الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique
جامعة 08 ماي 1945 قالمة
كليّـــة الآداب واللّـغـــات
قسم اللّغة والأدب العربي
Université 8 Mai 1945 Guelma
Faculté :des lettres et des langues
Département Lettre et Langue arabe

الرقم:.....
N° : .....

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر
(صوتيــات وعلـوم اللّسـان)

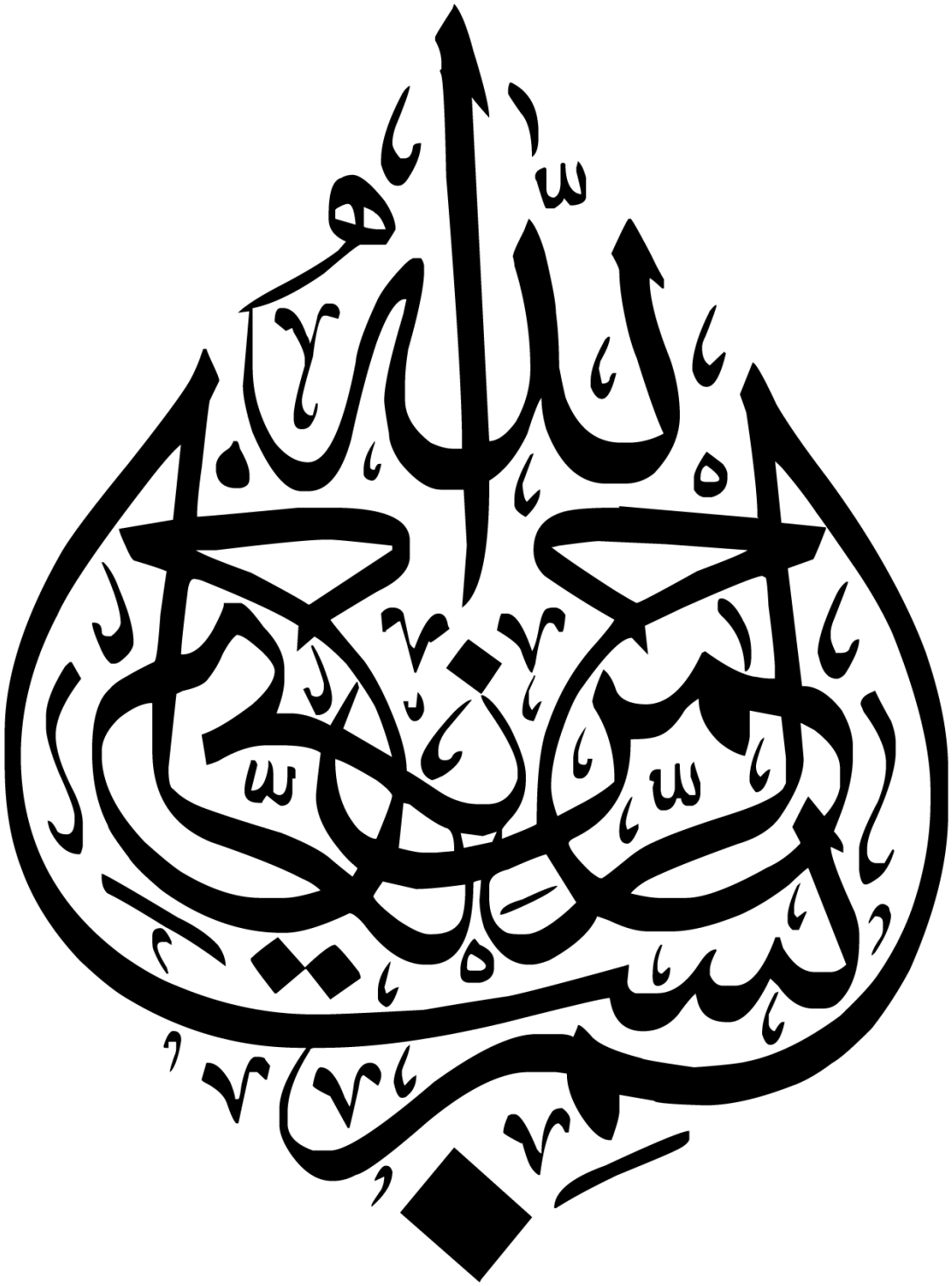
آليات الاتّساق الصّوتي في قصيدة "يا شعر" لأبي القاسم الشّابي

