير نسبي في نظام التفعيلة من السطر الثاني. ومن ثمة أن كل من هذين السطرين يكلف القلب ما يقارب 8 نبضات. لكن الزمن المستهلك في قراءة السطر الثاني أطول منه في قراءة السطر الأول لأسباب هو أن السطر الأول فيه 10 مقاطع و5 أصوات مد و3 أصوات انفجارية وبينما الثاني فيه 13 قطعا، و5 أصوات مد، و4 أصوات انفجارية .

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

مفهوم التنغيم: intonation:

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁷ ينظر مبروك عيد الرحمن ، من الصوت إلى المعنى ، ص 50 .

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

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

وخلاصة القول أن التنغيم يسهم في تشكيل وتخريج وتلوين الصوت، لينتقل إلى الملقى بنمط إيقاعي لكي يحقق هدف الرسالة في العملية التواصلية¹⁷⁰.

وظائف التنغيم :

يشكل التنغيم بعدا آخر من أبعاد المؤثرات الصوتية النوعية التي تسهم في تشكيل الدلالي للنص وإبراز جمالياته الإيقاعية. وقد ألمح ابن جني إلى أثر ودور التنغيم في تبديل المعنى، من حيث يستطيع المرید أن يفرق بين المعاني التي يقصدها المتكلم من خلال ارتفاع درجة الصوت وانخفاضه أثناء الكلام¹⁷¹.

فطريقة نطق العبارة أو الجملة والكيفية التي تصل بها إلى قلب المرید لها صلة وشيجة في إضفاء نوع من الدلالة لرفع الصوت وخفضه أثناء الكلام يسهم في إعطاء دلالات مختلفة للجملة الواحدة¹⁷².

و من الخصائص الصوتية للتنغيم هو التمييز بين المعاني في الكلام المتصل ، مما يسهم في توجيه دلالة الجملة ، وتحديد معناها الأخص ، وهذا ما أشار إليه ابن جني⁵ بقوله : (وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملتة، وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه فنقول : كان والله رجلا ، فتزيد في قوة اللفظ بـ (الله) هذه الكلمة ، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها ، أي رجلا فاضلا وشجاعا أو كريما أو نحو ذلك...) . وعليه فالتنغيم يحدد نهاية إيقاع الجملة من حيث يمنح السامع التقاط الكلام براحة واطمئنان.

ويقول ابن جني¹ أيضا فيما يخص تنغيم الكلام في الجملة: (...وكذلك تقول سأله ، فوجدناه إنسانا ، وتمكن الصوت بـ (إنسان) فتفخمه ، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك : إنسانا سمحا أو جوادا أو نحو ذلك وكذلك إذا ذمته ووصفته بالضيق ، قلت

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

النجمة tome تكون على مستوى الكلمة ، أما التنغيم intonation فتكون على مستوى الجملة ينظر تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة ، ص 198 .

¹⁷² ينظر رمضان عيد التواب ، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، ط 2 . الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة : 1985 ، ص 106 .¹⁷² 5 الخصائص ، ج 2 ، ص 371 .

: سأله وكان إنسانا وتزوي وجهك وتقطبه ، فيغني ذلك عن قولك: إنسانا لئىما
نخرا أو مبخلا أو نحو ذلك) .

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

فقد تتعدد الحالات و الأغراض والنوايا في الجملة الواحدة تبعا لاختلاف
النغمة التي تبرز بها ، فقد تكون دالة على الإخبار أو السخرية أو الإنكار أو النفي،
أو التأكيد أو النداء أو النذبة والاستفهام أو الإثبات لمعان الحزن والفرح والشك
والتأنيب والتحقير وهلم جرا حيث تكون النغمة هي العنصر الوحيد الذي يتسبب عنه
تباين هذه المعاني. ومن ثمة كان للتنغيم مستويات ومجالات¹⁷⁵.

أ- وظيفة المماثلة الصوتية:

و لا يقتصر وضوح التنغيم في النص الشعري من خلال الأساليب
والتراكيب اللغوية المنطوقة المتمثلة في أساليب التعجب والمدح والذم ، والأسماء و
الأفعال فقط بل يتمثل أيضا في الحالات النفسية والشعورية كالخوف والفرح
والحزن والغضب والفرح . وفي أهميته على تحديد درجة الصوت .
والنص الشعري من أهم الأجناس الأدبية اعتمادا على التنغيم قصد التشكيل
الإيقاعي، فأطلق عليه إبراهيم أنيس¹⁷⁶ (موسيقى الكلام).

ب - الوظيفة الانفعالية:

إن التنغيم في العربية عادة ما يكون على مستوى الجملة وليس على مستوى
الكلمة. فتنوع الأساليب اللغوية من استفهام إلى توبيخ إلى إنكار وهلم جرا، والذي لا

¹ الخصائص ، ج 2، ص 371.

¹⁷⁴ مارو باي ، أسس علم اللغة ، ص 92

¹⁷⁵ ينظر بسناسي سعاد ، " إشكالية التواصل بين التقنيات التحليل واحتمالات التأويل " ، ص 133/132 .

¹ ينظر، الأصوات اللغوية، ص 175 .

شك فيه أن التنغيم يقوم بدور هام في التمييز بين هذه الأساليب والتنوعات التنغيمية
177.

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

أشكال التنغيم:

التنغيم وإيقاع النهاية:

و إذا كان التنغيم والنغمة كلاهما يقوم على حدة الصوت وهي نتيجة لعدد الذبذبات التي يحدثها مصدر الصوت في زمن معين لعدد فكلمة زاد عدد الذبذبات في الثانية، كان الصوت حادا والنغمة عالية أو صاعدة، وكلما كان الصوت غليظا فالنغمة هابطة¹⁷⁸. (إذ تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط حيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت، وأشعر بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجود انتظار الباقية)¹⁷⁹.

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

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

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

¹⁷⁹ أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص 170. وينظر أيضا عمر مختار أحمد ، دراسة الصوت اللغوي، ص 194. نلاحظ أن التنغيم له علاقة أيضا بالجهر لأنه ينتج عن اهتزاز الوترين الصوتيين.

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

القرآنية الآتية : ﴿ فَإِذَا بَرَقَ الْبَصْرُ (7) وَخَسَفَ الْقَمَرُ (8) وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ

(9) يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَقَرُّ 10 ﴿* .

فالوقف على "البصر" و"القمر" أو "أولا" و"القمر" ثانيا والوقف على معنى لم يتم ، فتضل نغمة الكلام مسطحة دون صعود أو هبوط ، أما الوقف عند "المفر" فالنغمة فيه هابطة لأنه وقف عند تمام معنى الاستفهام بغير الأداة أي الاستفهام بالظرف¹⁸⁰ .
وعليه يمكن القول بأن تحديد نوع التنغيم لا يتأسس من خلال حدة الصوت بل فقط يتعداه إلى تمام المعنى

ومن هنا يتضح شكل التنغيم وفق الأساس الآتي :

يتم تحديد نوع النغمة اعتمادا على إيقاع الجملة

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

أتعلمين أي حزن يبعث المطر¹⁸¹

وكيف تنتشج المزاريب إذا انهمر¹⁸²

وكيف يشعرُ الوحيد فيه بالضياغ¹⁸³

هذا الاستفهام أحدث تنغيمًا إيجابيًا صاعداً، وفي هذا الصدد يقول تمام حسان¹⁸⁴: (أما إذا كان الاستفهام... فإن النموذج المستعمل هو الإيجابي الصاعد) .

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

ب-التنغيم بالتقرير : ومن أمثله قول الشاعر:

بلا انتهاء - كالدّم المراق - كالجياغ¹⁸⁵

لم يترك الرياح من ثمود¹⁸⁶

¹⁸¹ ينظر تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 230 ، وينظر أيضا بشر كمال ، علم اللغة العام ، ص 189 .

¹⁸² ديوان بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، (السطر 37) ، ص 476 .

¹⁸³ المصدر نفسه ، (السطر 38) ، ص 476 .

¹⁸⁴ المصدر نفسه ، (السطر 39) ، ص 476 .

¹⁸⁵ مناهج البحث في اللغة ، ص 169 .

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

*** نغمة مستوية . ينظر ، مرجع نفسه ، ص 222 .

**** سورة القيامة الآيات ، 10/9/ 8 /7 .

¹⁸⁶ السياب بدر شاكر، المصدر نفسه، (السطر 40) ، ص 476 .

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

الوقف: juncture

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

أنواع الوقف:

فالوقف مرتبط بإيقاع النهاية في الكلام، من حيث هي نهاية كاملة أو نهاية ناقصة¹⁸⁹.

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

و علامته في الكتابة (.) كقول الشاعر:

و كلّ عام - حين يعشبُ الثرى - نجوع⁶

ما مر عام و العراق ليس فيه جوع⁷

إن النقطة التي في نهاية هذا السطر الشعري توحى بدلالة، على القارئ اكتشافها، والغاية من ذلك هو إشراك القارئ في العملية الإبداعية، و استتطاق السواد بدل الاعتماد على السماع و التذوق وحده لا يكفي لأن مثل هذه النصوص تتلقى بالسمع و البصر¹.

¹⁸⁶ المصدر نفسه، (السطر 56) ، ص 477.

¹⁸⁷ المصدر نفسه، (السطر 48) ، ص 477

¹⁸⁸ ماريو باي، أسس علم اللغة، ص 95.

¹⁸⁹ ينظر، زكي قاسم رياض ، تقنيات التعبير العربي، ص 118.

⁶ ديوان السياب بدر شاكر ، (السطر 80) ، ص 489.

⁷ المصدر نفسه، (السطر 81)، ص 489.

¹ ينظر تبر ماسين عبد الرحمن ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط 1. دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة: 2003، ص 186.

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

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

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

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

و من هنا فالوقف في الشعر يختلف عن الوقف في النثر، لعله ارتباط الوقفة الشعرية بالنظام الوزن. و على هذا الأساس انتهى محمد بنيس² إلى أن الوقف في الشعر المعاصر تحكمه الدلالة، و نظم، و العروض، و البياض.

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

رحى تدور في الحقول ... حولها بشر³

مَطْرٌ...⁴

مَطْرٌ...⁵

مَطْرٌ...⁶

إن النقاط التي هي وسط هذا السطر الشعري توحى بنص غائب، على القارئ استحضاره فتكرر الكلمات في شكل عمودي مع حرف الراء، و تكررهما يشكل إيقاع.

* الترجيع لغة من الفعل ردد صوته، و هو تقارب ضروب الحركات في الصوت.

ينظر، لسان العرب، ابن منظور، (مادة رجع).

² ينظر، ظاهر الشعر المعاصر في المغرب، ص 53.

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

⁴ المصدر نفسه، (السطر 70)، ص 478.

⁵ المصدر نفسه، (السطر 71)، ص 478.

⁶ المصدر نفسه، (السطر 72)، ص 478.

إن تردد اللفظة في ثوب التكرار يمنح السمع إيقاع الصدى الذي يتباعد شيئاً فشيئاً إلى أن يختفي¹ . و أمثال هذه النهايات استخدمها الشعراء. كقول بدر شاكر السياب² :

و قطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرِ... .

مَطْرٌ... .

مَطْرٌ... .

مَطْرٌ... .

المقولات التراثية للإيقاع:

وفي اتجاه البحث عن مفهوم هذا المصطلح في التفكير النقدي القديم يلهم انتباه الباحث شح النصوص التراثية التي تقم الإيقاع ضمن المصطلحات النقد، وتلمح عنه بمفاهيم قوامها وظيفة الإبداع وما مدى تأثيرها في المتلقي.

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

لقد عرفه ابن طباطبا العلوي³ بأنه (والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن الإيقاع وتركيبته واعتدال أجزائه . فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر تم قبوله له...).

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

¹ ينظر، تيرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 189.

² السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، ص 474.

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

أما الخليل بن أحمد الفراهيدي¹⁹² فقد رأى الإيقاع على أنه (...حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية) ويفهم من هذا التعريف أن الإيقاع هو تكرار التفعيلة على مستوى البيت الشعري .

ولعل الخوارزمي¹⁹³ في تعريفه للإيقاع أنه (... النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير ، والنسب أصناف وأنواع ...) . ومما يستخلص من هذا المفهوم أن الخوارزمي وظف يقظة الحس في تصنيف المكونات العميقة للدلالة على الإيقاع . ويرد لفظ الإيقاع عند أبي حيان التوحيدي¹⁹⁴ في سياق تعريفه للشعر بأنه (...فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متعادلة...) . مما يستشف من هذا التعريف بأن الإيقاع هو كل كلام موقع يضفي على النفس نوع من الاطمئنان والارتياح و الطرب، و يستلزم أن يتوافر على شروط أهمها:

1- تقطيع الكلام على اللسان والأذن¹⁹⁵ .

2- انسجام واعتدال عباراته¹⁹⁶ .

فالسلمجاسي¹⁹⁷ يعرف الإيقاع بأنه (الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ، بمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي) . ويرد لفظ الإيقاع عنده في سياق حديثه عن التخيل، ويدخله في تعريفه للشعر، ويقصد بقوله:

" عدد إيقاعي « التعادل الحاصل بين الصدر والعجز، والعروض والضرب، والتناسب الواقع بين المتحركات والسواكن، فضلا عن الأصوات.

إن الدرس العربي القديم لا يكاد الخروج عن المفهوم الأول الذي يجعل الإيقاع مطابقا للوزن، فعلمائنا القدماء لم يتبينوا جوهر الإيقاع، إلا من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية، فأصبح المصطلح ملصقا بالإيقاع الموسيقي لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى.

¹⁹² كتاب العين ، مكتبة بيروت، لبنان ، ص 235

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

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

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

¹⁹⁶ ينظر المرجع نفسه .

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

ومن هنا وضع ابن سينا¹⁹⁸ تعريفه للإيقاع إذ قال عنه: (تقدير لزمان النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا) .

وهذا المزج بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي هو ما أفضى إلى تلغيم في تحديد مفهوم المصطلح فابن فارس¹⁹⁹ يعرف الإيقاع بأنه (....لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة). فعدم وضوح الرؤية، والخلط بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي لدى التراثيين، وهو ما وأورده وأكده الجاحظ²⁰⁰ (إن كتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس لا تحده الألسن بعد مقنع، قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن).

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

ف نجد الفارابي²⁰¹ يعرف الإيقاع بأنه (....نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يوجه امتداد الصوت والوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة).

ولعل كتاب " منهاج البلغاء " لحازم القرطاجني²⁰² ثمرة من ثمار النظر في كتاب الشعر لأرسطو. حيث نجده في تعريفه للإيقاع يربطه بالتخيل (بأنه يتألف من التخاييل الضرورية و هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ ، والتخاييل مستحبة وأكيدة وهي تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب ، وتخاييل الأوزان والنظم) . وعليه ربط حازم القرطاجني إيقاع اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم بالخيال.

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

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

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

²⁰¹ الموسيقى الكبير ، ص 1086 / 1080. نقلا عن تيرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة ، ص 165 .

²⁰² . منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 267.

مفهوما الإيقاعين: 1- الإيقاع الخارجي:

وقد نلف الإيقاع الخارجي في البنية البرانية للنص الشعري أو ما يعرف باسم مصطلح العروض .

