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

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مقصورة ابن دريد

مقاربة صوتية دلالية

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

إعداد الطالبة:
ريمة يحي

إشراف:
د.عبد الكريم بورنان

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
د. الجودي مرداسي	أستاذ محاضر	جامعة الحاج لخضر –باتنة	رئيسا
د. عبد الكريم بورنان	أستاذ محاضر	جامعة الحاج لخضر –باتنة	مشرفا ومقررا
د. زغدودة ذياب	أستاذة محاضرة	جامعة الحاج لخضر –باتنة	عضوا مناقشا
د. صلاح الدين ملاوي	أستاذ محاضر	جامعة محمد خيضر - بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1434/1433 هـ
2013/2012 م

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

لعل اللغة تعد من أكبر الألغاز التي واجهها المفكرون فـــي كـــل الأماكن والأزمان ، فحاولو في كل مرة كشف أسرارها وصبر أغوارها وازاحة الستار عن وجوهها المختلفة ، ومايزال هذا اللغز يثير العديد من التساؤلات ، ويسيل الكثير من الحبر بحثا عن الحقيقة ومع ذلـــك بقيـــت ملامحه غامضة وحدوده مبهمة ، فكلما جاءت نظرية وكشفت عن جانب من جوانبها إلا وظهر منه جانب أخر حير العقل وأعجز اللغة نفسها..

لقد بدأت الدراسات اللغوية منذ أقدم العصور ، وأخذت تتطور شيئا فشيئا مع نمو العقل البشري وتطور الوسائل التكنولوجية للبحث العلمـــي حيث أصبح الإنسان يستعمل أدق الآلات التي من شأنها أن تساعد فـــي حل كثير من الاشكاليات المستعصية ، وكشف أدق الأسرار التي تحيـــر عبقريات الإنسان ومواهبه.

فقد كانت الدراسات اللغوية في القديم تحظـــى باهتمـــام كثيـــر مـــن الفلاسفة والمفكرين ، إلا أنها كانت مرتبطة بالمجالات الفلسفية... فكانت وسيلة لا غاية ، فقد تناول اليونانيون قضية نشأة اللغة فانقسموا في شأنها إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية ، منهم من يعد اللغة توقيفا من عند الله سبحانه وتعالى ، ومنهم من يعدها وضعا واصطلاحا من طـــرف جماعـــة مـــن الحكماء ، ومنهم من يعدها تقليدا لأصوات الطبيعة ...وبقيـــت القضـــية مطروحة في ثنايا الفكر الفلسفي إلى يومنا هذا ، كما عالجوا قضية اللغة وعلاقتها بالفكر فبقي الجدل قائما إلى اليوم..

ولم يكتف المفكرون بالقضايا الفلسفية المتعلقة باللغة ، بل درسوا أيضـــا معظم جوانبها العلمية (الموضوعية) اعتمادا على الحقائق الملموســـة ، وكان الجانب النحوي أكثر حظا من الجوانب الأخرى فـــي الدراســـات اللغوية القديمة ، وكان كثيرا ما يُخْلَطُ بالقضايا الصوتية المتعلقة به ،

وأشهر الأقوام في هذا المجال الهنود واليونان ثم العرب الذين نبغوا فـــي فقه اللغة...

وكانت الدراسات اللغوية خاصة ، الصوتية والصـــرفية والنحويـــة، منها وسيلة لغايات دينية وتاريخية ، فجاء معظمها مرتبطا باعجاز القرآن الكريم (صوتيا ، تركيبيا ، ودلاليا..) ، ومن الجهود المبذولة في مجـــال الدراسات اللغوية والصوتية خاصة جهود الخليل بن أحمد وابـــن جنـــي وابن سينا....معتمدين في ذلك مناهج علمية في تحليل وشـــرح الجهـــاز الصوتي ومعرفة مخارج الحروف وصفاتها ، فَهُمْ من اعتمـــد المـــنهج الوصفي في تدوين اللغة العربية ووصف خصائصها وبخاصة في مجال صناعة المعاجم .

وقـــد تضـــافرت الجهـــود اللغويـــة ، الصـــوتية والصـــرفية والنحوية...بتعدد مناهجها واختلاف غاياتها لتقطع بالدراســـات اللغويـــة شوطا كبيرا من الدقة والموضوعية .

وما إن جاء العصر الحديث حتى استطاعت الدراسات اللغوية أن تجعل لنفسها موضوعا ومجالا محددا وخاصا بها، فظهر مصطلح " علم اللغة" ، وهو علم يدرس اللغة بذاتها ولذاتها بعيدا عن المجالات والغايات

الأخرى كالدين والفلسفة...،وقد أصبح علم اللغة يختص بجميع الجوانب المتعلقة باللغة كظاهرة إنسانية وهـــي الجانـــب الصـــوتي والصـــرفي والنحوي...وهوما يسمح لهذا العلم بالتوسع والتشعب ، فتفرعت عنه عدة مجالات لغوية فاختص علم النحو بجانبـــه التركيبـــي ، واخـــتص علـــم الصرف ببنية الوحدات اللغوية ، في حين اختص علم الأصوات بمادتـــه الأساسية وهي الصوت الإنساني.

فاللغة العربية هي صورة تاريخنـــا ، ووعـــاء تراثنـــا ، و مرتســـم حضارتنا ، و قد شرفها الله أن تكون لغة خاتم الكتـــب الســـماوية ،لغـــةٌ نُظمت بها الأشعار ، و قيلت بها الخطب ، .....و يعد **ابن دريـــد** مـــن العلماء الذين شاركو مشاركة فعالة في ارساء علوم اللغة العربية بالبصرة

حيث كانت النهضة اللغوية قد نمت وترعرعت و أتت ثمارهـــا وقد نال **ابن دريد** شهرة عظيمة بين المعاصرين والمتـــأخرين ، فكانـــت شخصيته العلمية تتميز بقوة الحفظ ، و اتسم منهجه العلمي بالرواية تارة و بالتعليم تارة أخرى ، فاشترك في التأليف للغة على اختلاف مستوياتها فقد كان شاعرا مُجِدًا ، و يكفيه فخرا ما أورده من أشعار العرب في كتبه المختلفة خاصة " الجمهرة " و كتاب " المقصورة" ، هذا الأخيـــر الـــذي جمع فيه بأكثر المقصور و تناولها بالشرح الكثيرين ، إذ ألف حولها أكثر من ستين مؤلفا ، و من أوفى هذه الشروح شرح ابن هشام اللخمي والذي قام بدراسته و تحقيقه مهدي عبيد جاسم بعنوان " ابـــن هشـــام اللخمـــي وجهوده اللغوية مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد " ، و هذا بعد أن نشره أول مرة "أحمد عبد الغفور عطار " تحـــت عنـــوان " الفوائـــد

المحصورة في شرح المقصورة (1980م) ...و للمكانة التي حظيت بها المقصورة في نفوس الكثيرين ، تولدت في نفسي رغبة في دراستها وهذا طبعا بعد الاطلاع عليها والاستمتاع برنين الصوت المقصور في نهايـــة كل بيت ، ثم كيفية الكشف عن دور الفونيمات فـــي تشـــكيل و تكـــوين الناحية الجمالية و الدلالية للنص الشعري ، و عليه جاء البحث موسوما

" **مقصورة ابن دريد – مقاربة صوتية دلالية** –"

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

ففي المدخـــــل تناولُ لمفردات العنوان لأجل تحديدها فـــي إطـــار البحث بدقة أكثر و إعطائها مزيدا من الوضوح الذي يساعد فـــي تفهـــم الفصول اللاحقة ، و قد شمل : مفهوم الصوت و الدلالة ، التعريف بفن المقصورات وأهم المواضيع التي تناوَلَتْهَا ، كما استعرضتُ بإيجاز نبـــذة عن حياة ابن دريد وسيرته الذاتية ، و أشهر مصنفاته في علـــوم اللغـــة العربية بأنواعها..

الفصـــــل الأول : " الإيقاع الصوتـــــي و علاقته بالدلالة "

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

الصوتية ...و قد سبق التطبيق توطئة نظرية للتعريف بكـــل ظـــاهرة . واختتم برسم بياني توضيحي.

الفصـــــل الثاني جاء معنونا " البنـــــية الصرفية و علاقتها بالدلالـــــة "

تناول علاقة علم الصرف بعلم الأصوات فجاء هذا الفصل مكمـــلا للفصل الأول و ذلك بدراسة الإيقـــاع الصـــوتي للأســـماء (الأســـماء المقصورة ، اسم الفاعل ، اسم المفعول) و الأفعال (فعل ماض ، فعـــل مضارع ، فعل أمر) مع ربطها بالجانب الدلالي .

أما **الفصـــــل الثالث** الذي عنونته **الإيقـــاع العروضـــي و علاقتـــه بالدلالة** فقد تطرق إلى **البنية الصوتية الخارجية** ، عن طريـــق تحديـــد بحر المقصورة ووحدته الإيقاعية و ما كان له من تأثير ، ثـــم عرجـــت بعدها على الزحافات والعلل و التي كان حضورها قليل في المقصورة ، لأنتقل بعدها إلى دراسة نسيج القافية ، و تحديد أنواعها ، و أهميتها فـــي المقصورة ، لأختم هذا الفصل بالتشكيلات الإيقاعية التي تنوعـــت بـــين الايقاع المزدوج الافرادي و الإيقاع الثنائي و التي أسهمت في توضـــيح المعنى و جلائه.

و لأنني ذيلت كل فصل بخلاصة صـــغيرة ، استخلصـــت بعـــض النتائج جُمعت **كخاتمة** للبحث ككل .

و قد سارت هذه الدراسة وفق المنهج **الوصفي الإحصائي** ، ذلك أن الاحصاء مناسب جدا للمستوى الصوتي و متعلق أساسا بتحديد النسب العامة ونسب الانزياحات.

كما تطلب البحث العودة إلى عدد من **المصادر** تتعلق بالمقصورة ذاتها كشرح المقصور و الممدود لابن دريد ، شرح مقصورة ابن دريـــد وإعرابها للمهلبي ، و ابن هشام اللخمي و جهوده اللغوية مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد ... بالاضافة إلى عدد من مصادر تراثنا العربي الصوتي على رأسها الخصائص لابن جني ، الكتاب لسيبويه ، إضافة إلى المعاجم العربية كلسان العرب لابن منظور ، العـــين للخليـــل، ...لفـــتح مغاليق اللغة الصعبة أحيانا ، وكذلك عدد من **المراجـــع** و الدراســـات الصوتية و الصرفية المعاصرة العربية كالأصوات اللغويـــة و موســـيقى الشعر لإبراهيم أنيس ، علم الأصوات كمال بشر.....

و قد أعقبت بحثي **بملحـــــق** عرضت فيه بعض معاني الأســـماء المقصورة وكذلك أبيات القصيدة..

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

1/ نبذة عن حياة ابن دريد :

أ/ اسمه و نسبه:

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

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

---

[1] : ينظر ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة، بيروت ، 323/1
إكرام فاعور ، مقامات بديع الزمان على أحاديث ابن دريد ، تحقيق ناديا طاعور ، مراجعة عمر فروج ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983 ، ص 79 ، 80.
أحمد درويش ، ابن دريد رائد فن القصة العربية ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط2، سنة 2002، ص 53

ب/ رحلاته :

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

ب-1/ رحلته الى عمان :

انتقل ابن دريد من البصرة مسقط رأسه مع عمه الحسين بن دريد عند ظهور الزنج ، و أقام بها اثنتي عشرة سنة ، ثم صار إلى جزيرة ابن عمارة[1] فسكنها مدة ، غير أن ظروف العيش اضطرته الى العودة الى البصرة[2].

ب-2/ رحلته الى بلاد فارس :

ومن البصرة اتجه إلى بلاد فارس ، و صحب **ابن ميكال** و كان يومئذ واليا على عمالة فارس ،انه عمل له كتاب " الجمهرة" وأفاد منه أموالا عظيمة ، ومدحه بقصيدته " **المقصورة**" ، فوصله بعشرة آلاف درهم [3].

2/التعريف بالمقصورات:

المقصورات من الظواهر الشعرية العربية , و هي نظم قصائد رويها ألف مقصورة , و تسمى من أجل ذلك القصيدة نفسها مقصورة ,و منها قصائد كثيرة من هذا الطراز و من أشهرها :

مقصورة جهم بن أخت عمرو بن العلاء (ت154هـ) مطلعها :

---

(1): بلدة فوق الموصل تحيط بها مياه دجلة من جهات ثلاث
ياقوت الحموي ، معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ، 182/2

(2) : ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء الزمان ، تحقيق احسان عباس ، بيروت، 325/4

(3) : المصدر نفسه ، 326/4

تأتَ دارُ ليلَى فشَطَّ المَزَارُ فَعَينَاكَ مَا تَطعَمَانِ **الكَرَى**[1]

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

أما عن تاريخ المقصورات – و هي قليلة في الشعرالعربي – فيرجع بعضها إلى العصر الجاهلي ، كما في البيتين الذين يرويهما أبو الفرج الأصفهاني وينسبهما لغريض اليهودي وهو السموأل بن عاديا(ت65 قبل الهجرة) الذي يضرب به المثل في الوفاء يقول :

ارفَعْ ضَعِيفَكَ لاَ يَحرِبُكَ ضَعْفُه يَوماً فَتُدْرِكُهُ العَوَاقبُ قَدْ **نَمَا**

يَجْزِيكَ أوْ يَثنِي عَلَيكَ وإنَ مَنْ أثنىَ عَلَيكَ بمَا فعلْتَ فَقَدْ **جَزَى**

ويورد " التبريزي " خلال شرحه لمقصورة " ابن دريد " أبياتا مقصورة ينسبها لخالد بن الوليد ، وأنه قالها حين رأى الماء في الصحراء في أثناء مسيره إلى العراق :

للهِ درٌ رَافِعٌ أنَى اهتَدَى فَوزٌ مِنْ قرَاقِرٌ إلَى **سوَى**

خَمسَا إذَا سَارَ بهَا الجَيشُ بِكَ مَا سَارَهَا مِنْ قَبلِهِ إنسِي **يَرَى**

---

[1] : الخفاجي ، البناء الفني للقصيدة العربية، دار الطباعة المحمدية بالأزهر ، ط1 ، ص 85.

عْنَد الصبَاح يَحمَدُ القَومُ السُرَى وتَنجَلي عَنْهمُ غَيَابَاتُ **الكَرَى** [1]

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

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

---

[1] : الأصفهاني ، الأغاني ، شرحه وكتب هوامشه جابر ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط2 ، 1412 هـ ،1922م ،1/ 111

[2] : الكيلاني ، حازم حياته و شعره ، دط،دت ،ص 283.

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

قفَا خَليلَي عَلى تِلكَ الربَى وسَائِلاَهَا أيْنَ هَاتيكَ **الدُمَى**

أيْنَ اللوَاتِي رَبَعَتْ رُبُوعَها عَليكَ باسْتِنجَادِهاَ تَشفَى **الجَوَى**

ما شِئْتَ قلْ هيَ المَهَا هيَ القَنَا جَوَاهِرٌ بَكِينَ أعطافَ **الدُمَى** [2]

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

يا ظَبيَة أشبَهَ شَيءٍ بالمَهَا رَاتعَةً بينَ العَقيقِ و **اللِوَى**

إماَ تَرَي رَأسِي حَاكَى لَونُهُ طُرَةَ صُبحٍ تحْتَ أذْيَال **الدُجَى**

فاللغة ظاهرة فريدة ميزت الإنسان عن غيره من المخلوقات,لذلك فهي جديرة بالدراسة العلمية الدقيقة لفهم آلياتها وكشف غناها ، وتزداد أهميتها عندما تتدرج في نص إبداعي هو ميزة أخرى للإنسان العاقل عن بقية المخلوقات.

من هنا نسج شعراؤنا القدامى أشعارا رائعة خيطت بخيوط الحكمـــة ، الإبداع و الأخيلة وهي – الأشعار – في كل ذلك تنم عن فنيات عالية ، حـــس مرهف وذكاء متوقد، وتعتبر شخصية " **ابن دريد** " واحدة مـــن الشخصـــيات الهامة في التاريخ اللغوي و الأدبي ، فقد كان علما بارزا من أعـــلام القـــرنين الثالث والرابع الهجريين اللذين يمثلان فترة الازدهار في تـــاريخ الحضـــارة العربية الإسلامية فقد قدر لهذا الشاعر أن يعيش حياة طويلة حافلـــة شـــارفت

---

[1] : من بينهم حازم القرطاجني في مقصورته التي مطلعها :

لله ما قد هجت يا يوم النوى على فؤادي من تباريح الهوى

ينظر : حازم القرطاجني ، المقصورة ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس، 1972م.

[2] : المسعودي ، مروج الذهب ، عن الكيلاني ، حازم حياته وشعره ، ص 285.

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

---

[1] : أحمد درويش ، ابن دريد رائد فن القصة العربية ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط2، سنة 2002، ص 53

[2] : المرجع نفسه ، ص 79.

[3] : ولد " أبو العباس " بـ " نيسابور " ، فلما قلد أمير المؤمنين " المقتدر بالله " أباه " عبد الله بن محمد " الأعمال " بكور الأهواز " حمل إلى حضرة أبيه ، فاستدعى " أبا بكر محمد بن الحسن بن دريد لتأديبه وابنه ابي العباس، قال " ابن دريد" قصيدته المشهورة التي مدحه بها ، توفي ليلة الإثنين 15 صفر سنة 362 هـ ،عن عمر يناهز92 سنة ، ودفن بمقبرة " باب معمر " .
* ينظر : ياقوت الحموي، معجم ، الأدباء ، تحقيق إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي ، ط 1، 1993 ، 2/ 721.

[4] : عن موقع: http// www.palmoon.net.

وقد اعتنى بها جماعة من العلماء [1]بالشرح و التحليل والإعراب ، وألفت فيها كتب وأقيمت حولها دراسات ، وسنحاول ههنا أن نتعرف علـــى الأســباب التي جعلت القافية المقصورة محط اهتمام الكثير من العلماء ، ومعرفة الـــدور الجمالي الذي يؤديه المستوى الصوتي في النص ، وهل هو حكر علـــى إيقـــاع موسيقي دون الآخر ، أم أن هناك تكامل بين الأبعاد الصوتية وجانبها الأدائـــي المعنوي . وفيم يتمثل التشكيل الايقاعي الذي حققـــه امتـــداد صـــوت الـــروي المقصور في القصيدة ؟

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

الصوت لغة :

قال ابن دريد (ت 321 هـــ) : «الصوت معروف وهو اسم يلزم كل ناطق من الناس والبهائم و الطير وغيرهم» [2]، وهذا يفسر ما جاء في قوله تعالى :

((إنَ أنكَرَ الأَصْوَاتِ لصَوْتُ الحَمِيرِ)).[3]

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

---

[1] : من بين هؤلاء العلماء : " أحمد درويش" في مؤلفه : ابن دريد رائد فن القصة العربية

- المهلبي في مؤلفه : شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها ، تحقيق محمود جاسم درويش، كلية الاداب ، مكتبة الرشد ، ط1 ، 1989م.
- ابن هشام اللخمي ، وجهوده اللغوية مع تحقيق كتابة شرح مقصورة ابن دريد .دراسة و تحقيق مهدي عبيد جاسم ، ط1، 1986م.

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

[3] : لقمان /09

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

وقال ابن سنان الخفاجي : (ت 466هـــ) مبينا الأصل اللغوي للصوت : «الصوت مصدره صات الشيء يصوت صوتا فهو صائت ، وصوت تصـــويتا فهو يصوت، وهو عام و لا يختص»[2] و " الصائت " فاعل من صات بمعنى " صائح" .

الصوت اصطلاحا :

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

قال ابن جني (ت 392 هـــ) في تعريفه للصوت : «اعلم أن الصـــوت عَرَضٌ يخرج مع النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلـــق و الفـــم والشفتين مقاطع تُثنيه عن امتداده و استطالته»[3].

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

---

[1] : ابن فارس محمد، مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الفكر اللبناني ، 1399 هـــ، 1979 م ،1/ 318.

[2] : ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط 1 ، 1402 هـــ ،1982 م ، 15/ 4.

[3] : ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، تحقيق د : حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، ط1 ، 1405 هـــ، 1982 م ، 6/1.

[4] : ابن سينا ، أسباب حدوث الحروف، تحقيق : محي الدين الحميد ، دار الجيل ، ط4 ، 1382 هـــ ، 1963 ، ص 56.

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

وقد برهن على هذه الحقائق كثير من العلماء المحدثين : فـــالدكتور إبراهيم أنيس يرى أن«الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهما »[2] والشيء ذاته يذكر أو كونورI.D O'connor بقوله أن الصوت يتشكل من التحركات التي يقوم بها أعضاء النطق . [3]

و يجمع الدارسون اللغويون على أن علم الأصوات Phonetic أو Phonetique يشمل الدراسات التالية :

1. دراسة النواحي الفيسيولوجية Articulatuion التي تكون بوساطة معرفة الأعصاب والعضلات المكونة للرموز الصوتية .
2. النواحي الفيزيائية Acoustic Phonetic التي تقوم على دراسة الأمواج الصوتية الصادرة من المتكلمين بـــ اللغة .
3. النواحي السمعية Auditoty Phonetic وهي عملية تقبل الأمواج الصوتية من الطرف الآخر .

---

(1) : تحسين عبد الرضا الوزان، الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث ، دار دجلة ، الأردن ، ط1 ، 2011، ص 67.

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

3 A sound is made by definite movement of the organs of speech.
I.D O'connor , Better eng prononociation, combinbridg univ , press, 2nd edition ; P 9

4. دراسة وتحليل مدى الارتباط بين النواحي الثلاثة السابقة[1] .

وقد ذكر برتيل ما لمبرج ما لهذا العلم من أهمية في تعلـــيم الأداء أي فن إجادة النطق الذي احتل الصدارة في التعليم الحديث ، فلا بد على من يرغب في تعلم النطق الصحيح للغة أجنبية ، أن يتخلص من الهجاء ويركز على الحقيقة الصوتية, بالإضافة إلى الجهود التي تقوم بها الصوتيات لحـــل المشاكل التي يثيرها الصم و ضعاف السمع . [2]وبما أن الصوتيات فـــرع من فروع اللغويات ، فهي ذات أهمية بالنسبة للمستويات الأخرى للدراسة اللغوية كعلم الدلالة* .

الدلالة لغة :

مشتقة من الفعل (دل) : أرشد : سدَد ووجَهَ ، نحو قوله تعالى:

((يا أيُهَا الذينَ آمَنُو هَلْ أدَلكُمْ علَى تِجَارَة تُنجِيكُم مِنْ عَذَابِ أليمِ)) [3] ، فدلالة اللفظ هي هدايته إلى معناه وتوجيهه إليه .و الدلالة بالفتح أو الكسر هو المصدر من دل ، يدل ، وقال ابن فارس(ت 39هـــ)في دل « الدال و اللام أصلان أحدهما إبانة الشيء بأمارة نتعلمها و الآخر إضطراب في الشيء » . [4]

---

[1] : ابراهيم محمود خليل ، في اللسانيات و نحو النص ، دار المسيرة ، الأردن ، ط1، 2007م، ص65.

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

- : هناك فرق بين المعنى والدلالة : فعلم الدلالة ، دراسة العلاقات اللغوية مادية أو غير مادية والوصول إلى المعنى ، والدلالة هي ما يتوصل به إلى المعنى. إذن الدلالة تتضمن ا لمعنى والمعنى هو ناتج الدلالة .
- ينظر : تحسين عبد الرضا الوزان ، الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب ، ص 123.

[3] : الصف / 10.

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

الدلالة اصطلاحا :

جاء عن الجرجاني(ت471هـ) قوله: «كون الشيء بحالة يلزم من العلم بـه العلم بشيء آخر ، الشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول» [1] . فالجرجاني يؤكد أن للفظة معنى يستدعيها أو هي " الدال " الذي يستدعي " المدلول " ، وأن لها صورة مختزنة في العقل ، فنستعد لتلقي خبر عنها وهو ما يفهم بعلم الدلالة الحديث ModerN semantics الانتقال بالألفاظ من المحسوس إلى المجرد . والشيء ذاته يذكره " سوسور" (1857م – 1913م) حيث يجعل العلامة اللغوية (Signe =) تتألف من وجهين الدال(Signifiant) و المدلول[2] (Signifie)، وكانت و لا تزال ثنائية الدال والمدلول مركز جدل بين كثير من العلمـاء بـين قائل بوجود هذه العلاقة بشكل طبيعي، بينما ذهب آخرون إلى إنكار العلاقـة الطبيعة، والنزوع إلى العلاقة الاصطلاحية ، فمن أصحاب الفريق الأول نجد " ابن جني " قد أفاض الحديث في البحث عن تعليلات لعلاقة الدوال بمدلولاتها في كتابة " الخصائص " ، و أصناف الاقتران الطبيعي بين الـدال والمـدلول فـي تحليلات ابن جني ، يمكن انتظامها في خمسة مبادئ [3] و نمثـل للمبـدأ الأول المعنون (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني) باقتراب الأصلين الثلاثيـين نحـو

---

[1] : الجرجاني ، التعريفات ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2006 ، ص 97 ، 98

[2] : (F.de saussur , cours de ling generale, en edition Alger. 2ème edition , P 108 .109.

[3] : المبدأ 1:تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني،المبدأ2: تصوير اللفظ على هيئة المعنى تقوم على الصيغة الصرفية نحو :وزن (فعلى) تأتي للسرعة نحو الولقى، المبدأ 3: المقابلة بين مبنى الفعل و معناه ، نحو : (استفعل) جعلت للطلب نحو : استسقى

المبدأ 4 : مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، نحو الخضم للأكل الرطب و القضم للصلب...

المبدأ 5: ترتيب الحروف على مقتضى المعنى . مثلا : (الباء لغلظتها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض.....)

ينظر : ابن جني ، الخصائص ، 45/2.

(لوقة [1]و ألوقة) ، فابن جني يرى أن هذه الألفاظ مختلفة الأصول و لكن المعاني واحدة أو متقاربة فيقول : « لوقة وألوقة الأولى من مادة "ل و ق" والثانية من مادة " أ ل ق"[2]»، فالواو من" ألوقة" زائدة ، فالكلمات من أصل ثلاثي ، تقاربت ألفاظها لتقارب معانيه (الدلالة).

و يمثل العلاقة الاصطلاحية فريق من الفلاسفة و اليونان و يرون أن العلاقة بين الدال و المدلول لا تعدو أن تكون علاقة اصطلاحية عرضية، و قد لخص أفلاطون [3] (ت347ق.م) هذا الاتجاه الاصطلاحي الذي ينكر المناسبة الطبيعية بين اللفظ و مدلوله في الحوار الذي وضعه على لسان "هرموجينيس" (فيلسوف يوناني) قائلا : « إن الاسم الذي نطلقه على الشئ هو اسم صحيح فاذا ما استعضنا عنه بآخر أتى الثاني صحيحا كالأول ، نغير أسماء عبيدنا دون أن يكون الاسم الجديد أقل حظا من السابق ، لأن الطبيعة لا تأخذ على عاتقها أن نطلق أسماء خاصة على أشياء خاصة ، التسمية وليدة التكرار عند الذين يزاولون فعلها »[4].

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

4: لوقة : طعام طيب يكون من الزبد الرطب، و الألوقة مثلها.

[2] : ابن جني ، الخصائص، 45/2.

[3] : من كبار فلاسفة اليونان ، صاحب المثالية في التفكير الفلسفي .

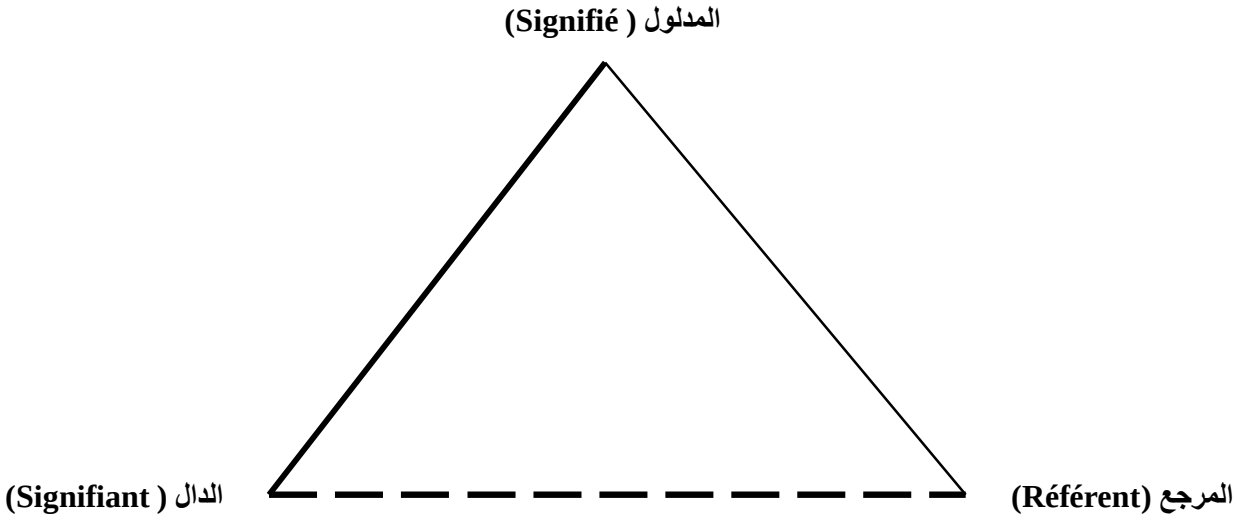
ينظر : .grand dictionnaire encyclopidique larousse.lib8.paris.1984.p8205

[4] : أفلاطون ، المحاورات ، تعريب ، زكي نجيب محمود، نشر : لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة 1966،ص85.

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

- غير أن هذا البسط لم يرق لكثير من العلماء على رأســـهم رتشـــاردز (Richards) وأوجدن (C.K.Ogden) اللذان أقرا بأن الاعتباطية لا تقع بين " الدال" و " المدلول " بل بين " الدال " و " المرجع " أي المشار إليه .

أو الشيء المسمى[1] و يمثلان لذلك بـــ المثلث الأدنى :



ووجه اعتراضهما على سوسور هو أن الاعتباطية لا تقع بن الدال والمدلول ، بل بين الدال والمرجع ، ولذلك عبَرا عنها في مثلثهما بخط متقطع .

و يعد إيميل بنفنست (Emile benviniste) من أبرز المعارضين لفهـــم سوسور للعلاقة بين الدال و المدلول ، فهو يذهب إلى أنها علاقـــة ضـــرورية ويقول ذلك بصراحة : «إن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية بل هي على العكس من ذلك علاقة ضرورية » . ويعتمد بنفسيت في ذلك على المثـــال نفسه الذي احتج به سوسير لمبدأ الاعتباطية ، وهو الدال " ثـــور "، فيقـــول إن مدلوله مماثل في الوعي بالضرورة للتابع الصوتي : " ث – و – ر" لأن الذهن

[1] : نقلا عن : بيير جيرو، علم الدلالة ، ترجمة ، منذر عياشي ، دار ظلاس ، دمشق ، ط1، 1988 ، ص 102.