مقدّمة من قبل:
سارة شوارفة

تاريخ المناقشة:
جوان 2017

نصر الدّين شيحا	أستاذ مساعد أ	رئيسا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
حدّة روابحيّة	أستاذة محاضرة ب	مشرفا ومقررًا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
آمنة جاهمي	أستاذ مساعد أ	ممتحنًا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعيّة:2017



شكـــــر وعرفـــــان

الحمد لله الّذي ملك فقدر، والّذي عزّ فقهر، الموفّق الهادي إلى سبيل الرّشاد. والصّلاة والسّلام على رسوله الأمين محمّد –صلّى الله عليه وسلّم– خير العباد وبعد.

﴿لاَ يَشْكُرُ اللَّهُ منْ لا يَشْكُر النَّاس﴾

لا يسعُني، وقد منَّ الله عليَّ بتمام هذا البحث، إلاّ أن أشكر كلّ من كانت له يد فيه، وأخصّ بالذّكر الأساتذة التالية أسماءهم:

*الأستاذة "**حدّة روابحية**" الّتي قاسمتني عناء هذا البحث ولم تتوان عن اسداء النّصح في سبيل اتمامه. والّتي حالت بيني وبينها رُؤية ثمرة هذا العمل الّذي بدأناه معًا ذات يوم.*

*الأستاذة "**لطيفة روابحية**" والأستاذة "**فوزية عساسلة**، والأستاذ "**عبد الحليم مخالفة** ".*

*الأساتذة" **أعضاء اللّجنة المناقِشة**" الّذين تجشّموا مشقّة القراءة والتّصحيح وبذلوا في ذلك ما بذلوا.*

كما أتقدّم بعظيم امتناني وخالص شكري إلى جميع أساتذتي، وكلّ من علّمني حرفًا مخلصة مريدة به وجه الله.

مقدمـــــة

مقدمة

يُعدّ الاتّساق من المصطلحات المفاتيح الّتي ارتكزت عليها اللّسانيات النّصيّة، وذلك لعلاقته المباشرة بالنّص، وهو يجسّد مجموع العلاقات الصّوتيّة والمعجميّة والنّحويّة الّتي تربط عناصرالنّص بعضها ببعض. كما يُعنى بالآليات الّتي تحقّق التّرابط على مستوى البنية الشّكليّة للنّص، أي أنّه يترتّب عن إجراءات تبدو بها العناصر السّطحيّة على صورة وقائع يؤدّي السّابق منها إلى اللاّحق وينتظم بعضها مع بعض تِبعًا للمباني النّحويّة المختلفة عامّة والمباني الصّوتيّة خاصّة. حيث إذا توفّرت هذه الآليات تحقّق ما يسمّى بنصّية النّص. وإذا انعدم افتقر النّص لهذه النّصّية، ونظرًا لما أُثير من إشكاليات حول الشّعر العربي الحديث من ناحيتيْ الشّكل والمضمون ارتأينا الوقوف على قصيدة من قصائد "أبي القاسم الشّابي" الموسومة بـ "يا شِعر" للكشف عن الآليات الّتي ضمنت ترابطها وتماسكها من النّاحية الصّوتيّة.