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

أما من الجانب الاصطلاحي فهو (العلم الذي يدرس أوزان الشعر) ²⁰⁴ أو البحث في أضرب الأبيات وكيف انتهت ، وفي أي بحر سكب ²⁰⁵ ؟.

فأنت ترى أن هذين التعريفين ينتهجا مسار النظام الخليلي في تحديد مفهوم العروض المبني على معرفة صحيح النظم من فاسده أو مكسوره من موزونه .

العلاقة الحميمة بين العروض والموسيقى:

أيهما أسبق ، العروض أم الموسيقى؟ أم أنهما نشأ معا؟ (إن الإشارة مثل هذه الأسئلة. لا تكون الإجابة عليها في الحقيقة هي المقصود بالإشارة بمقدار ما تكون الفائدة في الإشارة نفسها، إذا سواء علينا أكان العروض الأسبق أم الموسيقى...) ²⁰⁶.

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

وعليه نستطيع الزعم بالمماثلة بين الوزن الشعري ، والإيقاع في الموسيقى يقول سليم الحلو ²⁰⁸: (إن الموسيقى والجبر والحساب والهندسة والمنطق والعروض هي كلها أنواع من جنس العلم الموزون ، وهي علوم متشابهة، رباطها النظام ووحدة الحركة والسكون).

²⁰³ ابن منظور ، ج7 ، (مادة عرض).

²⁰⁴ حركات مصطفى، نظرية الوزن الشعري العربي وعروضه، دط. دار الأفاق، الجزائر: 2005، ص37.

²⁰⁵ ينظر، مرتاض عبد المالك، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، ص132.

⁴ ينظر، مرجع نفسه، ص208.

²⁰⁷ ينظر السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، ص247.

²⁰⁸ الموسيقى النظرية، ط2، منشورات، دار مكتبة الحياة، بيروت: 1972، ص12.

عناصر الإيقاع الخارجي:

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

١ - القافية * rime

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

واستوجب كي تكون مؤثرة أن تكون متمكنة في مكانها من البيت غير مقتصبة ولا مستكرهة، وأن تكون عذبة سلسلة المخرج، موسيقية مناسبة للمعنى²¹⁰.

فيتوقع السامع ترددها الذي يطرق الأذان ، و رأوا أن معظم حروف الهجاء يمكن أن تكون رويًا ولكن بنسب مختلفة على النحو التالي²¹¹ :

- 1-حروف تجيء رويًا بكثرة و هي : الراء ، واللام ، والميم ، والباء والبدال.
- 2- حروف متوسطة الشيوخ وهي: التاء والسين ، والقاف والكاف والهمزة والعين والحاء والياء والجيم .
- 3- حروف قليلة الشيوخ وهي: الضاد والطاء والهاء .
- 4- حروف نادرة وهي : الذال والصاد والغين والحاء والسين والزاي والطاء والواو .

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

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

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

²¹¹ ينظر أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 248.

الوزن : metrique :

اهتم القدامى بالعروض اهتماما فائقا فتمثلوه مكونا من مكونات الوزن في كل خطاب شعري ، ولكنهم تكلموا عن الوزن باعتباره عنصرا من عناصر الإيقاع ، مما ألغى كل توهم يردف الإيقاع بمفهوم الوزن ولافت أن الوزن يستمد حيويته من صارمة قوانين العروض، بينما الإيقاع الشعري تبرز فاعليته في علاقات اللغة التي ينقصهم فيها المدلول عن الدال²¹².

أما حازم القرطاجني²¹³ فحدد مفهومة الوزن أقرب إلى الإيقاع منه إليه (والوزن هو أن تكون المقادير القافية تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب).

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

تتمثل المقاطع الصوتية في التركيب الشعري حسب ما أورده ابن رشيق²¹⁴ في العمدة. وعليه فهي:

- 1- الأسباب* : سبب خفيف يرمز إليه بـ 01 ، سبب ثقيل يرمز إليه بـ 11
- 2- الأوتاد** : وتد مجموع يرمز إليه بـ 011 ، وتد مفروق يرمز إليه بـ 101
- 3- الفواصل*** : فاصلة صغرى يرمز إليها بـ 0111 ، فاصلة كبرى يرمز إليها بـ 01111 وهي مهملة في الشعر تنقل على لسان أن ينطقها .

الإيقاع الداخلي:

يعتبر فضاء من الأنغام الصوتية اللغوية ، فهو ظاهرة خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات ، فهذا الإيقاع ليس مجرد

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

²¹³ منهاج البلغاء وسراج البلغاء ، ص 263 .

²¹⁴ ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1 ، ص 273 .
*السبب في اللغة هو الحبل تشديه الخيمة ** الوتد لغة خشبية تدق في الأرض وتشد إليها الحبال ***الفاصلة هي مأخوذة من الضرب ، ينظر المختار الصحاح للرازي ، المواد التالية : " وتد ، سبب ، فصل " .

مظهر صوتي يقوم على الانسجام الصوتي بين الألفاظ داخل جملتين متجاورتين أو أقل أو أكثر من ذلك فقط.

يمكن تمثله بأنه بنية بلاغية تتضمن مستويين متميزين هما:

1- المستوى الصوتي : كالنبر والتنغيم ، والجناس والتكرار.

2- المستوى الدلالي : كالتقابل والتقديم والتأخير النحوي .

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

المستوى الدلالي :

التقابل يشكل ظاهرة بلاغية يسهم في إخصاب النص الأدبي من حيث البعد التأويلي ، وفي ربط أجزاء النص (هو العلاقة بين شيئين أحدهما مواجه للآخر)²¹⁶. وتتضمن هذه العلاقة إيقاعين هما المطابقة والمقابلة والاختلاف بينهما يعود إلى العدد فقط، من حيث إذا قابلنا واحد بواحد فهو مطابقة ، وإذا قابلنا اثنين باثنين أو أكثر من ذلك فهو مقابلة.

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

وكما ورد على لسان عبد المالك مرتاض²¹⁷ التقابل بمفهوم التخاصب التشاكلي " إن رصد اللاتشاكل أو التقابل أو التباين "، وإذا كان التشاكل يرصد العلاقات المتقاربة أو المتماثلة من بين مقومات نص من النصوص فإن (التقابل أو التباين يرصد العلاقات المتنافرة أو المتناقضة المتعارضة و التي تفضي في حقيقة الأمر إلى تحديد

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

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

العلاقة السميائية للمقوم حال كونه منصهرا في نسيج النص المطروح للتحليل
المجهرى (218).

فهو هنا يتحدث عن التقابل وفق أسلوبين كما حدد في التراث البلاغى. فقد
ورد الأسلوبين بمفهوم المنهج المستوياتي على النحو التالي :
أ-المطابقة بمفهوم اللاتشاكل وهو رصد للعلاقات المتنافرة أو المتناقضة²¹⁹.

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

أي الجمع بين معنيين متقابلين في الجملة²²¹. و يظهر هذا بشكل جلي في قول
أبي تمام²²² :

غَيْثَانُ فالأنواءُ غَيْثٌ ظاهرٌ لكَ وجهُهُ والصحوُ غَيْثٌ مضمَرٌ.

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

ب- المقابلة : بمفهوم التشاكل وهو رصد للعلاقات المتقاربة أو المتماثلة .
وقد حدد البلاغيون المقابلة بأنها يمكنها أن تجمع غير الأضداد²²³، فالفرق بين
المطابقة والمقابلة يعود إلى العدد، ومن هنا يمكن أن نعتبر المطابقة هي اللاتشاكل
الافرادي حسب مفهوم المنهج المستوياتي ، والمقابلة هي اللاتشاكل التركيبي.
1- اللاتشاكل الافرادي :

ويعني هذا النوع من اللاتشاكل بتحديد العلاقات الإفرادية بين المقومات .مما
يؤدي هذا الإجراء رصد المقومات وأضدادها ، وقد تتنوع الروابط المتشاكلية²²⁴ . وفي
هذا يقول أبوتمام²²⁵:

²¹⁸ ينظر، مرتاض عبد المالك، مرجع نفسه، ص 120.
²¹⁹ ينظر مرتاض عبد المالك، المرجع نفسه، ص 120.
²²⁰ كتاب الصناعتين، ص 3 ، أسرار البلاغة، ص 20. مفتاح العلوم ، ص 4203 ، الإيضاح، ج 2 ، ص 477.
²²¹ ينظر، الخطيب القريني ، الإيضاح في علوم البلاغة، تح، محمد عبد المنعم الخفاجي، ط 6. منشورات دار الكتاب اللبناني ، بيروت: 1985

ج 2 ، ص 485 .
²²² ديوان أبي تمام ، ج 2 ، دط . مطبعة الكتاب اللبناني : 1980، ص 192 .
⁵ ينظر ، ابن أبو الأصبع المصري ، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر و بيان إجاز القرآن ، تح ، حفي محمد، ج 1 ، دط . المجلس
الأعلى للشؤون الإسلامية ، مصر: دت ، ص 179 .
²²⁴ ينظر، مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص 121.
²²⁵ ديوان أبي تمام، ج 1، ص 41/40.

السيفُ أصدقُ أنباءُ من الكُتبِ في حدّه الحدّ بينَ الجدِّ واللعبِ
بيضُ الصفائحِ لاسودُّ الصّحائفِ في مُتونهنَّ جلاءُ الشكِّ والريبِ

أ- اللاتشاكل السطحي مثل :

الجد ≠ اللعب ، بيض ≠ سود

ب- اللاتشاكل العمقي مثل :

السيف ≠ الكتب ، يرمز للسيف إلى القوة والكتب إلى التجسيم يفهم من السياق le
contexte

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

إن رصد اللاتشاكل بضرورة ينشا عنه رصد التشاكل ²²⁶ مثل :

حده = الحد ، الشك = الريب

2- اللاتشاكل التركيبي :

هو أجرد بالتحليل والرصد إذ يمكن أن يحتوي من خلاله عناصر سيميائية أخرى

... ²²⁷

كدلالة اللون فهي تثبت دلالة سيميائية³ واسعة وهذا ما نلف في قول الشاعر: بيض
الصفائح لاسود الصفائف . و من خلال هذا استطاع الشاعر أن يوظف اللون لإبراز
دلالات على المتلقي أن يؤولها حسب قدرته وكفاءته العلمية.

و من هنا استخدم أبو تمام اللون الأبيض والأسود من أجل منح القارئ فرصة
لتأويل اللون الأبيض والأسود . ولقد وظفت الألوان عند الرمزيين باحساءات ودلالات
خاصة فالأبيض رمز الطهر والهدوء والسكينة ، والأسود رمز الرذيلة والضجيج
والصخب .

[ينظر، مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص 121 .
²²⁷ ينظر المرجع نفسه ، ص 122 .
3 ينظر المرجع نفسه، ص 122 .

الفصل الثالث:

المجال التطبيقي لعلم الاصطلاح النقدي

1- العناصر الإيقاعية :

أ- الحركة والسكون.

ب- أبعاد الحروف .

ج- طرائق توزيع الصوت: الصوت -

الصويت.

د- الانزياحات الصوتية : الإمالة - نظرية
الخفة والتقل (الفصاحة) .

2- حقول الدلالة الاصطلاحية :

أ- إيقاع البنية .

ب- إيقاع الدلالة .

ج- إيقاع الصورة الأدبية .

3- موسيقى الشعر :

أ- الموسيقى الخارجية .

ب- الموسيقى الداخلية .

العناصر الإيقاعية:

أ- الحركة والسكون:

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

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

حركة الراوي	الكسرة	الضمة	الفتحة	السكون	المجموع
عدد الأبيات	331	133	214	196	874
النسبة	%37.90	%15.21	%24.48	%22.42	%99.99 %100

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

وعلى الرغم من أن الألف أوسع مخرجا و أخف هذه الأصوات، ويتصف بالسلاسة والجراسة والعذوبة و طول النفس²²⁸.

وعليه فالفتحة أخت الألف فهي أكثر الأصوات اللين شيوعا في اللغة العربية، وتأتي بعدها الكسرة والضمة²²⁹.

لقد تقطن النقاد المحدثون لهذه الظاهرة ، بتقديم تأويلات وتفسير بغية إيجاد تبريرا لميل الشعراء إلى الكسرة ، وتفضيلهم الضمة على الفتحة في الروي .ومنهم من أقام علاقة وثيقة بين مخارج الحروف والحركات ، فذكر الطيب عبد الله²³⁰ في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : أن الفتحة تحسن في الحروف الشفهية كالميم والباء ومجيئها مع الياء أحسن جدا ، ومجيئها مع الهمزة شين ، ومجيء الفتح مع حروف الحلق ما عدا الهاء قبيح للغاية ويسبب البحة في الإلقاء .

وعليه فان النظام النحوي الذي يدعم موقف الكسرة بين الحركات عن طريق الإضافة والجر بالحرف، والجر بالتبعية، والميل إلى الكسر للتخلص من النقاء الساكنين وهذا ما يبدو حاضرا في قول سيبويه²³¹: (وأعلم أن الساكن والمجزوم يقعان في القوافي، ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك، ... فجعلوا الساكن والمجزوم لا يكونان إلا في القوافي المجرورة)، ويستخلص من هذا القول أن الشاعر يلجأ إلى الكسرة من أجل توسيع المعنى لأن المعنى يتسع في شبه الجملة .

²²⁸ ينظر، سلوم تامر ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، ص25.
²²⁹ ينظر، شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ص 113/112. نقلا عن البنية الإيقاعية في شعر البحري ، خليفة عمر بن دريس ، ص 137

²³⁰ ينظر، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط 5 . دار الفكر ، بيروت : 1981 ، ص 69/68 .
²³¹ الكتاب ، ج 4 ، ص 214 .

أبعض الحروف "الحركات" *Semi voyelles*:

لقد بلغ من اعتناء العرب بلغتهم أن قدروا أبعادها في نفوسهم ووزنوا كيفيات الانفعال بموادها الصوتية الواغلتين في التدقيق الصوت والصويت وبعض الحرف.

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

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

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

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

1- الفتحة : إذا رأيتني فتحت فمي بالحرف ضع نقطة فوقه، ومن خلال هذا التوجه البصري لحركة الفم تولد مصطلح الفتحة (من الانفتاح و هو ابتعاد الشفتين عن بعضهما متوازيين)²³³ ، عند النطق بالفتحة العربية دون ترقيق أو تفخيم (يكون اللسان مستويا في قاع الفم مع ارتفاع خفيف في وسطه وتكون الشفاه في وضع محايد غير منفرجتين أو مضمومتين)²³⁴.

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

²³³ مكي درار المجلد في المباحث الصوتية من الآثار العربية ، ص62.
* الصوت مدرك سمعي ، أرجعه ابن سينا إلى مؤثرين هما (القطع و القرع) أبو علي بن سينا ، رسالة أسباب حدوث الحرف ، تح: محمد حسان الطيبان ، ويحي مير ، تق، و مر، شاكر الفحام ، وأحمد راتب النفاخ ، ط1 . مطبوعات مجمع اللغة العربية ، 1983، ص56 .
* انتقلت الملاحظة عند أبي الأسود الدؤلي من مجالها السمعي إلى المجال البصري .
²³⁴ بشر كمال محمد ، فن الكلام ، د.ط. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة: 2003 ، ص226.