لا يتقبل من الأشكال الصوتية إلا ذلك الشكل الذي يكون حاملا لتمثـل يمكنـه التعرف عليه و إلا رفضه بوصفه مجهولا و غريبا . ويذهب أيضا إلى التلميح إلى أن مبدأ الاعتباطية معارض لكون الدال و المدلول كوجهي الورقة فوحـدة الجوهر هذه للدال والمدلول هي التي تضمن الوحدة البنيوية للعلامة اللسانية.[1]

وهكذا توالت الدراسات في أوروبا خاصة بعد الاهتمام الذي أثاره كتاب " معنى المعنى Meaning of the Meaning "لأوجـدن" و " رتشـاردز" ، وأصبح لعلم الدلالة قواعد ومنهجا يسير عليها ، فظهرت عدة نظريات دلاليـة تتناول هذا العلـم بالتفصـيل كنظريـة السـلوكية التـي يتزعمهـا بلومفيلـد Bloomfield ، حيث تقوم هذه النظرية على مفهـومي المثيـر Stimulus والاستجابة Reponse، المعروفَين في علم النفس السلوكي ، ويطلق المثير على الأحداث التي تسبق الكلام the speaker’ s stimulus و تكون سببا في كلام المتكلم، أما الأحداث التي تلي الكلام فتدعى استجابة السامع "[2] the hearer’s reponse .

أما النظرية السياقية contestual theory فقد ارتبطت باللساني البريطاني فيرث(ت 1960م) وتقوم هذه النظرية على النظر إلى المعنى بوصفه وظيفـة في سياق، وقد استخدم السياق في هذه النظرية بمفهوم واسـع بحيـث يشـمل السياق الصوتي ، الصرفي ، النحوي ، المعجمي و لا يظهر المعنى المقصـود للمتكلم إلا بمراعاة الوظيفة الدلالية للألفاظ المستخدمة. [3] وكذا نظرية الصفات

---

[1] : محمد سبيلا ، عبد السلام بنعبد العالي ، اللغة ، دط، دت ،ص39

[2] : محمد محمد يونس علي ، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب دار الكتاب ، ط 1، 2004 ، ص 25.

[3] : محمد سبيلا ، عبد السلام بنعبد العالي ، اللغة ، ص 39.

الدلالية و التي تعرف أيضا " نظرية التحليل الدلالي " .و التي تعود أصولها إلى محاولات الباحثين لوضع مقاييس لضبط معاني الكلمات ، فكمـــا أن الـــدال يحلل إلى صور للتعبير (حروف أي فونيمات) فكذلك المدلول يجب أن يحلل هو أيضا إلى صور للمحتوى (صفات دلالية)، و للإشارة فإن هـــذا التحليـــل يأتي دائما بعد تحديد الحقول الدلالية و حصر كلماتها، فلكي نتبين معنـــى كـــل كلمة وعلاقتها بالأخرى ، نستخلص أهم الملامح التي تجمع كلمات الحقل مـــن جهة وتميزه بين أفراده من جهة أخرى ثانية ، ومعنى الكلمة عن أصحاب هـــذا الاتجاه هو مجموعة من العناصر التكوينية أو المكونات الدلالية [1]، وهذا مـــا جسدته نظرية الحقول الدلالية . و قد ظهر أيضا مـــا يعـــرف بـــــ " الدلالـــة المحورية " و المقصود أن المعنى يتحقق تحققا علميا في كـــل الاســـتعمالات المصوغة من هذا الجذر فقولنا – مثلا – إن الدلالة المحورية للجذر " صَـــلُتَ" هي تجرد الشيء مما يعروه" يعني أن هذا المعنى يتحقق في كل اســـتعمالات هذا الجذر[2] ، كما ظهر أيضا ما يسمى بـــ " علم الدلالة التاريخي " الذي ساهم في ظهور المعجم التاريخي للغة العربية من أجل أن يجمـــع شـــتات لغـــتهم ، ويظهر خطى التطورات التي أصابت ألفاظها من حيث المعنى و الاستعمال . [3]

و بما أن موضوع " علم الدلالة " هو المعنى " ، فهذا الأخير يُستقى مـــن جملة وسائل نمارسها في النص بدء بدراسة أصوات الكلمات وتحديدا التغيرات

---

(1) : د. خليفة بوجادي ، محاضرات في علم الدلالة ، بيت الحكم ، ط1 ، 2009 ، ص 196، 197.

(2) : من ذلك قولهم : أصلت سيفه : جرده من غمده
رجل صلت ، الجبين : جبينه مجرد من الشعر الذي يكسو ما حوله
الصلتان : الحمار المنجرد القصير الشعر
جاء بمرق يصلت : مجرد من قشرة الدسم التي تعلو المرق
ينظر ع . الكريم محمد حسن جبل ، الدلالة المحورية في معجم مقاييس اللغة ، ط1 ، 2003 ، ص 9.

(3) : د. محمد صرغ العزيزي ،المعجم التاريخي للغة العربية ، دار السلام ، القاهرة ، ط1، 2008 ، ص 93

التي تعتري بنيتها ، ومن ثم بيان موقعها الإعرابي عن طريــق تركيبهــا مــع كلمات أخرى، وبالتالي تسهم هذه المستويات في خدمة الدلالة الكاملة للنص .

وكما أسلفنا الذكر ، فقد أخذت العلاقة بين الدال والمدلول حيز ا كبيرا فــي الدراسات الإنسانية منذ زمن بعيد ، وكل ذلك من أجل الوصول إلى " المعنى " الذي هو غاية العلوم اللغوية.

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

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

---

[1] : برتيل مالمبرج ، الصوتيات ، ص 198.

البـــــــــنية الصوتية الداخلـــــــــــــية

تمهيد: مفهوم الإيقاع وأنواعه :

الإيقاع لغة :

من وقع ، يقع ، وقوعا . يقال : سمعت وَقْع المطر وهو شدة ضربه الأرض إذا وَبَل ، ويقال سمعت لحوافر الدواب وقعا ووقوعا ، و الموقع : موضع الوقوع .ووقع بالأمر : أحْدثه وأنزله . أما الواقعة ، الداهية و النازلة من صروف الدهر و هو اسم من أسماء يوم القيامة.[1]

الوَقِعُ : الذي يشتكي رجله من الحجارة .

والوَقِع : السحاب الرقيق ، وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعا

والإيقاع : من إيقاع اللحن و الغناء ، وهو أن يُوقّع الألحان و يُبَيِّنَهَا ، و سمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه من ذلك المعنى " كتاب الإيقاع "[2] ثم بدأ يتمدد فظهر في عروض الشعر و الوزن الصرفي و الجرس اللفظي ووصل إلى الفن وأشكاله المختلفة كالرسم و النحت و التصوير ....[3]

الإيقاع اصطلاحا :

يعرف ابن طباطبة (ت 322 هـــ) الإيقاع بقوله :

«للشعر الموزون إيقاع يَطرب الفهم وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[4] . ويقول ابن سينا (ت 482هـــ) أن الايقاع تقدير ما لزمان النقرات، وفي هذا عنصران : النظام والصوت[1]، فقد أكد كثير مـــن البـــاحثين

---

(1) : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (و ق ع) ، ص 483

(2) : المصدر نفسه ، ص 485

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

(4) : ابن طباطبة العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق ، محمد زغلول سلام ، ط3 ، د ت ، ص 53.

القدامى من خلال تعريفهم للشعر على الجدلية القائمة بين الموســيقى : الشــكل والصياغة على المستوى الصوتي، وبين المستوى المعنوي أو الدلالي : التخيلي، وهي عناصر أساسية في تمييز الشعر عن غيره من الأشكال اللغوية والأدبية[2].

فابن سينا يرى أن هناك توافقا بين الإيقاع الشعري : الوزن، ووحدته (التفعيلــة) المؤلفة من حروف[3] .

ويرى الفيروزبادي (ت 832 هــ) أن « الإيقاع إيقاع ألحان الغناء ، و هــو أن يوقع الألحان و يبينها » [4]و يذهب ابن فارس (ت395هــ) مذهب ابن سينا في الربط بين الوزن و الإيقاع قــائلا : « و أهل العروض مجموعون على أنه بين صناعة العروض و الصناعة الايقاعية ، إلا أن الصناعة الايقاعية تقسم الزمان بالنغم ، و صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»[5].

وقد ازداد استخدام مصطلح " الإيقاع" في ثقافتنا العربية المعاصــرة ، باعتبــار علاقته المباشرة بالشعر، وحين نتفحص تعريفاتهم نجد أن مفهوم الإيقاع قد اتجه نحو مستويات أخرى كالمستوى الصوتي و البلاغي و النبر و التنغيم من ذلــك قول عز الدين إسماعيل «الإيقاع هو التلوين الصوتي الصــادر عــن الألفــاظ المستعملة ذاتها».[6]

---

(1) : ابن سينا ،جوامع علم الموسيقى ،مفهوم الشعر ،منشورات دار الثقافة، القاهرة،1978،ص247.

(2) : صلاح يوسف عبد القادر ، العروض و الإيقاع الشعري ، دار الأيام ، الجزائر ، ط1، 1997 ، ص 153.

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

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

(5) : ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ، تحقيق: مصطفى شوقي، دط،1963،ص247

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

أما سيد البحراني فيرى أن الإيقاع هو « تنظيم لأصوات اللغـــة بحيـــث تتوالى في نمط زمني محدد».[1]

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

- الإيقاع هو اقتران حدث متكرر بزمن ، وهو تقطيع للزمن .[2]
- الإيقاع : سلسلة من الأحداث و التقطيع على مستويات مختلفة.[3]

و الإيقاع اللغوي أنواع عديدة منها :

1- <u>إيقاع الجرس الصوتي :</u>

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

ويتولد الإيقاع من الانسجام بين الحركة و المعنى المقصود، في إطار زمنـــي محدد، لا يختلف طولا أو قصرا. فالإيقاع الفني في اللوحة انسجام بـــين اللـــون والمضمون، يأتي من حسن توزيع الألوان، و حسن اســـتخدام قـــدراتها علـــى الإيحاء.[4] كذلك هو الإيقاع الصوتي، انسجام بـــين الـــدال والمـــدلول، وحســـن استخدام الأصوات على نحو تأنس له النفس التي تسعى إلى اكتشاف مـــا وراءه من دلالات كثيرة. ويضم هذا النوع من الإيقـــاع : التكـــرار بأنواعـــه الســـجع وأضربه،.. وبه تكتمل الدائرة اللغويـــة الإيقاعيـــة وزنـــا (العـــروض)، بنيـــة

---

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

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

(3) : المرجع نفسه ، ص 329.

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

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

2- إيقاع الوزن الصرفي :

وهو توالي كلمتان بوزن صرفي واحد – أسماء أو أفعال - ، وقـــد تكونـــان مسجوعتين فيجتمع لهما الإيقاع من مصدرين، وقد لا تكونان و يتحقق هذا النوع من الإيقاع بتكرار الجوامد و المشتقات من الكلمات التي على وزن واحـــد فـــي إطار البيت أو البيتين أو العبارة في النثر[1]يقول د. إبراهيم أنيس : «ويظهر أن الخليل وأصحابه قد تأثروا إلى حد كبير بمقاييس علم الصرف ، فاتخذوا رمـــوز الصرف رموزا للعروض » .[2]

3- الإيقاع العروضي :

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

---

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

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

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

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

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

1 /تَكرار أصوات مفــردة(الصــوائت و الصــوامت) مــع بيــان أثرها الدلالي :

أ/التَكرار لغة :

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

التكرار اصطلاحا :

لقد حظي التكرار بعناية فائقة من قبل الدارسين قديما و حديثا، فابن الأثير (ت 622هـــ) يعرف التكرار بأنه : «دلالة اللفظ على المعنى مرددا»[2] ، و قد جعله – التكرار – النقاد و البلاغيون قسمين : حسن وقبيح ، مشــيرين أيضــا لأغراضه ودلالاته والغاية منه ، فالسجلماني يعرفه بأنه «إعادة اللفــظ الواحــد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع في القول مرتين فصاعدا»[3] .

أما التكرار عند الشعراء ونقاد الشعر المعاصر ، نجد نازك الملائكة في كتابها الموسوم " قضايا الشعر المعاصر" تجعله – التكرار – مكونا إيقاعيــا لــه دوره في البنية الموسيقية للبيت [4] .

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

---

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

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

[3] : جميل عبد المجيد البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية، الهيئة المصرية للكتاب ، د ط، د ت ، ص 84.

[4] : نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، القاهرة ، دط، ص120

يحدث »[1] .فيما يرى أحمد زهير أحمد منصور « الجانب الإيقاعي في الشـــعر قائما على التكرار ، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة، وهذه الأصوات المكررة تثير النفس انفعالا »[2].

أما في لسانيات النص فالتكرار : إعادة عنصر لغوي بنفسه مرة واحـــدة أو عدة مرات في مواضع معينة من النص ، كما يعتبر رابطـــا نصـــيا مهمـــا، وأسلوبا دائم التواجد في النصوص و الخطابات[3] و يلاحظ فان دايك أيضا أن " التكرار" من الأبنية اللافتة للنظر سواء كان ذلك في الجملـــة أو فيمـــا بـــين الجمل.[4]

و لهذا فلقد لقي التكرار عناية فائقة من قبل علماء لســـانيات الـــنص نتيجـــة للوظيفة التي يؤديها في إبراز المعاني ، و الفصل بين معنيين متقـــاربين – فـــي بعض الأحيان – ولهذا فهو يضفي قيمة فنية جماليـــة علـــى الـــنص إذا أحســـن استخدامه ، فيتحول إلى سمة أسلوبية بارزة يقول صلاح فضل أنه يجـــب « أن يكون لهذا الملمح – المكرر – نسبة ورود عالية في النص يجعله يتميـــز عـــن نظائره، وأن يساعدنا رصده – أي التكرار- على فك شفرة النص و إدراك كيفية أدائه لدلالته».[5]

وفيما يخص وظيفة التكرار النصية يعرفه صبحي إبراهيم الفقهي بأنـــه «إعـــادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة ، وذلك باللفظ نفسه، أو التـــرادف ، وذلـــك

---

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

(2) : الموقع نفسه ، ص 3.

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

(4) : المرجع نفسه ، ص 195.

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

لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصـــي بـــين عناصـــر الـــنص المتباعدة. »[1]

وقد اعتمد "شاعرنا " في موسيقاه الداخلية على بناء صوتي متنوع ،فزاوج بـــين الصوامت و الصوائت ، محاولا إيجاد علاقة انفعالية بـــين أصـــوات الكلمـــات ومعانيها ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد جمع بين أنواع الصوائت الطويلة و القصيرة و بين صفات ومخارج الصوامت والصوائت ، وبمـــا أن الشـــاعر اعتمد على الروي المقصور ، فقد حققت الصوائت الطويلة انزياحـــا حضـــوريا كبيرا أكثر مما حققته الصوائت القصيرة ، وفي ذلك دلالات سنتطرق إليها لاحقا.

ولعل ظاهرة " التكرار تعد هي المسيطرة في المقصورة كلها، فما ســـيتم الأخذ به و تطبيقه في هذا البحث يكون كالتالي :

- ربط الفونيمات من خلال الخصائص الصوتية بدلالات النص، وتوظيـــف علاقاتها فيما بينها كفونيمات منفردة أو مجموعات متناسقة في اختلافاتهـــا و تطابقاتها عبر مفهوم السمات المميزة لكشف الدلالة الكامنة وراءها .
- يتم النظر في تكراراتها وانزياحاتها سواء أكان إيقاعا صوتيا أوإيقاعـــا خارجيا عروضيا .

-النظر إلى الخصائص الصوتية من حيث الفـــروق كـــالجهر و الهمـــس والشدة و الرخاوة ...و غيرها وفقا لما ورد في المقصورة.

[1] : صبحي ابراهيم الفقهي، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، ص33.

أ-1/تكرار الصوائت:

بما أن الصائت المقصور هو المهمين على المقصورة، فلابد أن نوليه بعضا من الاهتمام. فقد قسمت الأصوات اللغوية منذ القديم إلى صوامت وصوائت ذلك أن أي«صوت كلامي ينتمـــي إلـــى قســـم مـــن القســـمين المعـــروفين بالصـــوامت والصوائت»[1].

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

وقد تم تقسيم الأصوات اللينة بحسب أوضاع أعضاء النطق ودرجة انفتـــاح الآلة وعمل بعض مجهرات الأصوات أو مكبراته [2].

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

---

[1]: محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دط ،ص 160.

[2]: ريمون طحان، الألسنية العربية ،دار الكتاب اللبناني،القاهرة، 1 / 39.

[3]: د. سعيد مصلوح، دراسة السمع والكلام، صوتيات اللغة من الإنتاج إلـــى الإدراك، القـــاهرة،ط1، 2000، ص 166.

[4]: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، القاهرة ،دط، ص 311.

وقد فطن ابن جني للفرق بين الحركات القصيرة وحروف المد (الحركـــات الطويلة) وذلك في قوله: «أعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث: وهـــي الفتحـــة والكسرة والضمة، والفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو، وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة، ألا ترى أن الألف والواو الياء اللواتي هن حروف توأم كوامل قد تجدهن في بعض الأحـــوال أطـــول وأتم منهن في بعض، وذلك في قولك: "يخاف وينام ويسير ويطير ويقوم... ، فنجد فيهن امتدادا واستطالة ما.... ويدلك أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متـــى أتبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه » [1].

و للصوائت بأنواعها – الطويلة و القصيرة- دلالات تُنْتج من صـــفاتها وتمازجها مع صوامت متباينة تظهر فيما سيأتي...

[1]: ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1/ 1718.

الدلالة البـــــــلاغية لصـــــوائت المقـــــــصورة

لأصوات اللين وظيفة كبيرة وأهمية خاصة في علم النحو وذلك في مجال العلامات الإعرابية وهي أساس لمعرفة محل اللفظة من الجملة وإعرابها، ولها دور ولاسيما في علم الصرف، فمعظم المسائل الصرفية تعتمد على أصوات اللين كالاشتقاقات والظواهر الصرفية والصوتية التي تعد العمود الفقري لعلم الصرف كالإعلال والإبدال.... بالإضافة إلى أهميتها في علم التجويد [1].

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

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

---

(1) : كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في العربية، ط1، 2009، ص 67-69.
(2) : تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ط2،ص30.
(3) : المرجع نفسه، ص 30.

والجدول الآتي يوضح نسب ورود الصوائت (القصـــيرة والطويلـــة) فـــي المقصورة:

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

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

[1] : تم التوصل الى هذه النسب باعتماد الطريقة التالية : الألف مثلا: مجموع نسب تواتر الألف في كل الأبيات.

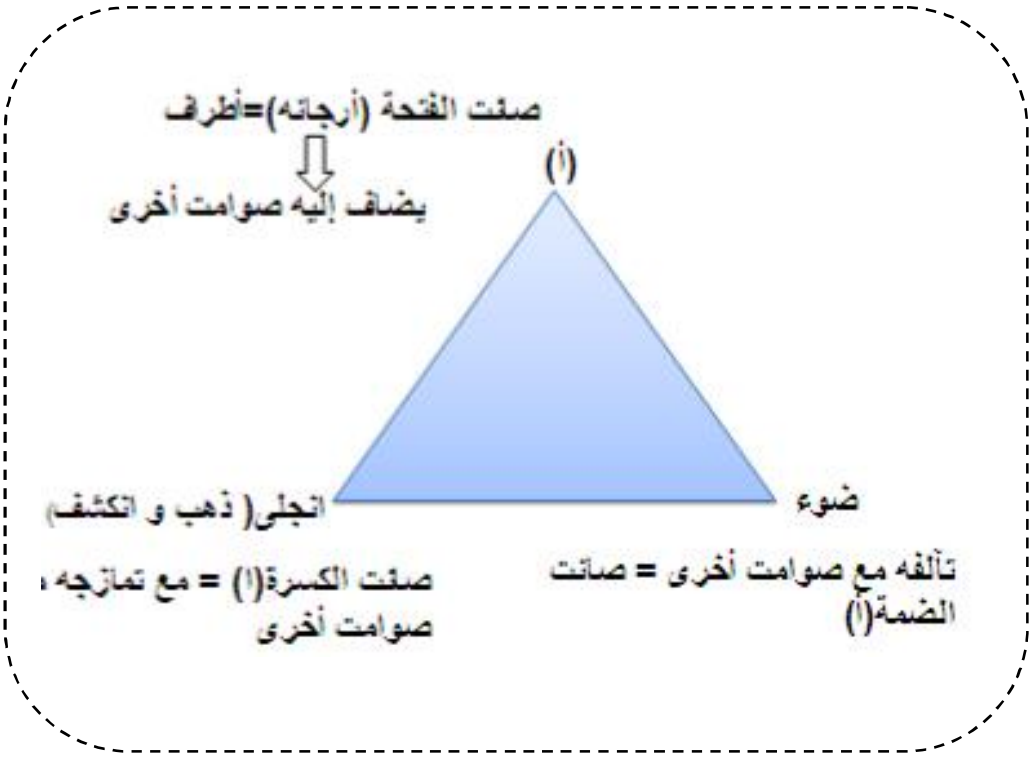
[2] : كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، ص 78.

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

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

فكانَ كاللَّيْلِ البهيم حلَّ في أرْجائِهِ ضوْءُ صباح فانْجَلَى

فأول ما يلفت النظر في هذا البيت هو غلبة (الفتحة) على كل من (الكسرة)و(الضمة) و"الليل البهيم" كناية عن الشعر المبيَض، فهو كالليل الأسود الذي لا ضوء فيه إذا أعقبه الصبح قضى على ظلامه. ونمثل لذلك بهذا المثلث:



مثلث المعنى

ومثال تناسب صائت الضمة مع المعاني قول الشاعر :

هُمُ الشَّنَاخِيبُ المُنِيفَاتُ الذُّرى والنَاسُ أدْحالُ سِواهُمْ وهُوَى[1].

همُ البُحُور زاخرُ آذِيُّـــــهَا والنَاسُ ضحْضاحُ ثِغَاب وأضا

فالبيتان يشيدان بخصال أهل العراق الذين استضافوه، فهم في سمو المكانـــة وعلو الشرف كذرى الجبال الشامخات، وقد عبر عن ذلك صائت (الضـــمة) مـــن خلال خلفيته وانغلاقه. تماما كتكتل اللسان و ارتفاعه في الفم و استدارة الشفتين.

وعن تناسب صائت الكسرة مع الدلالة نستدل بقوله:

بالعُشرِ منْ مِعْشَارِها فكَانَ كالحُسْوَةِ في آذِي بحر قدْ طَمَا

إنَّ ابنَ ميكَالَ الأميرَ ائتاشَني من بَعدما قد كنتُ كالشَيءِ اللُّقى[2].

(1) : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و إعرابها ، ص144.
(2) : المصدر نفسه ، ص 146

إن تواتر معظم كلمات البيت بالكسر مع تآلفه بكلمات أخرى لدلالـــة علـــى المكانة التي يحتلها ممدوح الشاعر في نفسه والتي تعادل جزء من عشرة أجزاء لو ووزِيَتْ بشكر أهل الأرض. فأمامية الكسرة توحي باندفاع ممدوح الشاعر و انتشاله مما كان عليه .

أما "الصوائت الطويلة" فقد اختلفت نسبها بحسب تواترها في الجدول المذكور آنفا، فالألف بنوعيها الطويلة والمقصورة اختلفت في القصيدة بـــاختلاف دورانهـــا واستعمالها، غير أن الألف المقصورة كانت أكثر دورانا واســـتعمالا مـــن الألـــف الطويلة، وهذا لا يعني وجود اختلاف من الناحية الفسيولوجية بـــين الألفـــين «لأن الألف دائما حرف لين فهو صوت صائت أبدا، أما الواو والياء فأحيانا هما صـــوتا لين، وأحيانا هما من الأصوات الصامتة»[1].

ومن الأبيات التي تواتر فيها (الألف) قول الشاعر:

إلّا بَقايَـــا مِـــن أُنـــــاسٍ بِـــهِـــمُ إلى سَبيـــلِ المَكرُمـــاتِ يُقتَـــدى
إذا الأحاديـــثُ اقتَضَـــت أنباءَهُـــم كَانَت كَنَشرِ الرَوضِ غاداهُ السَدى
لا يَسمَعُ السَامِـــعُ فـــي مَجلِسِهِـــم هَجـــراً إذا جالَسَـــهُـــم وَلا خَـــنـــا

إن تواتر "الألف" عدة مرات في هذه الأبيات مع تآلفه بصـــوامت وصـــوائت متباينة (السين، الكاف، الميم، القاف...) (الفتحة، الكسرة والضـــمة) دلـــت علـــى الذكرى الطيبة لممد وحي الشاعر ومآثرهم الحسنة، فهم أناس يهاب مجلسهم علـــى أن يدنس بكلمة تخرج عن حد اللياقة، أو تنبو عن شريف الأدب، أو فعـــل يعيـــب ويشين، ويقبح ولا يزين [2].

---

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

[2] : ابن دريد الأزدي ، شرح مقصورة ابن دريد، ص 121.

ومن نافلة القول أن نذكر إن أصوات اللين (الألف، الواو، والياء) تعـد مـن الفونيمات الأساسية في اللغة العربية، فإلى جانب أدائها لوظائف نحوية وصـرفية ودلالية، تقوم بوظائف تمييزية (معجمية) بين الصيغ والقوالب في العربية، لـذا لا يمكن الاستغناء عنها.

وورود الصوائت الطويلة بتواتر قدره 1279 مرة يفسر اعتماد الشاعر على الألف المقصورة دون (الواو) و(الياء) باعتبـاره روي القصـيدة، كمـا أن هـذا الاستخدام لم يكن اعتباطا أو جزافا، فهذا التوالي لأصوات المد شكل فـي الـنص انسجاما نغميا عبر عن انفعالات الشاعر وخلجات نفسه، فجاءت القصـيدة جيـدة الإنشاء، حسنة البناء.

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

مَن قاسَ ما لَم يَرَه بمَا رَأى أرَاهُ ما يَدنو إلَـيه ما نَـأى[1].

وقال أيضا:

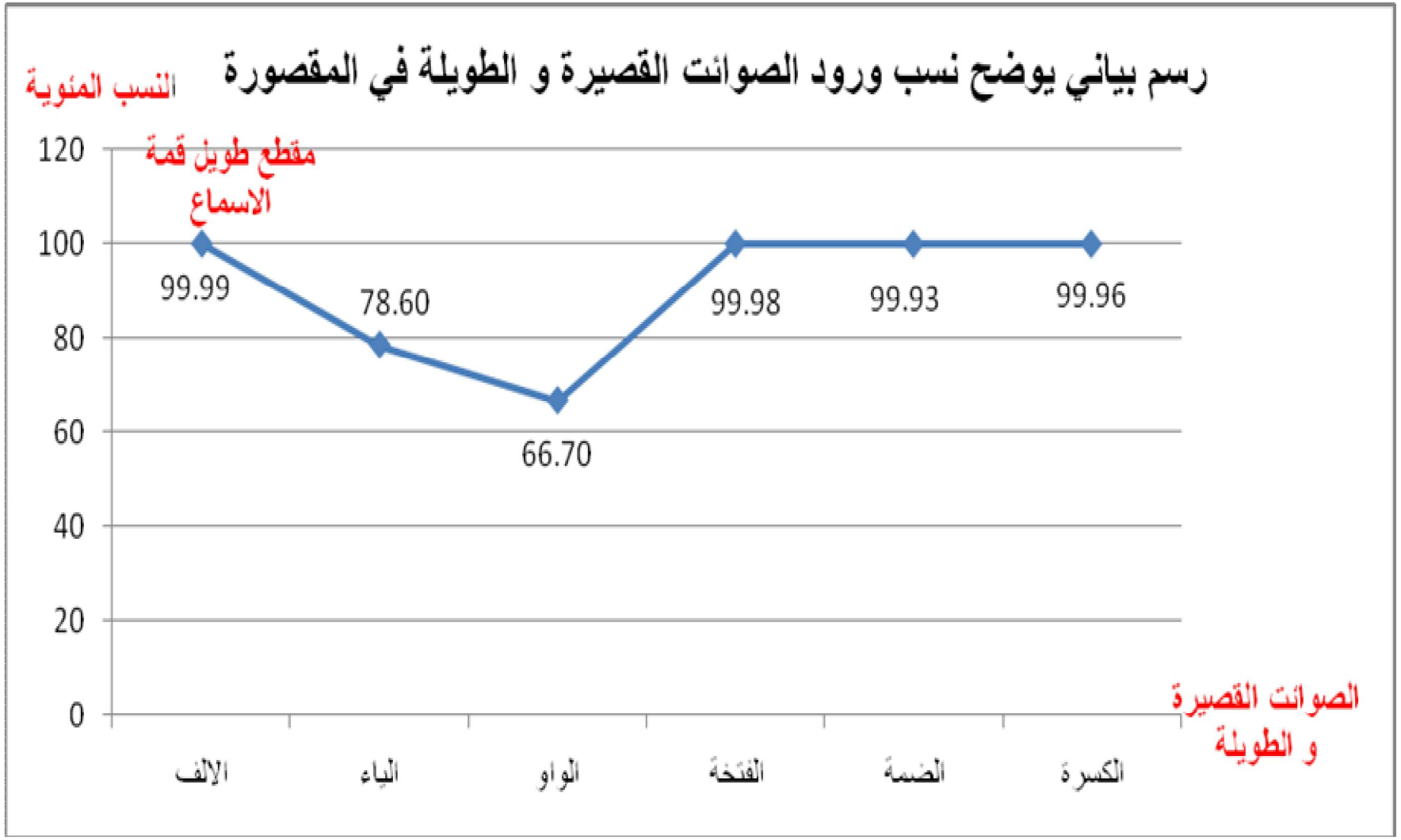
مَن رامَ مـا يَعجـزُ عَنـهُ طَوقُـهُ لعِبءِ يَوماً آضَ مَجزولَ المَطـا
وَالنـاسُ أَلـفٌ مِنهُـمُ كَـواحِـدٍ وَواحِـدٌ كَالأَلـفِ إِن أَمـرٌ عَنـا
وَلِلفَتـى مِـن مالِـهِ مـا قَدَّمَـت يَداهُ قَبـلَ مَوتِـهِ لا مـا اِقتَنـى
وَإِنَّمـا المَـرءُ حَـديـثٌ بَـعـدَهُ فَكُن حَديثـاً حَسَنـاً لِمَـن وَعـى
إِنّي حَلَبتُ الدَهـرَ شَطرَيـهِ فَقَـد أَمَـرّ لـي حينـا وَأَحيانـاً حَـلا[2].