وعلى هذا الأساس طرحنا الإشكال الآتي: إلى أيّ مدى أسهمت آليات الاتّساق الصّوتي في تحقيق التّرابط والتّماسك بين الوحدات المكوّنة لقصيدة "يا شِعر"؟

ولقلّة الدّراسات حول الشّاعر من منظور لسانيات النّص، ارتأينا أن ندرس قصيدته الموسومة بـ "يا شِعر" دراسة لسانيّة نصّية للوقوف على مدى ارتباط عناصرها اللّغويّة والتحامها فجاء عنوان بحثنا: «آليات الاتّساق الصّوتي في قصيدة "يا شِعر" لأبي القاسم الشّابي».

وعلى الرّغم من ذلك وجدنا بعض الدّراسات الّتي تناولت شعره من وجهة لسانيّة وأخرى أسلوبيّة، نذكر منها:

.ليلى سهل: دور الحذف في تحقيق التّرابط النّصي في شعر أبي القاسم الشّابي من خلال ديوانه: أغاني الحياة، مجلّة الحقيقة، جامعة أدرار، ع33، ماي2015، والّتي حاولت

الباحثة في هذه الدّراسة توضيح أنواع الحذف، وتبيين دوره في تحقيق ترابط النّص الشّعري في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشّابي.

•خالد خير: التّماسك النّصي في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشّابي "دراسة أسلوبيّة" ، مجلّة ذي قار، مج5، حزيران2010. والّذي تطرّق فيه الباحث إلى دراسة أنواع التّماسك النّصي :

1_الاتّساق النّحوي الّذي يعتمد على مجموعة من الوسائل الّتي تُسهم في الرّبط منها: الإحالة، الحذف، الوصل.

2- الاتّساق المعجمي الّذي يُسهم في استمرارية المعنى من خلال دراسة التّكرار والتّضام.

3-الاتّساق الصّوتي الّذي له دور في إنتاج النّص الشّعري وتلقيه من خلال دراسة الوزن والقافية.

بينما حاولنا من خلال دراستنا لآليات الاتّساق الصّوتي في قصيدة "يا شِعر" لأبي القاسم الشّابي توضيح الاتّساق الصّوتي بالتّركيز على تكرار الأصوات والمقاطع مع تحديد دلالتهما والجناس بأنواعه وكذا التّكرار بمختلف أنماطه.

وترجع أهمّية الموضوع كونه يهدف إلى:

• معرفة خصائص اللّغة الشّعريّة للشّاعر "أبي القاسم الشّابي".

• الوقوف على مفهوم الاتّساق وبيان أهمّ آلياته.

• التّعرف على مدى إسهام أدوات الاتّساق الصّوتي في تحقيق التّرابط والتّماسك بين أجزاء القصيدة.

ولمّا كان البحث يتطلّب منهجًا يسير وفقه ويسدّد خطواته اتّبعنا في ذلك المنهج الوصفي الّذي فرضته طبيعة الموضوع، إذ من خلاله يمكن وصف الظّاهرة اللّسانيّة والبحث عن آليات الاتّساق الصّوتي.

وقد قُسّم البحث إلى مقدّمة ومدخل نظري يتلوهما فصلان تطبيقيان تتذيلهما خاتمة وملحق وقائمة المصادر والمراجع.

تضمّنت المقدّمة تحديد إشكالية البحث وتوضيح أهدافه وتبيين المنهج المتّبع في الدّراسة مع تحديد المصادر والمراجع المعتمد عليها في انجاز هذا البحث.

أمّا المدخل النّظري فجاء موسومًا بـ "ماهيّة الاتّساق آلياته وأهميته" تناولنا فيه مفهوم الاتّساق لغةً واصطلاحًا وبيّنا أقسامه من خلال الإشارة إلى الاتّساق النّحوي، وتوضيح أهمّ أدواته (الإحالة، الاستبدال، الحذف، التّوازي)، ثمّ ذكرنا الاتّساق المعجمي مع توضيح آلياته المتجسّدة في التّكرار والتّضام وانتقلنا بعد ذلك للحديث عن الاتّساق الصّوتي بصفة عامّة وتركنا تفاصيله للجانب التّطبيقي.