2- الضمة : إذا رأيتي ضمت شفتي ضع نقطة بين يدي الحرف، و على هذا الأساس تولد مصطلح الضمة (من الانضمام و هو استدارة الشفتين من غير اتصال)²³⁵، وعند النطق بالضمة دون استفال و استعلاء يرتفع مؤخر اللسان تجاه الحنك الأعلى ، وتكون الشفاه مضمومتين²³⁶ .

3 - الكسرة: إذا رأيتي كسرت شفتي ضع نقطة تحت الحرف، و عليه تولد مصطلح الكسرة فتولدت من انكسار الشفتين و انحرافهما إلى الورا، و تمثلها مكى دار في كتاب المجمل في المباحث الصوتية - أنها تأخذ صورة الابتسامة²³⁷ .

4 - السكون : من اكتشاف الخليل الفراهيدي بحسه الرياضي، فهذه السمة في جسمها تضارع جسم الصفر * عند أصحاب الحساب و المنطق، وفي مفهومها الدلالي تدل عن فناء الحركة في هذه الصورة²³⁸ .

مصطلح أبعاض الحروف بين النشأة و التطور :

قال الزبيدي²³⁹ عن الخليل بن أحمد الفراهيدي : (أنه كان ذكيا فطنا شاعرا واستتبط من العروض ومن علل النحو ما لم يستتبطه أحد، ولم يسبقه إلى مثله سابق). ثم جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي فطور و جدد الدرس الصوتي من بعد أبي الأسود الدؤلي ، و تمكن من اختصار تلك الإنجازات الصوتية فيما يأتي :

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

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

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

236 ينظر بشر كمال محمد، فن الكلام، ص226.

237 ينظر مكي درار، المرجع السابق، ص62.

238 ينظر، المرجع نفسه، ص66.

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

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

240 ينظر، حركات مصطفي، اللسانيات العامة، دط. دار الأفاق، دت، ص18.

وفيما يلي الجدول يبين و يوضح أوضاع الشفتين و اللسان عند النطق بأبعض الحروف²⁴¹:

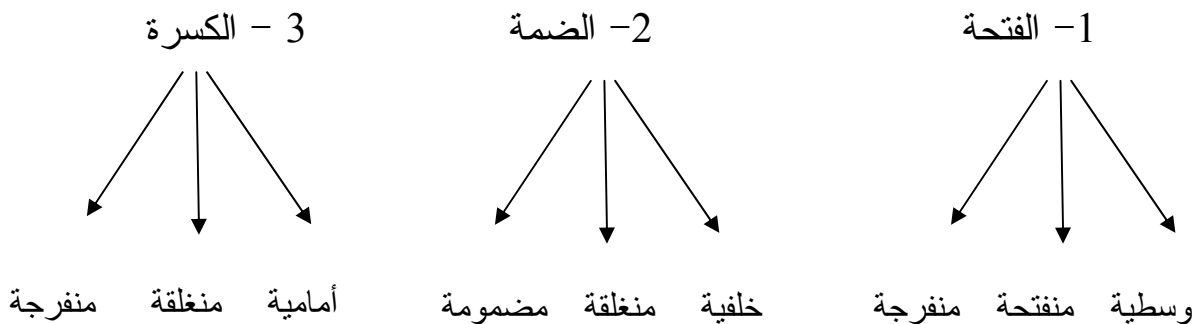
الأعضاء أبعض الحروف	الشفتين	اللسان
الفتحة	توازي	مستويا ارتفاع خفيف في الوسط
الضمة	استدارة دون اتصال	ارتفاع مؤخرة اللسان تجاه الحنك الأعلى
الكسرة	انحراف إلى الوراء	ارتفاع مقدمة اللسان تجاه الحنك الأعلى
السكون	—	—

يتم النطق دون ترقيق أو تفخيم .

التأدية الإيقاعية لأبعض الحروف:

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

و يمكننا توضيح هذا الكلام على النحو الآتي²⁴²:



خصائص أبعض الحروف

²⁴¹ مكي درار-المجمل في المباحث الصوتية في الآثار العربية ، ص65.
²⁴² ينظر، مكي درار، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، ص62. وينظر أيضا بشر محمد كمال، فن الكلام، ص226.
 — رمز عدم وجود حركة، تم بسط ترتيب أبعض الحروف حسب ما وردت في متن قول أبي الأسود الدؤلي .

1- مبدأ الخطية:

إن المصوتات عند التشكيل الصوتي للفظ اللغوي تتابع عبر عنصر الزمن الواحدة تلو الأخرى وهذا ما يعرف بمبدأ الخطية²⁴³ linéarité وضمن هذا التوالي تظهر أبعاد الحروف في مواقعها مثل الحروف .

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

؟

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

وَدَغَدْتَ صَمْتَ الْعَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَرِ²⁴⁴

أنشودة المطر²⁴⁵

مطرٌ ...⁵

مطرٌ ..⁶

مطرٌ ...¹

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

طرائق توزيع الصوت:

1- الصوت son:

الصوت لغة واصطلاحاً:

ورد في لسان العرب كلمة صوت مأخوذة من الفعل (صات يصوت

ويصات وصوت)²⁴⁸. ومن هنا نرى أن مفهومه اللغوي قريب من الجرس والمناداة

والدعاء.

²⁴³ ينظر، حركات مصطفى، اللسانيات العامة، ص 18 .

²⁴⁴ ينظر، السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، (السطر 17)، ص 475.

²⁴⁵ ينظر، المصدر نفسه، (السطر 18)، ص 475.

⁵ ينظر المصدر نفسه، (السطر 19)، ص 475.

⁶ ينظر المصدر نفسه، (السطر 20)، ص 475.

¹ ينظر المصدر نفسه، (السطر 21)، ص 475.

²⁴⁸ ابن منظور، (مادة صوت).

وقد عرفه لغة ابن سنان الخفاجي²⁴⁹ (أنه مشتق من المصدر صات يصوت صوتا فهو صائت وصوت تصويتا فهو مصوت) ، وورد في القرآن الكريم مصطلح الصوت في قوله تعالى: ﴿وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاعْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ﴾ * .

و أما من الجانب الاصطلاحي فعرفه الشريف الجرجاني²⁵⁰ بأنه (كيفية قائمة بالهواء يحملها إلى الصماخ). ومن هنا ينحى هذا التعريف إلى العلمية القائمة على الذبذبات الهوائية فتتلقفها الأذن.

وقد عرفه ابن جني²⁵¹ بأنه (عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والقم والشفيتين وقاطع تنثية عن امتداده، واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا). وعليه فالصوت حسب ابن جني يعتمد على الصفة والمخرج .

وقال ابن سينا²⁵²: أنه تلك الذبذبات الناتجة عن التموج *** المتسبب عن القرع* والقلع*.* .

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

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

²⁴⁹ سر الفصاحة ، ط 1 . دار الكتب العلمية ، بيروت : 1982 ، ص 5.

²⁵⁰ كتاب التعريفات ، ص 130.

²⁵¹ سر صناعة الإعراب ، ج 1 ، ص 6 .

*سورة لقمان ، الآية 19.

²⁵² ينظر، رسالة أسباب حدوث الحروف، ص 4.

• *القرع هو التقريب ، يقصد به الضرب .

• **القلع هو التباعد ، لغة هو انتزاع الشيء من أصله.

• *** التوهج هو تذبذب الهواء .

²⁵³ تمام حسان ، منهاج البحث في اللغة ، ص 72/71.

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

وأكدت الدراسات العلمية أن مهمة الأذن ليست مقتصرة في النقاط الأصوات²⁵⁴ . وإنما تتعدى ذلك، ومن مهامها المساهمة في عملية إنتاج الصوت اللغوي (... تعرفنا على صوتنا بواسطة الأذن، وأن الصوت لا ينتج إلا ما تسمعه الأذن)²⁵⁵ .

و من خلال هذا المفهوم ندرك العلاقة الوطيدة بين المسموع و المنطوق، وفي الإتفاق والائتلاف تصير الصلة بين الصوت و المعنى صلة وطيبة ووثيقة مثلما هي بين السمع و النطق، و الصوت من أجل قضاء حاجتهم المتمثلة في التواصل والإبلاغ ومن هنا استطاع ابن جنّي²⁵⁶ أن يعرف اللغة بقوله : (أما حدها فإنه أصوات يعبر بها كل قوم عن إغراضهم).
فأنت ترى أن اللغة ظاهرة صوتية، وظيفتها الإخبار و الإفهام.

أنواع الصوت اللغوي:

اتفق اللغويون على أن الصوت اللغوي يصنف إلى نوعين :

1- الصوت الصامت: la consonne

ولقد عرفه إبراهيم أنيس²⁵⁷ بقوله : (في حين أن الأصوات الساكنة إما ينحبس معها الهواء انحباسا محكما فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصوت الانفجاري أو يضيق مجراه فيحدث النفس نوعا من الصفير أو الحفيف ..). فأنت ترى أن إبراهيم أنيس صنف الأصوات من حيث شدتها و رخاوتها بطريقة فيزيائية إلى أصوات انفجارية و أخرى احتكاكية، و من هنا فان التماثل الصوتي بين الأصوات الانفجارية و الأصوات الاحتكاكية ، يحدث إيقاعا ، و هذا الإيقاع يشكل وظيفة دلالية و جمالية في النص الشعري.
ومن هنا يمكن القول أن الصوت الصامت هو الحرف كما عرفه القدامى .

²⁵⁴ ينظر، مكي درار ، المجلد في المباحث الصوتية من الآثار العربية ، ص 27 .

²⁵⁵ بركة بسام ، علم الأصوات العام ، أصوات اللغة العربية ، دط . مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان : 1988 ، ص 56 .

²⁵⁶ الخصائص، ج 1 ، ص 33.

²⁵⁷ الأصوات اللغوية، ص 26 / 27.

2- الصوت الصائت la voyelle :

وتم تعريفه اصطلاحاً بأنه (عند النطق به يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة ، ثم يتخذ مجراه في الحلق والقم في ممر ليس فيه حوائل فتضيق مجراه كما يحدث مع الأصوات الرخوة ..)²⁵⁸ . وعليه تم تعريفه الصائت بطريقة فيزيائية فيزيولوجية تعتمد على جهاز النطق والرئتين والهواء .

مفهوم الحرف لغة :

ورد في مقاييس اللغة أن (الحاء والراء والفاء ثلاثة أصول : حد الشيء والعدول وتقدير الشيء ، فأما الحد ، فالحرف كل شيء حده ، كالسيف وغيره .. والأصل الثاني الانحراف عن الشيء .. والأصل الثالث انحراف جديد يقدر بها الجراحات عند العلاج)²⁵⁹ .

وعن ابن منظور²⁶⁰ فيما أورد ه عن الجوهرى أنه قال : (حرف كل شيء طرفه وسفيره...) . ومن هذه التعاريف اللغوية كلها يمكن القول بأن الحرف هو السمة الكتابية لأي صوت ، والصوت هو السمة النطقية لكل حرف .

مخارج وصفات الحروف :

للصوت اللغوي قسمان أولهما فيزيولوجي وهو ما يعرف غالباً باسم المخرج وثانيهما فيزيائي نفسي يعرف بالصفات . وعليه فالمخرج هو (الموضع الذي يتجمع فيه الصوت وينطلق منه في اتجاه السامع ...)²⁶¹ .

فالصفة لاحقة بالمخرج لا يمكن إدراك الصفة، إلا بتحقيق الأول الفيزيولوجي الذي هو "المخرج" فالمخرج يحقق وجود الصوت ، والصفة تحدد ذاته : وعليه فالمخرج تحقيق والصفة تلوين²⁶² .

ومن هنا يمكن توضيح هذه الظاهرة الصوتية اللغوية من خلال استقراء أنشودة

²⁵⁸ المرجع نفسه، ص 26 .

* الأصوات الصائتة يسميها القدماء الحركات.

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

²⁶⁰ لسان العرب ، (مادة حرف) .

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

²⁶² ينظر ، المرجع نفسه، ص 49 / 50 .

* الأصوات المهجورة لدى إبراهيم أنيس وكمال بشير هي :

(ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ع، غ، ل، م، ن) .

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

المطر فقد أسفر على النتائج الموضحة في الجداول الآتية:

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

تنزع اللغة الشعرية عند السياب منزعا انفعاليا مشعا بالدرامية المنفعلة بالتوجيه الخارجي الدرامي من حيث شيوع الأصوات المجهورة .
وعليه استطاع أن يفجر كل ما تتميز به اللغة العربية من طاقة وجدانية، ومن قدرة على توصيلها إلى عمق نفس القارئ أو المتلقي.

جدول الصفات الأساسية :

الصفات	عددتها	نسبتها
الجهر	926	%64.70
الهمس	505	%35.29
المجموع	1431	%99.99

جدول الصفات الثانوية :

الصفات	عددتها	نسبتها
الشدة الانفجار	561	%41.25
الرخاوة الاحتكاك	243	%17.86

التوسط المائع	556	%40.88
المجموع	1360	%99.99

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

و الوضوح السمعي²⁶³ . Sonore.

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

الصويت phonème:

مصطلح الصويت يمثل ظاهرة تلحظ في أواخر بعض الأصوات العربية حين محاولة النطق هذه الأصوات مفردة فيقول: (ألا تراك تقول في الدال والطاء واللام: إد ، إط ، إل ، فلا تجد للصوت منفذا هناك ، ثم تقول : اس ، اص ، از ، اذ ، ال ، فتجد الصوت يتبع الحرف ، وإنما يعرض هذا الصويت التابع لهذه الحروف ونحوها ما

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

وقفت عليها لأنك لا تتوي الأخذ في الحرف غيرها ، فيتمكن الصوت فيظهر ، فأما إذا وصلت هذه الحروف ونحوها ... فانك لا تحس معها شيئاً من الصوت) ²⁶⁴.

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

وأما الأصوات الاحتكاكية ** فهي التي يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع حيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكا مسموعا .
إلا أن مجرى الحروف يتسع و لا يمنع الهواء وذلك مع الألف والياء والواو فسميت بالحروف الهوائية ولهذا الإدراك تمكن ابن جني بتمييز الأصوات الصامتة فيلاحظ أن هواءها قد يقف وقوفا تاما أو لا يقف لكنه ينسل من خلال طريق ضيق .

وحروف المد (وهي الحركات) ²⁶⁵، وهي أن هواءها حرا طليقا دون مانعا يمنعها. وقد بدا مصطلح الصوت في أنشودة المطر موظفا توظيفا إيقاعيا المعبر عن هذه الظاهرة اللغوية بالأبيات الآتية:

عيناك غابتنا نخيل ساعة السحر²⁶⁶

أو شرفتان راح ينأي عنهما القمر²⁶⁷

عيناك حين تبسمان تورق الكروم²⁶⁸.

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

²⁶⁴ ابن جني أبو الفتح عثمان ، سر صناعة الإعراب ، ج 2 ، ص 235 .

*الانفجارية أطلق عليها القدامى تسمية الأصوات الشديدة .

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

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

²⁶⁶ السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ، (السطر 1) ، ص 474.

²⁶⁷ المصدر نفسه ، (السطر 2) ، ص 474.

²⁶⁸ المصدر نفسه ، (السطر 3) ، ص 474.