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و اعرابها ، ص 155
[2]: المصدر نفسه ، ص 174

لا يكاد يخلو بيت من هذه الأبيات من تواتر للصوائت الطويلة و القصيرة و بخاصة الفتحة و الألف و الكسرة و الياء، فنلاحظ تارة حضور الصوائت الطويلة الثلاث في البيت الواحد، وتارة أخرى تواتر الصائت الطويل نفســه عــدة مرات في البيت الواحد، فإلى جانب هذه الصوائت الطويلة وتمازجها مع صوامت متباينة، (الميم، الراء، الدال، العين،...) وصوائت قصيرة جــاءت معبــرة عــن أحاسيس وأفكار الشاعر وجسدت خبرته وتجربته التي صقلها في مجموعــة مــن الأمثال والعبر، أراد من غيره أن يستفيد منها.

هذه بعض الدلالات، وسنأتي على دلالات أخرى للمقصور في الفصل الثاني –إن شاء الله-

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


رسم بياني يوضح نسب ورود الصوائت القصيرة و الطويلة في المقصورة
النسب المئوية
مقطع طويل قمة الاسماع
120
100
80
60
40
20
0
99.99
78.60
66.70
99.98
99.93
99.96
الصوائت القصيرة و الطويلة
الالف
الياء
الواو
الفتحة
الضمة
الكسرة

أ-2/ تكـــــرار الصوامـــــــــــت:

وهي التي يحدث عند النطق بها انسداد جزئي أو كلي في موضع من جهـــاز النطق[1] ويرى متشال A, G, MITCHELL أن الصوت لا يمكن النطق به لوحـــده [2] إلا إذا كان مرتبطا بأصوات أخرى.

وقد حظيت الصوامت بعناية بالغة من علماء العربية القـــدامى والمحـــدثين، حيث تناولوها باسهاب من نواحي مختلفة، وصنفوها إلـــى مجموعـــات حســـب طبيعتها وصفاتها.

وفي هذا المقام نركز الاهتمام على صفات الأصوات حيث قســـمت إلـــى قسمين كبيرين هما:

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

2- الصفات الخاصة: وتشمل: الإطبـــاق، القلقلـــة، الصـــفير، والغنـــة، والانحراف، والتفشي.....

وقبل الخوض في اظهار صفات الصوامت يجدر بنا التنويه إلى أن الصوامت اللغوية قسمت في شكل ثنائيات متقابلة في الصفات بين (الجهر والهمس) و(الشـــدة والرخاوة)، (الاستعلاء والاستفال) (الاطباق والانفتاح) (التفخيم والترقيق)... وهذا ما ألفيناه في المقصورة وبشكل متنوع، وما يجدر ذكره أيضا أننا ســـنركز علـــى الدلالات التي حققها ذلك الانسجام والاتساق الصوتي داخل الكلمات، فضـــلا عـــن

---

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

(2) : Consonants as speech sound can't be uttered in isolation

ينظر: A, G, Mitchell, spoken eng, unit of sydny, 1st edit, 1957, p 43.

دراسة كل صوت أو صوتين على حدة، فحسن نسج الأصـــوات داخـــل القصـــيدة يوضح دلالاتها ويضفي نوعا من الإيقاع والتناغم والانسيابية.

الصـــــــــــــــفات العامـــــــــــــــة:

1/الشدة والرخاوة (الانفجار والاحتكاك):

تناول علماء العربية صفتي الشدة والرخاوة وقسموا بذلك الصوامت إلى شديدة "OCCLUSIVE" ورخوة "FRICATIVE"، ووضعوا لها تعريفات متقاربة، حيث نورد في هذا المقام قول سيبويه(ت187هـــ): «ومن الحروف (الشديد)، وهو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه، وهو الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء، والتاء، والدال، والباء، وذلك أنك لو قلت ألحج ثم مددت صوتك لم يجر ذلك، ومنها (الرخوة) وهي: الهاء، والحاء، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والزاي، والسين، والضاد، والثاء، والذال، والفاء، وذلك إذا قلت الطَّس وانْقَضَّ، وأشباه ذلك أُجْرَيْتَ فيه الصوت إن شئت، وأما العين فَبَيْنَ الرخوة والشديدة، تصل إلى الترديد فيهما لشبهها بالحاء ومنها (المنحرف) وهو حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة، وهو اللام، وإن شئت مددت فيها الصوت من موضع اللام ولكن من ناحيتي مستدق اللسان فُوَيْقَ ذلك.ومنها (حرف شديد) يجري معه الصوت [لأن ذلك الصوت غنة] من الأنف، فإنما تخرجه من أنفك واللسان لازم لموضع الحرف، لأنك لو أمسكت بأنفك لم يَجْرِ معه الصوت وهو النون، وكذلك الميم....»[1].

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

[1]: سيبويه الكتاب تحقبق: محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ط1، دت، 4/434،435.

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

وما يجدر التنويه إليه أن الأصوات الشديدة عند القدامى يقابلها عند بعض المحدثين "الأصوات الانفجارية" وتسمى "الوقفات" وتنتج بـــ "أن يُحبس مجـــرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هـــذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا، فهذه الأصوات باعتبار الحبس أو الوقـــف يمكـــن تسميتها بـــ "الوقفات" (stops)، ولكنها باعتبـــار الانفجـــار تســـمى الأصـــوات الانفجارية "Plosives" [2].

وأما الأصوات الرخوة عند بعض المحدثين تسمى بالأصوات الاحتكاكيـــة "Fricatives" وهي: الفاء، والتاء، والذال، والظاء، والسين، والشين، والصـــاد، والضاد، والخاء، والعين، والحاء، والهاء، والأصوات الاحتكاكية تتكـــون بـــأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع ويمـــر مـــن

---

[1]: ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق:، حسن هنـــداوي، دار الكتـــب العلميـــة، بيـــروت، ط1، 1985، 1 / 69،70.

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

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

وقد وردت الأصوات الشديدة والرخوة في القصيدة بالنسب المئوية التالية

[1]: كمال بشر ، اللغة ، قسم الأصوات ، ص250.

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

[1]: تم التوصل الى هذه النسب باتباع الطريقة التالية :
مثلا : الهمزة = تواترها 441مرة × 100 ÷1563(المجموع العام) = 28.21%

من خلال دراسة الصوامت الانفجارية في المقصورة اتضـــح أن نســـبتها (99,96%) تكاد تكون مساوية للصوامت الاحتكاكية (98,11%) وهذا يدل على التوازن في استخدام الثنائيات (الشدة والرخاوة)، وخيـــر مثـــال علـــى انســـجام الأصوات الشديدة وتفاعلها مع بعضها بعض لتحدث جرسية ونغمية نستشعر من خلالها المعنى المراد قول الشاعر:

رَضِتُ قَسْرًا وعَلَى القسْرِ رِضَى مَنْ كَانَ ذَا سُخْطٍ عَلَى صَرْفِ القضَا

إنَّ الجَدِيدَيْنِ إذَا ما استَوليَا علَى جَديدٍ أدنياه للبِلَـــــى

مَا كُنت أدري والزَمَان مُولَـــعٌ بِشَتِّ ملمومٍ وتَنْكِيث قُوَى

أنَّ القَضَاءَ قاذِفِي في هُـــــوَّةٍ لاَ تَسْتَبِلُّ نفس مَن فيَها هُوَى [1].

تمازجت في هذه الأبيات الأصوات الشديدة، حيث تكرر القاف ست مرات، والدال و الباء و الكاف ثلاث مرات ، ليصور الشاعر بذلك هول وقوة القضـــاء والقدر ويجعل القارئ أو السامع يستشعر بها، وذلك من خلال انتقائه لأصـــوات القصيدة بعناية وتواؤمها مع المعاني المقصود إيصالها.فالشاعر مؤمن كل الإيمان بالقضاء والقدر مما جعله يجهر بأنه مقسور غير مختار، وإنما يقسر على الرضا من لا يقدر على تغيير تصاريف القضا.

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

فَأَوْسَعَ الأَحْدَابَ سَيْبًا مُحْسِبًا وطَبَقَ البُطْنَانَ بالمَاء الرِّوَى

كأنَمَا البَيْدَاء غِبَّ صَـــــوْبِهِ بحرُ طمَـــــــا تيارهُ ثم سَجَا [2].

---

[1]: المهلبي، شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها.ص180

[2]: المصدر نفسه .ص 184

فـي هـذه الأبيـات تمازجـت الأصـوات الرخـوة مـع الشـديدة ، حيـث تكـررت السين الرخوة المهموسة الصفيرية أربع مرات، والطاء المطبقة الشديدة المجهورة ثلاث مرات إلى جانب صوامت أخرى (الغين ، الجيم ..)، صور الشاعر صورة طبيعيـة شـبيهة بـباطن الأرض المتشـبعة مـاء، فعنـدما تنفجـر تسـقي كـل شـيء حتـى الصحراء.

ومن نافلة القول أن نذكر إن معظم الأصوات الانفجارية (الشديدة) يوجد ما يقابلها من الأصوات الاحتكاكية (الرخوة)، ومن ثم تتماثـل معهـا فـي كميـة الصوت، فتحدث إيقاعا، وهذا الإيقاع يشكل وظيفة دلالية وجماليـة فـي الـنص الشعري [1].

ومن أمثلة هذا التفاعل الصوتي قول الشاعر:

إنَّ ابن ميكَالَ الأمير ائْتَاشَني مِنْ بَعْد ما كنتُ كَالشَيء اللُّقـــا

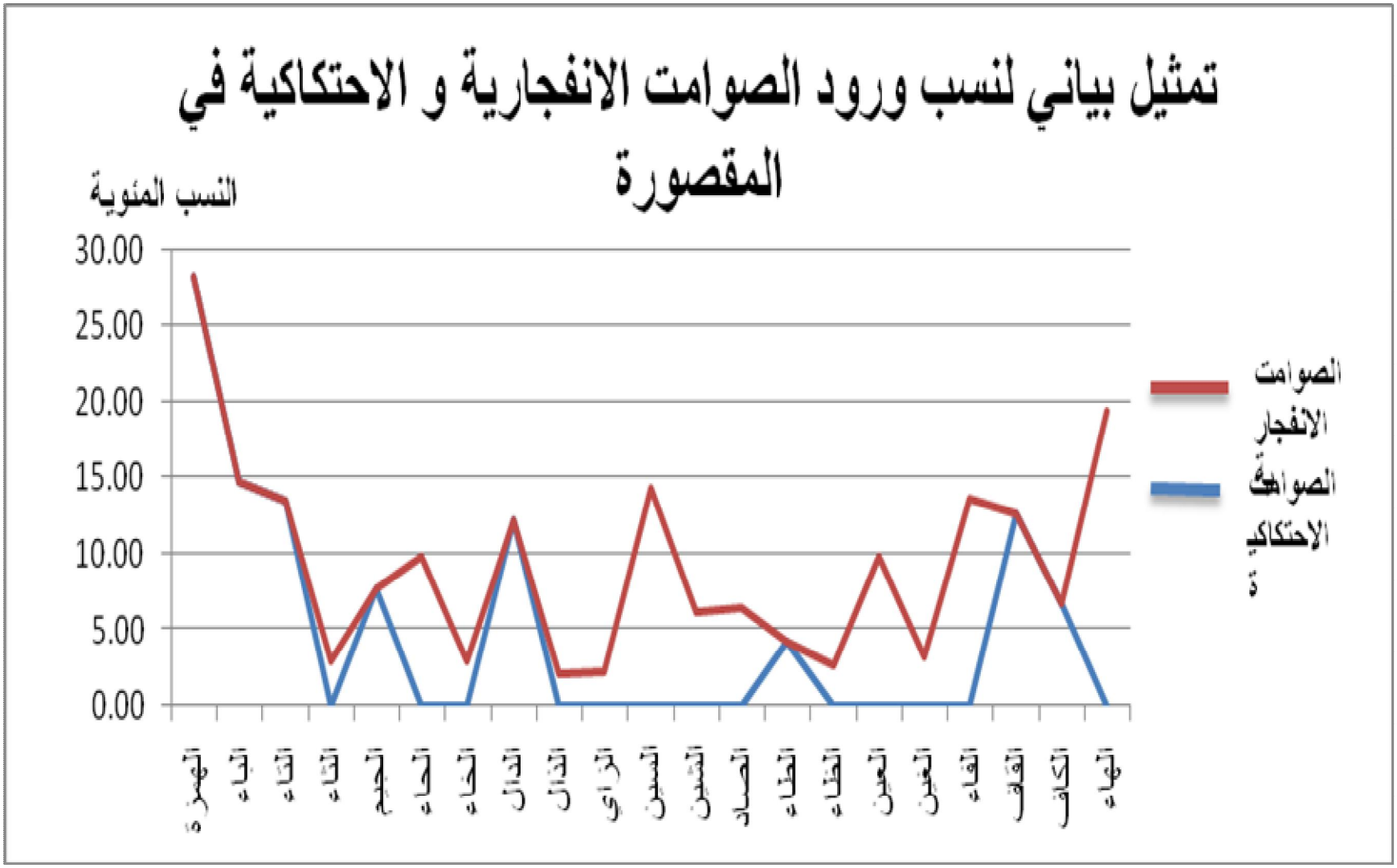
قلَّداني مِنَّةً لو قُرِنَـــــتْ بِشكْر أَهْل الأَرْضِ عنِّي مَا وَفَى

إنَّ العرَاقَ لَم أفارق أهلَـــهُ عَن شَنَأَ أَصدَّني وَلاَ قِلَـــــى

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

وفيما يأتي رسم بياني يوضح تـواتر الصـوامت الشـديدة والرخـوة فـي المقصورة.

[1]: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، دار الوفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 51.


تمثيل بياني لنسب ورود الصوامت الانفجارية و الاحتكاكية في المقصورة
النسب المئوية
30.00
25.00
20.00
15.00
10.00
5.00
0.00
الصوامت الانفجارية
الصوامت الاحتكاكية
الهمزة
الباء
التاء
الثاء
الجيم
الحاء
الخاء
الدال
الذال
الراي
السين
الشين
الصاد
الطاء
الظاء
العين
الغين
الفاء
القاف
الكاف
الهاء

2/صفتي الجهر والهمس:

قال ابن جني (ت 392هـــ) «فالمهموس عشرة أحرف وهي: الهاء، والحاء، والخاء، والكاف، والشين، والصاد، والتاء، والسين، والثاء، والفاء، وباقي الحروف وهي تسعة عشرة حرفا مجهورا» [1]. والمهموسة يجمعها قولك "سكت فَحَثَّهُ شَخْصٌ"، وحُدِدَت الأصوات المجهورة عند علماء العربية بـــ: أ-ب-ج-د-ذ-ر-ز-ض-ط-ظ-ع-غ-ق-ل-م-ن بالاضافة إلى الصوائت القصيرة والطويلة.

وفي حال النطق بالمصوت المجهور تنقبض فتحة المزمار ويقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق هذه الفتحة، ولكنها تسمح بمرور النَفَس الذي يندفع فيها، فيهتز الوتران الصوتيان، وأما الهمس الذي هو عكس الجهر، يرتخي فيه الوتران الصوتيان ولا يهتزان [2]. و تتسع معه فتحة لسان المزمار.

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

والجدول الآتي يوضح نسب ورود الصوامت المجهورة والمهموسة في المقصورة .

---

(1) : ابن جني، سر صناعة الإعراب، 65/1.
(2) : د. ريمون طحان، الألسنية العربية، ص 50-51.
(3) : د. كمال بشر، علم الأصوات، ص172، 175، 176.

الصوامت المهموسة	عدد تواترها	النسبة المئوية	الصوامت المجهورة	عدد تواترها	النسبة المئوية	الصوامت المجهورة	عدد تواترها	النسبة المئوية
الهاء	251مرة	%19,3 [1]	**النون**	250 مرة	%16,54	**الميم**	200 مرة	
التاء	210مرة	%16,20	**الراء**	203 مرة	%13,43	**الطاء**	66 مرة	%9,70
السين	185 مرة	%14,27	**القاف**	198 مرة	%12,70	**الظاء**	30 مرة	%3,20
الفاء	177 مرة	%13,65	**اللام**	190 مرة	%12,57	**الألف**	1279 مرة	%1,45
الحاء	127 مرة	%9,79	**الدال**	192 مرة	%12,36	**الواو**	125 مرة	%62,06
الكاف	106 مرة	%8,17	**العين**	172 مرة	%11,53	**الياء**	361 مرة	%17,51
الصاد	83 مرة	%6,40	**الجيم**	120 مرة	%7,94	**المجموع العام**	2061	%99,97
الشين	80 مرة	%6,17	**الضاد**	65 مرة	%4,30	/	/	/
الثاء	39 مرة	%3	**الغين**	50 مرة	%3,30	/	/	/
الخاء	38 مرة	%2,93	**الدال**	32 مرة	%2,11	/	/	/
المجموع العام	1296	%99,94	**الزاي**	30 مرة	%1,58	/	/	/

[1] : تم التوصل الى هذه النسب باتباع الطريقة التالية :

مثلا : الهاء= تواترها 251مرة × 100 ÷1296 (المجموع العام)=19.36

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر برع فـــي تلـــوين نصـــه بالأصـــوات المجهورة والمهموسة التي أعطت جوا موسيقيا يتوازى مع الحالات النفسية، وهذا دليل على تمكن الشاعر وبراعته الفنية، فقد بلغت نســـبة الصـــوامت المجهـــورة 99,98%، وهي نسبة عالية مقارنة بالأصوات الأخرى، يتقدمها صـــوت النـــون بنسبة 16,54% ثم الراء 13,43%...

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

أوَ لوْ تحَلَّى بالشَّبَابِ عُمْـــــــرَه لَمْ يَستَلِبْهُ الشيبُ هاَتيكُ الحُلَـــــى

هَيهاتَ مَهماَ يُستعر مُسترجَع وفي خُطُوب الدَهر للناَس أسَى[1].

في هذه الأبيات وظف الشاعر الأصوات المهموسة التي تنسجم مع المعاني المراد إيصالها فتكررت الهاء ثلاث مرات، والسين خمس مرات، فاجتماع الســـين مع الهاء يجعل الصوت المحكي خفيفا[2]. و قد دل على ذلك استخدام الشاعر لاسم الفعل (هيهات) . ليجسد بذلك معاني الخطوب والمآسي التي تحل بالإنسان، وأنـــه لابد وأن نجعل من هذه الخطوب أسوة نتعزى ونقتدي بها.

ومن ذلك أيضا قوله:

وَرَدْتُه والذِّئـــبُ يعْوي حَولَهُ مُستكٌّ سُمِّ السّمع من طُول الطُّوى

---

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

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

ومُنتجُ أم أبيـــــــهِ أمَّـــــــهُ لَم يتخوَّن جســـــمُهُ مَسّ الضوَى[1].

في هذين البيتين تواتر السين خمس مرات، وهو صوت احتكـــاكي أســـلي صفيري منفتح مهموس، وقد دل على هذا الهمس كلمة "سمع" ففي الســـمع حـــس الأذن، قال الثعالبي: « الهمس صوت حركة الإنسان ....و الهسهسة عام في كـــل شئ له صوت خفي كهساهس الإبل في سيرها ، و الهمس صوت نقل أخفاف الإبل في سيرها... » [2].

غير أن تمازج السين مع أصوات مجهورة كالميم الذي تواتر عشر مرات، والعين مرتين، إلى جانب الراء، النون والدال وضح شجاعة الشاعر في ورد الماء (الضارة)، وتقديره للأرض التي يعدها أم الغصن وأم الأصل ا لذي نبت فيه.

ويشكل التماثل الصوتي للأصوات المجهورة والمهموسة مع بعضها بعـــض بعدا إيقاعيا على مستوى النص يتناسب في كثير من الأحوال مع الحالات الشعورية والنفسية، بل والدلالية التي يبسطها النص، شريطة ألا يكون الإيقاع منعـــزلا عـــن السياق الكلي للنص، ومن الأمثلة المعززة لانسجام الأصوات المجهورة والمهموسة وتناسقها مع المعنى هذه الأبيات:

يَرْسُبْن في بَحُر الدُّجَى وبالضُّحُى يَطْفُـــون في الآل إذَا الآلُ طَفَا

أخْفَافُهُنّ من حَفَا ومن وَجـــَـــى مرْثومَةٌ تَخْضِب مُبيضَّ الحَصَى

يحْمِلْن كلَ شَاحِبٍ مُحْقَوْقِـــــفٍ من طُول تدآب الغُدُوِّ والسُّـــــرَى[3].

. فالشاعر يسهب الحديث عن الإبل التي رافقتـــه طـــوال رحلتـــه الشـــاقة مستخدما صوتي "الحاء" و"الفاء" المهموسين، فالحاء تردد في المقصورة 127 مرة

---

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

(2) : أبو منصور الثعالبي ، فقه اللغة و أسرار العربية ، ص134

(3) : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص163

أي بنسبة 9,79%، والفاء 177مرة أي بنسبة 13,65% يقابلهما صوتي (الجـــيم) و(الضاد) المجهورين، (فالجيم) بلغت نسبته 7,94%، أما "الضاد" فقد تواتر 65مرة أي نسبة 4,30%، وقد حقق هذا التقابل تجانسا صوتي بـــين الكلمـــات (الـــدجى- الضحى)(حفا- وجى)، (طفا- حصى)،و قد زادته الألف المقصورة حسنا و جمالا ، حيث شبه الشاعر الناقة بغواص تعمق في قاع البحر وغاب عن الأعين، ثم طفـــا على وجه الماء، وظهر للناظرين، في حين أن الإبل تغيب في ظلمة الليل وتظهـــر خلال النهار (الضحى).

والملاحظ على الصوامت الواردة في القصيدة سواء أكانت مهموسة أو مجهورة أنتجت بنية لغوية كاملة صوتيا، صرفيا ونحويا ودلاليا.

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

إنَ ابنَ ميكالَ الأميرَ انتَاشَنِي مِن بَعْد ما كنتُ كالشَـــيءِ اللُّقا.

قلَّدانِي منَّةً لوْ قُرنـــــــتْ بشُكرِ أهلِ الأرْضِ عنِّي ما وفَى.

وقال أيضا:

هُما اللّذان أثبتا لـــي أمَلاً قد وقَفَ اليَأسُ بهِ علـــَى شَفَا *.

تَلافَـــيا العَيْشَ الذي رنَّقَهُ صَرْفُ الزَّمان فاسْتَسَاغَ وضَفَا

أجرَيا مَاء الحيَا لي رَغدًا فاَهْتَزَّ غُصْني بعدمـــَـا كاَنَ ذَوَى[1].

وتارة أخرى يحن ويشتاق إلى إخوانه وخلانه بـــ"البصرة" فتـــنخفض معهـــا حدة النبر وذلك في قوله:

إنَّ العِراقَ لم أُفـــَـارق أهْلـــــَـهُ عن شَنَأ أصـّـــــدَني ولا قِلـــى

ولاَ اطَّبى عيَني مُذْ فارقتـــهُم شَيءْ يرُوقُ الطَّرْف من هَذا الوَرَى

همُ الشَّناخيبُ المُنيفاتُ الدُّرَى والنَاسُ أدْحـــــالٌ سواهـــم وهُوَى[2].

وعليه يمكن القول إن ورود الأصوات المجهورة أكثر من المهموســـة أمـــر طبيعي لأن الكلام مسموع، والذي يدل على الاسماع هو "الجهر"، أما "الهمس" فيدل على الاسرار والصمت.

3/_الأصوات المركبة(الوقفات الاحتكاكية):

بين د. كمال بشر في كتابه علم الأصوات كيفية حدوث هذا النوع من الأصوات فقال: «.... فالصوت المركب نوع من الوقفات يحدث في تكوينه أن يتبع إطلاق الوقفة مباشرة بالاحتكاكي المقابل له في موقعه، وهذا الصوت الاحتكاكي الناتج عن تسرب الهواء يعد جزء جوهريا من الوقفة الاحتكاكية أو الصوت المركب: إشارة إلى تكوينه من صوتين متلازمين لا فصل بينهما» [3]. وقال أيضا: «. يتم نطق هذا الصوت بأن يرتفع مقدم اللسان تجاه مؤخر اللثة ومقدم الحنك حتى يتصل بهما محتجزا وراءه الهواء الخارج من الرئتين ثم بدلا من أن يفصل عنها

---

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

(2) : المصدر نفسه ، ص 139

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

فجأة، يتم الانفصال ببطء فيعطي الفرصة للهواء بعدم الوقفة أن يحيك بالأعضاء المتباعدة، محدثا احتكاكا شبيها بما يسمع من الجيم الشامية... [1].

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

صَلَىَ علَيه اللهُ ما جَنَّ الدُّجَى وما جَرَتْ في فلكِ شمسْ الضُّحى

جَوْنَ أعارتْه الجنُوبُ جـــانِبًا منْها وواصَتْ صَوْبه يد الصَّبـــا

بلغ التواتر الكلي للجيم في المقصورة 120 مرة، وفي هذين البيتين امتزجت "الجيم" التي تواترت ست مرات مع صوامت مجهورة (العين، النون، الباء، الدال...) وأخرى مهموسة (الفاء، الشين، التاء،الصاد....) لتجسد دلالة الصلاة على النبي -صلى الله عليه وسلم-و هو الدعاء له بالمغفرة و الثواب في مجمل قوله تعالى: ((يا أيُهَا الذينَ آمَنُوا صلُوا عَلَيْهِ وَسَلمُوا تَسْليمَا)) [2]، فاستعمال الشاعر للمتضادات جون (سحاب أبيض أو أسود)، جري النيران (الشمس والقمر) أكد معنى الاستمرارية في الدعاء للرسول (ص) في كل زمان و مكان ، كما أن انتهاء كلا البيتين (صدر وعجز) بالحرف ذاته أحدث جرسا موسيقيا متناغما وعذبا. ومن ذلك أيضا قوله:

ثُم أوْجَبَ الحجَ وثَنَى عُمْرَةً من بَعد ما عَجَّ ولبَّا ودعَا

إن تواتر (الجيم) في هذا البيت ثلاث مرات وتآلفه تارة مع صامت مهمـــوس (الحاء) وتارة أخرى مع صامت مجهور (العين) أحدث إبدالا صوتيا بـــين كلمتـــي (الحج) و(العج) مما زاد من تأكيد المعنى وأضفى مسحة موسيقية تتساغ لها الأذن.

و هناك صفات أخرى أطلقها النحاة و علماء اللغة، و فيما يأتي بعضا منها.

---

[1]: كمال بشر ، علم الأصوات ،ص 310.

[2]: الأحزاب/ 56.

الصـــــــفات الخاصـــــــــــــة:

1/الإطباق والانفتاح:

ويقصد به رفع اللسان نحو مؤخرة الطبق دون اتصال به، ويتخـــذ اللســـان بذلك شكلا مقعرا عند النطق بالأصوات المطبقة و هي أربعـــة (الصـــاد، الضـــاد والطاء والظاء)، وقد بين سيبويه كيفية النطق بهـــذه الأصـــوات بقولـــه: « وهـــذه الحروف الأربعة إذا وضعت لسانك في مواضعهن انطبق لسانك من مواضعهن إلى ما حاذى الحنك الأعلى من اللسان فترفعه إلى الحنك، فإذا وضعت لسانك، فالصوت محصور فيما بين اللسان والحنك إلى موضع الحروف»[1].وما ســـوى ذلـــك مـــن الأصوات اللغوية فمنفتح [2]، والجدير بالذكر أن الأصوات المطبقة الأربعـــة لهـــا نظائر في الواقع اللغوية تتجلى في المقابلة التالية:

-الصاد المطبق يقابله السين المنفتح.

- الضاد المطبق بقابله الذال المنفتح.

- الطاء المطبق يقابله التاء المنفتح.

- الظاء المطبق يقابله الذال المنفتح.

فالأصوات المنفتحة تنتج عندما يرتفع طرف اللسان دون أقصاه كما فـــي نطق الذال واللام والراء.... أو يرتفع أقصاه أو وسطه دون طرفه كما فـــي نطـــق الكاف والياء... أو لا دخل له في إخراج الحرف كما في نطق الباء والميم والفـــاء والواو[3]...، ومن ذلك قول الشاعر:

لكنَّ لي عزْمًا إذا ما امتطيْتُه لمُبْهـــــــمِ الخَطبِ فآهُ فانْفَاَى

---

(1) : سيبويه، الكتاب، 4/ 436.

(2) : ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1/ 70.

(3) : المصدر نفسه ، 70/1.

ولو أشَاء ضمَّ قُطْرِيْه الصَّبا عليَّ في ظلِّ نعِيـــــــم وغِنَى[1].

حيث لوحظ تكرار صوت الطاء ثلاث مرات، والصاد والضاد، والظاء مرة واحدة، ورغم هذه القلة إلا أنها ساهمت في تجسيد دلالة "العزم" أي النفاذ في الأمر حيث جعله الشاعر كحصان يُمتطى كلما حزم على امتطائه. وقد أدت صفة الإطباق و الشدة و الجهر و الرخاوة و الهمس وظائف صوتية مميزة، تتمثل في ذلك الرنين القوي الذي يميز الصوت المطبق دون غيره من الأصوات المنفتحة.

2/صفة الصفير:

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

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

---

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 156

[2]: ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، دت، 10 /130.

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

أما في الدرس الصوتي الحديث فقد أجمع الباحثون على أن كل الأصـــوات التي تحدث في نطقها ذلك الحفيف أو الصفير عاليا كان أو منخفضـــا فـــي صـــعيد واحد، هي الثاء، والذال، والزاي ، و السين والصاد [2]. ونمثل للصوامت الصفيرية بقول الشاعر:

أوْ صابَتِ القَانِتَ في مُخْلُوْلَقٍ مستَصْعَب المسْلكِ وعرَ المرتقَى

ألْهَاهُ عن تسْبيحِـــــهِ و دِينهِ تَأْنيسُـــها حتَى تراهُ قدْ صَبَـ[3]ا

لقد تواترت السين أربع مرات، والصاد ثلاث مرات، فتمازجت هذه الأخيرة إلى جانب أصوات احتكاكية أخرى (اللام، الميم، الراء...) لتُكَوِنَ معنى الخوف و القنوط لشخص مطيع ذي أخلاق حميدة لا يشغله عن دينه وتسبيحه أي شـــاغل، فبتآلف هذه الأصوات الصفيرية إلى جانب الصوامت الأخرى، أعطـــت الأبيـــات مسحة فنية وجمالية زادت من قوة الإيقاع.