بينما جاء الفصل التّطبيقي الأوّل موسومًا بـ "دلالة الأصوات والمقاطع في قصيدة "يا شِعر" لأبي القاسم الشّابي "؛ حيث تطرّقنا فيه إلى دراسة آليات الاتّساق الصّوتي من خلال التّركيز على تكرار الأصوات في قصيدة "يا شِعر" ,فحدّدنا أوّلاً مفهوم الصّوت ثمّ قمنا بتوضيح طبيعة الأصوات المتواترة في القصيدة وكيفية تحقيقها لعنصر الاتّساق في النّص الشّعري,وانتقلنا للحديث عن طبيعة المقاطع المتواترة فيه، حيث تطرّقنا إلى تحديد مفهوم المقطع وذكر أنواعه وتوضيح دلالتها في القصيدة.

وجاء الفصل التّطبيقي الثّاني موسومًا بـ " الاتّساق الصّوتي على مستوى الكلمة في قصيدة "يا شِعر" لأبي القاسم الشّابي "، حيث تطرّقنا فيه لدراسة الظّواهر البديعية، والّتي تُعدُّ من الآليات الّتي تحقّق الاتّساق الصّوتي على مستوى الكلمة ، حيث تطرّقنا للحديث عن

الجناس بأنواعه والتّكرار بمختلف أنماطه، والّتي أسهمت جميعًا في تحقيق الاتّساق الصّوتي.

وختمنا بحثنا بخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج المتوصّل إليها، بينما تضمّن الملحق السّيرة الذّاتية لأبي القاسم الشّابي وأهم مؤلّفاته، مع ذكر مدوّنة البحث (قصيدة "يا شِعر").

ولتحقيق هذه الخطّة اعتمدنا ثُلّة من المصادر والمراجع لعلّ أهمّها:

• ديوان أبي القاسم الشّابي "أغاني الحياة".

• لسانيات النّص "مدخل إلى انسجام الخطاب" لمحمّد خطابي.

• علم لغة النّص لعزّة شبل محمّد.

• إشكالات النّص "دراسة لسانيّة نصّية" لجمعان بن عبد الكريم.

وقد واجهتنا بعض الصُّعوبات نذكر منها:

• اتّساع مجال هذا العلم كونه يشمل مجالات معرفيّة كثيرة ومتنوّعة فكان من الصّعب تثبيت الأدوات الإجرائية المطبّقة لتحليل النّصوص.

• كثرة المصطلحات للمدلول الواحد شكّلت عائقًا في تحديد المصطلحات.

وإذا كان هذا البحث قد تمّ بعد جهد فإنّ الفضل في إنجازه يعود إلى الأستاذة "حدّة روابحية" وما لاقتنا به من رحابة صدرٍ، وسديد رأيٍ، وتوجيه قيّمٍ، فقد كانت لنا خير أستاذة وخير مشرفة وخير قدوة، فأنارت لنا طريق البحث بنصائحها القيّمة وتشجيعاتها المتواصلة، فكانت لنا نِعم الموجّهة، فلها منّا خالص الشّكر والعرفان.

مدخـــل نظري:

ماهيّة الاتّساق آلياته وأهميته

تمهيد:

تُعدّ لسانيات النّص من أحدث فروع اللّسانيات، إذ ظهرت في السّتينيات من القرن العشرين، أطلق عليها اسم "اللّسانيات النّصيّة"[1] (Linguistique Texuelle) على يدّ العالم الهولندي " فان دايك " (Van Dayk) الّذي يُعدّ المؤسّس الحقيقي لهذا العلم، الّذي جاء ليعيد الإعتبار للنّص بعد أن تجاهلته البنيويّة الّتي اعتنت بالجملة على أنّها أكبر وحدة قابلة للدّراسة والتّحليل، فالنّص في نظرهم مجرّد تتابعٍ من الجمل لا غير، فتخطّت اللّسانيات النّصيّة تلك النّظرة واتّجهت إلى أبعد من ذلك في دراستها للنّصوص باتباع مجموعة من المعايير مِمّا جعلها تتداخل والعديد من الاختصاصات والعلوم مثل : الأنثروبولوجيا، علم النّفس، علم الاجتماع وغيرها. وكان لظهورها أهميّة بارزة في الدّراسات اللّسانيّة، حيث تعمل على تحليل النّصوص وتفكيكها وترتيبها وتشريحها سواءٌ بنيويًا أو تداوليًا، وكذا معرفة التّقنيات اللّسانيّة المستعملة في قراءة النّص وفهمه وخلق روح التّفاعل بين النّص ومتلقيه وذلك من وجهتين؛ الأولى تتمثّل في تعدد القراءات من خلال ما تُتيحه النّصوص من تفسيرات، إضافة إلى أنّها تهدف إلى تحديد نوع العلاقات بين العناصر المكوّنة للنّص، كما تسعى لمعرفة كيفية بناء وإنتاج النّص مهما كان نوعه والأغراض الّتي كُتب من أجلها مع استنباط مختلف الأدوات والآليات والمفاهيم اللّسانيّة الّتي تساعد على اكتشاف النّص من

[1] تُرجِم المصطلح الأجنبي (Linguistique) بعدّة ترجمات حيث ترجمه "محمّد خطابي" بلسانيات النّص، ويتجلّى ذلك من خلال عنوان كتابه: لسانيات النّص "مدخل إلى انسجام الخطاب". ويطلق عليه كلٌّ من "إلهام أبو غزالة" و"علي خليل حمد" علم لغة النّص وذلك في كتابيهما: مدخل إلى علم لغة النّص "تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند وولفجانج ودريسلر". كذلك حسن بحيري في كتابه: علم لغة النّص "المفاهيم والاتجاهات"، وصبحي إبراهيم الفقي مصطلح: "علم اللّغة النّصي في كتابه: "علم اللّغة النّصي بين النّظرية والتّطبيق". واستعمله كلٌّ من "وفولفجانج هاينه" و"من وديتر فيهفيجر" في كتابيهما الموسوم بمدخل إلى علم اللّغة النّصي الّذي ترجمه: فالح بن شبيب العجمي. وأطلق عليه "عمر أبو حزمة" نحو النّص في كتابه: نحو النّص "نقد النّظرية وبناء أخرى". وأطلق عليه "صلاح فضل" مصطلح علم النّص في كتابه: بلاغة الخطاب وعلم النّص و "تون أ.فان دايك" في كتابه علم النّص "مدخل متداخل الاختصاصات الّذي ترجمه "سعيد حسن بحيري".

وصفٍ وتأويلٍ عن طريق استكشاف آليات الاتّساق اللّغويّة[1]. وهي من أهم المفاهيم الّتي ركزّت عليها اللّسانيات النّصيّة بجعلها أوّل معيارٍ يسلكه الباحث في تحليل النّصوص من خلال مجموع الرّوابط الشّكليّة الّتي تربط عناصر النّص بعضه ببعض، ومن بين هذه الرّوابط ما يتعلّق بالجانب الصّوتي، مثل: التّكرار الّذي يأتي على ثلاث مستويات: الأصوات والكلمات والجمل وكذا المقطع الّذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنّص الشّعري، لذلك سنحاول في هذا المدخل تحديد أهم المصطلحات الّتي يرتكز عليها البحث وضبط مفاهيمها.

[1] يُنظر: جميل حمداوي: محاضرات في لسانيات النّص، الألوكة، www.alukah.net، ط1، 2015، ص(57-58).