الصويت من منظور اللسانيات الحديثة :

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

مفهوم فونيم : phonème :

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

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

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

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

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

وظيفة الفونيم :

يقول بدر شاكر السياب :

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر ²⁷⁴

كالبحر سرح اليدين فوقه السماء ²⁷⁵

وكيف يشعرُ الوحيدُ فيه بالضياح ²⁷⁶

²⁶⁹ ينظر ، حركات مصطفى ، اللسانيات العامة ، ص 12 .

²⁷⁰ ينظر المرجع نفسه ، ص 14.

²⁷¹ السعدني مصطفى المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية ، دط ، منشأة الناش المعارف الإسكندرية : دت ، ص 56.

²⁷² ينظر ، السعداني مصطفى، المرجع نفسه ، ص 98.

²⁷³ ينظر، السعدني مصطفى، المرجع نفسه، ص 98.

²⁷⁴ السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ، (السطر 01) ، ص 474

²⁷⁵ المصدر نفسه ، (السطر 08) ، ص 474.

²⁷⁶ المصدر نفسه ، (السطر 39) ، ص 476.

بلا انتهاء - كالدّم المراق - كالجياح²⁷⁷

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق²⁷⁸

سواحل العراق بالنجوم والمحار ، كأنّه تهم بالشروق²⁷⁹ .

ويلعن المياه والقدر²⁸⁰

وينثر الغناء حيث القمر²⁸¹

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

الوحدة الكلامية 1	السحر	الضياع	البروق	القدر
الوحدة الكلامية 2	البحر	الجياح	الشروق	القمر

مما يلاحظ أن كل فونيم في بداية أو وسط كل مفردة من كل الوحدة الكلامية [تتباين عن ما يقابله من الوحدة الكلامية 2 بالجهر والهمس و الرخاوة والشدّة.

فالسين في "السحر" تختلف عن الباء في "البحر" فقط لكونها مهموسة والباء مجهورة ، وكذلك الشأن بالنسبة للضاد والجيم و الباء والشين والدادل والميم وهذا ما بينه مصطفى

277 المصدر نفسه ، (السطر 40) ، ص476.

278 المصدر نفسه ، (السطر 43) ، ص477.

279 المصدر نفسه (السطر 44) ، ص477.

280 المصدر نفسه ، (السطر 33) ، ص476.

281 المصدر نفسه ، (السطر 34) ، ص476.

حركات²⁸² في قوله : تحدد وظيفة الفونيم في تمييز صفات الأصوات . والذي يكسب التركيب إيقاعا فيطرب به السامع .

ينظر الجدول الآتي :

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

الانزياحات الصوتية :

مصطلح الإمالة: inflexion

الإمالة مصدر قولك أملت الشيء ، إمالة إذا أعدلت به إلى غير الجهة التي هو فيها، من مال الشيء يميل ميلا ، إذا انحرف عن القصد ، ووردت في لسان العرب بأنها (العدول إلى الشيء والإقبال عليه)²⁸³ . وعليه فهي تنزاح في دلالتها التقابلية بما فيها من تجاوز وتنافر .

²⁸² ينظر حركات مصطفي ، اللسانيات العامة ، ص 13 .
²⁸³ ابن منظور ، ج11 ، (مادة مال).

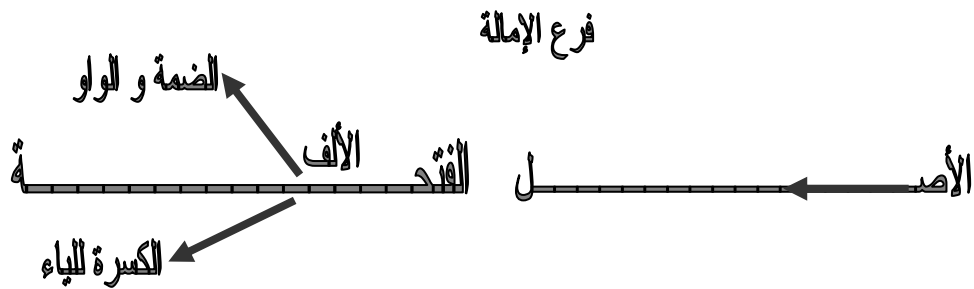
وهي في الاصطلاح التصريف والتقلب والتغيير (... أن ينحى نحو الكسرة، أي عدول بالفتحة عن استوائها إلى الكسرة ، وذلك بان تشرب الفتحة شيئاً من صوت الكسرة فتصير الفتحة بينها وبين الكسرة)²⁸⁴ .

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

وفي المستوى الصوتي، تمثل الإمالة خروجاً عن الأصل فهي ملفوظ لغوي ينبئ مدلوله بكسر المؤلف²⁸⁵ .

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

مسار أبعاض الحروف القصيرة في الإمالة¹:



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

²⁸⁴ فكيري الأحمد ، موسوعة مصطلحات جامع العلوم ، تح رفيع العجم ورفاقه، ط01 . مكتبة لبنان ، بيروت: 1999 ، ص 157 .
²⁸⁵ ينظر مكي درار ، سعد بسناسي ، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية دراسة تحليلية تطبيقية، دار الأديب وهران ، الجزائر: 2007، ص 153 .

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

ب- إمالة نحو الكسر.

ب - إمالة نحو الضم .

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

أنواع الإمالة ودوافعها :

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

1- إمالة الإستفال :

وهي ما جاءت مع أصوات الترقيق وهو خلاف التفخيم، فهي تلوين صوتي يجوز نعتها بمقدار التضييق²⁸⁷.

ب - إمالة الاستعلاء :

²⁸⁶ ينظر مكي درار ، سعاد بسناسي ، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية دراسة تحليلية تطبيقية ، ص 154
2 مكي درار، المجلد في المباحث الصوتية من الآثار العربية، ص 113.
* التجليد و التسمين : مأخوذة من الجذر (ج ل د) و (س م ن) . ينظر مختار لصحاح ، الرازي أبو بكر (مادة جلد و سمن).

²⁸⁷ ينظر ، مكي درار، المجلد في المباحث الصوتية من الآثار العربية ، ص 99.

وهي ما جاءت مع أصوات الإطباق والاستعلاء ، وعلى الرغم من أن أصوات الإطباق والاستعلاء تعتبر حواجز الإمالة ، لكننا نجد هذه الإمالة في القرآن كقوله تعالى:

﴿مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى﴾* ، وعلى الرغم من أن القاف مطبق ومما يمنع الإمالة ، ولكنها وردت ممالة برواية ورش** . وقد أطلق عليها إمالة على غير قياس لغوي²⁸⁸ فهي تلوين صوتي يمكن وصفها بمقدار الاتساع²⁸⁹.

ج إمالة الإبتاع:

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

وقام زيد ومع هذا كتبوا الصلوة والزكوة والحيوة بالواو لان الألف مالت نحو الواو (...)²⁹⁰. فالإمالة تكون ثابتة في الألفات على ما أورده سيبويه²⁹¹ في الكتاب لأن الألف مقدار

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

الإمالة وفعاليتها في توقيع الكلام :

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

فالإمالة التي تنحو منحى مسار الفتحة نحو الكسرة ، فهي تمثل تبديل لمقدارها الصوتي، فنتجه من الاتساع إلى التضيق ، كما أن هذه الظاهرة هي اختصار للمدة

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

²⁸⁹ ينظر المرجع السابق ،ص99.

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

²⁹⁰ ابن جني أبو الفتح عثمان ، سر صناعة الإعراب، ج 1 ،ص50.

²⁹¹ ينظر، الكتاب ، ج 2 ،ص 141 .

*سورة طه، الآية 2.

الزمنية التي كانت لها قبل الإمالة ، و بهذا تعمل على تقريب الفتحة من الكسرة وعليه قال ابن جني²⁹² : (إنما وقعت الإمالة في الكلام ، لتقريب الصوت من الصوت) وبخصوص هذا التقريب قال فيه جلال الدين السيوطي²⁹³ : (إن الإمالة يقابلها الفتح الخالص ، وهما معا لغتان مشهورتان على ألسنة الفصحاء من العرب الذين نزل القرآن الكريم بلغتهم) وقال ابن الجزري²⁹⁴ : (هو أن تتحو بالفتحة نحو الكسرة وبالألف نحو الياء ، ويقال له التقليل والتلطيف و بين بين) ، وبذلك يمكن تحديد أهم السمات الإمالة وهي اختلاس واقتصاد وتلوين وتناغم وجرس .

- 1- الاختلاس : هو سرعة تحريك للحركة بتخفيض مدتها وتبديل مقدارها بتقريبها من السكون ، قال سيبويه²⁹⁵ : (المختلسون هم الذين يسرعون اللفظ) و يفهم من سياق هذا التعريف أن الاختلاس هو العودة بالصوت الملفوظ إلى مستوى الصفر .
- 2- الاقتصاد : هو التغيير والتبديل في كمية الصوت المنطوق بنقص ، مما يوفر الوقت والجهد للافظ أثناء التشكيل والتخريج الصوتي ، فيحقق سهولة الأداء ووضوح الصورة النطقية، وفيه نوع من ارتخاء الجهاز الصوتي عند عملية التلطف .
- 3- التلوين : وهو كل ما يلحق البنية الافرادية والتركيبية من تبدلات²⁹⁶ . و من ظواهره الإدغام ، والإبدال ، والقلب والتخفيف .
- 4- التناغم أو الانسجام أو الحبك : فالانسجام مطلب إنساني اجتماعي فبه يتعامل الناس، ويتفاهمون ويتعاونون وهو أنواع متعددة .

أما من الجانب الإيقاعي فهو توزيع للكلام، وتنظيم للعلاقات بين عناصر البنية الإفرادية والتركيبية (ليس الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل)²⁹⁷ . وعلى هذا الأساس إيقاع اللغة ليس مجموع ألفاظ وإنما مجموعة وشائج وروابط وعليه حدده

²⁹² الخصائص ، ج 2 ، ص 141 .

²⁹³ الإيقاع في علوم القرآن ، ج 2 ، ص 91 .

²⁹⁴ تقريب النشر في القراءات العشر ، ج 2 ، تح إبراهيم عطوة عوض ، ط 2 . دار الحديث، القاهرة : 1992 ، ص 31/30 ..

²⁹⁵ الكتاب، ج 4 ، ص 202 .

²⁹⁶ ينظر ، مكي دار ، المجلد في المباحث الصوتية من الآثار العربية، ص 99 .

²⁹⁷ الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، ص 49/48 .

الجرجاني²⁹⁸ بقوله : (ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب بعض).

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

مبدأ الخفة والثقل:

أ- مفهوم الفصاحة:

جاء في لسان العرب أن لفظة " الفصاحة " مشتقة من مادة فصح ومعناها أبان وكشف ويقال أفصح اللبن، ذهب اللبأ عنه، وفصح اللبن إذا أخذت عنه الرغوة ، وأفصحت الشاة والناقة خلص لبنهما، وقال اللحياني أفصحت الشاة إذا انقطع عنها لبؤها وجاء اللبن بعد³⁰⁰.

يستخلص من هذه المعاني اللغوية، بأن الفصاحة لغة هي الإبانة والظهور ، قال سبحانه وتعالى: وَأَخِي لَهُرُونَ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُكَذِّبُونِ *.

فالفصاحة تشمل الألفاظ الواضحة البارزة المستأنسة استعمالاً والمدركة وجدانا، وحسا، و رفضها للنتافر مراعاة لنظم التركيب عند التشكيل³⁰¹.

فالنتافر ينبجس من نظم الأصوات المتقاربة المخرج (إن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر ولاشك في أن الألوان المتباينة إذا اجتمعت كانت في المنظر أحسن الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الأصفر ، لقرب ما بينه وبين الأصفر ، وبعد ما بينه وبين الأسود... ومثال

²⁹⁸المصدر نفسه، ص 46.

²⁹⁹الفراهيدي الخليل بن احمد ، معجم العين ، (مادة جرس).

³⁰⁰ ابن منظور محمد بن مكرم ، ج2، (مادة فصح).

*سورة القصص، الآية 34.

³⁰¹ ينظر ، بسناسي سعاد ، " إشكالية التواصل بين تقنيات التحليل واحتمالات التأويل"، ص136.

التأليف من الحروف المتباعدة كثيرة جل كلام العرب عليه ، وللحروف الحلق مزية في القبح إذا كان التأليف منها فقط ...³⁰² .

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

فالتنافر إذا ليس في طبيعة الأصوات وهي كلها فصيحة، وإنما في كيفية تعلق مع بعضها البعض، فكلما تباعدت في المخرج خفت واستسيغت، وكلما تقاربت في المخرج ثقلت وصعب النطق بها³⁰⁴ .

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

وعليه فالتنافر يحصل في مستويين:

1-بتجاوز كلمات متقاربة الحروف والمخارج.

2-بتكرير كلمة واحدة عدة مرات كقول شاعر وليسَ ثُربَ قُبْرَ حَرْبِ قُبْرٍ³⁰⁶ .

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

إذ الصوت مع نقيضه أظهر ومع شبيهه أخفى وأضعف³⁰⁷ ، وهذا ما أكده الجاحظ³⁰⁸ في مؤلفه البيان والتبيين فقال فإن الجيم لا يقارن الضاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين

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

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

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

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

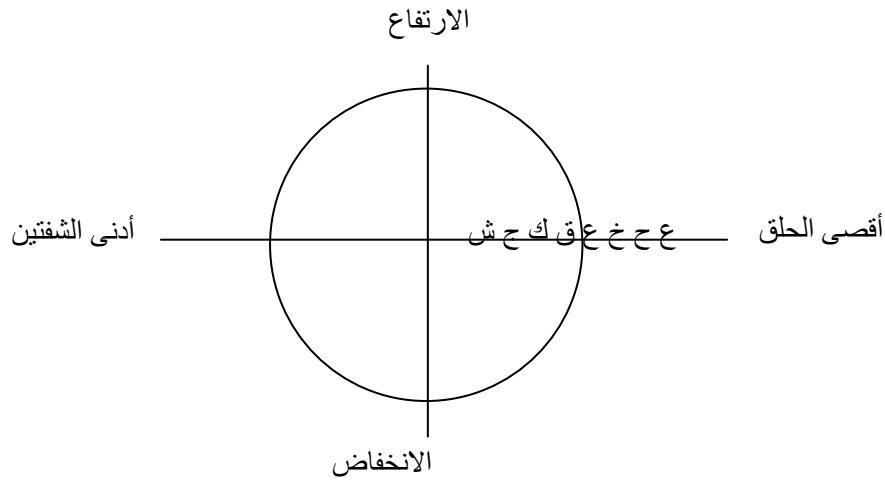
306 الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع ، ط 1. منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان :

1981 ص 23.

307 ينظر ، عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 281.

308 ينظر ، الجاحظ، البيان والتبيين ، ج 1 ، ص 51.

بتقديم ولا بتأخير ، والزاي لا تقارن الفاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير، وكلما توسعت دائرة التلفظ سهل وسلس الكلام، المبينة فيما يلي³⁰⁹:



تمثل الدائرة الملتفة حول مركز المعلم المتعامد، بيانا لمستويات الفصاحة، فكلمة اتسع حيز تلك الدائرة فيجد لسان الملقى سعة ورحبة في التلفظ تمكنه من تخريج الأصوات، وبالعكس كلما ضاق حيز الدائرة ربت معضلة الصوت وخرج المصوت به³¹⁰.