و نستدل على ذلك بقول المتنبي :

فأمســـَـــتْ بالبديَة شَفرتـــَـــاه ُ و أمسَـــى خلْفَ قائَمة الحـــــَيار

و كَانَ بنُو كلابِ حيثُ كعْبِ يَخافُو أنْ يصِيرُو حيثُ صـــَـــارو

تلْـــقَو عزَ مَولاهـــُـــم بِذلِ و سَارَ الى بنِي كَعبِ و ســـَـــارُو [4]

---

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

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

(3) : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و اعرابها ، ص137

(4) : المتنبي، الديوان ، ص147

حيث تمازجت الأصوات الصفيرية مع صوامت احتكاكية أخـــرى (الفـــاء، الشين ...) لتوحي بمعنى الخوف و الهلع و الاذلال الذي زعزع كيان القبائل رغـــم استعدادها عدة و عتادا للحرب.

3/- صفة الغنة:

وهي سمة تتسم بها بعض الحروف ،وتسمى الصوامت الغناء بـــ"الأنفية" ،وتتكون هذه الزمرة الصوتية« بأن يحبس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم، لكن يخفض الحنك اللين الهواء من النفاذ عن طريق الأنف» [1].و تتسم الأصوات الغناء بالوضوح السمعي، من ذلك قول الشاعر:

لو مُثِّل الحثْـــــــفُ له قِرْنًا لَمَا صـــَـــــدَتْهُ عنْه هيْبة ولاَ انْثَنَى

نلاحظ أن النون تواتر أربع مرات ، في حين أن الميم تواتر مرتين ، مما يستدعي القول إن النون من أكثر الأصوات تواترا في المقصورة حيث بلغ 250 مرة ، في حين أن الميم بلغ تواترها 200 مرة ، و بما أنهما من الناحية الفسيولوجية مزدوجي المخرج فان الشاعر وظفهما توظيفا جيدا حيث ساعداه على اخراج كمية أكبر من النَفَس ، الذي يوحي بأن الشاعر كان حقا في موقف فخر بممدوحه الذي لو صور الموت خصما له لما توانى عن منازلته .

و قد أضاف قائلا :

همَا عَتادِي الكافِـــيـــَان فقْد َمنْ أعْدَدْتـــُـــــهُ فليناَ َعنِي ما نَأىَ

فإن سمِعتُ برحًى منْـــصُوبة للحَربِ فاعلَم بأنَني قُطبُ الرَحَى[2].

فتواتر النون ثماني مرات و الميم ست مرات ، و تمازجهما مـــع صـــوامت أخرى انفجارية(الدال ، القاف...) و مهموسة(الهاء، السين ،الكاف....) ، أضفى

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

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

على البيت غنة متميزة و جعلها ملائمة لمعنى الاخلاص و الوفاء لممدوحيه ،فهمـــا عدته و عتاده ضد أي عدوان ، مما جعله لا يبالي بمن ابتعد عنه ، فهـــو قـــوي لا يهاب رحى الحروب.

4/- صفة الاستطالة:

يختص بهذه الصفة صوت "الضاد"، وسمي بذلك لأنه استطال عن الفم عنـــد النطق به حتى اتصل بمخرج اللام، وذلك لما فيه من القـــوة بـــالجهر و الإطبـــاق و الاستعلاء [1].

و"الضاد" صوت يتسم نطقه بالعسر وقد علق ابن الجزري عن ذلك بقوله:

«وليس في الحروف ما يعسر على اللسان مثله، فإن ألسنة الناس فيه مختلفة، وقل من يحسنه، فمنهم من يخرجه ظاء ومنهم من يخرجه بالذال، ومنهم من يجعله لاما مفخمة ومنهم من يشمه الزاي وكل ذلك لا يجوز» [2].

فالظاد "لساني أسناني لثوي رخو مجهور مطبق" [3]، مستعل جانبي تـــردد 65 مرة في القصيدة أي بنسبة قدرت بـــ 4,30%، من ذلك قول الشاعر:

ما خِلْتُ أنّ الدّهر يثنيني على صرَّاء لا يرْضَى بها ضَـــبُّ الكُدى

أُرَمِّقُ العَـــيشَ علـــى بَرْضٍ فإنْ رُمْتُ ارْتشاقًا رُمْت صعْبَ المنتسى

لقد تمازج صوت "الضاد" المتواتر ثلاث مرات مع أصوات أخرى صفيرية كـــ(الصاد و السين) ومجهورة كـــ(اللام، الدال، النون) فدل بذلك على قساوة الزمن الذي جعله يرتقي إلى صخرة صماء (ضراء) صعبة المرتقى لا يجد فيها ما يســـد رمقه إلا أنه يصابر الجوع و الألم محاولا نسيانه ، ذلك أن الشعر « سلســـلة مـــن

---

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

(2) : المصدر نفسه، ص 214.

(3) : كمال بشر، علم الأصوات، ص 253.

الأصوات التي تتضام بقصد التأثير ، و لذلك فهي توحي بالقيم أكثر مما تدل علـــى معان محددة. »[1]

5/- صفة التفشي:

من أصواتها (الشين)، وهو صوت شجري رخو مهموس منفـــتح مســـتفل وحروف التفشي سميت بـــ"الشأشأة" لأنها توحي بنداء الرعاة على الإبل أو الحمير فيقولون شأشأ [2] وقد ورد الشين في القصيدة بنســـبة 6,17%، مـــن ذلـــك قـــول الشاعر:

فاشتَـــعَلَ المُبيضُ في مُسودِهِ مِثْلَ اشتعَالِ النارِ في جَزلِ الغَضَا [3].

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

تشَمَمه ُشمِـــيمُ الوحْشِ إنسًا و تُنكرُهُ فيَـــعرُوها نفَـــارُ

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

---

[1]: عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشـــعر العربـــي ، دار العربيـــة للنشـــر و التوزيع ، 2001، ص214.

[2]: مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، دت، ص 55.

[3]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 139

6/- صفة القلقلة:

رغم اختلاف التسميات لهذه الحروف إلا أنها في مجملها لها مدلول واحـــد، فقد سماها صاحب القاموس المحيط (الفيروزبادي) بـــ"الحروب المحقورة" وعلـــق عليها بقوله: «لأنها تحقر في الوقت وتضغط عن مواضعها، وهي حروف القلقلة ، لأنك لا تستطيع الوقوف عليها إلا بصـــويت» [1]، والتحريـــك المصـــاحب لهـــذه الأصوات ليس مخصوصا بالوقف، بل التحريك واجب عند سكون هذه الحروف في الوقف وغيره.

وهذا ما أكده ابن الجزري بقوله: «وسميت هذه الحروف بـــذلك لأنهـــا إذا أسكنت ضعفت فاشتبهت بغيرها، فتحتاج إلى ظهور صوت يشـــبه النبـــرة حـــال سكوتهن في الوقف وغيره، إلى زيادة إتمام النطق بهن فذلك الصوت في ســـكونهن أبين منه في حركتهن وهو في الوقف أمكن»[2]. وأضاف د. كمال بشر معللا طبيعة هذا التحريك قائلا: «ومعلوم أن القلقلة هنا لا تعدو أن تكون تحريكا خفيفا لا يدخل في إطار (الصوت) بالمعنى الاصطلاحي الموسوم بالفتحة أو الكسرة أو الضـــمة، إنه في حقيقة الأمر مجرد إطلاق الهواء (RELEASE) بعد الوقفة الحادثة عند بداية النطق بالصوت الشديد (المجهور) ليحدث الانفجار فيكتمل نطق هذا الصوت الشديد ويتحقق» [3].

وصفة القلقلة تشمل خمسة أصوات هي: القاف، والجـــيم، والطـــاء والبـــاء والدال، جمعت في عبارة (قطب جد) وقد وردت هذه الأصوات مجتمعة في هـــذين البيتين نحو قول الشاعر:

---

(1) : الفيروزبادي، القاموس المحيط، ، مادة (ح ق ر)، ص 230.
(2) : ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، 203/1.
(3) : د. كمال بشر، علم الأصوات، ص 380.

فأوْسع الأحْداب سيْبًا مُحْسِبا وطبَّق البُطْنانَ بالماء الرِّوى

كأنَما البيْداءُ غِبَّ صوْبِـــهِ بَحر طَما تيارُهُ ثم سَجَـــى[1].

إن اجتماع أصوات القلقلة في هذين البيتين وتآلفها مع صوامت أخرى لدلالة على براعة الشاعر في انتقاء الأصوات المعبرة عن قدرة الله في إحياء الأرض بعد موتها.

وخير دليل على ذلك اجتماع أصوات القلقلة الخمسة في قول المتنبي :

و أنتَ أبرُ لَوْ عُقَ أفنَـــى و أعفَى مَنْ عُقوبتـُــــــــه البَوَارُ

و أقدَرُ منْ يُهيجُهُ انتصَـــارُ و أحْلَمُ منْ يحلمـُــــــــه اقتَدارُ

و مَا في سطْوةِ الأربابِ عيبٌ و لاَفي ذلةِ العـُــبدانِ عـــَــارُ[2]

إن تكرار أصوات القلقلة و اجتماعها مع غيرها من الصـــوامت كـــالواو الاستهلالية دلت على قوة التعبير و جسدت معنى الثورة لدى الذات المبدعة.

7/- التفخيم والترقيق:

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

- الإطباق: وهو رفع مؤخرة اللسان عن الطبق (VELARISATION).

- التحليق: هو إرجاع مؤخرة اللسان إلى الخلف مع الارتفاع إلـــى الأعلـــى ويسمى العامل (PHA RYNGALISATION) [1].

---

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 152

[2]: المتنبي ، الديوان ، ص 122

[3]: ريمون طحان، الألسنية العربية، 51/1.

أما الترقيق عكس التفخيم فهو نظيره ويسمى (PALATALISATION) بحيث «عندما يميل الصوت الذي ينطبق في مخرج واقع خلف الغار إلى أن ينطبق فـــي الغار أو في أقرب منطقة منه ويؤدي إلى قيمة صوتية مرتفعة ترقيقا عظيما (مثـــل قلب تلفظ كلب وضرب تلفظ درب إلخ...) » [2].

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

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

---

[1]: د. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 104.

[2]: ريمون طحان، الألسنية العربية، 51/1.

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

اختلفت تعريفات الباحثين للمقطع الصوتي حسب اختلاف نظام كل لغة .

قال د.كمال بشر: « من اللافت للنظر أنه ليس هناك حتى الآن تعريف واحد متفق عليه يمكن أخذه منطلقا لدراسة المقطع و أنماطه ،و كيفية تركيبه في كل اللغات ، ذلك أن هذه اللغات تختلف فيما بينها اختلافا واضحا في هذا الشأن»[1]

المقطع : لغة :

جاء في لسان العرب في مادة (قطع) أنه :« ابانة بعض أجزاء من بعض فصلا قطعه و قطعه قطعا و قطيعة و قطوعا ، و القطع مصدر قطعت الحبل فانقطع »[2].

المقطع اصطلاحا :

استعصى تعريف المقطع الصوتي على الدارسين ، فاختلفو في مفاهيم حول هذه الوحدة الصوتية ، فعرفه بعضهم من منطلق أكوستيكي ، و بعضهم الأخر من منطلق فزيولوجي نطقي ، و عرفه آخرون من منطلق وظيفي ،كما يرجع الاختلاف إلى الوسائل المستخدمة من قبل حتى الآن لم تمكنهم من رسم حدود المقطع الصوتي بصورة دقيقة واضحة .

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

---

[1] : كمال بشر، علم الأصوات ، ص503

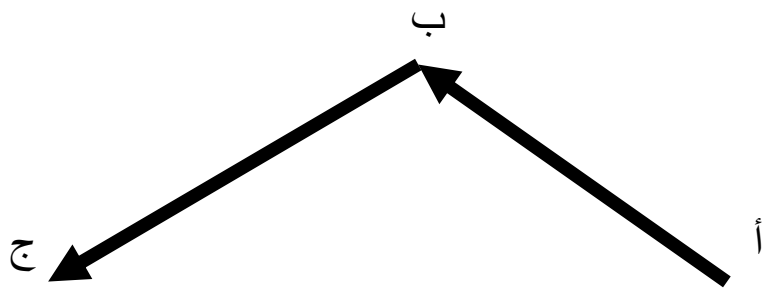
[2] : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة" قطع" ، ص4510

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

أما د. أحمد كشك فعرف المقطع الصوتي بأنه :

«وحدة لغوية تمثلها قمة بين صوتين ، فكلمة "من"مقطع قمته الحركة وقاعدته الميم و النون »[2].

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



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

و قد تبَنَى وجهة النظر الوظيفية دوسوسور (ت1913م) الذي عرف المقطع الصوتي بأنه «الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة بداخلها».[1].

---

[1] : ابراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، ص111

[2] : أحمد كشك ، الزحاف و العلة،رؤية في التجريد و الأصوات و الايقاع،،دار غريب للطباعة و النشر ،القاهرة،ص162.

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

أشكال و أنواع المقاطع الصوتية :

1/ الأشكال :

لكل لغة من لغات العالم نماذج مقطعية معينة ، و رغم هذا يمكن القول بشيء من التجوز إن المقطع من حيث بناؤه المثالي أو النموذجي أكبر من الصوت ، و أصغر من الكلمة ، و إن كانت هناك كلمات تتكون من مقطع واحد مثل "من" بفتح الميم أو بكسرها بلا فرق (min.man) ، والكلمة التي تتكون من مقطع واحد تسمى أحادية المقطع monosyllabicword، في حين التي تتشكل من أكثر من مقطع يطلق عليها متعددة المقاطع polysyllabicword[4]

و قد حاول الدارسون تحديد الأشكال المقطعية انطلاقا من ماهية المقطع من جهة و كيفية أدائه في كل لغة من جهة أخرى ، فصنفوها إلى ثلاث مراحل:

مرحلة الاطلاق the release، مرحلة الحركة the vowel ، و مرحلة التقييد the arrest . و هو ما أطلق عليه رمضان عبد التواب "النبضات الصدرية "[5]

---

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

(2): المرجع نفسه ، ص42

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

(4): كمال بشر ، علم الأصوات ، ص503

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

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

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

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

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

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

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

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

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

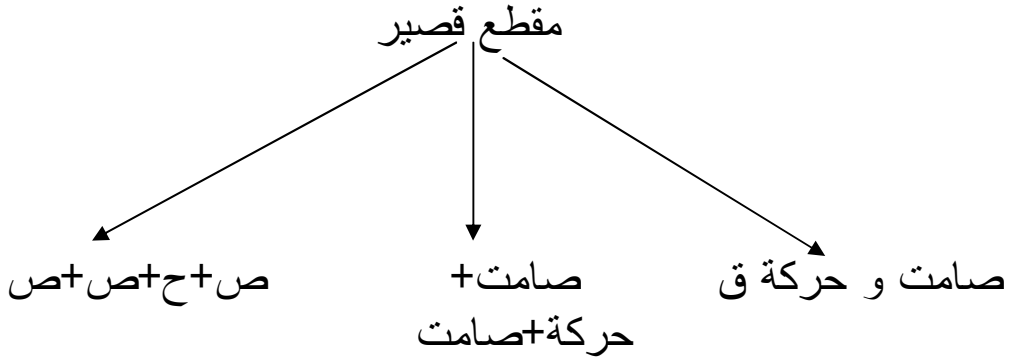
و إذا كانت هذه هي أشكال المقاطع الصوتية ، ففيم تتمثل أنواعها يا ترى ؟

2/أنواع المقاطع الصوتية :

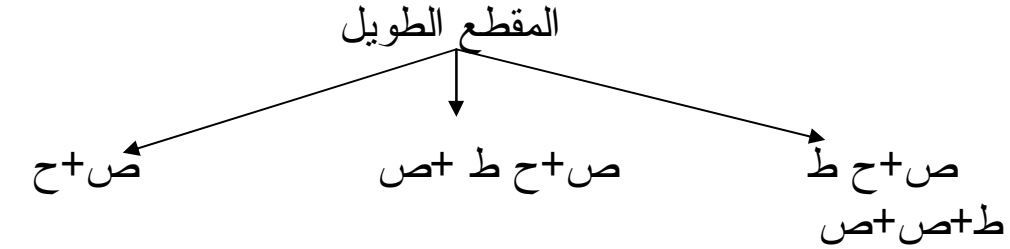
المقطع في اللغة العربية نوعان يندرج تحت كل نوع منهما أنواع ، والنوعان الرئيسيان هما المقطع القصير و المقطع الطويل ، و المعيار في تسمية المقطع قصيرا أو طويلا هو الصائت ، فان كان طويلا سمي المقطع طويلا ، و إن كان قصيرا سمي المقطع قصيرا كذلك .فالمقطع القصير يتألف من صامت و حركة

[1]: تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ،ص26

قصيرة ، أو صامت و حركة قصيرة و صامت آخر ، أو صامت و حركة قصيرة و صامتين[1]

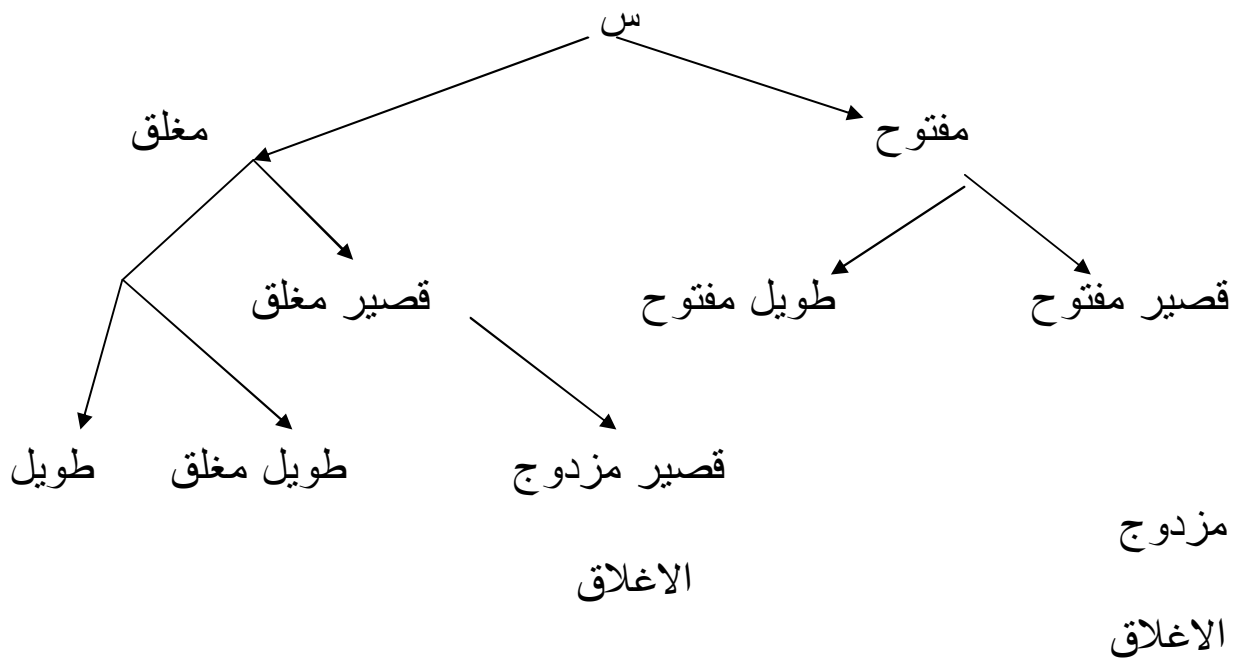


و أما المقطع الطويل فهو لا يختلف عن القصير إلا في شيء واحد و هو كون الحركة طويلة و الحركات الطوال في العربية : الألف ، و الواو والياء ، ولتوضيح ذلك يمكن النظر في المخطط التالي :



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

(1): ابراهيم محمود خليل ، في اللسانيات و نحو النص ، ص53.
(2): المرجع نفسه ، ص53



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

3/ النبر :

تعريفه :

لغة :

جاء في لسان العرب : «النبر بالكلام = الهمز، و كل شيء رفع شيئا فقد نبره و النبر مصدر نبر الحرف نبره نبرا =همزه . قال رجل للنبي (ص): يا نبي الله ، فقال لا تنبر باسمي ، أي لا تهمز ....ونبرة المغني= رفع صوته»[1]. و قال

[1]: ابن منظور ،لسان العرب ، مادة"نبر"، ص254

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

اصطلاحا :

يعد النبر من المصطلحات الصوتية الصعبة التفسير «فالنبر في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال بحاجة إلى الكثير من البحوث ، و مهما بذل من جهد فان طلب المزيد يعتبر أمرا لازما »[2]،.

و لعل صـــعوبة تحديد مواضع النبر يعود إلى ارتيائه باللغة المنطوقة المسموعة والكثير من النصوص الأدبية و الشعرية خاصة لا تستغني عن هذا الملمح التمييزي.

من علماء العربية الجهابذة الذين تحدثوا عن ظاهرة النبر في العربية ابن جني حيث أشار إليها بمعنى تطويل بعض حركات الكلمات ، و سماه "مطل الحركة" وقال في هذا الشأن : و حكى الفراء عنهم ، أكلت لحما شاة ، أراد لحم شاة ، فمطل الحركة فأنشأ عنها ألفا ...[3]،

و من علماء اللغة المحدثين كمال بشر الذي يعرف النبر أنه : «نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح و أجلى نسبيا عن المقاطع التي تجاوره »[4]..

«النبر معناه أن مقطعا من بين مقاطع متتابعة يعطي مزيدا من الضغط أو العلو»[5].

و على ذلك فالصوت المنبور يحتاج الى جهد أكبر لذلك سمي أيضا بالارتكاز.

و قد اتفقت جل الدراسات الحديثة على قواعد النبر التي من خلالها يتمكن الباحث من معرفة مواطن النبر في الكلمات العربية ، و هي كالتالي[6] :

---

(1): ابن منظور ،لسان العرب ، مادة"نبر"، ص254

(2): أحمد كشك ، الزحاف و العلة ، ص23

(3): ابن جني ، الخصائص، 123/3.

(4): كمال بشر ، علم الأصوات ، ص512.

(5): ماريوباي ،أسس علم اللغة ،ترجمة أحمد مختار عمر ، مطبعة عالم الكتب ، القاهرة، ط2، 1983م، ص93

(6): تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص26.

1/ إذا احتوت الكلمة الواحدة على عدة مقاطع من الشكل الأول فالنبر يكون على أولها .

2/إذا احتوت الكلمة مقطعا طويلا مفتوحا فالنبر يكون عليه.

3/ إذا احتوت الكلمة على مقطعين أحدهما متوسط الطول مفتوح و الثاني متوسط الطول مغلق فالنبر يكون على المتوسط الطول المفتوح نحو قاتل بالوقف.

4/ إذا كانت الكلمة تحتوي على مقطع من الشكل الرابع فالنبر يكون عليه ، نحو جان .

5/ إذا ضمت الكلمة مقطعا من الشكل الخامس فالنبر يكون عليه نحو : ذاكرت بالوقف.

6/ إذا كان في الكلمة مقطعين أحدهما من الشكل الثالث و الثاني من الشكل الرابع فالنبر يكون على الأخير ، لأنه مقطع أطول من الأول و يحتوي على قمة اسماع أكبر نحو : قرآن.

7/ إذا احتوت الكلمة مقطعا مغلقا من الشكل الثالث و مقطعين قصيرين متتاليين من الشكل الأول نحو : يفعل ، فالنبر يكون على الثاني المفتوح ، أي العين .

8/ إذا كانت الكلمة مشكلة من أربعة مقاطع ، الأول و الثاني و الثالث من الشكل الأول المفتوح القصير و الرابع من الشكل الثالث المغلق ، فالنبر يكون على المقطع الأول المفتوح القصير نحو ، شجرة ، فموضعه "الشين" ، لأن المقاطع المفتوحة المتتالية تمثل أكبر قوة اسماع

و إذا كان النبر في العربية لا يقوم بوظيفة فونيمية كما هو الحال في الانجليزية[1]،، فإنه يلعب دورا هاما في الأبنية و التشكيلات القالبية العربية من حيث تطورُها ، نحو قول الشاعر :

مدَاخلُ الخَلْقِ رَحِيبٌ شَجَرُهُ مخْلولقُ الصَهْوَة ممْسُودُ وَأى [2]

إن صيغة (فعيل) تأتي غالبا من (فعل- يفعل) و الذي يدل أكثر على طباع[3]، و ما تولد صيغة (فعيل) عن (فعل) كان نتيجة انتقال النبر من المقطـــع الأول إلى المقطع قبل الأخير ، مما أدى إلى طول هذا المقطع عـــن طريـــق حركتـــه الطويلة ، تجنبا لتوالي المقاطع القصيرة ثلاث مرات ، كما أن النبر من الأسباب الرئيسية في طول أو قصر المقطع الصوتي ، ذلك أن الصيغة القالبية في العربية قد تقصر في الحركة الطويلة في المقطع المفتوح إذا كانت مسبوقة بمقطع منبور ذو حركة طويلة ، ففي العربية القديمة ، أصل مصدر (فاعل) هو(فيعال) بنبر المقطع الثاني ، غير أنه بفعل النبر قصرت حركتـــه الطويلـــة(اليـــاء) فصـــار المصدر(فعال).

ومثاله قول الشاعر :

و ابنُ الأشَجِ القيْلِ سَاقَ نفْسَهُ إلَى الرَدىَ حِذَارَ إشْمَاتِ العدَى

و قال أيضا :

ثم َأتَى التَعْرِيفَ يقْرُو مُخْبِتاً مُوَاقِفاً بيْنَ إلاَلِ فالنَـــــــقاَ

و قال أيضا :

و الطَرفَ يجْتَازُ المدَى وَ رُبَمَا عنَ لِمُعْدَاهُ عـــِثارُ فكَـــــبا [4]،

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

---

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

(2) : لمهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص167

(3) : صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في العربية ، ص223

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

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

يعد المقطع الصوتي أصغر وحدة صوتية في السياق اللغوي و بذلك يعد اللبنة الأولى التي يتشكل منها النص الادبي شعرا أو نثرا ، و له وظيفة فنية ودلالية.

أما **الوظيفة الفنية** فان تماثل المقاطع الصوتية في النص الأدبي يحدث ايقاعا لغويا ، و هذا الايقاع يسهم في تشكيل جماليات النص الأدبي و بخاصة النص الشعري ، كما أن اللغة التي تقوم على مبدأ المقاطع لغة ايقاعية أكثر من غيرها كالعربية ، ومن هنا أتى سحر الكلمة في العربية و تأثر العرب بالشعر والخطابة ، و تميز الشعر و النثر لديهم بحركة صوتية ذات قيمة كمية تتدرج فيها المقاطع اللفظية [2].

أما **الوظيفة الدلالية** : فان المقطع لكونه أصغر وحدة في تركيب الكلمة أو لنَقُلْ أصغر وحدة صوتية في السياق ، فانه غالبا ما يتناسب مع الحالات الشعورية والنفسية و خاصة في المقاطع الطويلة من خلال اقتران المقاطع بالسياق الكلي للنص و يرجع هذا إلى أن هذه المقاطع تشكل ايقاعا يقوم على التناسب أو التناظر أو التماثل بينها [3].

و بما أن القصيدة ذات روي مقصور ، فقد كانت الريادة للمقطع الطويل

---

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

(2): د.مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت إلى النص ، ص65

(3): المرجع نفسه ، ص48

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

يا ظبْيةً أشبَهَ شَيءٍ بِالمَـــــــهَا رَاتعَةً بَيْنَ العَقِيقِ وَ الـــــــــلِوَى[1].

التحليل المقطعي :

يا :ص س+ص ل ط (ش2) موقع النبر	راَ : ش2
ظبْ:ص س+ ص ل ق+ص س(ش3)	تـِ : ش1
يَـــ:ص س + ص ل ق(ش1)موقع النبر	عَـــ : ش1
تنْ : ص س+ ص ل ق+ ص س(ش3)	تنْ : ش3
أشْ: ص س+ ص ل ق +ص س(ش3)	بيـــْ: ش3
بَ: ص س+ ص ل ق (ش1)	نلـــ : ش3
هَـــ : ص س+ ص ل ق(ش1)	عـــَ : ش1
شَيْـــ:ص س+ ص ل ق+ ص س(ش3)	قي: ش2 موقع النبر
ئـــِنْ:ص س+ ص ل ق+ ص س(ش3)	ق: ش1
بـــلـــ : ص س+ ص ل ق+ ص س(ش3)	و اللـــ : ش5
مَـــ : ص س+ ص ل ق(ش1)	لـــ : ش1
هَا: ص س +ص ل ط (ش2)	وى : ش2

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

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص154

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

ومن ذلك قول الشاعر :

لي التواءٌ إنْ معَـــــادِي النَوَى لي اسْتوَاءٌ إنْ موَالِـــــيَ اسْتَوَى[2].

التحليل المقطعي:

لي:موقع النبر ش	لي : ش2
الـــ : ش3	اس: ش3
ت : ش1	ت : ش1
وا : ش2	وا : ش2
ءن : ش3	ءن : ش3
ان : ش3	ان : ش3
م : ش1	م : ش1
عا : موقع النبر ش	وا : موقع النبر ش2
دي: موقع النبر ش	لي :موقع النبر ش2
ال : ش3	اســـ :ش3
تـــ : ش 1	تـــ : ش 1
وى : ش2	وى : ش2

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

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

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

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

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

نحو قول الشاعر :

وغاضَ مَاءَ شرَتي دَهْـــرٌ رمَى خوَاطِرَ القلبِ بتبْريـــــحِ الجوَى[1]

التحليل المقطعي:

و:ش1	خ: ش1
غا :موقع النبر"ش	وا : ش2
ض :ش1	ط: ش1
ما : ش2	ر: ش1
ء: ش1	ال :ش3
شر: ش3	قلـــ : موقع النبر"ش3"
ر: ش1	ب: ش1
تي :ش3	ب: ش1
دهـــ:ش3	تبـــ : ش3
ر: النبر"ش"2	ريـــ: موقع النبر"ش"2
ر:ش1	ح:ش1
مى : ش2	الـــ : ش3
	ج: ش1
	وى :موقع النبر"ش2"

وقال أيضا :

أرَمِقُ العَيْـــــشَ عَلَى بَرْضٍ فإنْ رُمْتُ ارْتِشَافًا رُمْتُ صَعْبَ المنتَسَى

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 187

التحليل المقطعي:

أ : ش1	رمـــ: ش3
رمـــ: ش3	ت: ش1
مـــ : ش1	ار:ش3
قلـــ : ش3	ت: ش1
عيـــ : ش3	شا: ش2
ش: ش1	فا : ش2
عـــ : ش1	رمـــ : ش3
لى : ش2 موقع النبر	ت: ش1
بر: ش3	صعـــ : ش3
ض: ش3	ب: ش1
ف: ش1	الـــ : ش3
إن: ش3	منـــ: ش3
	ت: ش1
	سى: ش2

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

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

أ-4/تـــــــكرار الكلمـــــــــــات: (التكرار اللفظي):

يطرب الإنسان كثيرا إذا رد الصدى صوته، مع أن الصوت الذي يَرُدُهُ قـد تَنْبَهِمُ فيه الكلمات فتفقد صدق المحاكاة، كما يزداد الإنسان طربا للكلمة ذاتها يعيدها إلى سمعه من يحب أن يسمعها من فمه، لِماَ طبعت عليه نفس الإنسان من طبيعـة التكرار الممثلة في ذاته وحياته بصورة لا يستطيع الإفلات منها متى شاء [1]، وإذا كان لتكرير الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام على أبعاد ما قد عرفنـاه مـن القيمة السمعية، فإن تكرار الكلمة في الجملة أو النص، لابد وأن يكون له من القيمة ما هو أكبر، وتكرار الألفاظ هو أحد ألوان البديع اللفظي لا يقل شأنا عن غيره فـي إحداث النغم الموسيقي والتأثير في المتلقي، وحينما تأخذ المستمع نشوة التـأثر قـد ينطلق هو يكرر المسموع إعجابا به أو تعجيبا منه أو غير ذلك [2].