1- مفهوم الاتّساق:

نال الاتّساق "Cohésion" [1]اهتمامًا كبيرًا من لدنّ علماء لسانيات النّص ؛إذ جعله كلٌّ من "دي بوجراند" (De Beaugrande) و "دريسلر" (Dressler) أوّل معيارٍ يجب أن يُحتذى به لتحقيق نصّية النّص، حيث يتعلّق بالرّوابط الشّكلية الّتي يسمح تحليلها بالوصول إلى تحديد الوحدات الصُّغرى المكوّنة للنّص، وذلك عن طريق آليات تساعد في ذلك. ولأهمّيته سنحاول الإحاطة بجميع جوانبه من تعريفٍ لغوي واصطلاحي.وكذا آلياته المعتمدة في تحليل النّصوص بمختلف أنواعها من اتّساق نحوي، ومعجمي، وصوتي.

1-1- مفهومه لغةً: أُخذ مصطلح الاتّساق من المادّة اللّغوية(و س ق) وقد جاء في معجم لسان العرب: «الوَسَقْ والوِسْقُ: مكيلة معلومة. وقيل: هو حمل بعير(...) ووسق البعير وأوسقه: أوقره الوَسِق: وقر النّخلة وأوسقت النّخلة: كثر حملها(....) والطّريق يأتسق ويتّسق أي ينظم. واتّسق القمر: استوى، وفي التّنزيل: ﴿....والقَمرُ إذَا اتَّسَق﴾ [سورة الانشقاق/18]. قال الفرّاء: وما وسق أي وما جمع وضمَّ(....) واتّسقتِ الإبل، واستوسقت: اجتمعت(...) والاتّساق: الانتظام».[2]

يتّضح من خلال هذا التّعريف أنّ الاتّساق لغةٌ يعني الجمع والانتّظام.

وورد في القاموس المحيط للفيروز أبادي: « وسقة يسقه جمَعَهُ وحَمَلَهُ، ومنه:﴿ واللَّيْلُ ومَا وَسَقْ﴾ [سورة الانشقاق/17]. وطرده ومنه الوسيقة (...) والنّاقة حملت وأغلقت على

---

[1]ترجم المصطلح الأجنبي "Cohésion" إلى عدة ترجمات عربيّة منها:

ترجمة محمّد خطابي إلى الاتّساق، في حين يترجمه تمّام حسّان إلى السّبك.

وتترجمه إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد إلى التّضام، أمّا عمر عطّاري فيترجمه إلى التّرابط. ويُترجمه عبد القادر قنيني إلى الالتئام. وبسبب من ذلك ينقله أحمد عفيفي مترجماً إلى ثلاثة مصطلحات معطوفة بـ" أو" التّنويع هي: السَّبك، أو التّرابط، أو التّضام. يُنظر: جمعان بن عبد الكريم: إشكلات النّص "دراسة لسانيّة نصّية"، النّادي الأدبي، الرّياض، السّعوديّة، ط1، 2009، ص 221.

[2]ابن منظور (أبي الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم): لسان العرب، ج10، مادة(و س ق)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص(379-381).

الماء رحمها (...) ووسّق الحنطة توسيقًا: جعلها وسقًا، وأوسق البعير: حمَّلَهُ وحَمَلَهُ، والنّخلة: كثُر حملها، واستوسقت الإبل: اجتمعت واتّسق: انتظم»[1].

لا يختلف مفهوم الاتّساق لغة عند "ابن منظور" عن مفهومه عند" الفيروز أبادي"، إذ يرتبط بالاجتماع والانتظام، بينما يرتبط في المعجم الوسيط بالانضمام الّذي معناه التّرابط والتّماسك، حيث ورد فيه: « وَسَقَتِ الدّابةُ (تُسق) وسقًا ووسوقًا: حملت وأغلقت على الماء رحمها، فهي واسقٌ (ج) وِساقْ. و– النّخلة: حملت و– الشّيء: ضمّه وجمعه. يُقال: وسق اللّيل الأشياء: جلّلها، و– حمله يُقال: وسقتِ العينُ الماءَ حَمَلتْهُ، و– الإنسان والحيوان وسيقًا: طرده. و– البعير: حمّله الوسق(...)، اتّسق الشَّيءَ: اجتمع وانضمّ».[2]