اهتم القدامى في بسط و سائل القدرة اللسانية من أجل إخراج الصوت وتشكيله. مما وفر لهم الاستطاعة على توقيع أساليبهم بعلامات التقفية و التسجيع والجناس والتكرير التي بها يتم عقد مكونات الخطاب³¹¹.

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

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

1- مستوى الألفاظ:

³⁰⁹ ينظر ، الجاحظ، المصدر نفسه ، ج 1، ص 272.

³¹⁰ ينظر ، عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 282.

³¹¹ ينظر ، عميش العربي، المرجع نفسه، ص 282.

* المعاضلة اللفظية ، ينظر ، كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري .

أورد القدامى أن الفعل أثقل من الاسم وهذا ما أكده السيوطي³¹² بقوله : (الخفيف من الكلمات ما قلت مدلولاته ولوازمه والثقل ما كثر فيه ذلك ، فخفة الاسم، أنه يدل على مسمى واحد ، ولا يلزمه غيره في تحقيق معناه .ومعنى ثقل الفعل ، أن مدلولاته ولوازمه كثيرة فمدلولاته الحدث والزمان،ولوازمه الفعل و المفعول والتصرف وغير ذلك).

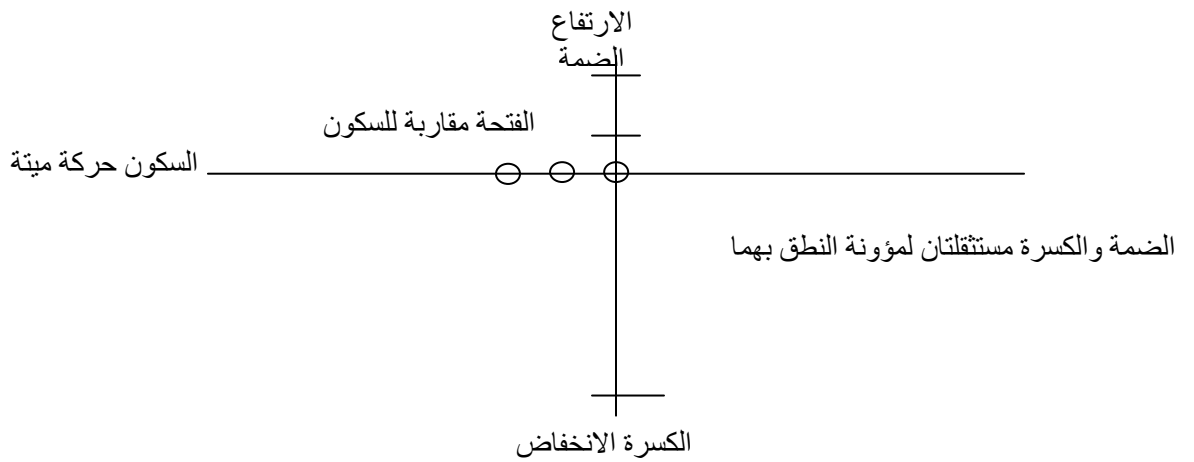
وعليه تم توظيف في الخطاب القرآني - قصة ادم وإيليس - الاسم بدل الفعل حسب قوله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴾ *

2- مستوى الحروف :

استنتقل المتحدث العربي الفصيح الأبنية الثلاثية إذا تقاربت حروفها، ونفر من اجتماع حروف الحلق³¹³ .ولذلك قل فيها الإدغام أو التجاور.

3- مستوى الحركات:

رتب القدامى ثقل بعض الحروف على الوجه الآتي :



قال جلال الدين السيوطي³¹⁴ : (أثقل الحركات ضمة والكسرة ثم الفتحة).

³¹² الإتيان في علوم القرآن ، ج 1 ، ص 98.

³¹³ أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 23.

* سورة البقرة ، الآية 31.

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

وإن التجربة المخبرية أثبتت غير ذلك، ووضعت أثقل الحركات الكسرة لأنها تمثل موجة قصيرة ، ومن بعدها الضمة والفتحة أخف الحركات ، لأن التحليل الصوتي في المخبر ينطلق من الحدة والدقة لا من الخشونة والفقامة³¹⁵.
إن مبدأ الخفة والثقل ارتبط ارتباطاً وثيقاً في الدراسات التراثية بصوت الهمزة * وتم التعرض إليها في مبحث النبر ** .

حقول الدلالة الاصطلاحية:

1- إيقاع الدلالة :

تأبّت لغة النصّ عامة ، ولغة الشعر خاصة عن أن يتلقفها قانون معرفي واضح ثابت ، فهي متروكة للتأويل والتخريج والتدليل .
فإن المفتاح الأساسي للولوج إلى مغوار النصّ الأدبي يتمثل في دراسة كل المستويات الدلالة للغة بداية من المستوى الصوتي ووظيفته في إيضاح أبعاد النصّ الأدبي ونهاية بالأبعاد الكلية للنصّ، وما مدى مساهمة الدلالة الصوتية في كشف بعض الأبعاد الدلالية والفنية للنصّ الأدبي .
ومن السمات الإيقاعية للكلام العربي الفني هو أن من طبيعة العربي أنه يستبّح أن يترك للقول متنفساً³¹⁶. فكل خطاب جبل بفطرة التنفيس سيفضي إلى مجرة من المدلولات بها تفتح تلك اللمسة الإيقاعية لسامع فضل الولوج إلى الخطاب بقصد إشراكه في إعادة إنتاج الدلالة باعتباره متفهماً عن المفهم قال الجاحظ³¹⁷ : المفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل.

الدلالة الصوتية والمحاولات التراثية الأولى:

1- محاولة الخليل(170 هـ):

³¹⁵ ينظر، مكي درار ، سعاد بسناسي، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية دراسة تحليلية تطبيقية، ص 150 .
* نطق الهمزة فيه نوع من التهوع ينظر كتاب العين ، ترتيب ومراجعة داود سلوم ، داود سليمان العنكي ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان، (مادة هوع) ص 88 . السطر 2 . والمؤونة والصعوبة .
** النبر مأخوذ من كلمة نبر أي همزة- ينظر مبحث النبر، الفصل الثاني، ص 50.
³¹⁶ ينظر الجاحظ، الحيوان، ج 1 ، ص 486.
³¹⁷ ينظر، الجاحظ، المصدر نفسه، ج 1 ، ص 487.

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

وجاء في الخصائص (قال الخليل كأنه توهموا في صوت الجندب استطالة ومداء، فقالوا صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا صرصر)³¹⁹.
ومن هنا يفهم أن الخليل ربط الدلالة بالصوت فكلمة " صر " صورة لفظية لصوت الجندب المستمر ، وصر صر يحكي صوت البازي الذي تسمع فيه تقطيعا .

2- محاولة سيبويه(ت 180 هـ):

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

3 - محاولة الجاحظ(ت 255 هـ):

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

ويعد الجاحظ في مقدمة الباحثين القدامى الذين اعتنوا بالدلالة الصوتية وصلاتها الوثيقة بالنص الأدبي وبخاصة فن الخطابة، فقد اهتم بعيوب النطق كالثغرة وأورد حروفها القاف والسين واللام والراء حيث تقلب القاف إلى الطاء والسين إلى ثاء ، واللام إلى الياء ، والكاف ، والراء إلى الياء أو الغين أو الذال أو الطاء وكما تعرض

³¹⁸ الأزهرى ، تح احمد عيد العليم البردوني، ج 12 ، مر، على البخاري ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، دط، باب الصاد والراء ، ص

106.

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

³²⁰ سيبويه ، الكتاب، ج2، ص218.

³²¹ الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، ص79 .

إلى اللكنة التي تبرز في كلام الأجنبي إذا نطق العربية كنطق الجيم زايًا، ومن عيوب النطق عنده أيضا تعود إلى أسباب عضوية كسقوط الأسنان³²².

4- محاولة ابن دريد (ت 321 هـ):

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

5 - محاولة ابن جنّي (392 هـ):

تناول ابن جنّي³²⁴ في هذه القضية في مؤلفه الخصائص، وأخذت بعدا عميقا وبخاصة في فصلي تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، وإمساك الألفاظ أشباه المعاني. ويبين ابن جنّي³²⁵ أن العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني إذا كان بينها تماثل صوتي لذلك يقول في باب: (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني واستعملوا تركيب

"ج ب ل" و"ج ب ن" و"ج ب ر" لتقاربها في موضع واحد ، وهو الالتئام والتماسك منه الجبل لشدته وقوته، والجبن إذا استمسك وتوقف وتجمع، ومنه جبر العظم ونحوه أي قويته).

ومن الظاهر أن ابن جنّي حاول أن يربط بين الدلالة والصوت معتمدا على تجانس الألفاظ وتقاربها ويتابع الفكرة نفسها في الفصل الموالي " إمساك الألفاظ أشباه المعاني" مرتكزا على تناغم وتقارب الجرس الصوتي بين الألفاظ فيقول: (... وذلك أنه كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها... ومن ذلك قولهم: خضم وقضم ، فالخضم للأكل الرطب ، كالبطيخ ، والقضم للصلب اليابس نحو قضمت الدابة شعيرها...فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس حذو المسموع الأصوات على محسوس الأحداث)³²⁶ . و يفهم من هذا الرأي أن ابن

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

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

³²⁴ الخصائص، ج 2 ، ص 168/ 133.

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

³²⁶ ينظر ابن جنّي أبو الفتح بن عثمان ، الخصائص، ج 2 ، ص 161.

جئني قد استيعاب الدور الدلالي التي تؤديه بعض الأصوات سواء من ناحية جرسها الإيقاعي أو من ناحية صفاتها.

ولم ينته عند هذا الحد بل اهتم بالعلاقة بين الحرف والمعنى ثم بين الصوت أو الفونيم الحركات و المعاني، وأخيرا بين جرس الحروف وترتيب الأحداث وفقا لترتيب أصواتها في الكلمة يقول: (... بحيث فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض والحاء لصلحها تشبه مخالب الأسد وبرائن الذئب ونحوها وإذا غارت في الأرض والثاء للنفث للتراب. وهذا أمر تراه محسوسا محصلا ، فأبي شبهة تبقى بعده، أم أي شك يعرض على مثله)³²⁷.

6 - محاولة ابن فارس (ت 395 هـ):

وضع ابن فارس معجما سماه مقاييس اللغة ، اهتم بالعلاقة بين الكلمات ومعانيها، وفق ما تطرق إليه ابن جني في مؤلفه الخصائص، إلا أن ابن فارس أضاف في معجمه المفردات والألفاظ التي تشترك في أصول ثلاثة ، ويشرح دلالتها مع ذكر تقابلات الأصول ، ثم يعقد الروابط المتواشجة بين الدلالات كل هذه الصور ، مستنتجا دلالة عامة لهذه المادة³²⁸.

7 - محاولة ابن سينا (ت 428 هـ):

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

الدلالة الصرفية:

مفهوم الدلالة الصرفية:

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

تتهج الدراسات الصرفية نهجا يحدد مدى صلة التصريف والاشتقاق بالتركيب والصيغ والأوزان الصرفية وما يتصل بها من ملحقات سواء كانت هذه الملحقات صدورا أو احشاء أو أعجازا³²⁹ و لا ريب أن الصيغ الصرفية والأوزان العربية قد ضببت وظائفها فوظيفة صيغة المفعول غير صيغة الفاعل ، والمزيد غير المجرد ، والملفت للانتباه تحديد الوظيفة لكل صيغة³³⁰ . فالبنية الصرفية تشكل سمة تتزاح إلى دلالة خاصة³³¹ .

إن الدرس الدلالي يناوش الصيغ الصرفية للمفردات وإظهار معانيها المؤداة ، فالدلالة المعجمية لا تكفي لبيان المعنى، بل لا بد أن تسهم الدلالة الصرفية في تلقف معنى الصيغة، فمثلا لبيان معنى "استغفر" فمعناها المعجمي متوقف على مادتها اللغوية " غ . ف . ر . " وأما معناها الصرفي فهو مرتبط بالوزن " استفعل " فالألف والسين والتاء التي تدل على الطلب³³² . ومنه قوله تعالى: ﴿ فَأَنْطَلَقًا حَتَّىٰ إِذَا أَتَيْتَ أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطَعْنَا أَهْلَهَا فَبِأَوَّلِهَا نَأْتِيكُم مِّنَ الْجِبَالِ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ كَافِرِينَ ۗ ﴾ .

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

وظيفة أبعاض الحروف والزوائد في تبيان دلالات الصيغ:

تسهم أبعاض الحروف والزوائد في تباين دلالات الصيغ، وهذا ما أثاره ابن جني³³³ من خلال حديثه عن دلالة صيغة "استفعل" حيث يقول: (استفعل في أكثر الأمر للطلب نحو : استسقى، واستطعم واستوهب، واستمتع واستقدم عمرا ، واستصرخ جعرا).

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

تحدث ابن جني في هذه القضية ، فهو يجزم أن ما دل على الطلب في صيغة استفعل هو الألف والسين والتاء حيث جاءت هذه الزوائد أولا ، ثم أعقبتها الأصول

³²⁹ ينظر، تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة، ص 204.

³³⁰ ينظر، تمام حسان ، اللغة بين المعيارية والوصفية ، دط . المكتبة الأنجلو المصرية: 1985 ، ص 221.

³³¹ ينظر، تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة، ص 208.

³³² ينظر، مختار عمر أحمد ، علم الدلالة ، ط 1 . دار العروبة ، الكويت : 1983 ، ص 13 .

* سورة الكهف، الآية 77.

³³³ الخصائص، ج 2 ، ص 153 .

القارة فاء الكلمة وعينها ولامها(وذلك أن الطلب للفعل ،والتماسه،والسعي فيه، والتأتي لوقوعه ، تقدمه، ثم وقعت الإجابة إليه، فتبع الفعل السؤال فيه، والتسبب لوقوعه ، فكما تبعت أفعال الإجابة أفعال الطلب ، كذلك اتبعت حروف الأصل الحروف الزائدة التي وضعت للالتماس والمسألة وذلك نحو استخرج واستقدم واستوهب، واستمنح)³³⁴. وهذه القضية يتم توضيحها بالمعادلة الآتية :

$$\boxed{\begin{array}{c} \text{صيغة} \\ \text{استفعل} \end{array}} = \boxed{\begin{array}{c} \text{فعل} \\ \text{ف ع ل} \end{array}} + \boxed{\begin{array}{c} \text{أ - س - ت} \end{array}}$$

طلب الفعل

الأصول

الزوائد

وقد وردت صيغة استفعل في النص القرآني ، ومنه قوله تعالى ﴿ قُلْ لَأَ أَمْلِكُ لِنَفْسِي نَفْعًا وَلَا ضَرًّا إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ وَلَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ الْغَيْبَ لَأَسْتَكْتَرْتُ مِنَ الْخَيْرِ وَمَا مَسَّنِيَ السُّوءُ إِنْ أَنَا إِلَّا نَذِيرٌ وَبَشِيرٌ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ * ﴾ . فصيغة استكثر دلت على طلب الخير الكثير.