ومن الممادح التي تأكدت على التكرير قول الشاعر:

وَاِستَأنَفَ السَبـعَ وَسَبعـاً بَعدَهـا وَالسبعَ ما بَينَ العِقابِ وَالصُـوى

إن تواترت لفظة (السبع) ثلاث مرات ، صاحبه اختلاف في المعنى، "فالسبع" الأولى تدل على رمي الجمار السبع، و الثانية أراد بها السبع الثانية التي تلي الأولى فبتكرار لفظة (السبع) وصفة الصفير التي تميز صوت "السين" ،وفرا تماسكا للبيت الشعري بفضل وحدة مرجعيته، وقد أردف قائلا:

وَراحَ لِلتَوديـعِ فيمَـن راحَ قَـدْ أحرَزَ أجـراً وَقَلَـى هُجـرَ اللغَـا

---

(1): عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1986، ص 167.

(2): المرجع نفسه، ص 169.

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

ويعد التكرار الصوتي أسلوبا تعبيريا يصور انفعال النفس بمثير من أشباه ما سلف، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصـــورة لاتصـــاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثيره اهتماما عنه، وهو يحب فـــي الوقـــت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه [1].

وقد جسد هذه المعاني قول الشاعر:

مَن ناطَ بِالعُجبِ عُرى أخلاقِهِ نيطَت عُرى المَقتِ إلى تِلكِ العُرى*
مَن طالَ فَوقَ مُنتَهى بَسطَتِهِ أعجَزَهُ نَيلُ الدُنى بَلـه القُصـــــا

لقد أراد الشاعر من خلال تكرر لفظة (عرى) ثلاث مـــرات بالصـــائت القصير المدور (الضمة) أن يبلغنا رسالة الشخص الذي يرفع نفسه فوق قدرها فلا ينال شيئا، أو يمتلئ عجبا بنفسه و عمله أو ماله فيخسر احترام الآخـــرين ويقابـــل بالتهاون والاستخفاف.

تكرار الأسماء الموصولة:(المتعلقات)

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

هُمُ الأُلى إنْ فاخَروا قالَ العُلى بِفي اِمرِئٍ فاخَرَكُم عَفرُ البَرَى
هُمُ الأُلى أجرَوا يَنابيعَ النَدى هامِيةً لِمَن عَرَى أو اِعتَفَى

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

إن المدح صدر انفعال المادح بمحاسن الممدوح، متى كان مـــدحا ينبوعـــه الصدق، فالتكرار الذي يصحبه هو صوت التعبير عن تأكد مدلول اللفظ المكرر في نفس المادح سواء كان الممدوح شخصا، أو بلدا [1]...، وقد ورد الاسم الموصول . (الألى*) لتأكيد هذا المدح –يمكن حذف الألى دون الإخلال بالمعنى-

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

هُمُ الّذيـنَ دَوَّخـوا مَـنِ اِنتَخـى وَقَوَّموا مـن صَعَـر وَمَـن صَغـا
هُمُ الّذينَ جَرَّعوا مَـن مـا حلـوا أفـاوِقَ الضَيَـمِ مُمـرّاتِ الحُسَـا[2]...،

فالاسم الموصول (الذين) يعود على أشراف الناس (ممدوحي الشاعر)، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر لا يفرق بين الذكر والأنثى في ذكـــره لخصال أهل العراق، فهم الذين أذلو (دوخو) من تكبر على الناس، وحملو على كل جبار يعوج في مشيته على الاعتدال، فهم أهل كرم وشرف وضيافة، وقد دلت على كل هذه الصفات صيغ المبالغة (دوَخو، قوَمو، جرَعو).

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

مَن لَم يَعِظهُ الدَهرُ لَم يَنفَعـهُ مـا راحَ بِهِ الواعِـظُ يَومـاً أو غَـدا
مَن قاسَ ما لَم يَـرَهُ بِمـا يـرَى أراهُ مـا يَدنـو إِلَيـهِ مَـا نَـأى
مَن مَلَّكَ الحِرصَ القِيادَ لَـم يَـزَل يَكرَعُ في ماءٍ مِـنَ الـذُلِّ صَـرَى
مَن عارَضَ الأَطماعَ بِاليَأسِ دَنَـت إِلَيهِ عَينُ العِزِّ مِـن حَيـثُ رَنـا
مَن عَطَفَ النَفسَ عَلى مَكروهِهـا كانَ الغِنى قَرينَـهُ حَيـثُ اِنتَـوى

* - اسم موصول يطلق للجمعين (المؤنث والمذكر).

(1) : ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الأردن. ص120
* - اسم موصول يطلق للجمعين (المؤنث والمذكر).

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

مَن لَم يَقِف عِنـدَ اِنتِهـاءِ قَـدرِهِ تَقاصَرَت عَنـهُ فَسيحـاتُ الخُطـا[1]

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

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

*- اسم موصول يطلق للجمعين (المؤنث والمذكر).

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

ملـــــــخص الفصـــــل الأول

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

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

2/ أسفر احصاء كل من الصوامت و الصوائت عن نسب تكاد تكون متساوية في الاستخدام حيث بلغت نسبة الصوامت الانفجارية 98.96، و الاحتكاكية 98.91 أما المجهورة و المهموسة 97.77....

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

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

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

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

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

1/ علاقة علم الصرف بعلم الأصوات :

إن الصرف متصل اتصالا وثيقا جدا بالصـــوتيات ، و لا ســـيما بالجانب الفونولوجي . و ذلك لأن أي اجراء صرفي يلحق بالجذر لا بـــد و أن يصحبه تغيير في البنية الصوتية له. و قد يتطلب هذا التغيير نقل الحركة مـــن موقع لآخر أو اسقاطها أو ابدالها بحركة أخرى . فكلمة man بالانجليزية تجمع بتغيير الصائت الطويل a بآخر قصير men و كذلك كلمـــة women تجمـــع بالطريقة ذاتها ، و في العربية نجد هذه الظاهرة ، فكلمة "كتاب" تجمع" كتب" فقد أسقطت الألف من المفرد و أبدلت كسرة الكاف ضمة .و كلمة جنود تجمع" جند" باسقاط الواو من الكلمة . و التصريف في العربية يتطلب أحد أمرين إما ابقـــاء حركة العين في الفعل المضارع على ما كانت عليه في الماضـــي أو تغييرهـــا بحركة أخرى. [1] و هذا ما سنحاول تتبعه في أثناء دراستنا للبنيـــة الصـــرفية للأسماء و الأفعال ، و ذلك من زيادة للصائت الطويل "الألف" في اسم الفاعـــل مثلا ، أو الصائت الطويل "الواو" في اسم المفعول....مع بيان أثرها الدلالي .

[1]: ابراهيم محمود خليل ،في اللسانيات و نحو النص ، ص50

مفهوم علم الصرف:

الصرف لغة:

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

الصرف اصطلاحا:

لعل أقدم نص ورد فيه مصطلح (تصريف) هو نص في كتاب سيبويه (ت 180هـ) قال: «هذا باب ما بنَت العرب من الأسماء والأفعال والصفات غير المعتلة والمعتلة، وما قيس عن المعتل الذي لا يتكلمون به، ولم يجئ في كلامهم إلا نظيره ومن غير بابه، وهو الذي يسميه النحويون التصريف والفعل »[3]، ويقول: «هذا باب ما قيس من المعتل من بنات الياء والواو، ولم يجئ في الكلام إلا نظيره من غير المعتل» ولعل هذا ما قصده بالعقل.

فالفعل هو التمثيل والميزان الصرفي (فعل)، أما التصريف فهو التغيير الذي يلحق الكلمات بالحركات والسكنات والزيادات.

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

---

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

[2]: البقرة/ 164.

[3]: سيبويه، الكتاب، ، 242/4

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

حرفٌ ويشْبه من الصَرفِ بَرِي

ومَا سِواهُما بتصْرِيفِ حَرِي

ويطلق الدارسون المحدثون على هذا الدرس مصـطلح "المورفولوجيـا" Morphology، وهو يشير عادة إلى دراسة الوحدات الصرفية انطلاقـا مـن دراسة "المورفيم" بوصفه أصغر وحدة صرفية ذات دلالة لا تقبل الانقسـام [2]، ونقسم الوحدات الصرفية من حيث ورودها في السياق إلى قسمين:

وحدات حرة Free Morphèmes ومثالهـا فـي العربيـة: الضـمائر المنفصلة.

ووحدات مقيدة Bound Morphème ومثالها في العربيـة: الضـمائر المتصلة [3].

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

---

[1] : شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين، تحقيق محمد نورد الحسن، محمد الزفزاف، ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 1.

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

[3] : أحمد محمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكـر المعاصـر، بيـروت، لبنـان، ط1، 1416هـ، 1996، ص 148.

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

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

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

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

[1]: منير سلطان، فنون الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، ص 173.

2- **بنية الأسماء:**

1- الإيقاع الصوتي للأسماء المقصورة:

- تعريف الاسم المقصور:

عرفه د.عبده الراجحي بأنه الاسم المعرب الذي آخره ألف لازمة أصلية، معنى ذلك أنه اسم متمكن« فالصرفيون يحددون ميدان الصـــرف بأنـــه الاســـم المتمكن والفعل المتصرف» [1] نحو: المصطفى العصا، الهدى.... والمقصـــور نوعان:

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

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

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

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

ج- في اسم الزمان والمكان والمصدر الميمي واسم المفعول مـــن فـــوق الثلاثي نحو: مرمى، مغزى، معطى، ....

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

---

[1]: د. عبده الراجعي، التطبيق الصرفي، دار النهضة للطباعة، بيروت، 1979، ص 101.

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

كفِعل وفُعل في جمْع ِماَ

كفُعْلة وفِعْلة نحوْ الدُمَى [1].

إن النص عبارة عن وحدة كبرى شاملة تتشكل من أجزاء مختلفة، ودخول عالم النص شبيه بحالة من الفروسية غزو وفتح يتجـــه القـــارئ إليـــه فيشـــكل مضماره، ويمارس فيه كل أشكال الهدم والبناء، والنص الـــذي بـــين أيـــدينا – مقصورة ابن دريد- تتسم باتساق النظم، هذا الأخير الذي يعد من صفات الشعر الجيد، وقد ذكره (ثعلب)(ت 291هـــ) بقوله: « إنه ما طاب قريضُه (بشـــعره) قريضَه وسلم من عيوب الشعر، وما قد سهل العلماء إجازته من قصر ممـــدود ومد مقصور ومعظم الشعر يتصف باتساق النظم ولا يخرج منه إلا ما وقع فيه عيب أو ضرورة» [2].

وقد جعل "ابن دريد" قصيدته تعج بالأسماء المقصورة، حتى قيل أنه تناول فيها –تقريبا- كل الأسماء المقصورة، فتباينت الـــدلالات تبعـــا لتبـــاين هـــذه المقصورات.

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

---

[1] : زين كامل الخويسكي، ألفية بن مالك في النحو والصرف، ط1، 2003، 130/4.

[2] : د. فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعـــارف الإســـكندرية، 1997، ص 30.

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

[1] : لمعرفة أصل الألف في أواخر الأسماء الثلاثية يؤتى بمثنى الاسم أو جمعه جمعا مؤنثا سالما .ينظر: إميل بديع يعقوب ،معجم الاعراب و الاملاء ، ط1، 1983م،ص24

[2] : مثنى الاسم المقصور

[3] : جمع المؤنث السالم للاسم المقصور.

البنى	يبني/ بنيان	الشذا	يشذو/ شذوات
اللغى	يلغي/ لغيان	الحبا	يحبو/ حبوات
الندى	يندي/ نديان	اللها	يلهو/ لهوات
ذوى	يذوي/ ذويان	الذكا	يذكو/ذكوات
		الخلا	يخلو/خلوات
		العصا	يعصو/عصوات
		نبا	ينبو/نبوات
		الرشا	يرشو/ رشوات
النهى	ينهي/ نهيان	الطلى	يطلي/ طليان
الجنى	يجني/ جنيان	الذوى	يذوي/ ذويان
الهدى	يهدي/هديان	الطوى	يطوي/ طويان
الرقى	يرقي/ رقيان	الضوي	يضوي/ ضويان
السدى	يسدي/ سديان		
الخلى	يخلي/ خليان		

الأسماء المقصورة غير الثلاثية	أصل الألف ياء	الأسماء المقصورة غيرالثلاثية	أصل الألف
منتضى[1]	منتضيان	مصطفى	مصطفيان
مستمى	مستميان	مرتضى	مرتضيان
منتمى	منتميان	مختطى	مختطيان
مرتمى	مرتميان	مزدهى	مزدهيان
مصطلى	مصطليان	مرتقى	مرتقيان

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

[1] : لمعرفة أصل الألف في أواخر الأسماء غير الثلاثية يؤتى بمثنى الاسم أو جمعـــه جمعـــا مؤنثا سالما .ينظر: إميل بديع يعقوب ،معجم الاعراب و الاملاء ، ص25

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

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

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

وأمثلة استخدام الأسماء المقصورة كثيرة ومتنوعة من بينها قول الشاعر:

مَن طالَ فَوقَ مُنتَهى بَسطَتِهِ أعجَزَهُ نَيلُ الدُنى بَلَه القُصا

عَجِبتُ مِن مُستَيقِنٍ أنَّ الرَدى إذا أتاهُ لا يُداوى بِالرُقى[4].

---

[1]: السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار المعرفة، بيروت (لبنان)، ط4، 134/2

[2]: سيبويه، الكتاب، ص 320.

[3]: عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير، ص 62.

[4]: المهلبي، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص147

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

بَذاكَ أم بِالخَيلِ تَعْدو المَرطَى ناشِزَةً أكتادها قُبَّ الكُلى
شُعثاً تَعادى كَسَراحينِ الغَضَا حُمْرِ الحَماليقِ يُبارينَ الشَبا [2]

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

---

[1]: جمع قصوة.

[2]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص139

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

هُمُ الأَلَى إِنْ فَاخَرُو قَالَ العلاَ بِفِي امْرئ فَاخَرَكُمْ عفْرَ البُرَى [3].

ف(العلا): تحمل دلالة الفخر والرفعة، وأصل الألف فيها (واوا) (يعلو) أما (البرى) فهو التراب، وأصل الألف فيها (ياء) (ينبري)، فالكلمتان مختلفتان من حيث المعنى إلا أنهما يشتركان في صفة التوسط بين الشدة والرخاوة التي يتسم بها كل من صوتي (اللام) و(الراء).

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

---

[1]: انتشار خروج الريح بين اللسان والحنك، وانبساطه في الخروج عن النطق.

[2]:عبد. العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، ط1، 2000، ص108. .

[3]: المهلبي، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها، ص140

قريبٌ ما بينَ القطَاةِ والمَطَا بعيدٌ ما بيْنَ القَذَالِ والصَلا [1]

وقد تكرر الاسم المقصور ذاته في نهاية كل من صـــدر وعجـــز البيـــت التالي:

إذا امْرُؤٌ خِيفَ لإفرَاطِ الأذَى لمْ يُخْشَ منه نُزَقٌ ولا أذَى [2].

فكلا الاسمين المقصورين لهما المعنى ذاته، -تكـــرار اللفـــظ بمعنـــاه- وبالتالي يشتركان في الصفات نفسها (الشدة والجهر) ذلك أن شاعرنا يجهر بأنه امرؤ لا يسرف في نكاية الأعداء ولا يطعن الخصم حين نشوب الداء، فالشـــديد من ملك نفسه وقت الغضب.

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

وآضَ رَوضُ اللّهوِ يُبسًا ذاوِيًا منْ بعْد مَا قدْ كانَ مَجَاجَ الثَرَى [3].

---

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص133

[2]: المصدر نفسه، ص 157

* 1- باب ما يفتح أوله فيقصر ويمد المعنى مختلف، 2/ باب ما يكسر أولـه فيقصـر ويمد والمعنـى مختلف، 3/ باب ما يكسر أوله فيقصر ويفتح فيمد والمعنى واحد، 4/ بـاب مـا يضم أولـه فيقصـر ويكسر

ف(الثَرى) اسم مقصور صنف ضمن الباب الأول: "ما يفتح أوله فيقصر ويمد والمعنى مختلف" [1].أي فتح أوله (الثاء) فجاء الاسم مقصورا.

وقد استدل الشاعرعلى ذلك بقوله:

يومًا تصِيرُ إلى الثـــَــــرَى ويَفوزُغَيرُكَ بالثـــَــــرَاءِ [2].

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

ثم أتَى التعْريفَ يقرُو مُخبتا مُواقفاً بينَ إلال فالنقاَ [3].

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

كمْ منْ توَارَى بالنَقاَ بعْدْ النظّافَةِ والنَقَاءِ [4].

في هذا البيت نلاحظ أن الشاعراستخدم الاسم ذاته فجاء مقصـــورا فـــي الشطر الأول (الصدر) وممدودا في الشطر الثاني (العجز) مع الاختلاف فـــي المعنى والجدول التالي يوضح ذلك:

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

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

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

(2) : المصدر نفسه، ص 22.

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

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

الاسم المقصور		الاسم الممدود	
النقا		النقاء	
نـــ	صائت قصير (الفتحة)+ صامت أنفي	نـــ	صائت قصير (الفتحة) +صامت أنفي
قـــ	صامت شديد انفجاري	قـــ	صامت شديد انفجاري
ا	صائت طويل	ا	صائت طويل
نقا	صوامت+ صائت (ألف مقصورة)	ء	صامت الهمزة
		نقاء	صوامت+ صائت طويل+ صامت
نقا	الكثيب من الرمل	نقاء	النظافة
اختلاف في المعنى			

أما بالنسبة للباب الثالث المعنون "باب ما يكسر أوله فيقصـــر ويفـــتح ويمـــد والمعنى واحد" فنستدل بقول الشاعر (من المقصورة):

إنَّ الجَديدَيـنِ إذا مـا اِستَولَـيـا عَلـى جَـديـدٍ أدنـيـاهُ لِلبِـلـى

ف(البلى) اسم مقصور دلالته "الذي يهلك"، وقد دل ابن دريد على المعنى ذاته باستخدام الاسم الممدود في قوله:

وأرَى البِلَى يبلِي الجَدِيـــ د وكلُ شيءٍ للبـــــــــــلاءِ

ف(البلاء) اسم ممدود لها الدلالة عينها، وأما من حيث الصفات فنلفي اختلافا بسيطا بين الاسمين:

الاسم المقصور		الاسم الممدود	
البلى		**البلاء**	
بـــ	**صائت قصيرة (كسرة)، صامت انفجاري**	**بـــ**	**صائت قصير (الفتحة)، صامت انفجاري**
لـــ	**صامت جانبي**	**لـــ**	**صامت جانبي**
ا	**صائت طويل**	**ا**	**صائت طويل**
بلى	**صوامت+ صائت (ألف مقصورة)**	**ء**	**صامت الهمزة**
		بلاء	**صوامت+ صائت طويل+ صامت**
بلى	**الهلاك**	**بلاء**	**الهلاك**
اتحاد في المعنى			

من ذلك أيضا قوله (من المقصورة):

إنَ العِرَاقَ لمْ أفارِقْ أهلَهُ عنْ شَنَأ أصَدَنِي ولا قلَى[1].

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص156

ف(القلى) اسم مقصور يحمل دلالة (البغض) وقد صنف ضـــمن البـــاب الثالث في "شرح المقصور والممدود" (باب ما يكسر أوله فيقصر، ويفتح فيمـــد والمعنى واحد) نحو قول الشاعر (من شرح المقصور والممدود):

حبُ الفســـَـــــــادِ إلى قلَى وأرَى الصَـــلاَحَ بلا قَلاَء[1].

فبالرغم أن (القِلى) اسم مقصور كسر أوله (القاف)، و(القَلاء) اسم ممدود فتح أوله، إلا أنهما يحملان الدلالة نفسها ألا وهي (البغض).

أما من حيث الصفات فنلاحظ أن كلا الاسمين (المقصور والممـــدود) يشتركان في صفة الشدة (القاف)، وصفة الجانبية التي يمتاز بها صوت (اللام) مع فارق بسيط هو إضافة "ألف مد" والصامت "الهمزة" في الاسم الممدود.

أما الباب الرابع الذي عنونه ابن دريد "باب ما يضم أوله فيقصر، ويكسر فيمد والمعنى واحد" فنمثل له بقوله (من المقصورة):

إنَ ابنَ ميكَالَ الأمِيرَ انتَاشَنَي منْ بعدِ ماِ قدْ كنْتُ كالشيءِ اللُقَى[2].

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

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

تهْوَى لقَى ماَ لاَ يحـــــــــِـــ لُ وبعْدهُ يوْم اللقاءِ[3].

---

[1]: ابن دريد شرح المقصور و الممدود ، ص27.

[2]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص139

[3]: ابن دريد شرح المقصور و الممدود ، ص26

أما من حيث الصفات فنلاحظ أن الاسمان يشتركان في الصفات ذاتها التي ذكرناها مع لفظتي (القلى) و(القلاء) مع اختلاف في الصائت القصير (الضمة) كما يلي:

الاسم المقصور		الاسم الممدود	
اللقى		اللقاء	
لـــ	**صائت قصير (ضمة)، صامت جانبي**	لـــ	**صائت قصير (كسرة) صامت جانبي**
قـــ	**صامت انفجاري**	قـــ	**صامت انفجاري**
ا	**صائت طويل**	ا	**صائت طويل**
اللقى	**الفراق**		**صامت الهمزة**
		اللقاء	**الفراق**
اتحاد في المعنى			

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

فلرُبمَا فضَحَ الرجاَ ل ذَوِي اللُحَى كَشْفُ اللِحاءِ[1].

ف(اللحى) اسم مقصور كسر أوله وهو جمع لحية، أما (اللحـــاء) اســم ممدود كسر أوله أيضا إلا أنه يحمل دلالة الشتم، هذا من ناحية المعنى، أما من ناحية الصفات فنلاحظ التباين في صفتي الهمس والجهر، والتشاكل في الصائت القصير الكسرة كما يلي:

الاسم المقصور		الاسم الممدود	
اللحى		اللحاء	
لـــ	صائت قصير (كسرة) صامت مجهور	لـــ	صـــــائت قصـــــير (كسرة) صامت مجهور
حـــ	صامت مهموس	حـــ	صامت مهموس
اا	صائت طويل	اا	صائت طويل
اللحى	جمع لحية	ء	صامت الهمزة
		اللحاء	الشتم
اختلاف في المعنى			

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

[1]: ابن دريد شرح المقصور و الممدود ، ص27

لشاعرنا فهو صاحب معجم " الجمهرة " – اختار فيه الجمهور مـــن الكـــلام – بالاضافة الى مصادر أخرى تعد من أمهات الكتب العربية ..

و قد حقق تواتر اسم الفاعل ايقاعا صوتيا كان له صدى على مستوى الدلالـــة كما سيأتي ذكره .

ب- الإيقاع الصوتي لاسم الفاعل:

مفهوم اسم الفاعل:

يعرفه بعض اللغويين على أنه:« الوصف الدال على الفاعل الجاري على حركات المضارع وسكناته» [1] فمنه قوله تعالى((الذينَ يظنــون أنهُــم ملاقــو ربهم)) [2] وقوله تعالى: ((كلُ نفسٍ ذائقةُ الموتِ))[3] وقوله تعالى أيضا ((إنــا مرسِلو النَاقةِ)) [4] فالألفاظ: ملاق، ذائقة، مرسلوا كل أسماء أفعال.

ويشتق اسم الفاعل من مصدر الفعل المبني للمعلوم ويدل على الحــدوث والتجديد [5]، فعندما نقول: جاء صاحب الدار فإنما ندل بلفظة (صاحب) علــى معنى غير المعنى اللغوي المستفاد من كلمة (صحب)، فالمعنى المســتفاد مــن صاحب هو إسناد المجئ إلى الصاحب أي معنى الفاعلية، فبإضافة صائت اللين الطويل (الألف) إلى الفعل (صحب) تتغير دلالته من الاسمية إلى الفعلية [6].

ويصاغ "اسم الفاعل" من الثلاثي على وزن (فاعل) نحو: وقــف واقــف، مد= ماد

---

[1] : ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى ويل الصدى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2000 ، ص 270.

[2] : البقرة/ 46.

[3] : الأنبياء/ 35.

[4] : القمر/ 27.

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

[6] : كوليزار كاكل عزيز، ،دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، ص 150.

وإذا كان اسم الفاعل منتهيا بـــ"ياء" حذفت الياء وعوض عنهـــا بتنـــوين الكسر نحو: دعا= داع ، رمى= رام.

أما من الفعل غير الثلاثي، فيصاغ على وزن مضارعه مع إبدال حـــرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر نحو: استعمل= مستعمل [1].

وفيما يلي جدول يبين تواتر أسماء الأفعال فـــي المقصـــورة مـــع بيـــان صياغتها (من الثلاثي أو غير الثلاثي):

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

[1]: عاطف فضل محمد، الصرف الوظيفي، ص 154.

غائض	خاض	/
صارم	صرم	/
رائق	راق	/
الشارخ	شرخ	/
واعظ	وعظ	/
بازل	بزل	/
مستيقن	/	استيقن
مقيم	/	أقام
طام	طمي	/
موحش	/	أوحش
منتج	/	أنتج
مخلولق	/	اخلولق
زائر	زار	/
محتفرا	/	احتقر
فارس	فرس	/
سائل	سأل	/
مالك	ملك	/
لاق	لقى	/
جائر	جأر	/
مرتجلا	/	ارتجل

منشدا مختضعا		/	أنشد اختضع
عـــــدد تواترها	31مرة	19مرة 61,29%[1]	12مرة 38,70%

بعد استقراء الجدول لوحظ أن اسم الفاعل تواتر "31مـــرة" وقـــد بلغـــت الأسماء التي صيغت من الثلاثـــي علـــى وزن فاعـــل (19 فعـــلا) أي نســـبة 61,29%، أما الأسماء التي صيغت من غير الثلاثي فكـــان تواترهـــا ضـــئيل مقارنة بما قبلها حيث بلغت 12 اسما أي بنسبة 38,70%. ولعل هذا راجع إلى خفة الأفعال الثلاثية عند النطق من الأفعال غير الثلاثية، والتي تتطلب مجهودا كبيرا مع ميم مضمومة وكسر ما قبل الآخر، ذلك أن الأوزان التي تدخل فيهـــا الضمة قليلة قياسا بالفتحة والكسرة، والسبب يعزى إلى صعوبة نطقها [2]، أمـــا عن الصوامت المستخدمة في أسماء الفاعل فهـــي متنوعـــة بـــين الصـــوامت الانفجارية (الشديدة) (بارقة، مستيقن، مســـتقيم،....)، والصـــوامت المهموســـة (الشارخ، سائل،...) والصوامت الغناء (الأنفية) باعتبار أن اسم الفاعل من غير الثلاثي يبدأ بميم مضمومة.

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

---

[1] : تم التوصل الى هده النسبة باعتماد العملية التالية : 19×100÷31 مرة = 61.29

[2] : كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في العربية، ص 149.

اسم الفاعل من الثلاثي	الصفات
	الصوامت الانفجارية (الشديدة)
بارق	صامت انفجاري+صائت طويل+صائت قصير(الكسرة)+صامت انفجاري
باسل	صامت انفجاري+صائت طويل+صائت قصير(الكسرة)+صامت مجهور
طام	صامت انفجاري+صائت طويل+صائت قصير(الكسرة)+صامت أغن(غنة)
جائر	صامت انفجاري+صائت طويل+صائت قصير(الكسرة)+صامت تكراري
طالب	صامت انفجاري+صائت طويل+صائت قصير(الكسرة)+صامت انفجاري
	الصوامت المهموسة
خائض	صامت مهموس+صائت طويل+صائت قصير(الكسرة)+صامت مجهور
صارم	صامت مهموس+صائت طويل+صائت قصير(الكسرة)+صامت أغن
شارخ	صامت مهموس+صائت طويل+صائت قصير(الكسرة)+صامت مهموس
فارس	صامت مهموس+صائت طويل+صائت قصير(الكسرة)+صامت مهموس
	صامت مهموس+صائت طويل+صائت قصير(الكسرة)+صامت جانب

من غير الثلاثي	الصـــــــــــــــفـــــات
مستوبل	من الصوامت الغناء+صامت مهموس+صوامت متباينة
مستيقن	من الصوامت الغناء+صامت مهموس+صوامت متباينة
مخلولق	من الصوامت الغناء+صامت مهموس+صوامت متباينة

بعد استقراء الجدول نلاحظ أن الشاعر قد وازى بين الصوامت المهموسة و الصوامت الشديدة في استخدامه لاسم الفاعل ، و هذا التوازي صاحبه تنوع واختلاف في الاسم في حد ذاته، فجاءت هذه الأسماء بدايتها إما صامت مهموس أو مجهور ، و نهايتها صوامت متباينة و يتوسطها الصائت الطويل (الألف) المميز لاسم الفاعل .بالاضافة إلى صوامت أخرى لم نأت على ذكرها.

و يتحقق الايقاع الصرفي بتوالي كلمتين بوزن صرفي واحد ، و قد تكونان مسجوعتين فيجتمع لهما الايقاع و قد لا تكونان[1] . و من ذلك قول الشاعر :

يحْمِلنَ كلَ شِمْري باسِـــلٍ شَهمِ الجِنانِ خائض بَحرِ الوَغىَ[2]

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

---

[1] : منير سلطان ، فنون الايقاع في شعر شوقي الغنائي، ص320.

[2] : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص156

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

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

و آضَ روضُ اللّهْوِ يبسًا ذاويًا منْ بَعدِ ماَ قدْ كاَنَ مجاجَ الثرَى[1]

ف(ذاويا) اسم فاعل من الفعل الثلاثي (ذوى) [2] و المعنى المستفاد من (ذاويا) هو اسناد الذبول إلى الشاعر أي معنى (الفاعليـــة) ، فباضـــافة صائت اللين الطويل (الألف) إلى الفعل (ذوى) تتغير دلالته من الفعليـــة إلـــى الاسمية ليدل بذلك على أيام شبابه التي ذبلت و أصبحت كأرض ميتة لا منفعـــة فيها .

إن تكرار (اسم الفاعل)في المقصورة أدى إلى اثراء الايقاع الموسيقي الداخلي و هذا بسبب توالي حرف المد الذي هو جزء أصيل من تركيـــب اســـم الفاعل ، و بما يصنعه توالي المد من قيم خلافية مع الألفاظ الأخرى الخالية من المد، إذ يشكل وجود المد و انعدامه علو النغمة الموسيقية اللفظية و انخفاضـــها مما يخلق ايقاعا داخليا مميزا للقصيدة[3].

---

[1] : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص133

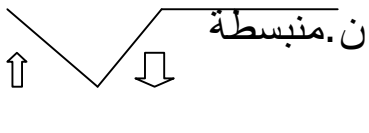
[2] : ذوى النبات : أي : ذبل و نشف ماؤه

[3] : يوسف اسماعيل ، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، منشورات وزارة الثقافة السورية

وبسبب توالي المدات في القصيدة تارة و انعدامها تارة أخرى في الألفاظ الخالية من المد تتشكل لدينا نغمات عالية و هابطة تشـكل الاطـار الـداخلي لموسيقى الأبيات[1].

كما يعكس توالي المد رغبة الشاعر في البوح بكل ما تحمله نفسـه مـن مشاعر التقدير و الاحترام لممدوحيه . كما أن صياغة الألفـاظ علـى (اسـم الفاعل) يفيد التجدد و الاستمرارية في معناها أيضا ، و نستدل على مـا سـبق قول الشاعر :

و الـــلّومُ للحرِ مقيـــمٌ رادعٌ و العبدُ لاَ يردَعُـهُ إلاَ العَصَا [2].



نغمة نازلة

و ألف المد في لفظة " رادع" أدت نغمة موسيقية عالية و ذات قيمـة زمنية مسموعة بخلاف الحركات القصيرة التي ينتج عنهـا نغمـة أو نغمـات موسيقى هابطة (منخفضة) نظرا لطبيعته اللغوية و الصوتية التي تمثـل مـدة زمنية منخفضة أو قصيرة.

---

[1]: أسامة عبد المالك ابراهيم عثمان ، ظواهر أسلوبية و فنية في سورة النحل ، رسالة ماجستير ، ، جامعة النجاح ، 1985

[2]: المهلبي ،شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص143

إن هذا التباين في النغمتين يؤدي إلى التباين في المعنى ذلك أن شـــريف الإحساس أبي النفس، إذا هفا لم تصلحه الإهانة، أما دنيء النفس الذي لا يخجل بما يشين، فإنما يقيم سلوكه ويصلحه ضرب من الإهانة يتفق وما فعل [1].

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

كَأَنَّ نُورَ الرَّوْض نَظْمُ لفظه مُرْتَجلاً أو مُنْشدًا أو إنْ نَشَدا [2].

نغمة مستوية

ف(مرتجلا) اسم فاعل من الفعل (ارتجل)، و(المرتجل)= الذي يرتجـــل الشيء من ذاته، يقال: ارتجل الخطبة والقصيدة إذا أتى بها من غير أن يروى[3] فيهما، والمنشد: اسم فاعل من أنشد، ينشد أو شدا: غنى، فالحديث موجـــه إلـــى ممدوح الشاعر، فحسن كلامه ونظمه شبيه بأنهار الروض الندي.

وقد أدى تكرار المد في القصيدة إيقاعا يعبر عن ألـــم الفـــراق والشـــوق والحنين إلى أهله وخلانه الذين تركهم مرتحلا، كما أن توظيف الشاعر لاســـم الفاعل عزز معاني الشوق وعمقها من خلال ما يحمله اسم الفاعل مـــن دلالات التجدد والاستمرارية [4]، فقد كان لتكرار اسم الفاعل حضور متميز نحو قوله:

---

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

(2): المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد وعرابها ، ص140

(3): دون روي.

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

أرَاجعٌ لي الدَّهْرَ حَوْلاً كَاملاً إلى الذي عوَّدَ أم لا يُرتَجَى[1].

فشاعرنا يتساءل باستخدام اسم الفاعل (راجع): هل يعود الزمن إلى سنين غبرت، أم أن ما مضى ليس له عودة!؟.

وقد ترجم هذا التساؤل استخدامه لاسم الفاعل (راجع) الذي يـدل علـى أزمنة متعددة ومتباينة ولذلك فقد أطلق عليه (الفراء) (ت 207هـ) مصـطلح (الفعل الدائم)، وقد كان "الفراء" مصيبا، عندما عد اسم الفاعل فعلا فـي أحـد استعمالاته وسماه بالفعل الدائم، لأن اسم الفاعل المعرف بـ"أل" يدل على الدوام والاستمرار[2]. من ذلك قول الشاعر:

يُقوّم الشَارخَ منُ زيغـانهِ فيَستَوي منه ماَ انعاجَ وانحنَى [3]

فعل اسم فاعل فعل فعل فعل

مضارع (معرف بأل) مضارع ماض ماض

ف(الشارخ) الشاب الحديث المستقيل للشباب القابل للثقافة والتعليم، وتقويم ما اعوج من أمره وأساء في فعله، فنلاحظ أن في هـذا الاسـم انفتـاح علـى المستقبل وإصلاح ما وقع في الماضي.

---

(1) : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص153

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

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

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

مَنْ لَمْ يَعظْهُ الدّهرُ لَمْ ينْفَعْهُ ما رَاح به الواعظُ يَومًا أو غَدَا[1]

تتبدى هذه المخالفة في قوله (لم يعظه) و(الواعظ)، ولهذه المخالفة دورها الهام في إثراء الإيقاع الموسيقي للقصيدة، إذ تسهم المخالفة كما يسهم التماثل في تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع في جوهره إلا مزيج من المماثلات والمفارقات والتتابع، الوحدة والتنويع... [2].

و يمتد ليشمل أيضا اسم المفعول ، و الأفعال بأنواعها....

---

[1]: : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص142

[2]: نهيل فتحي أبو كتانة ،ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، رســـالة ماجســـتير ، جامعة الأردن ، ص123

ج- الإيقاع الصوتي لاسم المفعول:

تعريف اسم المفعول:

«هو اسم مصوغ لما وقع عليه الفعل على وجه الحدوث لا الدوام وهو يدل على الحدث من ناحية مصاحبة الذي وقع عليه هذا الحدث» [1].

نحو: سمع الحديث←فالحديث مسموع، فكلمة (مسموع) أخذت من الفعل المبني للمجهول (سمع)، وهي تدل على ما وقع عليه "السمع".

ويصاغ اسم المفعول أيضا من الثلاثي على وزن (مفعول) ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه (مفعالة) مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر.

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

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

[1]: محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، 423/1.

مصدور	صدر	/
ملموم	ألم	/
موصولة	وصل	/
المنتضى	/	انتضى
مسمى	/	استمى
المرتمى	/	اريمى
منتمى	/	انتمى
مرثومة	رثم	/
مصطلى	/	اصطلى
منتهى	/	انتهى
موضونة	ضمنى	/
ملفظ	لفظ	/
ممسود	وسد	/
منصوبة	نصب	/
مبهم	/	أبهم
مستصعب	/	استصعب
مصطفى	/	اصطفى
مخصوصا	خصى	/
مكضومة	كضم	/
مرهوب	رهب	/

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

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

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

أما عن الصوامت المستخدمة في اسم المفعول فهي متباينة بين الصوامت المهموسة (مستمر، مخصوصة، مصطفى، مسترجع...) والصوامت المجهورة (مجزول، مدعثر، مرهوب....) والصامت الأنفي الأغن (الميم)....

وتختلف هذه الأسماء عن بعضها في الصائت الطويل المستدير (الـواو) في الأسماء التي على وزن (مفعول) نحو قول الشاعر:

أَزَالُ حَشْوَ نَثْرَة موْضُونَة حتى أُوارى بيْن أَثْنَاءَ الجُنَّـى[1].

فـ"موضونة" اسم مفعول من الفعل الثلاثي و"ضـن" فبتآلف صـوتين مجهورين (الضاد والنون)، بالإضافة إلى صفة "الغنة" التي يتسم بهـا صـوت "النون" وتمازجه مع ألفاظ أخرى (صوامت أخرى) أعطى دلالة الشيء المحكم فبسبب فضل ممدوحيه عليه وإكرامهم له، جعله يرتـدي درع مـديحهم مـدى الحياة، وفي ذلك كناية عن مداومة إطرائهم وذكر فضائلهم.

ومثل ذلك قوله:

كمْ مِنْ أَخٍ مَسْخُوطة أخْلاقُه أَصْفَيْتـه الوُدَّ لخُلْق مرْتَضَى[2].

فالبيت يتضمن اسمين مفعولين أحدهما في صـدر البيـت (مسـخوطة) والآخر في عجزه (مرتضى)، كما أن اسم المفعول (مسخوط) من الفعل الثلاثي (سخط)، أما (مرتضى) فمأخوذ من الفعل غير الثلاثي (ارتضى)، هذا التوازي والتقابل بين الاسمين يدل على المقدرة اللغوية والفنية التي يتمتع بها الشـاعر، فالجمع بين اسمين مفعولين متضادين في المعنى (السخط≠ الرضى) ومختلفـان

---

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

(2): المصدر نفسه ، ص 136

في الوزن الصرفي بالإضافة إلى تآلفهما مع ألفاظ أخرى، بين جانبا مهما من شخصية الشاعر، فهو مخلص له، ومسخوط على من ظلمه، وأندى عليه(كان ندا له)...

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

وقدْ سْمَا عمْرُو إلَى أوْتارِهِ فاحْتَطَ منْهَا كلَ عالِي المُسْتَمَى
فاسْتَنزلَ الزبَاءَ قسْرًا وهَي مِنْ عُقَابِ لَوْحِ الجَوِ أعْلَى مُنتَمَى
وَسَيف استَعْلَت بِهِ هِمَتُهُ حَتَى رمَى أبْعَدَ شَأوِ والمُرتمَى

و قال أيضا :

يغشَى صلَى المَوْتِ بِخَديْهِ إذَا كَانَ لَظَى المَوتِ كَرِيهَ المُصْطَلَى
بَلْ قسَمًا بالشم من يَعْرُبَ هَلْ لمقسِمِ مِنْ بَعْدِ هَذَا مُنْتَهَى
أوْ صَابَتْ القانِت فِيْ مُخْلولق مُسْتَصعبِ المَسلكِ وَعِرِ المُرْتَقَىْ
كَمْ مِنْ أخ مَسْخُوطَة أخْلاقُه أصْفَيْتُه الوُدَ لِخُلُق مُرْتَضَىْ
مَنْ لَكَ بِالمُهَذبِ النَدْبِ الذِيْ لاَ يَجِدُ العَيْبُ إلَيْهِ مُخْتَطَى
أوْ أنْ أرَىْ لنكْبَة مُخْتَضعَا أو لابتهاج فَرحَا أوْ مُزْدهَى[1].

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 142

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

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

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

ومُوحِشُ الأقطارِ طامٍ ماؤُهُ مُدَعْثَرُ الأعضادِ مهزومُ الجُبا [2]

اسم اسم اسم اسم

فاعل مفعول مفعول مقصور

إن الجمع بين هذه المشتقات ميزه تباين في استخدام الصوامت بين الانفجارية (الطاد، الجيم) والصوامت المهموسة (الهاء) والصوامت المجهورة (الدال، الثاء، الراء) مع اشتراكها جميعا في الصامت الأنفي الأغن (الميم)

---

[1]: فضل الساقي، أقسام الكلام العربي، القاهرة ، دط ، دت ، ص22

[2]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 123

2/ الإيقاع الصوتي للأفعال:

* تعريف الفعل:

الفعل عند (سيبويه):« أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء» [1] وهو يعني أن الأفعال أبنية أخذت من المصادر؛ لأن الأحداث هي المصادر.وللفعل في اللغة العربية ثلاث صيغ (فعل- يفعل- إفعل). واعتمادا على هذه الصيغ الصرفية حدد علماء النحو أزمنة الفعل فجعلوا (فَعَلَ) للدلالة على الزمن "الماضي"، و(يَفْعَلُ) للدلالة على "الحال" و"الاستقبال" و(إفْعَلْ) للاستقبال[2].

وفيما يلي جدول يبين تواتر الأفعال الماضية والمضارعة وأفعال الأمر في المقصورة:

تواتر الأفعال الماضية		
اشتعل	ساق- اخترم	أحرز- قلى
كان- حل	أمثلها- سماد	تعادى- صدته
انجلى- غاض	وهى- ونى	انشنى- حمى
رمى- آض	اعترضت- رام	رامها- أبى
ضرم- اتخذ	جد- حار	فاخرو- عرا
جفا- لاقيت	اعتدى- أنالتني	اعتفى- دوخو
خض- لابس	سما- احتط	قرمو- جرعو

(1): سيبويه، الكتاب، 12/1.

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

ذوى- ناجتني	استزل- استعلت	تأكلت- هوى
خلت- رمت	رمى- جرع	غادرها- ذأى
عود- طال	احتل- باشرت	ردى- قلت
مارست- شكى	اعتن- طفى	أومض- بدا
جاش- رضيت	برى- دجى	نأى- سمعت
عثرت- قولا	قابلها- استعمر	رأيت- ****
سلطت- جرى	******- عج	كنت- أبصرت
حواه- خامرت	ليا- دعى	أغضيت- حاشى
استأنف- أحرز	أنى- راح	أوفدى- أثبتأ
الأفعـــــال الماضيـــــة		
وقف- رنقه	نأى انتشرت	اقتنى- حلبت
صفا- أجريا	امتد- طبق	وعى- أمر
اهتز- ذوى	****- ونت	فر- راض
سموا- عمرا	حدت- استوسق	امتطى- فل
عفا- انتاشنى	أوسع- بلغ	أتاه- حس
قلداني- وفى	ثوت- طغى	تطامنت- أتى
كما- مازال	انقد- اعتوى	كلا- بلوت
علا- ارتقى	طارت- علت	كبا- تصفحت
فارقت- ارتقى	خيف- ضن	حاز- اكتنى
زاغ- هفا	ذقت- التوى	أضحت- انتضت

امتطيته- اتفأى	ظلم- عز- لان	أنعم- تحلى
ضم- ناجت	ارتدى- تأزر	سامرو- مال-
انحط- تحجى	راح- غدا- علا	أفرشت
عنى- سقى	قاس- ملك- رأى	أفصح- اهتدى
سمت- اعتزو	نأى- عارض-	سدى- ضاق نيا
حن- جرت	ملك	درى- لج- اعترق
أعارت- واصت	رنت- عفط-	تلقى- طلى- شدا
	ضيع	بلغ- انطوى –
	ناط- نال- رام	حاشا
		استرى- أتبع
المجموع العام: 330 فعل 232 فعل ماض 70,30%		

تواتر الأفعال المضارعة		
تأتلي- تسفح	يروق- يسمو	نرتعي
يحم- يرضى	يرقى- يعتاقني	يملك- يختار
يشتف- يثني	تصتي- يمتاحه	يجد- تلف
تك- تستبل	يلقى- تقول	****- يقبل
تحداه- يرتمي	تشب- تحسبها	يستلبه- يستعر
يرعفن- يرسن	تداعى- تملؤ	ينبث- تهدى
يطفون- يحملن	يساور- يعتصم	يورى- يشؤي

تخضب- ينوي يملك- تعدو يبارن- ***** يغشى- تغدر تأبى- يعرب يعلو- يلف يرى- يقفو يدير- يشينه تجري- تكبو تلوذ- تظنه	تحامو- يخشى يطعمو- أصون يشفي- يدنس يرفع- يبذل يحطك- يقوم يعظه- يقوم يستوي- تفده يسير- تقم يكرع- يداوي	تمج- تضور يجوب- يدعو تزفه- يدري يعصم- يلقى يجتلي- يصطبى يقتادك يبقى
المجموع	92 فعل مضارع	%27,87

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

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

أ- تواتر الأفعال الماضية وأثرها الدلالي:

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

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

رَاحَ للتَّودِيع فيمَن رَاحَ قد أَحْرَزَ أَجْراً وقلى هُجْرَ اللُّغَا [1]

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

ومن ذلك أيضا قوله:

نَأَى يَمَانِيًا فلما انتشَرَتْ أَحْضَانُهُ وامتد كَسْرَاهُ غَطَا [2]

فعل ماض فعل ماض فعل ماض

البعد صفة الشين انبسط

التفشي= الظهور

---

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 133

[2]: المصدر نفسه ، ص 133

أما الأفعال الماضية المضعفة فقد تواترت 35 مرة أي بنسة قدرت بـــ 10,60%، ومعظم الأفعال الواردة جاءت إما على صيغة (فعل) نحو: طبَّق، جرَّع، ضيَّعَ، أو على صيغة (تفعَّل) نحو: تأزَّر، تحلَّى، تحجَّى...

من ذلك قول الشاعر:

عاجَمْتُ أيامِي ومَا الغِرُّ كمنْ تأزَّر الدَّهْرُ علَيه وارْتَدَى [1]

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

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

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

---

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 113

[2]: كوليزاركاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في العربية، ص 175.

[3]: المرجع نفسه، ص 163.

وإنْ تَكُنْ مُدّتها مَوْصُولَهَ الحتْفِ سلَّطْتُ الأسَى على الأسَى [1].

فعل فعل صائت صائت

مضارع ماضي الضمة الفتحة

↓ ↓

تعزية الحزن

ومن ذلك أيضا قوله:

اعْتَرضَتْ دُونَ التي رَامَ وَقَدْ جَدَّ به الجِدَّ اللُّهيم الأَرَبَـــــى [2]

صائت صائت

الفتحة الكسرة

↓ ↓

حث اجتهد

هذا بالنسبة للأفعال الماضية ، فماهو الايقاع الـذي حققـه تـواتر الأفعـال المضارعة في المقصورة يا ترى ؟

ب- تواتر الأفعال المضارعة وأثرها الدلالي:

لقد تواترت الأفعال المضارعة في المقصورة 92 مرة أي بنسبة قـدرت بـ27,87%، وتكرار الأفعال المضارعة على وزن (يَفْعَلُ) دلالة على التجـدد والاستمرار والحيوية.

من ذلك قول الشاعر:

يُرِي المُنونَ حين يَقفُو إثْرَهُ في ظُلَم الألبادِ سُبُلاً لا تُرَى [3]

---

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 132

[2]: المصدر نفسه، ص 163

[3]: المصدر نفسه ،ص 159

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

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

منْ لَمْ يعظْهُ الدّهرُ لم ينفعه ما راح به الواعِظُ يوما أوْ غدَا
من لم تُفِدْهُ عبَرا أيَّامُـــــــهُ كان العَمَى أوْلى به من الهُدى
مَنْ لَمْ يقِفْ عِنْدَ انتِهَاءِ قَدْرِهِ تَقَاصَرَتْ عَنْه فَسِيحَاتُ الخُطَا [1]

فمن لم يتخذ من حوادث الزمن "عبرة" و"هداية" يتبصر بهما، ومن لم ينتفع بعظة الواعظ، ومن لم تفده أيامه عبرا وحنكة وخبرة بكثير من الأمور فأولى بأن يتصف بعمى البصيرة وفقد الذكاء، من أن يعد في عداد العقلاء [2].

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

---

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 123

[2]: ابن دريد الأزدي ، شرح مقصورة ابن دريد ، ص36

مَنْ قَاسَ مَا لَمْ يَرَهُ بِمَا رَأَى أَرَاهُ مَا يَدْنُو إِليهِ مَا نَأَى [1]

فعل فعل فعل فعل فعل فعل

ماضي مضارع ماض ماضي مضارع ماض

لوحظ أن سياق البيت جاء كمقابلة بين الشطرين و ذلك باستخدام ثلاثة أفعال في صدره، وثلاثة في عجزه، وقد ميز هذا البيت تكرار الفعل (رأى) بالصوامت ذاتها ثلاث مرات، والصامت التكراري (الواو)، والصائت الطويل (الألف)، ثلاث مرات بصيغة الماضي وثلاث مرات بصيغة الحاضر، فمن كان عاقلا عارفا بالأمور تبين له ما غاب عنه بما ظهر له بقياس عقله وحسن رأيه وأدبه.

4- تواتر أفعال الأمر وأثرها الدلالي:

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

---

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 156

[2]: ابن جني، اللمع في العربية، تحقيق: حامد المؤمن، مكتبة النهضة، ط2، 1985، ص 69.

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

رَفِهْ عليَ طَالَ مَا أنصَبْتَنِي وَاسْتَبْقِ بَعضَ مَاءِ غُصْنٍ مُلْتَحَى

فالشاعر استفتح كلا من صدر وعجز البيت بفعل أمر مستخدما في ذلك صوامت متنوعة بين الصوامت المهموسة (السين، التاء، الهاء، الفاء...) والصوامت الانفجارية الشديدة (القاف، الباء،...) بالإضافة إلى الصامت التكراري (الراء)، فبامتزاج هذه الصوامت مع بعضها بعض، وجه خطابه إلى الدهر قائلا:

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

أما بالنسبة لصيغ "أفعال الأمر" فهي صيغ بسيطة، سهلة لا تكلف فيها، وقد جاء أغلبها على ميزان (أفْعِلْ)، وهو ميزان مستقطع من الفعل المضارع (لِتَفْعَلْ) التي عدها النحاة هي الأصل: "الأمر المقتطع من المضارع إذ أصل (أفعل) (لتفعل) كأمر الغائب، ولما كان أمر المخاطب أكثر على ألسنتهم استثقلو مجيء اللام فحذفوها" [1]. ومثاله قول الشاعر:

يا دهْرُ إنْ لم تكُنْ عُتْبَى فائَّئدْ فإنَّ أرْوَادَكَ والعُتْبَى سَوَا[2].

حيث يواصل شاعرنا إلحاحه على الدهر مستخدما فعل الأمر المضعف (ائتئد)، وهو مقتطع من الفعل المضارع (لتتئد) (لتفعل)، فأردف قائلا: يا دهر

---

[1]: السيوطي، همع الهوامع، ص 9.

[2]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص143

إن لم ينفع العتاب معك في رقك لحالي، وتحقيق آمالي فاتئد وارفق بي وتمهـــل ولا تسرع في تعذيبي.

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

ملخـــــــص الفصل الثـــــــاني

1/ تداخل علم الصرف بعلم الأصوات ينجر عنه ظواهر صوتية صرفية كالادغام ، الاعلال ، و الابدال ....

2/ المدونة عبارة عن أبيات شعرية رويها مقصور ، و قد حقق هذا الأخير ايقاعا صوتيا دلاليا تباين بتباين استعمالاته.

3/ استخدم الشاعر الأسماء المقصورة 278 مرة ، بنوعيها ذات الأصل الواوي و اليائي ، و في ذلك دلالة على القدرة اللغوية و الفنية التي يتمتع بها.

4/ تصنف الأسماء المقصورة و الممدودة ضمن أبواب يميزها اتحاد و اختلاف في المعنى في البيت نفسه مثلا :

الثرى : اسم مقصور ، معناه : التراب الندي

الثراء : اسم ممدود ، معناه : كثرة المال

و قد صنف ضمن الباب الأول : ما يفتح أوله فيقصر و يمد و المعنى مختلف ....

5/ حقق تواتر اسم الفاعل ايقاعا صوتيا ، حيث بلغ 31 مرة بنسبة 61.29 % ، لاسم الفاعل من الثلاثي ، و 38.70 % من غير الثلاثي ...

6/ تنوعت صفات الصوامت في اسم الفاعل فتباينت الدلالات تبعا لذلك .

7/ حقق تواتر اسم المفعول ايقاعا صوتيا حيث بلغ 35 مرة ، بنسبة 45.71 % لاسم المفعول من الثلاثي و 54.28 % من غير الثلاثي ، مع التباين في صفات الصوامت و في الدلالات .

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

تمهيد

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

و بما أن علوم اللغة العربية من العلوم المقصودة لذاتها ، و من طبيعــة هذه العلوم أن تكون مقننة ، فهي أدوات ووسائل للوصول إلى أهداف معينــة ، فكما أن غاية النحو تقويم اللسان ، فغاية العروض ضبط أوزان الشعر و تمييزها . فماهوالـــــــــــــــعــروض؟

---

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

[2] : ابن رشيق ، العمدة ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط4، 1972م ، 1/ 341.

1/ مفهوم العروض :

العروض *لغة :*

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

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

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

وعروض الكـــلام : فحـــواه ومعنـــاه .وهـــذه المســـألة عـــروض أي نضيرها[1]...

العروض اصطلاحا :

استخدم العروض مجازا بأنه ميزان الشعر ، وسمي به لأنـــه يظهـــر المتزن من المنكسر عن المعارضة بها .فما وافقها كان صحيحا ،ومـــا خالفهـــا كان فاسدا[2].

أوهو علم بأصول يعرف به الصحيح من أوزان الشعر ،والفاسد وما يعتورها من الزحاف والعلة .

والعروض مؤنثة في لفظها ولا تجمع لأنها اسم جنس[3].

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

و قد حاول بعض الباحثين البحث عن التناسب بين الوزن(البنية الايقاعية)

---

(1) : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ع ر ض) ، 7/ 196، 197.

(2) : حميد آدم ثويني ، علم العروض و القوافي ، دار صفاء ، عمان ، ط1 ، 2004م ، ص11.

(3) : المرجع نفسه ، ص11.

(4) : مصطفى حركات ، نظرية الايقاع ، دار الآفاق ، دط ، دت ، ص100.

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

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

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

---

[1] : محمد الحبيب بن الخوجة ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1981م ، ص266.

[2] : االبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، دط ، ص320.

[3] : نوع من سير الابل ، يكون بنقل اليدين و الرجلين معا .

[4] : عبد العزيز عتيق ، علم العروض و القافية ، دار النهضة العربية ، دت ، ص23.

2/الوحدة الإيقاعية وتعريف البحر الشعري

نسمي البحر الشعري بـــ"البحر العروضي" وهو تكرار وحدة من التفعيلات بنسب متفاوتة، أو تكرار تفعيلة على نسق معين، يحدث هذا التكرار نغمة معينة تعتبر لحنا مميزا تنسب إليه القصيدة، من هنا نستطيع القول إن البحر الشعري هو امتلاء البحر العروضي بـــ الحيوية الدفاقة من المعاني التي تمثل فراغ التفعيلات، أو تحي جفافها بمعان على نغماتها [1].

وقد اختار الشاعر لمقصورته بحر الرجز [2] الذي يتسم بجمال الإيقـــاع والبساطة، ونسبة إليه تسمى القصائد "الأراجيز"، وقد قيل الرجز ديوان العـــرب في الجاهلية والإسلام وكتاب لسانهم، وذلك لكثرة ما يتداول بينهم [3].

والجدير بالذكر أن البحر في صورته المجردة لا يحمل أي دلالة، إنمـــا يكتسب دلالته بعد توظيفه في القصيدة كإطار نغمي لها يمنحها نغمتها الخاصـــة التي تتفق وحالة الشاعر النفسية [4].

---

[1]: عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية في الشـــعر العربـــي، المنشـــأة العامـــة للنشـــر والتوزيع، ط1، 1965، ص 201.

[2]: ورد في لسان العرب أن مادة (رجز) تدل على اضطراب في الشيء من ذلك الرجز: داء يصيب الإبل في أعجازها، فإذا ثارت الناقة اضطربت فخذاها، ومن هذه المادة اشتق بحر الرجز من الشـــعر، فيقال له أرجوزة وأراجيز.
ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر ج ز)، ص 75.
مادة (رجز) وردت في القرآن الكريم في عدة مواضع، أكثرها يأتي بصيغة الاسم لقوله تعالى:
((ويذهب عنكم رجز الشيطان)) (الأنفال/ 11) أي وسوسته.
وقال تعالى: ((فالرجز فاهجر)) (المدثر/ 5) وقال الطبري الرجز الأصنام.

[3]: عن موقع: www.PDFFactory.com

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

وتمثل الوحدة الإيقاعية (مستفعلن) إيقاع الرجز ويتشكل وزنه التام من تكرار الوحدة الإيقاعية ست مرات على النحو التالي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

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

نحو قول الشاعر:

ما خِلْتُ أنَّ الدَّهْرَ يُثْنِينِي على صرَّاءَ لا يَرْضَ بها ضَبٌّ الكُدَى[1]

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

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

ويرى د. عز الدين إسماعيل أن الزحافات والعلل ما هي إلا محاولة للشعراء في إدخال تعديلات على «الوزن ما يكسر حدة وقعه في الأذن، بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موضعية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي... ».[2]"

ويمكننا رصد التغييرات [3] التي تتعرض لها وحدة الرجز الإيقاعي

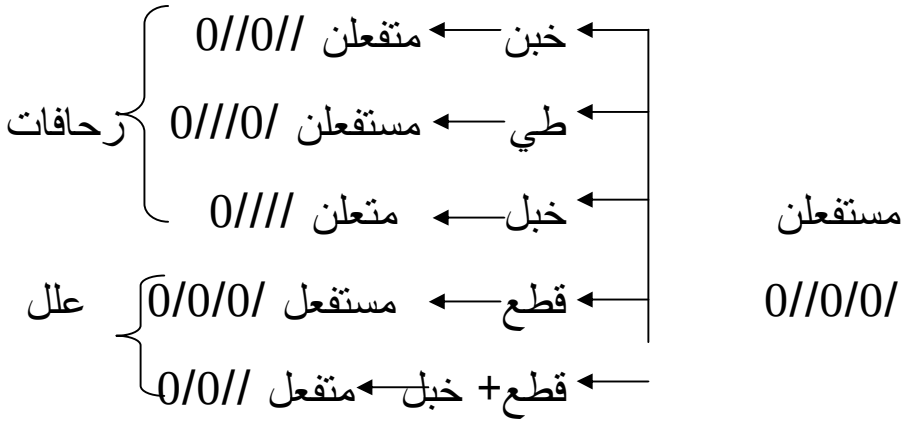
---

[1] : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 156

[2] : عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 11.

[3] : نتيجة للزحافات والعلل التي تدخل الرجز فإنه يتداخل أحيانا مع بحور أخرى من غير دائرته فقد يتداخل مع الكامل المضمر (مستوفيا أو مجزوء)، وقد يتداخل مشطوره مع السريع المشطور...

على النحو التالي:



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

1- بناء هذا الوزن على وحدة إيقاعية أحادية ثلاث مرات في الشـــطر، بحيث نجد هذا الوزن مؤهلا بالقوة لدرجة عالية من الرتابة تتناســـب طرديـــا وطول القصيدة.