2- إيقاع الصورة الأدبية أو الصورة الشعرية:

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

فهو هنا يتحدث عن الأدب في حقيقته الذي يقوم بنقل الدلالات والمعاني الغير المباشرة، كما أنه لا يحاكي الواقع المادي وإنما يستشف جوهره بواسطة حدس الأديب فيضفي على هذه المعاني السمات الفنية مبتعدا بذلك عن الواقع المادي إلى الواقع الخيالي فهو باستطاعته أن يحول الأفكار إلى تجارب شعرية بتوفير ما يمكن تسميته " بالفضاء الشعري " .

³³⁴ ينظر ، ابن جني أبو فتح عثمان الخصائص، ج 1، ص 15/11.

* سورة الأعراف، الآية 188.

³³⁵ إبراهيم الرماني ، الغموض في الشعر العربي ، ص 85.

وباستخدام الوسائل الفنية أهمها - الصورة - فما هي الصورة يا ترى ؟
(الصورة هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى ،
واللغة هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص البنية
لم تحدد على نحو واضح لأنه الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني والزمني)³³⁶ ،
وعليها فهي الطاقة الفعالة التي يبني بها الأديب رؤيته من خلال تفتيت أشياء الوجود
الواقعي ، فيتخذها منطلقا إلى الرؤية الشعرية³³⁷.

والصورة عند الفلاسفة مقابلة للمادة وهي ما يتميز به الشيء مطلقا فإذا كان في
الخارج كانت صورته خارجية ، وإذا كان في الذهن كانت صورته ذهنية ومن هنا
عرفها التوحيدي³³⁸ بقوله: (هي التي بها الشيء هو ما هو) ، وعليه لا يمكن أن
نحدد مفهوم الصورة بشكل مضبوط ونهائي .

فالصورة هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من العقل والفكر والخيال*
والعاطفة واللغة والإيقاع، وهكذا عرفها عز الدين اسماعيل³³⁹ بأنه (الشعور المستقر
في الذاكرة... وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم فإنها تأخذ
مظهر الصورة في الشعر أو الرسم أو النحت). والشاعر الحق هو الذي لا يصور بعيدا
عن ذاته بالاعتماد على الصيغ الجاهزة ، بل هو الذي يصور حسب شعوره وعاطفته.
وإذا كان المفهوم القديم قد خص الصورة على التشبيه* والاستعارة** بجميع
أشكالها. ولا نستطيع تأسيس أي مفهوم للصورة الفنية بعيدا عن الخيال (فهو الذي
يكسر الحاجز... على العقل والمادة فيجعل الخارجي داخليا ، والداخلي خارجيا
ويجعل من الطبيعة فكرا ، ويحيل الفكر إلى طبيعة ، وهذان موطن السر في الفنون
(³⁴⁰ .

³³⁶ الرماني إبراهيم ، الغموض في الشعر العربي ، ص 254
³³⁷ ينظر ساسين عساف ، الصورة الشعرية ونماذج في إبداع أبي نواس ، ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان :

1981 ، ص 24 .

³³⁸ المقابسات ، مقايسة /91 ، تح ، محمد حسين ، د ط . مطبعة الإرشاد: 1970 ، ص 363 .

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

* يرى كوليردج أن الخيال نوعان : " إني اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا ، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا ... أما الخيال الثانوي فهو في عرقي صدى الخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، فهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة ، وفي طريقة نشاطه ، أنه يذيب ويلاشئ ويحطم لكي يخلق من جديد " ينظر عشاوي محمد زكي ، قضايا النقد الأدبي ، دار النهضة العربية ، بيروت: 1979 ، ص 62 .

* التشبيه : لغة التمثيل ، ينظر ابن منظور محمد بن مكرم ، لسان العرب، (مادة شبه) . وعرفه العسكري أبو هلال (التشبيه : الوصف بان أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه) ، ينظر كتب الصناعتين ، ص 239 .

** الاستعارة أنه تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ، ونقل لها عما وضعت له ، ينظر الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز. ص

437

³⁴⁰ ناصف مصطفى ، الصورة الأدبية ، ط 2 ، دار الأندلس : 1981 ، ص 27 .

وهذا ما أوضحه حازم القرطاجني³⁴¹ لما عرف الشعر بأنه (كلام موزون مخيل) . وهكذا يتضح أن الخيال لا يقل أهمية عن الوزن والقافية في تشكيل القصيدة ، فهو يحمل دلالة معنوية مما يضيف على النص الشعري جمالية .

إن الصورة الني أحدثها " بدر شاكر السياب " لعيني الحبيبة في إطار جديد يختلف عن الإطار القديم ، حين كان الشاعر يشبه عيني المرأة بعيون المها ، وأما السياب فعينا حبيبته " نخيل " وهي صورة يمكن فرضت نفسها على الشاعر في موقع -البيئة العراقية والمشهورة بالتمور- التي نشأ فيها . فيقول السياب :

عَيْنَاكَ غَابَتَا نَخِيلَ سَاعَةِ السَّحْرِ³⁴²

أَوْ شَرَفَتَانِ رَاحَ يَنَائِي عَنْهُمَا الْقَمَرُ³⁴³

عَيْنَاكَ حِينَ تَبَسَّامَانَ تَوَرَّقَ الْكُرُومُ³⁴⁴

إيقاع البنية :

المقاربة المعجمية لمصطلح البنية: structure

ورد في لسان العرب كلمة بنية (.... بنى فلان بيتا بناء و بنى ، وابتنى دارا و بنى بمعنى. والبنيان الحائط)³⁴⁵ .

وعليه فاصل الكلمة بنية تدل على التشييد والبناء و التركيب.

وقال الفيروز آبادي³⁴⁶ أن البنية : (نقيض الهدم ، يقال :بناه بينيه بنيا وبناء وبنيانا وبنية وبناية وابتناه وبناه) ، و من هنا يستخلص أن المدلول اللغوي لمصطلح البنية يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما ، ثم امتد المصطلح إلى فن المعمار³⁴⁷ .

هذا عن مدلولها اللغوي و أما مفهومها الاصطلاحي فعرفها لالاند³⁴⁸ . بأنه (هي كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه و لا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه) ، وإن هذا التعريف يستند إلى رؤية يسيطر فيها

³⁴¹ منهاج البلاغ وسراج الأدباء ، ص 89 .

³⁴² ديوان شاكر السياب، أنشودة المطر، (السطر 1)، ص 474.

³⁴³المصدر نفسه، (السطر 2)، ص 474.

³⁴⁴المصدر نفسه، (السطر 3)، ص 474.

³⁴⁵ ابن منظور محمد ابن مكرم، (مادة بني).

³⁴⁶ القاموس المحيط ، (مادة بنى).

³⁴⁷ ينظر السعدني مصطفى ، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة تربوية ، دط الناشر مشاة المعارف بالإسكندرية ، دت ، ص 11

ترجم النص إلى العربية الأستاذ زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، ص 43.

³⁴⁸ - Andre la lande Vocabulaire technique et critique de la philosophie - ED. pu f 1983. p 1031.

« la structure est utiliser dans un sens particulier et nouveaux préciser chaque constituant dans. divers phénomène , dont chaque élément lie aux autres ne pouvant être comme un sémantique , sauf dans cadre généralisé »

النظام اللغوي على عناصره ، ويفصح عن علاقات فعلية تتجسد بين أصواته ، وكلماته ، وجمله وتراكيبه وصوره .
كما قد تعني البنية مفهوماً آخر يتصل بوضع الكلمات في سياقها الشعري
وضعا سليما منتظما وهو المفهوم الذي أشار إليه قدامة³⁴⁹ أثناء حديثه عن ائتلاف
اللفظ والوزن بقوله: (وذلك بأن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة ، مستقيمة ، كما
بينت ...)، وإنما كان يقصد قدامة بالبنية بناء الشعر والطريقة التي يؤسس بها الشاعر
كلامه ، ويسوقه سوفاً يختلف به عن النثر .

إن صياغة الألفاظ والأبنية والتراكيب في اللغة العربية تخضع لمزاج إيقاعي
، فأنت ترى في مواقع معينة من التركيب الشعري تفضل بنية على أبنية أخرى³⁵⁰
فحسن إيقاع البنية الثلاثية التي يستريح في تحقيقها اللسان خلاف غيرها في الأبنية
الأحادية ، والثنائية ، والرباعية والخماسية القائمة على الحرج و عدم الاعتدال .
وعليه فالبنية الأحادية لا توظف بسبب قلة بنيتها، وتعثر اللسان في تحقيق النطق
بها في الشعر. وأما البنية ثنائية فلا هي قليلة تستنقل بقلتها ولا هي طويلة تستملح بكثرة
حروفها .

إن السر الذي يكمن وراء استلذاذ البنية الثلاثية في الأداء الإنشادي للشعر القائم
على الاعتدال والاستواء والمباعدة بين حروف البنية³⁵¹ ، ومن هنا استنقل المتكلم
العربي الكلمات الثلاثية إذا تقاربت حروفها ، و اجتمع فيها حروف الحلق³⁵² .
و يبدو أن بدر شاكر السياب قد أحسن استخدام البنية الثلاثية في أنشودة المطر
كقافية في نهاية كل سطر شعري .

يقول الشاعر:

عيناكِ غابتا النخيلِ ساعةَ السحر³⁵³ °

أو شُرْفَتانِ راحَ يِنأى عنهما القمر³⁵⁴ °

وقطرةً فقطرةً تَدُوبُ في المطر³⁵⁵ °

³⁴⁹ قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 89 .
³⁵⁰ ينظر تليمة عبد المنعم ، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، دط. دار الثقافة القاهرة : 1978 ، ص 122 .
³⁵¹ ينظر عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 273 .
³⁵² ينظر أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 23 .
³⁵³ السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، (السطر 01) ، ص 474 .
³⁵⁴ المصدر نفسه، (السطر 02) ، ص 474 .

بأن أمه - التي أفاق منذ عام³⁵⁶

ويلعن المياه والقدر³⁵⁷

في الواد من أثر³⁵⁸

وفي العراق جوع³⁵⁹

وتطحن الشوان والحجر³⁶⁰

رحى تدور في الحقول حولها بشر³⁶¹

تدرج ضمن هذه الأسطر الشعرية مجموعة من الأبنية الثلاثية ، استخدمت كقوافي نهاية الأسطر ومنها " سحر - قمر - مطر - عام - قدر - اثر - جوع " وهي هنا مولد من مولدات القيمة الإيقاعية والصوتية واللسانية، وهذا السر في استخدام البنية الثلاثية بهذا النسيج والصياغة ، هي التي مكنت للقارئ والسامع على تذوقها ، فمثلا بنية (عام) قائمة في الأداء الإنشادي للشعر على قانون المباعدة بين الأصوات الثلاثة : الميم الذي هو شفوي وبين الألف الذي هو هوائي وبين العين الذي هو أقصى الحلق ، حيث تبيح مسافة لسانية واسعة بين حرفي العين والميم بحسن ترتيل وتنغيم صوتيهما معا³⁶² .

وعليه يمكن توضيح حسن إيقاع البنية الثلاثية مع مراعاة قانون المباعدة و

المباينة

(إذ يقتضي تجاوز الأصوات تميزا فيها بين موادها الصوتية وكلمات تقاربت ذاب بعضها في بعض واختلط معها)³⁶³ . ومن هنا يتضح أن السياب نسج أسطره الشعرية بماء المباعدة بين الأصوات .

ينظر الجدول التالي :

³⁵⁵ السياب بدر شاكر ، أنشودة المطر ، (السطر 15) ، ص 475 .

³⁵⁶ المصدر نفسه ، (السطر 251) ، ص 475 .

³⁵⁷ المصدر نفسه ، (السطر 33) ، ص 476 .

³⁵⁸ المصدر نفسه ، (السطر 57) ، ص 477 .

³⁵⁹ المصدر نفسه ، (السطر 65) ، ص 478 .

³⁶⁰ المصدر نفسه ، (السطر 68) ، ص 478 .

³⁶¹ المصدر نفسه ، (السطر 69) ، ص 478 .

³⁶² ينظر ، عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري البحث في كشف آليات تركيب لغة الشعر ، ص 273 .

³⁶³ ينظر المرجع نفسه ، ص 281 .

البنية	المخرج والصفة			تقارب المخرج	تباعد المخرج
سحر	س	ح	ر	-	+
	اللسان	الحلق	الذلق		
	رخو	رخو	رخو		
قمر	ق	م	ر	-	+
	اللهة	الشفافة	الذلق		
	شديد	متوسط	رخو		
مطر	م	ط	ر	-	+
	الشفافة	النتع	الذلق		
	متوسط	شديد	رخو		
عام	ع	ا	م	-	+
	الحلق	الجوف	الشفافة		
	متوسط	هوائي	متوسط		
قدر	ق	د	ر	-	+
	اللهة	النتع	الذلق		
	متوسط	شديد	رخو		
اثر	ا	ث	ر	-	+
	الحلق	اللثة	الذلق		
	هوائي	رخو	رخو		
جوع	ج	و	ع	-	+
	اللسان	الجوف	الحلق		
	شديد	متوسط	متوسط		

وبنظرة مركزة إلى ما تم تقديمه يتسنى إلى استنتاج بأن الشاعر حرص على إنتاج لسانيات خاصة هي اللسانيات الشعرية³⁶⁴.

1. ينظر عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، ص 280
+ التحقق
- عدم التحقق

الاختصاص الاصطلاحي في الموضوع النقدي: (الموسيقى الداخليّة و الموسيقى الخارجيّة نموذجاً):

تمهيد:

لا يقتصر الإطار الموسيقي للقصيدّة العربيّة على الوزن والقافية التي تقوم عليها صياغة الشعر، يقول ابن رشيق³⁶⁵: (الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة، إلا تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً، نحو المخمسات ومشاكلها).

ولذلك يختلف النقاد حين يحاولون تعريف الشعر تعريفاً جامعاً مانعاً، فيذكرون أهم الصفات وأعظم السمات، على اختلاف في ذلك، ولكنهم يجمعون على أن (الوزن والقافية باعتبارهما ظاهرة موسيقية من ألزم العناصر للغة الشعر وأسلوبه، وفي أدق مقاييسه النقدية)³⁶⁶.

ولم يكن هذا الإجماع على تعريف الشعر بأنه (الكلام الموزون المقفى)³⁶⁷ من قبل النقاد القدامى إلا تعبيراً عن ضرورة اعتماد الشعر على خاصتي الوزن والقافية، باعتبارهما أهم ما يميز بلاغة الشعر من بلاغة النثر.

على أن موسيقى الشعر لا تقتصر على الوزن والقافية فقط على الرغم من أهميتهما ومكانتهما، ولكنها تتجاوزهما لتشمل تآلف الحروف، وتضادها وطبيعة الأصوات وخصائصها، وتتابع الكلمات وتنوعها، وأمثلة ذلك مما يمكن أن يدخل تحت مفهوم الجرس الذي (ينضوي تحته كل ما يتعلق بندنّة الألفاظ في البيان الشعري، فالوزن والقافية على ذلك الطرف منه، وتبقي بعد الوزن والقافية فضلة... وهذه الفضلة يدخل فيها الجناس، الطباق وسائر المحسنات اللفظية مع تركيب

³⁶⁵ العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج1، ص268.

³⁶⁶ أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص16.