استعمال الرجز استعمالا واسعا من طرف الشعراء، إذ لا يكـــاد يخلـــو ديوان شاعر منه، وقد يقوم ديوان الشاعر عليه أساسا حتى ينعت الشـــاعر بـــه (الراجز)، وتوظيف الشعراء له في المنظومات المطولة والأغراض الخاصـــة كالزهديات والطرديات [2] مثلا.

---

[1] : عبد الحميد بوفاس، الايقاع في الياذة الجزائر ، رسالة ماجستير ، جامعة الأميـــر عبـــد القـــادر، 2007/2006م، ص224

[2] : مثل قصيدة ذات الأمثال لأبي العتاهية، وطرديات أبي نواس.
ينظر: أبو نواس، الديوان، دار بيروت، 1978، ص 107.
أبو العتاهية، الديوان، دار صادر، بيروت، دت، ص 87.

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

هذه النقرات والحركات المتناوبة بين الصعود والهبوط ترجمها الشاعر باستخدام زحاف الخبن [2] الذي تردد كثيرا في أبيات المقصورة، من ذلك قوله:

هُمَا اللّذانِ سَمَوْ بنَاظِرِي من بعدِ إغْضَائِي على لذْعِ القنا

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

متفعلن / متعلن/ مستفعلن / مستفعلن/ مستفعلن

خبن

هما اللّذانِ عمَّرَا لي جَانِبًا من الرَّجَاء كان قِدْمًا قَدْ عَفَا

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

متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلن/

خبن / خبن / خبن / خبن

هُمُ الشَّنَاخِيبُ المنيفَاتُ الذُّرَى والنَّاسُ أَدْحَالٌ سِواهُمْ وهُوَى[3]

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

---

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

[2] : لغة: أن يجمع الرجل ثوبه فيرفعه إلى صدره.
اصطلاحا: حذف الثاني الساكن من التفعلة فتتحول مستفعلن إلى متفعلن.

[3] : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 143

متفعلن / مستفعلن / مستفعلن مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

خبن

حيث نلاحظ استخدام الشاعر للتفعلة المخبونة (متفعلن) في بداية الأشطر الثلاث، معبرا عن فضل ممدوحيه وكرمهم بالاعتماد على الاسم الموصول الدال على المثنى (اللذان).

وقد أفاد الشاعر من زحاف الخبن الـــذي استحســـنه العروضـــيون فـــي "الرجز"، فبدا كما لو أنه يتعامل مع إيقاعين مختلفين لا رابط بينهما [1]، ويشير كذلك إلى ما يتيحه هذا البحر من تنويع في وحداته الإيقاعية فتأتي التفعلة سليمة (مستفعلن) أو مخبونة (متفعلن)، وقد تتم المزاوجة بينهما نحو قول الشاعر:

شَجِيتُ لَا بَلْ أُجْرِضَتْني غُصَّةٌ عَنودُهَا أقتَل لي منَ الشّجَى

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

متفعلن / مستفعلن / مستفعلن متفعلن / مستفعلن / متفعلن

خبن خبن

إنْ يَحْم عن عيْني البُكا تَجَلُّدي فالقلبُ موْقُوفٌ على سُبْل البكا[2]

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

مستفعلن / مستفعلن / متفعلن مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

خبن

بالإضافة إلى المزاوجة بين الخبن وزحاف الطي [3] ليزاوج بذلك الشاعر

---

[1] : عن موقع: www.PDFFactory.com

[2] : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص133

[3] : لغة: طوي الثوب أي جمعه.

ينظر : ابن منظور ،لسان العرب ،مادة (ط و ي)، ص231.

اصطلاحا: حذف الرابع الساكن فتتحول مستفعلن إلى مستعلن.

بين مختلف النوائب والمخاطر التي صادفته في أثناء مسيرته، فأردف

قائلا:

يَجُوبُ أَجْوَازَ الفَلاَ مُحْتَفِرًا هَوْلَ دُجَى اللَّيْلِ إِذَا اللَّيْلُ انْبَرَى[1]

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

متفعلن / مستفعلن / مستعلن مستعلن / مستعلن / مستفعلن

خبن خبن طي طي

وقال أيضا:

شَيْمُ سَحَابِ خَلَـــــــــب بَارِقُه وَمَوْقِفُ بَيْنَ ارْتِجَاءٍ وَمُنَى[2]

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

مستعلن / مستفعلن/ مستعلن متفعلن / مستفعل / مستعلن

طي طي خبن طي

ولعل الجمع بين الزحافات الشعرية المذكورة آنفا تدل على أن الشـــاعر يملك الأدوات الشعرية واللغوية التي جعلته ينوع في النغمات الموسيقية للقصيدة التي تنوعت بتنوع حالاته النفسية «فإذا كنا بسبيل دفقة شعورية ممتدة فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدة ومعبرة عن هذا التدفق» [3].

والمتتبع للمقصورة يلاحظ أن الشاعر اضطر اضطرارا شعريا فوظف

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

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص133

[2]: المصدر نفسه ، ص 134

[3]: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 110.

علة واحدة من مجموع العلل ألا وهي علة القطع [1] (مستفعل).

وبالمقارنة مع الزحافات، فإن علة القطع لم يستخدمها الشاعر بكثرة مثلما استخدم الخبن، ولعل السبب يعود إلى أن الشاعر حافظ على تـــوازن القصـــيدة بالزحاف أكثر من المحافظة عليه بالعلة لثقلها، فقال:

إمَا ترَيْ رَأسِي حَاكَى لَونُهُ طَرَةَ صُبحِ تَحْتَ أَذْيَالِ الدُجَى[2]

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

/ مستفعلن / / مستفعل/

قطع

وقال أيضا:

فإنْ عَثَرْتُ بَعْدَهَا إنْ وَألتَ نفْسِي مِنْ هَاتا فقُولاَ لاَ لَعَا[3]

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

مستفعل

قطع

---

[1] : سمي قطعا لأنه: قطعت حركة وتده.
وهو حذف ساكن، الوتد، المجموع من آخر التفعلة مع إسكان ما قبله.
ينظر: موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي في العروض و القوافي ، ص56.

[2] : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص137

[3] : المصدر نفسه ، ص 139

أراد أن يوصلها إلى المتلقي، خاصة أن التجربة التي خاضها خلال مسيرته، تجربة استفاد منها وأراد من غيره أن يعتبر منها.

و إذا كانت الزحافات والعلل التي يخرج إليها الشاعر عمدا من أجل كسر حدة التوقع لدى المتلقي ، فما الذي يحققه نسيج القافية يا ترى؟ .

4/القافيـــــة

القافية لغة :

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

أما الأخفش (ت 211هـــ) فقد صرح بأن القافية: آخر كلمة في البيـــت، واستدل على صحة قوله: بأنه لو قال لك إنسان أكتب لي قوافي قصيدة تصـــلح مع كتاب لكتبت له كلمات مثل، شباب، لعاب، ركاب، وسحاب... [3].

القافية اصطلاحا :

---

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

(2) : الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العـــين، ترتيـــب داود ســـليمان، لبنـــان، ط1، 2004، مـــادة (ق.ف.و)، ص 691.

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

يرى البحث الصوتي الحديث ممثلا في رأي د.إبراهيم أنيس أن القافية أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة [1].

ويبني شكري محمد عياد تعريفه للقافية على نظام المقاطع فهي «المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكـــون بينهما من مقاطع قصيرة» [2].

ورغم تعدد مذاهب القدامى في تحديد ماهية القافية إلا أننا نـــرجح كفـــة الخليل الذي يرى –كما سبق ذكره- أن القافية هي آخر حرف في البيـــت إلـــى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وقد علـــق ابـــن رشيق على هذا التعريف، ورأى أن «القافية على هذا المذهب وهو الصـــحيح، تكون مرة بعض كلمة ، ومرة كلمة، ومرة كلمتين» [3] ومثاله قول الشاعر:

من قاسَ ما لَمْ يَرَهُ بما رَأى أراهُ ما يَدْنُو إليه ما نَأى

0//0/

مَنْ ملكَ الِحرْص القيادَ لمْ يزَلْ يكْرَعُ في ماءٍ منَ الذُّلِّ صَـــرَى

0///0/

من عطَّفَ النَّفس على مكروهِهاَ كَان الغِنَى قرينَه حيث انْتَـــوَى [4]

0//0/

---

[1]: أنظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 151.

[2]: ابن رشيق، القيرواني، العمدة، 151/1.

[3]: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي.، دط، دت، ص15.

[4]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص140

منْ لم يقفْ عند انْتِهاء قَدْرِهِ تقاصَرَت عنه فسِيحَاتُ الخُطا [1]

0//0/

لوحظ أن ناظم القصيدة نوع في الأبيات الشعرية بين استخدام للحركـــات والسكنات في القافية، وهذا الاختلاف ينعكس على النغمة الموسيقية التي تتولـــد منها، ذلك أن الشاعر وضع نهاية موسيقية مريحة لكل بيت، دون أن يقيد نفسه بروي متنوع من بيت إلى آخر، بل جعله رويا مقصورا موحدا ليكون بذلك

إطلاقا لمشاعره وأحاسيسه، وما تجيش به خواطره، وهذا الحفاظ علـــى الروي الموحد رافقه تنوع في استخدام الصوامت في القافية بين (الواو، الطاد، النون، الراء،....).

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

من ضيَّع الحَزْمَ جَنَى لنفسه نَدَامَةً أَلْذَعُ من سَفْعِ الذّكا

0//0/

منْ نأطَ بالعُجْبِ عُرَى أَخْلاَقِهِ ينطَتْ عرى المَقْتِ إلى تلك العُرى

0//0/

من لمنْ يَعِظْهُ عِبَرًا أيامه كان العَمَىَ أولَى بهِ منَ الهُدَى[2]

0//0/

---

[1] : . المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص154

[2] : المصدر نفسه، ص 133.

وقد ذكرت نازك الملائكة أن القافية« مطلب سيكولوجي فني ملـــح» [1]، وتحدد الناقدة عدة عوامل تجعل القافية تلك الضرورة التـــي لا ســـبيل إلـــى أن يستغني عنها الشاعر، ومن أهم هذه العوامل:

- أن القافية تقوي بصيرة الشاعر تقوية عجيبة.
- تقود الشاعر في دروب خلابة تموج بالحياة.
- تفتح للشاعر كنوز المعاني الخفية.
- ظهور القافية في القصيدة دليل على وضوح الرؤية وقوة التجربة [2].

و بهذه العوامل تكتسي القافية أهمية تتمثل فيما يلي :

أهمية القافية في القصيدة:

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

وارتبطت المحافظة عليها بحالة الشاعر النفسية التي تولد فيه دفقة شعورية تترجم إلى نغمة موسيقية، تتلبس الألفاظ المختارة بعناية أو تتوزع على مستوى السطر الشعري الواحد الذي تكون نهايته مريحة نفسيا [4].

---

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

(2) : المرجع نفسه، ص 156.

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

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

وتكتسي القافية أهمية كبيرة، لذلك وصفت بأنها "مــنجم الــنغم" ومكــان "التأثير الصوتي"، والقافية كعنصر موسيقي «عدة أصوات تتكرر فــي أواخــر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزء هامــا مــن الموســيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان فترات زمنية منتظمة» [1] ونستدل على ذلــك بقــول الشاعر:

سائِلْهُ إنْ أَفْصَحَ عَن أنبَائِهِ أنَّى تسدّى الليلُ أم أنَّى اهتَدَى

0//0/0/

متفاعلن

أوَ كَانَ يَدري مَا قَبْلَهَا فَارِسٌ وماَ مُوَامِيهاَ القفارُ والقُرَى[2].

0//0//

متفعلن

وقال أيضا:

قلْتُ القَضَاء مَالِكُ أمْرِ الفَتَى مِن حَيْثُ لاَ يدْري وَمِن حَيْثُ دَرَى[3].

0///0/

متفعلن

لا تَسْألنِي واســـْــــألِ المِقدَارَ هلْ يَعْتَصِمِ مِنهُ وَزَر أوْ مُـــــدَرَى

0//0/

---

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

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

(3) : المصدر نفسه ، ص 159

لوحظ أن الشاعر كرر "الراء" الذي يتصف بالتكرار في قافيته مما يـــدل على تكرار تجربة الشاعر مع الدهر ونوائبه في كل مرة ينتقل فيها من مكـــان إلى مكان، متحملا مشاق السفر وألم الفقر، وهول دجى الليـــل، فـــورود هـــذا الصوت أضفى على القصيدة نغما موسيقيا تأنس له الأذن وترتاح لـــه الـــنفس خاصة إذا جاء خاتمة لبعض الأشطر الشعرية.

والجدير بالذكر أن شاعرنا، قد نوع في استخدام الصوامت في القافية بين الصوامت الانفجارية، المهموسة، الصوائت الأنفية، وحتى التكرارية،....

مع المحافظة على الصائت الطويل (الألف)، ذلك أن روي القصيدة روي موحد، وتبعا لذلك تكون القافية إما مطلقة أو مقيدة.

5/أنواع القافية:

القافية من حيث التقييد والإطلاق نوعان: مطلقة ومقيدة:

*** القافية المطلقة:**

وهي ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع [1] وهي ستة أقسام:

أ- المطلقة المجردة من التأسيس والردف موصولة بحرف مـــن أحـــرف المد.

ب- المطلقة المردوفة الموصولة بالمد أو اللين.

ج- المطلقة المردوفة الموصولة بالمد أو بالهاء.

د- المطلقة المؤسسة الموصولة بالمد.

هـــ- المطلقة المؤسسة الموصولة بالهاء.

و- المطلقة المجردة من التأسيس والردف موصولة بالهاء.

---

[1]: موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص 394.

*** القافية المقيدة:**

وهي ما كانت ساكنة الروي خالية من الوصل وهي ثلاثة أقسام [1]:

أ- المقيدة المجردة من الردف والتأسيس.

ب- المقيدة المردوفة.

ج- المقيدة المؤسسة (ألف تأسيس).

وبما أن المدونة الشعرية تنتهي "بروي مقصور" موحد (ألف مـــد) فهـــي تتدرج ضمن "القافية الساكنة، وأمثلتها كثيرة في المقصورة مـــن ذلـــك قـــول الشاعر:

قلْتُ القَضَاء مَالِكُ أمْرِ الفَتَى مِن حَيْثُ لاَ يدْري وَمِن حَيْثُ دَرَى

لا تَسْألنِي واســـــألِ المِقدَارَ هلْ يَعْتَصِم مِنهُ وَزَر أوْ مُـــــدَرَى

لابدَ أنْ يلقَى امْرُؤ مَا خَطَّهُ ذُو العَرشِ مِمَا هوَ لاَق وَوَحَى

لاَ غروإن لج زمانٌ جَائـــــر فاعتَرقَ العَظمُ المُمِخُ وانتَـــقَى

فقدْ تَرَى القَاحِلَ مُخْضَرَاً وَقَد تلْقَى أخاَ الإقتَارِ يوْما قَدْ نَمَى [2]

....

نوع الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية في القافية وذلك باستخدام الصوامت بين (الميم، القاف، اللام والجيم،.....) مع المحافظة على الصائت الطويل المقصور، ليحافظ بذلك على قوة إيمانه بالقضاء والقدر المحتم، قضاء مطلق ومكتوب لا يمكن تغييره، فلله في صنعه حكم بالغة.

فالشاعر مزج في قافيته بين "الألف" التي أصل الفعل فيها "واو"، والألف التي أصل الفعل فيها ياء.

---

[1]: موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص 394.

[2]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 140

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على قدرة الشاعر الإبداعية في التنويع بيت الصوامت و الصائت –وإن كانا كلاهما ألف مقصورة فأردف قائلا:

إنِي حَلَبْت الدَهْرَ شَطْرَيْهِ فَقَدْ أمَر لِي حِينَا وَأَحْيَانَا حَلاَ
وَقُرَ عَنْ تَجْرِبَة نَابِي فَقُلْ فِي بَازِل رَاضَ الخُطُوبَ وَامْتَطَى
وَالنَاسُ لِلمَوْتِ خَلاَ يُلسهُمْ وَقُلْ مَايَبقَى عَلَى اللَس الخَلاَ
عَجِبْتُ مِنْ مُسْتَيْقِنٍ أنَ الرَدَى إذَا أتَاهُ لاَ يُدَاوَى بالرُقَى
نَحْنُ ولاَ كُفْرَانَ لله كَمَا قَدْ قِيلَ للسَارِبِ أَخْلَى فَارْتَعَى
إذَا أَحَسَ نَبْأَةَ رِيعَ وإنْ تَطَامَنَتْ عَنْهُ تَمَادَى وَلَهَا
نُهَالُ لِلشيْءِ الذِي يَرُوعُنَا وَنَرْتَعي فِي غَفْلَةٍ إذَا انْقَضَى
إنَ الشَقَاءِ بالشَقِي مُوْلَعُ لاَ يَمْلكُ الرَدَ لَهُ إذَا أَتَى [1]

إن هذا الإطلاق والامتداد الصوتي الكامن في (الألف)، مع التباين في الصوامت، يعد إسقاطا لما يختلج في نفس الشاعر، فهذا الأخير يحاول التنفيس من خلال وصل الروي بألف المد، فكأنه في هذه الأبيات الشعرية، يريد تبليغ رسالة آلامه وتجربته إلى كل الناس، مهما طالت المسافات بينه وبينهم، وهو مؤمن بأن المسافات وإن طالت فالامتداد الصوتي الذي تتسم به الألف أطول.

وهذا ما يدفعنا لطرح التساؤل التالي: ما هي التشكيلات الإيقاعية للقافية في المقصورة؟

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 156

6/ ايقاع الروي المقصور :

الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه مثـــل: ســـينية البحتري....

وعلى هذا تتفق جل الكتب التي تطرقت للعروض بأن حروف المد التـــي هي من أصول الكلمات وجزء من بنيتها يصح أن تجيء رويـــا فـــي الشـــعر العربي، ونسبة إلى حرف المد تسمى القصيدة "واوية" أو "يائية"، ومن ثم فتلـــك التي تنتهي بألف مد تسمى "المقصورة"، وحرف الروي يجيء في الشعر العربي متحركا أو ساكنا، وقد قسم القدماء القافية تبعا لذلك إلى قسمين: "مطلقة" وهـــي التي يكون فيها الروي متحركا و"مقيدة" وهي التي يكون فيها الروي ساكنا [1].

والجدول التالي يوضح تواتر الصوامت قبل الروي المقصور:

[1] : أنظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 250.

تنوع الصوامت قبل الروي المقصور

دَى	نى	سَى	حى	مى	عى
18م[1]/9,47%[2]	14م/7,76	7م/3,68	4م/2,01	11م/5,78	5م/2,63
الردى	منى	المنسى	ملتحى	عمى	لعى
الكدى	وغى	الأسى	الرحى	المستمى	سعى
المدى	البنى	الحسا	الضحى	منتمى	دعا
العدى	انثنى	النسى	وحى	المرتمى	وعى
اعتدى	القنا	غسا		الدمى	ارتعى
بدا	الضنا	عسا		اعتمى	
الندا	غنا	أسى		حمى	
حدا	الدنى			طمى	
سدى	الجنى			اللمى	
وجدا	انحنى			احتمى	
الصدى	رنى			نمى	
ارتدى	غنا				
الهدى	اقتنى				
غدا	الخنا				
يفتدى					
السدى					
الصدى					
شدا					

[1] 18م←تمثل التواتر الكلي للمقطع (دى)
[2] 9.74←

بى	أى	صى	قا	غى	هى
12م/8.45	6م/3,15	3م/1,57	6م/3,15	5م/2,63	7م/3,68
الأربى	التأى	الحصى	النقا	اللغى	منتهى
الشبا	اللأى	القصى	اللقا	الوغى	المها
أبى	فأى	العصا	ارتقى	صغا	النهى
الربا	نأى		المرتقى	طغى	اللهى
صبا	انفأى		الرقى	انتغى	لها
خبا	الرؤى		انتقى		مزدهى
المبا					انتهى
اطبى					
نبا					
عيا					
الجبا					
يصطبى					

جدول يبين تواتر الصوامت قبل الروي المقصور

ذا	ظا	طا	خا	تى	زا
الجذا القذا الشذا أذى محتذى	شظا اللظى	غطا الخطا المطى امتطى مختطى الغطا	الطخا	أتى	أزى
5م	2م	6م	1م	1م	1م
%2,63	%1,03	%3,15	%0,52	%0,52	%0,52
المجموع الكلي الصوامت		190م/ %99,73			

طريقة تحديد النسب:

مثلا: الصامت: ذا ←— تواتر الصامت×100 = ...%

المجموع الكلي للصوامت

ذا ←— 5م× 100 = %2,63

190

بعد استقراء الجدول لوحظ التباين في استخدام الصوامت على اختـــلاف صفاتها الأساسية، حيث جمعت المدونة بين الصوامت الانفجارية، والصـــوامت المهموسة، والمجهورة، والصوامت الجانبية،.... حيث بلغ تواتر الصوامت قبل

الروي المقصور 190 مرة، أي بنسبة 99,73%، كما نجد هذا التنوع حتى في المقطع الواحد، فإذا أخذنا على سبيل المثال الصامت الجانبي (اللام) (لى) نجـد أن الشاعر نوع في الصوامت قبل هـذا المقطـع (انجلـى، البلـى، الصـلى، الفلا،....) حيث بلغت نسبته 8,42%، أما الصوامت الأخرى، فهي متباينة بين المقطع (ضا)= 3,68% (الفضا، آضا، مرتضى....) كـا (2,63%) (البكـا، زكا،....) مى (5,78%) بالإضافة إلى التساوي في النسب بين بعض المقـاطع مثلا المقطع "لى" و"رى" 8,42%، أما عن المقاطع خا (الطخا)، ذا (جذا...)، زا (أزى...) ظا (شظى...) فكان تواترها قليل حيث بلغ 0,5% ذلك أن الشاعر لم يستخدمها بكثرة في مقصورته، وربما هذا راجع إلى ثقلها في أثناء النطق بها.

وكل هذه المقاطع المتنوعة بتنوع نسبها بدايتها صوامت مختلفة ونهايتهـا صائت موحد (ألف مقصورة).

إن هذا التباين في استخدام الصوامت (99,73%) قبل الروي المقصـور يؤدي إلى التباين في الدلالات، إذ يشكل تكرار الألفاظ التي على وزن كل مقطع من هذه المقاطع –مثلا/ رى/، الثرى، الكرى، انبرى...- بما تحمل من مد ما يشبه الزفرة التي تخرج من صدر الشاعر ليفرج بـه عـن همومـه وآلامـه، وينعكس بالتأكيد ذلك التكرار الملح على موسيقى القصيدة، من خلال المـدات المتتالية التي تخلق في قصيدته جوا يتلاءم مع أغراض القصيدة مـن "غـزل"، "مدح" و"حكمة" فيقول في مطلع قصيدته:

يَا ظِبْيَة أَشْبَه شَيْء بالمَهَا تَرْعَى الخُزَامَي بَيْنَ أَشْجَار النَقَا [1]

إمَا تَرَى رَأْسِي حَاكَى لَوْنَه طُرَة صبْح تَحْتَ أَذْيَال الدُجَـــــى

[1]: هناك اختلاف في عجز البيت الأول من المقصورة.

وَاشْتَعَلَ المَبِيضُ فِي مُسْوَدَه مِثْلَ اشْتِعَالِ النَارِ في جَزْلِ الغَضَا

فَكَانَ كَاللَيْلِ البَهِيمِ حَلَ فِي أرْجَائِه ضَوْءُ صَبَاح فَانْجَـــــلَى

وَغَاضَ مَاء شَرْتَي دَهْرٌرَمَى خَوَاطرَ القَلبِ بِتَبْرِيجِ الجَـــــوَى[1]

لقد استهل الشاعر قصيدته بتشبيهات متنوعة، حيث شـــبه فتاتـــه بالظبية في حسن عينيها، وكالشمس المشرقة في دجى الليل، وكروضـــة غنـــاء خضرة...

وقد ترجم هذه الأحاسيس الجياشة حرف اللين الطويل، فالمدود للتطريب هي بالشعر ألصق، حيث يمثل غناء النفس وأشواقها وآلامها وأفراحهـــا، التـــي تتناسب مع مدات الشجا والأسى والحنين والسراء والضراء [2].

إن هذه المدود التي جعلها الشاعر رويا للمقصورة وحافظ عليهـــا مـــن بداية القصيدة إلى نهايتها، مع التنوع في الصوامت، لدلالة علـــى آلام الشـــاعر وشكواه إنها موسيقى شجوه تخللت موسيقى العروض، فهي أنفاسه التي تهـــب الأبيات حياة وصدقا.

فكلما تعددت الأصوات الإيقاعية في مساحة القافيـــة، ارتفـــع المســـتوى الإيقاعي، إذ إن الروي «إذا تكرر وحده ولم يشترك غيره معه من الأصـــوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية» [3]، ويفضي حد القافيـــة إلـــى تأمل الأصوات المجاورة للروي بهدف الكشف عن التشكيلات الإيقاعية للقافيـــة التي تعتمد على التنوع والتناسب، فإذا تردد صوت قبل الروي في أبيات متتابعة فإن الإيقاع يتحول من المستوى المقصور على صوت الروي إلـــى مســـتويات

---

[1]: المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 152

[2]: ينظر، عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 66.

[3]: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 23.

ثنائية وثلاثية تنتظم بإيقاع يمكن تسميته بالإيقاع المزدوج، وهو تردد صوت أو أكثر قبل الروي في أبيات متتابعة، فيصبح إيقاع القافية مكونـــا مـــن وحـــدات صوتية مؤلفة من إيقاع الروي الرئيسي (الألف المقصورة) وإيقاع الصـــوت أو الأصوات المجاورة للروي.

إيقاع مزدوج إفرادي:

وهو تردد صوت واحد قبل الروي، نحو قوله:

وَلَوْ أَشَاءَ ضَمَ قُطْرَيهِ الصبَا عَلَيَ فِي ظِلِ نَعيـــــــــمٍ وَغَنَا

وَلَاعَبَتْني غَادَةٌ وَهْنـــــانَةٌ تُضْنِي وَفِي تَرْشَافهَا بُرْءُ الضنَا[1]

تردد صوت النون قبل الروي، فأضاف إيقاع الغنة إلى الإيقاع الرئيس نغمة موسيقية جديدة، وصوتا الغنة (الميم والنون) من الأصوات التـــي تملـــك تأثيرا نفسيا؛ ذلك أن الغنة «نغم شجي تعشقه الأذن وتلذه النفس، ولـــذلك يكثـــر دخوله في ترتيب مفردات اللغة تطريبا وتشجية، فترى منه الكثير المكرر فـــي تضاعيف الكلام وقوافيه» [2].

كما أن صدى صوت النون يمتلك خاصية الامتداد إلى ما يجـــاوره مـــن أصوات تتلون بنغمته الموسيقية «فما جاورت النون حرفا إلا وكان من أناقتهـــا طيف خفة ورقة ورشاقة» [3].

وتعود خاصية الامتداد والتأثير على ما يجاورهـــا مـــن أصـــوات إلـــى الخاصية الفيزيائية لنطق صوت النون التي تتمثل بطول المدة الزمنية التي

---

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

(2) : شفيع السيد، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة، ط 1978، ص 12.

(3) : حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتـــاب، دمشـــق، ط1، ص 23.

تستغرقها في النطق [1].

ويتخذ **الإيقاع المزدوج الإفرادي** تموجات إيقاعية لافتـــة حينمـــا يأتي إيقاع الصوت المجاور للروي معززا بإيقاع صوتي آخر [2]، نحـــو قـــول الشاعر:

إنْ كُنتُ أبْصَرْتُ لَهُمْ مِنْ بَعْدِهِمْ

مَثَلاً فَأغْضَيْتُ عَلى وَخْزِ السَفَا

هُمَا اللذَانِ أثْبَتَا لِيْ أمَلاً

قَدْ وَقفَ اليَأسِ بِه عَلَى شَفَـــــــــا

تَلافَيَا العَيْشَ الذِي رُنَقَه

صَرْفُ الزَمَانِ فَاسْتَسَاغ وَصَفا[3].

لقد تردد صوت الفاء قبل الروي مما وفر إيقاعا مساندا للإيقاع الـــرئيس (الألف المقصورة)، بالإضافة إلى أصوات السين والشين والصاد وهي أصوات مختلفة في نوعها ومتفقة في ملامحها الصوتية، إذ تنتظم في حزمـــة صـــوتية واحدة، فهي أصوات صفيرية مهموسة.

---

(1) : عن موقع، www.Pdffactony.

(2) : الموقع نفسه.

(3) : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 165

2- إيقاع مزدوج ثنائي:

وهو تردد صوتين قبل الروي، نحو قول الشاعر:

وَقَدْ سَمَا عُمْرُو إلَى أَوْتَارِه [1] فَاحْتَطَ مِنْهَا كُلَ عَالي المُسْتَمَـــى

فَاسْتَنزَلَ الزِبَاءَ [2] قَسْرًا وَهيَ مِنْ عِقَابْ لَوْحِ [3] الجَوِ أَعْلَى مُنْتَمَى

وَسَيفُ اسْتَعْلَت بِه هِمَتُـــــه حَتَى رَمَى أَبْعَدَ شَأْوَ [4] المُرْتَمَـــى [5]

فقد تردد صوتا التاء والميم قبل الروي مما وفر ثلاث وحدات إيقاعية للقافية وهي التاء والسين والألف المقصورة، ولا يخفى أن المستوى الإيقـــاعي **المزدوج الثنائي** أعلى من **المزدوج الإفـــرادي** مـــن حيـــث عـــدد الأصـــوات المتجانسة التي تقع قبل الروي في الأبيات المتتابعة، فكلما زاد عدد الأصـــوات زاد المستوى الإيقاعي، ويوفر تردد الصوتين تنوعا إيقاعيا لقافية البيت الواحد، إذ ينتقل الإيقاع من الهمس في التاء إلى الجهر في الميم.

و بناء على ما سبق نخلص إلى أن الايقاع مجموعة متكاملة ، أو عـــدد متداخل من السمات المميزة تتشكل من الوزن و القافية الخارجية و من التقفيات الداخلية بواسطة التكرار و التناسق الصوتي و الصرفي داخل منظومة التركيب اللغوي من ارتفاع أو انخفاض ، حدة أو دقـــة ، أو مـــن مـــدات قصـــيرة أو طويلة....

---

[1] : الأوتار، لغة: جمع وتر وهو الثأر والأحقاد.

[2] : الزباء، لغة: غزيرة شعر الرأس.

[3] : اللوح بالضم، الهواء، وبالفتح العطش.

[4] : الشأو: السبق.

[5] : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 133

7/التوزيع الايقاعي للروي :

حينما يتحرك صوت الروي من موضعه المعهود الذي يعــد معيــارا إيقاعيا في بناء القصيدة إلى مواضع موزعة في مساحة البيت ، فان ايقاع القافية يتحرر من موضعه التقليدي الى مواضع أخرى فيتعزز ايقاع القافية من جهــة وتتشكل شبكة ايقاعية داخلية من جهة أخرى ، ويتم هذا التشكل الايقاعي عــن طريق توزع عدد من الألفاظ في سياق البيت تنتهي بوحدات صوتية متماثلة مع صوت القافية ، ويأتي التوزيع رباعيا وثلاثيا .

1/ التوزيع الرباعي :

وهو تردد لفظين ينتهيان بصوت الروي المقصــور فــي الشــطر الأول ولفظين في الشطر الثاني ، نحو قوله :

لا ينفع اللب بلا جد ولا يحطك الجهل اذا الجد علا

يرضخ بالبيد الحصى فان رقى الى الربى أورى بها نار الحبا

هم الألى أجرو ينابيع الندى هامية لمن عرا أواعتفى [1]

تتجلى القيمة الايقاعية للتوزيع الرباعي وفق مؤثرين : الأول صوتي وهو توافق الألفاظ مع القافية في الروي ، وماقبل الروي ، كما هي الحال في البيت الأول الذي اجتمعت فيه ثلاث ألفاظ (بلا ،ولا ،علا) متفقة في الروي "الألــف" وماقبل الروي (اللام) ،وكذلك في البيت الثاني الذي تحقق فيــه الاتفــاق فــي الروي وصوت الباء في لفظي (الربى والحبــا) ، ولا يخفــى التفــاوت فــي المستوى الايقاعي بين البيتين ، فكلما زاد عدد الألفاظ التي تتفق في الروي وما قبل الروي زاد الايقاع..

---

[1] : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 138

والثاني مؤثر سياقي : وهو القرب أو البعد عن كلمة القافية ، ففي البيت الثالث جاء لفظ (عرا) قريبا من لفظ القافية اذ لا يفصله سوى حـــرف (أ) ، وتنجم القيمة الايقاعية لهذا القرب من قصر المساحة الســـياقية بـــين اللفظـــين المتفقين في الروي اذ إن المدة الزمنية للوقع السمعي للألف فـــي (عـــرى) لا تفصله مساحة سياقية عن نطق الروي وهو الألف ، أما في البيت الثـــاني فقـــد فصل تركيب (أورى بها نار) بين لفظي (الربى والحبـــا) ، فكلمـــا قصـــرت المساحة السياقية زاد الايقاع ، ولا يخفى أن الصوت المكرر من أصوات المـــد التي تملك قيمة تنغيمية وتطريبية أكثر من الـــواو أو اليـــاء ، فهـــي ممـــدودة ومخرجها من أقصى الحلق ، وتصل ذبذبتها الى أكثر من 800ذ/ثا ، أي إنهـــا تحتاج الى ضعفي زمن الحرف الصحيح الساكن [1].

2/ التوزيع الثلاثي :

وهو تردد ثلاثة ألفاظ تنتهي بصوت الروي في الشطرين ، ومثاله قـــول الشاعر :

أخفافهن من حفى ومن وجى مرثومة تخضب مبيض الحصى

صلى عليه الله ما جن الدجى وما جرت في فلك شمس الضحى

وقال أيضا:

وآفة العقل الهوى فمن علا على هواه عقله فقد نجـــــــــا[2].

حيث تتبع القيمة الايقاعية لهذا التوزيع من تماثل قافية الشـــطرين ، إذ يغدو البيت مؤلفا من وقفتين ايقاعيتين متماثلتين ، نهاية الشـــطر الأول ونهايـــة الشطر الثاني مما يوفر ايقاعا محببا يتناغم مع تأثير التكرار على طبائع النفس.

---

[1] : ينظر : مجلة المجمع اللغوي للغة العربية ، العدد7، ص30

[2] : المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد واعرابها ، ص 110

ملخـــــــص الفصل الثـــــــــالث

1/ المقصورة تصنف ضمن " الأراجيز " أي اعتماد بحر الرجز الذي يتكئ على وحدة (مستفعلن) مكررة ثلاث مرات في كل شطر ، و يكثر استخدام بحر الرجز في المقصورات و القصائد الطوال كمقصورة حازم القرطاجني و مطولات أبو نواس ، مما يدل على طول نفس الشاعر .

2/ نوع الشاعر في استخدام الزحافات :

الخبن : مستفعلن ⟸ متفعلن

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

الطي : مستفعلن ⟸ مستعلن

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

بينما اعتمد علة واحدة ألا و هي " القطع " (مستفعل) و لعل ذلك عائد لثقلها .

3/ بما أن القصيدة ذات روي مقصور موحد ، فقد جاءت القافية مطلقة ، و في ذلك اطلاق لخواطره و مشاعره ، و قد تنوعت تبعا لذلك الصوامت قبل الروي المقصور .

4/ أبان نسيج القافية عن تشكيلات ايقاعية تمايزت بين ايقاع مزدوج افرادي- تردد صوت واحد قبل الروي- و ايقاع ثنائي تردد صوتين قبل الروي - كان له أثر كبير في جلاء المعنى و توضيحه .

5/ بلغ المجموع الكلي للصوامت التي تواترت قبل الروي المقصور 190 مرة ، أي بنسبة 99.73% .

6/ تباين استخدام الصوامت قبل الروي المقصور بتباين دلالاتها فتباينت النسب تبعا لذلك :

دى ⟸ 18مرة ⟸ 9.47% .

حى ⟸ 4 مرة ⟸ 2.01% .

مى ⟸ 11مرة ⟸ 5.78% ....

7/ بما أن الشاعر اعتمد على الروي المقصور الموحد في كامل أبيات القصيدة ، ظهرت حركة واحدة من حركات القافية ألا وهي (حركة الفتحة) التي ميزت الصوامت قبل الروي .

إن قضية الصوت و المعنى كانت و لا تزال من أهم المحاور التي ناقشها علماؤنا الأفذاذ و بشكل تفصيلي ، فقد أطلــق عليهــا علمــاء البلاغة عبارة " اللفظ و المعنى" و بينوا علاقة كل منهما بالآخر ، فكانــت هذه القضية محورا لدرسهم البلاغي و النقدي ، أما علمــاء اللغــة فكــان درسهم موقوفا على علاقة الصوت بالمعنى و قيمة الصوت فــي الكلمــة والقيمة التعبيرية للحرف ، ثم بنية الكلمة و أثرها في الأسلوب على مستوى السياق اللغوي . ولعل التكرار يعد واحدا من أهم العناصر لهذه الدراســة باعتباره الظاهرة التي طبعت المقصورة كلها سواء على مستوى الايقــاع الصوتي و علاقته بالدلالة (تكرار أصوات مفردة، تكرار المقاطع الصوتية ،....) أو من دراسة للايقاع الذي حققه تواتر المشتقات (اسم المقصور ، اسم الفاعل ، اسم المفعول) أو على مستوى الأفعال مــن تكــرار للفعــل الماضي....

أو على مستوى البنية الخارجية و ذلك بدراسة الايقاع العروضي من ذكر للزحافات و العلل ، و دراسة القافية ، و الروي ، و بحر القصيدة ...مــع ربط كل العناصر السابقة الذكر بالجانب الدلالي .

وفي هذه الرحلة الشيقة ، صحبنا تلوينات صــوتية متباينــة ، تلوينــاتٌ تتعاضد معا لتشكيل منظومة جمالية تشمل في إطارها العام معطيات اللغة من أصوات و صرف ونحو ودلالة .... غير أن هذه التلوينات لا تقف عند حدود فاصلة لمستويات اللغة ، بل أنها تتصرف في تفصيلاتها ، وذلك وفق ما يمنح السياق الدلالي للمقصورة صفة الآداء والجمالية .

ولقد تبين من خلال السياقات التوظيفية لفنيات التلوين الصوتي ومالها من أثر في الدلالة بعض النتائج نوجزها فيمايلي :

أولا :

إن الشعر فكر ، عاطفة وموسيقى ، ومن بين آليات تحقق الموسيقى في الشعر و الوزن : التكرار ، المقاطع الصوتية ، القافية .... كل هذه العناصر تجعل للشعر قدرة على آداء وظائف بلاغية و دلالية تتعلق بالتعبير عن دخائل النفس الإنسانية ، والاحالة الى العلاقة الكامنة بين اللفظ و المعنى .

ثانيا :

كان الشاعر وفيا لعروبته ، متمسكا بالقيم التي ارتبطت بالعربي منذ الأزل (الثقافة الإسلامية) ، فرسم من خلال شعره صورة الفن المثالي كما يرضاها العرف التقليدي .

ثالثا :

تعد **مقصورة ابن دريد** من أشهر القصائد الطوال المتميزة بخصائص فنية ولغوية ، فلم يعتمد الشاعرعلى مجرد الفخر و الاعتزاز أو النصيحة و العظة ، وإنما اعتمد على فكرة التجربة الغنية و ثقافته الإسلامية .

رابعا :

التلوينات الصوتية في حقيقة أمرها استثمار توظيفي لمعايير اللغة كلها بما يخدم السياق العام للقصيدة والذي يعتمد في جوهره على الآداء ويظهر ذلك من خلال معانقة التلوينات الصوتية للنص القرآني ، فقد تجلت في

بعض الأبيات من شعرابن دريد ملامح الدين الاسلامي من خلال دعوتـــه الى العطاء لوجه الله ، والى إيمانه بالبعث والنشور واليقين بأن الله عـــالم الغيب حتى أن بعض المعاني في شعره ترسل الى الذهن معان تضـــمنتها آيات قرآنية كما في قوله : (من بحر الرجز)

هما اللذان أثبتا لي أملا قد وقف اليأس به على شفا

فالشطر الثاني يقودنا الى قول الله عز وجـــل : ((**وكنتم على شفا حفرة من النار**)) . آل عمران / 103 .

خامسا :

التلوينات الصوتية لا تقف عند حد معالجة الأداء الصوتي وفقط ، وإنما تتخذ من اللغة بمستوياتها ميدانا رحبا تنهل منـــه ، وذلـــك بمعالجـــة الصوت على المستوى الفونولوجي ، وتبحث في كيفية الائتلاف والاختلاف الصوتي داخل بنية الكلمـــة لتنتقـــل الـــى دراســـة واســـتثمار المســـتوى المورفولوجي التصريفي وتعلل سبب الحضور والانزياح وما يلحقها مـــن جماليات دلالية .

سادسا :

اعتماد المتفرعات المورفو-فونولوجية –تشابك علم الصـــرف بعلـــم الأصوات- و هي تفرعات تهتم بتوزيع بنية النظام اللساني إلى مجموعات متميزة تكون النسق الشكلي لهذا النظام ، وهو مذهب شائع لدى الدارســـين القدامى نحو ما فعله **ابن دريد** في كتابه (المقصور و الممدود) ، وعليـــه صنف الشاعر الأسماء المقصورة والممدودة ضمن أبواب يميزهـــا اتحـــاد واختلاف في المعنى في البيت نفسه .نحو :

الثرى : اسم مقصور ⟸ التراب الندي

الثراء : اسم ممدود ⟸ كثرة المال

سابعا :

في **البنية الصوتية الخارجية** صنفت المقصورة ضمن " الأراجيز" (نسبة إلى بحر الرجز) و الذي يكثر استخدامه في المقصورات و القصائد الطوال كمقصورة حازم القرطاجني ، و مطولات أبو نواس ، مما يدل على طول نفس **الشاعر**.

5/ نوع الشاعر في استخدام الزحافـــات : الخـــبن (مـــتَفْعلن) ، الطـــي (مثْفعلن) بينما اعتمد علة واحدة ألا و هي القطع (مستفعل) و لعـــل ذلـــك عائد إلى ثقلها.

بما أن القصيدة ذات روي مقصور ساكن موحد ، فقد جـــاءت القافيـــة مقيدة ، وتنوعت تبعا لذلك الصوامت قبل الروي المقصور .

أبان نسيج القافية عن تشكيلات إيقاعية تمايزت بين إيقـــاع مـــزدوج افرادي- تردد صوت واحد قبل الروي- و إيقاع ثنائي تردد صوتين قبـــل الروي - كان له أثر كبير في جلاء المعنى و توضيحه .

أما **البنية الصوتية الداخلية** فلقد لعب التكـــرار دورا كبيـــرا- علـــى المستويين الصوتي و الصرفي- باعتباره آلية من آليات التداول ،و ظاهرة لها أبعادها النفسية في ذات الشاعر المبدعة.

و في ظاهرة التكرار جمع بين الصفات المتضادة كالهمس و الجهر ، الشدة و الرخاوة ،...و تباين في تكرار الأصوات و تكرار الكلمات...

تجاوز الدلالة الصوتية مجال الصوت المفرد لتشمل المقـــاطع فـــي تركيب الكلام ، كما ارتبطت بصيغ صرفية معينة من خلال تحقيقها دلالـــة خاصة ، ولعل الدراسات النصية الحديثة خاصة الأسلوبية والبنيويـــة قـــد استفتدت من ذلك في اتخاذها الدلالة المحققة بفعل بعض التراكيب والصيغ مدخلا في تفسير النصوص ، حيث أن توارد صيغة صرفية معينـــة مـــثلا عبر مساحات مختلفة في النص يجعل منها ظاهرة أسلوبية ، وكذا تنظيمـــا بنائيا يحمل ايقاعا معينا .

كشفت الدراسة الاحصائية أن :

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

2/ بالنسبة للمقاطع الصوتية ، حظي المقطع الصوتي الطويـــل المفتـــوح بالاستخدام المتكرر أكثر من المقاطع الأخرى و قد شكل بذلك موقع النبر ، ومع ذلك فالشاعرلم يهمل الأنواع الأخرى ، بل كان يكثر مـــن اســـتخدام المقاطع من الشكل الأول و الثالث و حتى الخامس.

3/ استخدم الشاعر الأسماء المقصورة 278 مرة ، بنوعيها ذات الأصل الواوي و اليائي ، و في ذلك دلالة على القدرة اللغوية و الفنية التي يتمتع بها.

4/ حقق تواتر اسم الفاعل ايقاعا صوتيا ، حيث بلغ 31 مرة بنسبة 61.29 % ، لاسم الفاعل من الثلاثي ، و 38.70 % من غير الثلاثي ...

5/ حقق تواتر اسم المفعول ايقاعا صوتيا حيث بلغ 35 مرة ، بنسبة 45.71 % لاسم المفعول من الثلاثي و 54.28 % من غير الثلاثي ، مع التباين في صفات الصوامت و في الدلالات .

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

7/بلغ المجموع الكلي للصوامت التي تواترت قبل الروي المقصور 190 مرة ، أي بنسبة 99.73% .

8/ تباين استخدام الصوامت قبل الروي المقصور بتباين دلالاتها فتباينت النسب تبعا لذلك :

دى ⟸ 18مرة ⟸ 9.47% .

حى ⟸ 4 مرة ⟸ 2.01% .

مى ⟸ 11مرة ⟸ 5.78% .

9/ بما أن الشاعر اعتمد على الروي المقصور الموحد في كامل أبيات القصيدة ، ظهرت حركة واحدة من حركات القافية ألا وهي (حركة الفتحة) .

لقد جعل ابن دريد شعره وقفا على خدمة منهجه في الحياة الذي يقوم على مبدأ التربية والتعليم ، والتهديد والوعيد في الوقت نفسه ، مما يحق لنا القول أن الشاعر ومن خلال شعره أسس لنظرية أخلاقية تربوية تقوم على مكارم الأخلاق ، وترسم نبل العربي وعفته وأصالة نسبه وسخاءه وكرمه...فحق له أن يوصف بالكريم ،وأن يكون سيد الكرماء..

وبناء على ماسبق نخلص الى القول إن كل ما تناولناه من دراسة للايقاع الصوتي والصرفي يشكل مجموعة عناصر صوتية تتناغم وتنصهر في نسق موحد مكونة هيكل القصيدة الصوتي واللغوي ، ويشبه ذلك النسق مجموعة الآلات المختلفة التي تشارك معا في عزف المقطوعة الموسيقية.

قائمـــــــــــة المصادر و المراجـــــــــــع

1/ ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائل في أدب الكاتب و الشاعر ، تقديم وتعليق احمد الحوفي ، دط ،دت

ابراهيم أنيس :

2/ موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية ، دت

3/ الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط1، 1979م.

4/ ابراهيم محمود خليل ، في اللسانيات و نحو النص ، دار المسيرة ، الأردن ، ط1 ، 2007

ابن جني :

5/ الخصائص ، ج2 ، دط ، دت

6/سر صناعة الاعراب ، تحقيق : حسن هنداوي ، دار العلم ، ط1 1982م

7/اللمع في العربية ، تح : حامد المؤمن ، ط2 ، 1985.

8/ ابن الجزري ، النشر في القراءات العشر ، القاهرة ، دت

9/ ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق : احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت

لبنان ، ج1

10/ ابن دريد ، جمهرة اللغة ، تح ابراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ،

بيروت ، لبنان ، 2005

11/ ابن دريد ، شرح المقصور و الممدود ، تح محمد حسن الذهبي و صلاح محمد الحنفي ، دار الفكر ، 1981م

12/ ابن دريد ، شرح مقصورة ابن دريد ، ط1 ، مصر، دار الافاق، 2003

13/ ابن رشيق ، العمدة ، تح محمد الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ،ط1، 1981م

14/ ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 1982م

ابن سينا :

15/ أسباب حدوث الحروف ، تح محي الدين الحميد ، دار الجيل ، ط3، 1963م

16/ جوامع علم الموسيقى ، مفهوم الشعر ، منشورات دار الثقافة ، القاهرة ، 1978م

ابن فارس محمد :

17/ مقاييس اللغة ، تح عبد السلام هارون ، دار الفكر اللبناني ، 1979م

18/ ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ، تحقيق مصطفى شوقي ، دط، 1963م

19/ ابن طباطبة العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، دط

20/ ابن منظور ، لسان العرب ، القاهرة ، ج3

21/ ابن هشام الأنصاري ، شرح قطر الندى و بل الصدى ،دار الكتب العلمية

ط2، 2000م

22/ أبو منصور الثعالبي ، فقه اللغة و أسرار العربية ، مكتبة الحياة، بيروت، دط

23/ ابن يعيش ، شرح المفصل ، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان ،دط،دت

24/ أبو نواس ، الديوان ، بيروت ،1978

25/ أبو العتاهية ، الديوان ، دط ، دت

26/ ابن هشام اللخمي و جهوده اللغوية مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد ، دراسة وتحقيق مهدي عبيد جاسم ، ط1 ، 1986م

27/ أحمد درويش ، ابن دريد رائد فن القصة العربية ، دار غريب للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 2002

28/ أحمد كشك، الزحاف و العلة ، رؤية في التجريد و الأصوات و الايقاع ، دار غريب، القاهرة ، دط

29/ أحمد محمد قدور ، مبادئ في اللسانيات ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، 1996

30/ أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، القاهرة، دط

31/ أفلاطون ، المحاورات ، تح ، زكي نجيب محمود ، القاهرة ، 1966

32/ اكرام فاعور ، مقامات بديع الزمان على أحاديث ابن دريد ، تح نادية طاعور ، بيروت، ط1 ، 1983

33/أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2، 1922م

34/ برتيل مالمبرج ، الصوتيات ، ترجمة محمد حلمي هليل ، كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية ، 1997

35/ تحسين عبد الرضا الوزان ، الصوت و المعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث ، دار دجلة ، الأردن ، ط2

36/ تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1979

37/ عبد القاهر الجرجاني ، التعريفات ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2006

38/ جميل عبد المجيد ، البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية ، الهيئة المصرية للكتاب ، دط

حازم القرطاجني :

39/ منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تونس، 1966

40/ المقصورة ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، 1972.

41/ حسن عباس ، خصائص الحروف العربية و معانيها ، منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق ، ط1

42/ حميد آدم ثويني ، علم العروض و القوافي ، دار صفاء ، عمان ، ط1،2004م.

43/ الخفاجي ، البناء الفني للقصيدة العربية ،دار الطباعة بالأزهر ، ط1.

44/ الخليل بن أحمد ،العين ، ترتيب : داود سليمان ، لبنان ،ط1، 2000

45/ خليفة بوجادي ، محاضرات في علم الدلالة ، بيت الحكم ، ط1، 2009م.

46/رمضان عبد التواب ، التطور اللغوي مظاهره و علله و قوانينه ، القاهرة ط1، 1982م .

47/ ريمون طحان ، الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، القاهرة ، دط

48/ رمضان عبد التواب ، التطور اللغوي مظاهره و علله و قوانينه ، القاهرة ط1، 1982

49/ الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس، مصر ، دت

50/سيبويه ، الكتاب ، تح عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1، دت

51/سعيد مصلوح ، دراسة السمع و الكلام ، صوتيات اللغة من الانتاج الى الادراك ، القاهرة ، ط1، 1979

52/ سيد البحراني ، العروض و ايقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية ، دط، 1993

زين كامل الخويسكي :

53/ألفية ابن مالك في النحو و الصرف ،ط1، 2003

54/سيكولوجيا الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت، ط1، 1979

جلال الدين السيوطي :

55/ همع الهوامع ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1998 ، دط .

56/ الاتقان في علوم القرآن ، دار المعرفة ، بيروت ، ط4

57/ الاسترابادي رضي الدين، شرح شافية ابن الحاجب ، تحقيق محمد نور الحسن ، محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية ، بيروت

58/ شفيع السيد ، التكرير بين المثير و التأثير ، دار الطباعة ، ط1، 1978

59/ شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دط، دت

60/ صالح سليم عبد القادر الفاخري ، الدلالة الصوتية في العربية ، جامعة الفاتح، دط ــ دت

61/ صبحي ابراهيم الفقهي ، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ،دط،دت

62/ صبري ابراهيم السيد ، أصول النغم في الشعر العربي ، دار المعرفة الجامعية ، 1995، دط

63/ صلاح يوسف عبد القادر ، العروض و الايقاع الشعري ، دار الأيام ، الجزائر، ط1 ، 1997.

64/ عاطف فضل محمد ، الصرف الوظيفي ، دار المسيرة ، ط1، 2011

65/ عبد الحميد السيد ، المغني في علم الصرف ، دار صفاء للنشر ، عمان ، ط1، 2009

66/ عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، دار العربية للنشر ، 2001

67/ عبد الرؤوف بابكر السيد ، المدارس العروضية في الشعر العربي ، المنشأة العامة للنشر ، ط1، 1965

68/ عبد العزيز الصيغ ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية ، دار الفكر ، ط1 ، 2000

69/ عبد العزيز عتيق ، علم العروض و القافية ، دار النهضة الغربية ، دط ، دت

70/عبد الكريم محمد حسن الجبل ، الدلالة المحورية في معجم مقاييس اللغة ، ط1 ، 2003

71/ عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة للطباعة ، بيروت ، 1979

عز الدين اسماعيل:

72/ التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1962

73/ الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر ، القاهرة ، 1992

74/ الشعر العربي المعاصر ، دار العود ة ، بيروت ، ط3 ، 1981

75/ عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير و التأثير، عالم الكتب ، ط2 ، 1986

76/ غيرو بيير ، علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشي ، دمشق ، ط1 ، 1988

77/ فان دايك ، علم النص – مدخل متداخل الاختصاصات – دط

78/ فضل الساقي ، أقسام الكلام العربي ، القاهرة ، دط ، دت

فوزي عيسى :

79/ النص الشعري و آليات القراءة ، دار المعارف ، الاسكندرية ، 1997

80/ الشعر الأندلسي في عصر الموحدين ، دار المعرفة ، 1977

81/ الفيروزبادي ، محي الدين محمد بن الشافعي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999

82/ كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب للطباعة و النشر ، 2002

83/ كوليزار كاكل عزيز ، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية ، ط1 ، 2009

84/الكيلاني ، حازم و شعره ، دط ، دت

85/ محمد محمد يونس علي ، مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب ، دار الكتاب ، ط1 ، 2004

86/ محمد سبيلا ، عبد السلام بنعبد العالي ، اللغة ، دط ، دت

87/ المسعودي ، مروج الذهب ، عن الكيلاني حازم و شعره ، دط

88/ محمد صرع العزيزي ، المعجم التاريخي للغة العربية ، دار السلام ، القاهرة ، ط1 ، 2008

89/ ماريوباي ، أسس علم اللغة ، تر أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1983

90/ المبرد ، المقتضب ، تح محمد عبد الخالق عطية ، دار الفلك للطباعة ، دط

91/المتنبي ، الديوان ، القاهرة ،ط2، 2001،

92/ محمد منال عبد اللطيف ، المدخل الى علم الصرف ، دار المسيرة ، ط1 ، 2000

93/ محمد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، دط

94/محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية ، دط ، 1999

95/محمود السعران ، علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ، دط

96/محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس الى الاستدراك ، دار هومة ، الجزائر ، دط، 2002

97/مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت الى النص ، دار الوفاء للنشر ، ط1 ، 2002

98/ مصطفى حركات ، نظرية الايقاع في الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى دار الآفاق ، الجزائر ، دط ، 2008

99/ مصطفى حركات ، نظرية الايقاع ، دار الآفاق ، دط ، دت

100/ مصطفى حركات ، الصوتيات و الفنولوجيا، دار الآفاق ، الجزائر،دت

101/ المهلبي ، شرح مقصورة ابن دريد و اعرابها ، تحقيق محمود جاسم الدرويش ، كلية الأداب ، ط1، 1989

102/ منير سلطان ، فنون الايقاع في شعر شوقي الغنائي ، دار المعارف ، الاسكندرية ، دط ، 2007

103/ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، القاهرة ، دط ،دت

104/ نازك الملائكة ، سيكولوجيا الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1، 1979

105/ يوسف بكار ، في العروض و القافية ، دار الرائد ، ط1

106/ يوسف اسماعيل ، بنية الايقاع في الخطاب الشعري ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 2004

107/ ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، تحقيق احسان عباس ، دار الغرب ، ط1 ، ج2 ، 1993.

الرســـــــائل الجامعـــــــــــية :

108/ عبد الكريم بورنان ، الابدال في اللغة العربية ، دراسة صوتية، رسالة ماجستير ، جامعة باتنة ، 1988

109/ عادل لحلو ، الصوت و الدلالة في شعر الصعاليك ، رسالة ماجستير ، جامعة باتنة ، 2010/2009

110/ نهيل فتحي أبو كتانة ، ديوان ابي فراس الحمداني – دراسة أسلوبية –جامعة الأردن ، رسالة ماجستير، 1984

111/ أسامة عبد المالك ابراهيم عثمان ، ظواهر أسلوبية و فنية في سورة النحل، جامعة النجاح ، الأردن ، 2001

112/ السعيد بوخالفة ، اللهجات العربية في معجم الجمهرة لابن دريد ، دراسة لغوية ، رسالة ماجستير ، جامعة الأمير عبد القادر ، 1984

113/ حورية رواق ، مقصورة حازم القرطاجني ، مضمونها و تشكيلها الجمالي، رسالة دكتوراة ، جامعة باتنة ، 2011

114/ نور الهدى لوشن ، الياذة الجزائر ، دراسة دلالية ، رسالة دكتوراة ، جامعة باتنة ، 1987

115/ عبد الحميد بوفاس ، الايقاع في الياذة الجزائر ، رسالة ماجستير ، جامعة الأمير عبد القادر ، 2007/2006

المجـــــــــلات :

116/ الآداب ، مجلة أدبية فكرية تصدر عن معهد الاداب و اللغة العربية ، جامعة قسنطينة ، العدد 3، 1996م

117/ مجلة المجمع الجزائري للغة العربية ، مجلة لغوية علمية ، العدد6، السنة الثالثة ، 1428/ 2007م .

الأنـــــــترنـــــــت :

118/ www. Pdffactory.com

119/ http// www.palmoon.net/4

الـــمراجع باللغة الأجنبـــــية :

120/ J.D.Oconnor.better eng pronounciation .cambridge univ .press. 2nd edition .1985

121/ F DE SAUSSURE. Cours de ling generale . 2nd edition.1999

122/ grand dictionnaire encyclopedique larousse .paris.1984

123/ A.G.Mitchell.Spoken eng. Univ of Sydney. 1st edition .1975

124/ frank .dictionary of ling.Mario governor. London.1958

125/ elizebeth clary and Robert jdixson . pronounciation exercises in English.1947.revised edition.

الفـــــــــــــهرس

_ مقدمة

_ المدخل

_ **الفصل الأول : البنية الصوتية الداخلية .**

(الإيقاع الصوتي و علاقته بالدلالة)

1 _مفهوم الإيقاع و أنواعه.....

2 _ تكرار أصوات مفردة (الصوامت , الصوائت) مع بيان أثرها الدلالي

أ /_ مفهوم التكرار.....

أ _1 / تكرار الصوائت

_ الدلالة البلاغية لصوائت المقصورة

أ _2 /تكرار الصوامت

الصفات العامة : 1 / الإنفجار و الإحتكاك

2 /الهمس و الجهر

3 / الأصوات المركبة (الوقفات الإحتكاكية)

الصفات الخاصة : 1 / الإطباق و الإنفتاح

2 / الصفير

3 / الغنة

4 / الإستطالة

5 / القلقلة

6 / التفخيم و الترقيق

أ-3 / تكرار الكلمات (التكرار اللفظي) :

تكرار الأسماء الموصولة

تكرار المقاطع الصوتية

جداول احصائية و رسومات بيانية

ملخص الفصل الأول

الفصـــــــل الثاني : البنية الصـــــــرفية و علاقتها بالدلالـــــــــة

1/ علاقة علم الصرف بعلم الأصوات

2/ **بنـــــــــية الأسمـــــــــاء :**

_____1/ الايقاع الصوتي للأسماء المقصورة

2/ الايقاع الصوتي لاسم الفاعل

3/ الايقاع الصوتي لاسم المفعول

3/ **بنـــــــــية الأفعـــــــال :**

_____1/ تواتر الأفعال الماضية و أثرها الدلالي

2/ تواتر الأفعال المضارعة و أثرها الدلالي

3/ تواتر أفعال الأمر و أثرها الدلالي

ملخص الفصل الثاني

الفصـــــل الثالث : البنـــــــية الصوتية الخارجيـــــــــــة

الايقـــــاع العروضي و علاقته بالدلالـــــــة :

1/ مفهوم علم العروض

2/الوحدة الايقاعية و تعريف البحر الشعري

3/ الزحافات

4/ العلل

5/ القافية

6/ أهمية القافية في القصيدة

7/ أنواع القافية (المطلقة و المقيدة)

8/ ايقاع الروي المقصور

جدول يبين تواتر الصوامت قبل الروي المقصور

ملخص الفصل الثالث