³⁶⁷ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص53.

الكلام ، وترتيب الكلمات وتخيرها ، وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات الشعر)³⁶⁸.

ومعنى ذلك أن موسيقى الشعر تتحقق في مستويين : مستوى التفعيلات والقوافي أو ما يطلق عليه الموسيقى الخارجية ، ومستوى جرس الألفاظ أو ما يطلق عليه الموسيقى الداخلية ويعنون بها (هذا الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر . وأقل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم ، وجودة الوصف، على نحو ما يعبر أبو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني)³⁶⁹.

الموسيقى الخارجية:

أهمية الوزن والقافية في القصيدة العربية :

فالموسيقى الخارجية للقصيدة العربية لا يؤطرها سوى الوزن و القافية.
(...الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت و قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية)³⁷⁰.

وهو الأصل في ذلك أن العرب وقفت على تسمية الكلام شعراً انطلاقاً من وحدة البيت، و يقول عز الدين إسماعيل³⁷¹ : (... القوائد ذات الوزن الواحد لها طابع مشترك يتمثل في واقع هذا الوزن في صورته المجردة، و لكنها بعد ذلك تختلف في النغمات كما و كيفاً ...).

ومن هنا تسهم التفعيلات في إثراء القصيدة بنغمات موسيقية تطرب بها أذن السامع

وبين إبراهيم أنيس³⁷² ما يتركه الشعر في نغمات أذن المتلقي فيقول : (الكلام الموزون

و النغم الموسيقي، يثير فينا انتباهاً عجبياً و ذلك لما فيه من مقاطع خاصة...).

⁴ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ص 459.

³⁶⁹ أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص 283.

³⁷⁰ هلال محمد غنيم، النقد الأدبي الحديث ، ط01. دار العودة ، بيروت : 1982، ص 462/461.

³⁷¹ التفسير النفسي للأدب ، ط04. دار العودة ، بيروت 1981 ، ص 79.

³⁷² أنيس إبراهيم موسيقى الشعر، ص 13 .

و الأوزان الشعرية محصورة العدد، فهي لا تتجاوز ستة عشر وزنا، كما هو معروف في كتب العروض. و قد عد الخليل بن أحمد الفراهيدي أجناسها (فجعلها خمسة عشر جنسا ، على أنه لم يذكر المتدارك)³⁷³ .

و أهمية القافية ليست بأقل من أهمية الوزن، فهي (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية)³⁷⁴ .

فلقد نالت من الاهتمام ما ناله الوزن ، بل اعتبرها النقاد الأقدمون الركن الثاني للشعر، واشترطوا لها كي تكون أكثر توقيعا و تأثيرا شروطا أهمها:

1- أن تكون متمكنة في مكانه من البيت غير مختصة و لا مستكرهة.

2- أن تكون عذبة، سلسلة المخرج، موسيقية، مناسبة للمعنى³⁷⁵ .

و مازالت القافية عندالمحدثين تعد من لوازم الموسيقى الشعرية فلم يهملوها و هي عند أحدهم ليست (إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة)³⁷⁶ .

و هي بذلك تعتبر مكونا أساسيا في توقيع موسيقى الشعر (القافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، تكرارها يزيد في وحدة النغم)³⁷⁷ . وعليه القافية وضعت للغناء والتغني.

الوظيفة الإيقاعية للصوت الشعري:

يمثل الصوت الشعري نهاية كل سطر في أنشودة المطر جرسا موسيقيا، و الجدول التالي يوضح الأصوات الشعرية المستخدمة في نهاية كل سطر شعري من أنشودة المطر:

الصوت	النون	الميم	الباء	اللام	القاف	الذال	العين	الفاء	الهمزة
عدد	02	06	01	05	03	11	06	02	06
تكرار	2.18	6.31	1.05	5.26	3.15	11.37	06.32	2.10	6.31
نهاية كل	%	%	%	%	%	%	%	%	%

³⁷³ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1، ص 269.

³⁷⁴ المصدر نفسه، ج 01، ص 294.

³⁷⁵ ينظر بدوي أحمد ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، دط ، نهضة مصر ، القاهرة ، 1960 ، ص 345 / 346 .

³⁷⁶ أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 246 .

³⁷⁷ هلال محمد غنيم، النقد الأدبي الحديث، ص 469 .

الراء	الكاف	الجيم	التاء	الياء	الصوت	سطر شعري
43	02	03	03	03	عدد	مجموع الأصوات 95 صوتا
45.26	2.10	3.15	3.15	3.15	تكرار كل	
%	%	%	%	%	نهاية كل سطر شعري	

ويتبين من خلال استقراء النتائج الموضحة في الجدول أن بعض الأصوات جاءت في نهاية الأسطر الشعرية من أنشودة المطر أكثر من غيرها وهي : "الراء ، الدال، الميم ، العين ، الهمزة ، اللام " وأن أصواتا قد يتوسط استعمالها من قبل الشاعر وهي : " القاف ، الجيم ، التاء ، الياء ، الفاء ، النون ، الكاف " وصوتا قليل الاستخدام وهو الباء .

وأن أصواتا لم ينظم فيها البت على مستوى القصيدة وهي : "الخاء والظاء والشين والضياء والواو ، التاء ، الزاي،الذال ، السين الطاء ، والغين ، الصاد " بمقارنة بنسب الأصوات الشائعة (الراء ، واللام ، والميم والنون ، والباء والدال) و أما الأصوات متوسطة الشيوع فهي : "التاء والسين والقاف والكاف والهمزة والعين والحاء والفاء والياء والجيم" ، والأصوات قليلة الشيوع " الضاد و الطاء والهاء " وأصوات نادرة " الذال والتاء والغين والحاء والسين والصاد والزاي والظاء والواو " في الشعر العربي³⁷⁸ مع نسبها في نهاية كل سطر شعري من أنشودة المطر.

فأنت ترى توافقا في استخدام البعض منها ، و اختلاف في البعض الآخر وهذا ما يظهر جليا من خلال نسب استقراء أصوات نهاية كل سطر شعري من أنشودة المطر، فوردت النسب كالاتي:

نسبة الأصوات الشائعة من خلال أنشودة المطر : 81.01 %

نسبة الأصوات المتوسطة الشيوع من خلال أنشودة المطر: 11.56 %

نسبة الأصوات القليلة الشبوع من خلال أنشودة المطر : 8.4 %

ومما يلاحظ أن الشاعر وظف الراء بكثرة لأن صوت الراء مجهور متوسط، شديد ورخو، وهو ما يعرف لدى المحدثين بالصوت المائع "liquide" ومن خواصه قوة الوضوح السمعي³⁷⁹، والصوت المهجور أوضح في السمع من الصوت المهموس³⁸⁰.

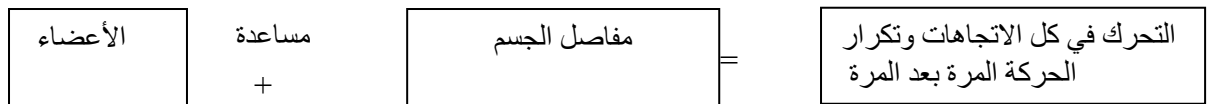
إيقاع التواصل:

قد نجح الشاعر في استخدام هذه الأداة الصوتية الفعالة لأن تكرار أشباه الصوائت* يلفت إنتباه السامعين نتيجة تميزها بصفات كالوضوح السمعي والسهولة وعذوبتها وقوة تأثيرها على السمع في تأدية شفرة الخطاب، وربط العلاقات النفسية والوجدانية، المشتركة بين المرسل والمرسل إليه والمتلقى أو القارئ.

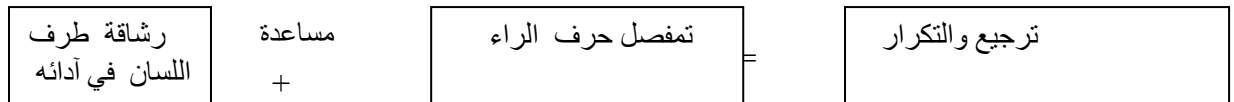
وتوضيحا لذلك فأنت تسمع سحر هذا الصوت وجرسه الموسيقي، وقوة تأثيره على السمع ومن اليقين أن فاقة اللغة العربية إلى الصوت الراء لا تقل عن فاقة الجسم للمفاصل. فلولا صوت الراء لفقدت اللغة العربية الكثير من حركيتها وفعاليتها³⁸¹.

فأنت ترى صوت حرف الراء من أصوات الحروف هو أشبه ما يكون بمفاصل

الجسم³⁸² ولعل الرسم التوضيحي³ الآتي دليل على ما ورد في المتن :



صورة مرئية



صورة صوتية

³⁷⁹ ينظر المرجع نفسه، ص 28.

³⁸⁰ المرجع نفسه، ص 27.

* أشباه الأصوات أو الحركات. أطلقها علماء العربية القدامى على هذه الأصوات الأربعة (ل، م، ن، ر) و أضافوا إليها العين و جمعوها في قولهم "لم نرع".

³⁸¹ ينظر عباس حسان ، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 1998، ص 83.

³⁸² ينظر ، عباس حسان ، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 83 / 84.

* أشباه الصوائت أو الحركات.

³ ينظر ، المرجع نفسه، ص 84.

إيقاع التفعيلة :

يبث الشاعر انفعالاته في أسطر تتفاوت عدد تفعيلاتها قصرا أو طولا .نتيجة إدراك الشعراء أن الانسجام الإيقاعي يكمن في التفعيلة لا في الوزن .

ويمكن للقارئ العودة إلى قصيدة أنشودة المطر ليقارن بين اختلاف إيقاع القصيدة حسب انفعالات الشاعر. فيتوقف عند ظاهرة السطر الشعري وما مدى ارتباطه بالتلوين انفعالي:

فأنت ترى بداية المقطع التالي من قصيدة أنشودة المطر¹ :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر ، مستفعلن متفعلن متفعلن متف

أو شر فتان راح ينادى عنها القمر ، مستفعلن متفعلن مستفعلن متف

عيناك حين تبسمان تورق الكروم ، مستفعلن متفعلن متفعلن متف

وترقص الأضواء...كالأقمار في نهر ، متفعلن ، مستفعلن مستفعلن متف

إن الهوية الإيقاعية للمقطعين التاليين من أنشودة المطر مضمونة بالعناصر

الإيقاعية التالية :

أ-هيمنة تفعيلة الرجز * (مستفعلن -متفعلن - متف)

لم يخرج الشاعر في هذه القصيدة على المجال الإيقاعي لبحر الرجز ، ولعله استطاع أن يمنح النص الشعري بعدا فنيا جسده الظاهرة الإيقاعية النابعة من التركيب الموسيقي لتفعيلات بحر الرجز، وقد وفر الشاعر لقصيدته توازنا وتماسكا من خلال استناده إلى هذا النمط الإيقاعي ، واستطاع أن يضمن رؤيته إلى الوجود عبر إيقاع هذا البحر.

ب- القافية المتنوعة:

وأسهمت القافية المتنوعة بما تحتويه من دلالات صوتية وإيقاعية في أداء

المعاني التي يطمح الشاعر إلى ذكرها ، فحرف الراء ورد45 مرة مجهور متوسط

الذي مخرجه ، من ذلق اللسان يناسب شعر أنشودة المطر وما تتضمنه من مشاعر

وأحاسيس وحالات اليأس والحزن التي يعانيتها الشاعر.

1 السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، (الأسطر الشعرية: 1-2-3-4)، ص 474.
* الرجز: لقب الرجز بحمار الشعراء رغبة الجميع في امتطائه .
مستفعلن - مستفعلن - مستفعلن - مستفعلن - مستفعلن - مستفعلن - مستفعلن
يستعمل تاما ومجزوءا و مشطورا.

ج - التكرار الحرفي :

قصد زيادة جرس السطر الشعري بغض النظر عن النظر علاقة ذلك بالزيادة في المعنى. وقد حفلت هذه الأسطر الشعرية بنوع من التكرار فتكرر حرف الميم 4 مرات ، والنون مرتين ومنحها نوع من الغنائية والإنشادية . وعلى الرغم من ذلك تضيف هذه الأصوات على السطر الشعري إيقاعا خاصا ، بل إن تكرار هنا ربما شارك في انتاج المعنى إلى جانب مشاركته في إبراز الإيقاع .
وكان للجوانب الإيقاعية التي تشكلها الأوتاد والأسباب في التفعيلتين " مستفعلن متفعلن" وهي تفعيلة مشتركة بين الرجز والبسيط لها دور فعال في ضبط إيقاع الأبيات ومنحها طاقة إيحائية في تصوير قلق الشاعر ومعاناته .

الموسيقى الداخلية :

تتحقق الموسيقى الداخلية على مستوى النص الأدبي اعتمادا على عناصر الانسجام والتوزين الصوتي في كل من التكرار ، والجناس ، والطباق ، والمقابلة .
أ-التكرار : réccurrence

يتسلط التكرار، من الوجهة الفلسفية، على كل مظاهر الحياة، أو بتعبير آخر هو ناموس من نواميس الحياة، فالليل والنهار يتكرران، والفصول تتكرر، والصبح والنهار يتكرران، ودقات القلب والنفس كل ذلك يتكرر بنظام دقيق بديع³⁸³.

استقر الأمر في البلاغة العربية على أن وظيفة التكرار هي التأكيد والتقرير ولفت الانتباه ، ويرى ابن رشيق³⁸⁴ (التكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار اللفظي والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينيه ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق والاستعذاب) و يستشف من هذا الرأي أن التكرار محسن

³⁸³ ينظر مرتاض عبد الملك ، نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، ط1. دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران ،الجزائر: 2003 ، ص 260.

³⁸⁴ العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده ، ج 2 ، ص 92.

لفظي يتجسد على السطح أو ظاهر النص surface du text فهو وسيلة من وسائل السبك cohesion³⁸⁵ .

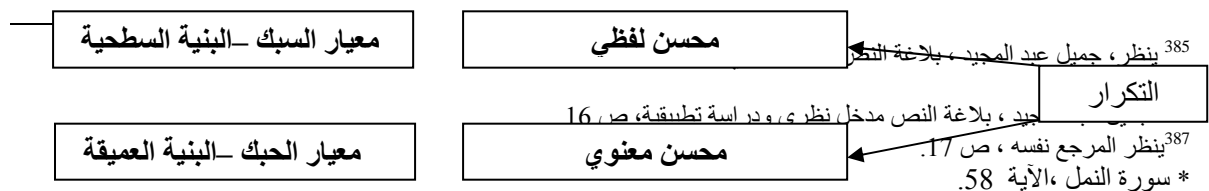
ومن هنا التكرار أقدر على توليد الدلالة الهامشية أو الإيحائية connotation وهذا ما نلفه في الشعر الحديث فمثلا وردت كلمة مطر 31 مرة في أنشودة المطر مكرورة في مواضيع مختلفة . ويمكن توضيح الدلالة الإيحائية لكلمة المطر فيما يلي :
قبل أن نلج إلى المعنى الانزياحي déviation للفظة مطر ، نقف أمام دلالتها المعجمية فوردت كلمة مطر في التفكير المعجمي العربي بمعنى ماء السحاب النازل على الأرض ، و قد وردت في القرآن بمعنى العذاب لقوله تعالى: وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَّراً فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنذِرِينَ * أما دلالتها الإيحائية في أنشودة المطر فهي مرتبطة بالدموع والأحزان والثورة والخسائر والكفاح، وأما في نهاية القصيدة فهي مزاحة إلى نمو العشب وإلى الاخضرار .

ومن هنا أصبح للتكرار أفق جديد يمكن استشرافه من منظورين ، من منظور اللسانيات النصية ومن منظور التوقيع الصوتي .

أ- التكرار من المنظور اللسانيات النصية :

إن التكرار ظاهرة لغوية تحقق على مستوى النص (يتجسد التكرار في مستوى الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني والتي نخطها أو نراها...) ³⁸⁶ ، فهو يحقق معيار السبك المعجمي cohesion lexical ، وقد حصر ابن رشيق التكرار في اللفظ دون المعنى ، وأجزم أن التكرار في المعنى أقل أو أضعف .
وعليه يمكن أن يحقق التكرار معيار الحبكة coherence (يختص بالاستمرارية المتحققة في عالم النص ونعنى بها منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين المفاهيم) ³⁸⁷ .

وخلاصة القول من وجهة الدرس اللساني يمكن توضيح التكرار بهذا المخطط:



ب- التكرار من منظور التوقيع الصوتي:

1- تكرار الحرفي:

و قد يضيف على النص نوعا من النغم والموسيقى، فتهتز أذن المتلقي فيطرب. مما يستوجب حسن استخدام تكرار الصوت في مواضعه المناسبة له (فالصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتاد الصوتية ... تلازمه الحركة ، والحركة في الصوت المهجور تفرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها ، بذلك يكون له بعض الآثار ... الأصوات المجهورة تصلح للإشاد)³⁸⁸.

وقد بدت في أنشودة المطر الظاهرة الصوتية تتمثل في طغيان أصوات على أصوات أخرى فمثلا حرف الراء مجهور طغى على الكلمات في نهاية الأسطر الشعرية فورد 47 مرة، وكما ورد في متن الأنشودة ، سواء أكان في أول الكلمة، أم في وسطها أم في نهايتها ، فهو صوت صاخب عنيف ، حيث استخدمه الشاعر كي يعبر عن روعة جمال أمه العراق المتغزل بها و يظهر من خلال الأسطر الشعرية³⁸⁹ التالية :

عيناك غايتنا نخيل ساعة السحر°

أو شرفتان راح ينأى عنها القمر°

عيناك حين تبسمان تورق الكروم° .

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر°

فسيطرة " الراء " عن اعتدال واستواء وعلى حد قول رومان ياكبسون³ : (ومهما كانت فعالية التشديد على التكرار في الشعر فان النسيج الصوتي بعيد عن أن يحصر في تأليفات عددية لا غير، ويمكن للفونيم لا يظهر إلا مرة واحدة لكن في كلمة رئيسية في موقع متميز وفي خلفية متباينة أن يتخذ بروزا دالا)⁴ . فوظف

³⁸⁸ محمد السعدني ، إثبات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دط . منشأة المعارف ، الإسكندرية : دت ، ص 37.

³⁸⁹ أنشودة المطر ، (الأسطر الشعرية - 1 - 2 - 3 - 4) ، ص 474.

³ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر ، محمد الوالي و مبارك خمسون، ط 1. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء: 1988، ص 55.

⁴ المرجع نفسه، ص 55.

الشاعر فونيم الرءاء في البداية وفي الوسط ، وفي النهاية من خلال الألفاظ التالية "السحر -شرفتان -راح -القمر -تورق - الكروم -ترقص -الأقمار -النهر... " مما خلق جوا موسيقيا يضيفي نوعا من الدلالة¹ .

2- التكرار اللفظي :

منهله ومنبعه تكرر لفظ أو أكثر في ثوب وحدات متتالية ، أو متناثرة على سطح النص مما يجعل العنصر المكرور عامل ترديد وترجيع ، فيولد نوعا من الموسيقى والنغم² وعامد هذا النوع تكرار الألفاظ، والصيغ ، والأدوات والتراكيب، والأسماء والأعلام ، حيث يكون العنصر المكرور وثيق الارتباط بالمعنى العام³ . ولا يمكن اعتباره ظاهرة عابرة في كيان النص. وعليه يمكن أن نسوق هنا بعض الأبيات من أنشودة المطر التي يمتاز فيها التردد الصوتي مع البعد الدلالي عبر حالة من الحزن والمعاناة، و يمثل هذه الظاهرة قول الشاعر³⁹⁶ :

ونشوة وحشية تعانق السماء °
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر °
وقطرة فقطرة تذوب في المطر °
أنشودة المطر °
مطر °
مطر °
مطر °

فتكرار لفظة "مطر " ، يولد شعور الشوق والحنين ، ويعبر عن فكرة أن الماء هو رمز الخصب والحياة .فهو يشبه الماء بصدر الأم ، فالماء منبع الأمن والأمان والاستقرار و الحياة ، والأم مصدر الحب والأمن والأمان للطفل .

وإيقاع التكرار اللفظي قد تخلفه المفردات التي تتكرر زوجين زوجين سواء كان

أفقيا أو عموديا :

أ- تكرار زوجين أفقيا :

"قطرة فقطرة " ، تسح ما تسح " ، أصبح يا خليج يا خليج "

¹ ينظر محمد السعدي ، إثبات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دط، منشأة المعارف ، الإسكندرية، دت ، ص 38 .
² ينظر عبد الله الطيب ، المرشد في أشعار العرب وصناعتها ، ج 2، ص 495 / 496 .
³ ينظر نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط 6 ، دار العلم للملايين ، بيروت : 1981 ، ص 254 .
³⁹⁶ السياب بدر شاكر، أنشودة المطر الأسطر الشعرية التالية : 12 إلى 21 ، ص 475 .

ب- تكرار زوجين عموديا :

"عيناك غابتا " ، " عيناك حين " ، نشوة ، كنشوة " ، غدا تعود أن تعود " ، " هو المطر مع المطر " ، "أكاد أسمع أسمع " . إذا هذا التكرار بنوعيه هو تنويع يغني النص بنغم وموسيقى شجية الأصوات ويقضي على رتابة التكرار ذي الصيغة الواحدة.

الجناس:

كما ورد في لسان العرب ، الجناس مصدر جانس وكذلك المجانسة والتجنيس ، مصدر جنس ، والتجانس مصدر تجانس والجنس في اللغة الضرب وهو أعم من النوع ³⁹⁷.

وعرفه الخطيب القزويني ³⁹⁸ بأنه: (هو تشابه كلمتين في اللفظ). وأنت ترى بأن الجناس ضرب من التكرار ، وهو نوعان تام وغير تام .

أ- الجناس التام:

هو اتفاق لفظين في أنواع الحروف، وأعدادها ، وهيئاتها ، وترتيبها واختلافهما في المعنى ³⁹⁹.

ولقد لخص بعض الباحثين هذه الشروط في عبارة واحدة هي : تماثل الأصوات "الصوائت والصوامت " المتقاربة في الطرفين المتجانسين ⁴⁰⁰ . ولخصه بعضهم إذ عرف

الجناس التام بأنه : (مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول) ⁴⁰¹ . وعليه فأنت ترى أن تسميته مشتقة من تعريفه وعلى الرغم من هذا اختلف البلاغيون حول تسمية المصطلح فمنهم من يسميه الكامل ⁴⁰² ، ومن يسميه المستوفي ⁴⁰³.

403

³⁹⁷ ابن منظور ، (مادة جنس).

³⁹⁸ الإيضاح ، ج 2 ، ص 535 .

³⁹⁹ ينظر المصدر نفسه، ج 2 ، ص 535 .

⁴⁰⁰ ينظر العمري محمد ، تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، ط1 . دار العليمة للكتاب: 1990 ، ص 107 .

⁴⁰¹ السلطان منير ، البديع تأصيل وتجديد ، دط . منشأة المعارف ، الإسكندرية : 1986 ، ص 76 .

⁴⁰² ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن العشر وأدابه ونقده ، ج 1 ، ص 550 .

⁴⁰³ الصفدي صلاح الدين خليل بن أبيك ، جنان الجناس في علم البديع، تح سمر حسين حليبي ، ط1 . دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان: 1987

ص 45 .

وخلصة القول أن الجناس التام يعتمد تكرار الحروف والأصوات بأعيانها، وقد كثر في الشعر العمودي، حيث لم نلّفه في قصيدة أنشودة المطر. ومن هنا قد حفل الشعر العباسي بهذا النوع من الجناس، ولا سيما لدى أبي نواس ومنه قوله⁴⁰⁴:

عباسُ عباسٌ إذا احتدمَ الوَغى
والفضلُ فضلٌ والربيعُ ربيعٌ

فعباس الأول اسم علم ، والثاني زمان المطر والخصب ، وبهذا مدح آل الربيع وهم العباس ووالده الفضل وجده الربيع .

ب- الجناس الغير التام :

هو اتفاق اللفظين في الوزن كما يبدو في هذه الأبيات⁴⁰⁵:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرقتان راح ينأى عنهما القمر

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياح

بلا انتهاء - كالدّم المراق ، كالجياح

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار كأنها تهم بالشروق .

فكلمة السحر على رنة القمر ، وكلمة الضياح على رنة الجياح ، وكلمة البروق على رنة الشروق . وترداد هذه الصيغ المتشابهة في الوزن، هو تكرار واضح وإن تكن هذه الصيغ تختلف في حرف واحد، وعلى الرغم من ذلك يحقق في جانبه الموسيقي ما يحققه التكرار المحض سواء بسواء .

وبقدر ما يقوى الجناس الغير التام الجانب الإيقاعي ، والموسيقى للنص، وما يضيف عليه من جراسة صوتية . في حالة اتفاق الميزان الصرفي (فأضفى على الإيقاع لحنا شجيا، ونغما موحيا مؤثر وأسهم في إثراء الدلالات ، وتعميق الأفكار)² والجدول الآتي يوضح ذلك:

<p>السحر القمر (س: *1=2) التغيير واتفاق الميزان الصرفي الكروم الغيوم (س: 3=14) التغيير واتفاق الميزان الصرفي رعشة نشوة (س: 11=12) التغيير واتفاق الميزان الصرفي يبعث يشعر (س: 37=39) التغيير واتفاق الميزان الصرفي الجمال الرجال (س: 54=55) التغيير واتفاق الميزان الصرفي البروق الشروق (س: 43=44) التغيير واتفاق الميزان الصرفي يذخر يخزن (س: 53=54) التغيير واتفاق الميزان الصرفي الخليج النسيج (س: 47=50) التغيير واتفاق الميزان الصرفي الضياح الجياح (س: 39=40) التغيير واتفاق الميزان الصرفي</p>	<p>الجناس غير التام</p>
---	-------------------------

⁴⁰⁴ ديوان أبي نواس - الحسن ابن هاني ، تح احمد عبد المجيد الزالي ، دار الكتاب العرب، بيروت، لبنان، 1953، ص 463

⁴⁰⁵ السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ، الأسطر الشعرية هي : (1-2-39-40-43-44-45)، ص 474/476/477 .

² بوحوش رابع ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 97.

ج - الجناس الصوتي:

و يسهم الجناس الصوتي في أنشودة المطر في تشكيل الإيقاع، سواء كان الجناس مقطعيًا - أي تجانس أصوات المقاطع مع بعضها البعض أو كليًا أي تجانس الأصوات للكلمة مع بعضها البعض- و مثال الجناس المقطعي تمثله الكلمات التالية " السحر - القمر - الأضواء - الأقمار - تبسمان - تغرقان - الظلام - الضياء - البكاء - المطر - القدر - الضياع - الجياح - البروق - الشروق - الدم - الحب - الجبال - الرجال - أكاد - أسمع "، و مثال الجناس الكلي تمثلها الكلمات الآتية " و نشوة ، كنشوة - و قطرة ، فقطرة - تسح ، ما تسح - كا ، كا ، كا - يا خليج ، يا خليج - يا ، يا - كنا ، كانت " .

و يشكل الجناس الصوتي بين هذه المقاطع و الكلمات جرسا موسيقيا يساعد في تشكيل الإيقاع ، و هذا الإيقاع يضيف على النص بعدا جماليا و يتضح أثر الجناس الصوتي في تشكيل الإيقاع في النص الأدبي ، ويقول بدر شاكر السياب ¹ :

و ترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر.

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

و قطرة فقطرة تذوب في المطر...

تسح ما تسح من دموعها الثقال

بلا انتهاء - كالدّم المراق، كالجياح

كالحب، كالأطفال، كالموتى - هو المطر

أصيح بالخليج: يا خليج

نجد الجناس الصوتي في المقطعين: وا، ما، من كلمتي الأضواء ، الأقمار. و كذلك المقاطع ما، من، يا، يا، را، يا، من كلمتي المراق، كالجياح. و لا شك أن هذا الجناس الصوتي يحدث جرسا موسيقيا و إيقاعيا في النص الشعري. و دلالة هذا الجرس من ناحية المعنى تتضح من خلال اقتران كل مقطع صوتي جناسي بسياق الكلام، كما

أن حركة المد في هذه المقاطع الجناسية تتوافق و الحالات الشعورية، و هي ذات قيمة إنشادية و تنغيمية

1 السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، (10 - 15 - 23 - 40 - 41 - 47)، ص 474 / 475.

و امتاعية⁴⁰⁶. وكما تشكل بعدا دلاليا باعتبارها مناسبة للغة الإشارة و الانفعال البلاغي ذات تأثير بنائي⁴⁰⁷.

الطباق :

حين نستعرض آراء النقاد في ما يخص مفهوم الطباق يستخلص منها مفهومين بارزين: أحدهما هو الجمع بن اللفظ وضده كالليل و النهار، والسواد والبياض⁴⁰⁸ وثانيها الجمع بين الشيء وضده لفظا كان أو فكرة ومعنى. كقول السياب :
دفي الشتاء فيه ارتعاشه الخريف⁴
و الموت، و الميلاد، و الظلام، و الضياء⁵

فألفاظ "الموت، و الميلاد، و الظلام، و الضياء " فلها وظيفة دلالية تتجلى في إيضاح المعنى وتقويته وتوكيده وخلقت انسجام بين اللفظ والمعنى ، مع تقويتها للجرس وإشاعته عبر هذا الفضاء الشعري ، وشأنه في ذلك شأن التكرار (من الفنون التي تتعامل مع المعنى ونقيضه، ولا يحرص على الإيقاع إلا إذا جاء عفوا بلا تعارض مع الوفاء بالمعنى)⁶.

و على هذا الأساس الطباق لا يولد نغما ولا جرسا صوتيا إلا إذا ورد عفويا.

⁴⁰⁶ ينظر عميش العربي خصائص الإيقاع الشعري ، بحث في كشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ص 285 .

⁴⁰⁷ ينظر المرجع نفسه ، ص 287 .

⁴⁰⁸ ينظر كتاب الصناعتين ص 37 ، أسرار البلاغة ص 20 .مفتاح العلوم، ص 423. الإيضاح، ج 2، ص 477.

4 السياب بدر شاكر، أنشودة المطر ، (السطر 9) ص 474.

5المصدر نفسه، (السطر 10) ص 475.

6 سلطان منير ، البديع تأصيل وتحديد، ص 119.