1–2– مفهومه اصطلاحًا: لقد عُرّف مصطلح الاتّساق تعريفات عديدة من طرف اللّسانيين؛ إذ نجدها متناثرة في ثنايا كتبهم نذكر منها ما ورد في كتاب" محمّد خطابي" عندما قال عنه:« يحتلُّاتّساق النّص موقعًا مركزيًا في الأبحاث والدّراسات الّتي تندرج في مجالات تحليل الخطاب، ولسانيات النّص، ونحو النّص وغيرها. ويُقصَد به عادة: ذلك التّماسك الشّديد بين الأجزاء المشكّلة لنصٍّ/خطابٍ ما.ويهتمّ فيه بالوسائل اللّغويّة(الشّكليّة) الّتي تصل بين العناصر المكوّنة لجزءٍ من خطابٍ أو خطابٍ برمّته».[3]

أي أنّ الاتّساق هو ذلك التّلاحم المتين بين الأجزاء المكوّنة لنصٍ أو خطابٍ (مكتوبًا أو مقروءًا) من أصوات وكلمات وتراكيب، والّتي تظهر كلّها على البنية السّطحيّة (الشّكليّة) له.

---

[1] القاموس المحيط، ج3، مادة (وسق)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر ، ط3، 1979، ص(280–281).

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1،2، مادة (و س ق)،دار الدّعوة، القاهرة، مصر، ط2، 1972، ص1089.

[3] لسانيات النّص" مدخل إلى انسجام الخطاب"، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص05.

ونجد كذلك" كارتر: (CARTER) يعرّفه بقوله: «يبدو لنا الاتّساق ناتجاً عن العلاقات الموجودة بين الأشكال النّصيّة أما المعطيات غير اللّسانيّة (مقاميّة ، تداوليّة) فلا تدخل في تحديده»[1].

فظهور الاتّساق يتحقّق بالعلاقات المشكِّلة للنّص، بعيداً عن السّياقات والظّروف المحيطة به، أو ما يُعرف بمصاحبات النّص، فالاتّساق في نظره مرتبطٌ بكلّ ما هو لساني شكلي فقط، « إلاّ أنّ كلّ الرّوابط الّتي تربط ظاهر النّص تحتوي ضرورةً على قدرٍ من الدّلالة ثمّ الرّبط وفقًا لها».[2]وهذا يعني أنّه لا يمكن الفصل بين شكل النّص ومحتواه، فالنّص شكلٌ ومضمون.

وورد هذا المصطلح أيضاً في التّراث العربي؛ إذ نجد إشارات واضحة في ثنايا الكتب النّحويّة والبلاغيّة وغيرها. فالجاحظ" مثلاً في كتابه "البيان والتّبيين "عند حديثه عن أجود الشّعر يقول: «وأجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أُفرغ إفراغًا واحدًا وسُبك سبكًا واحدًا »[3]؛ وهذا يعني أنّ جودة الشّعر تكمنُ في تماسك أجزاءه وارتباط بعضها ببعض.

وورد عند "عبد القاهر الجرجاني" بقوله: «اعلم أنّ ممّا هو أصلٌفيه أن يدقّ النّظر، ويغمض المسلك في توخّي المعاني الّتي عرفت أن تتّحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثانٍ منها بأوّل، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النّفس وضعًا واحدًا»[4]. فالمعاني حسبه لا تتحقّق إلاّ من خلال اتّحاد الجمل بعضها ببعض.

يتبيّن من خلال ما تمّ ذكره أنّ علماء العربيّة قديمًا كانوا على دراية بالرّوابط الّتي تعمل على تحقيق الاتّساق داخل النّص مهما كان نوعه.

---

[1] نعمان بوقرّة: المصطلحات الأساسيّة في لسانيات النّص وتحليل الخطاب " دراسة معجميّة"، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط1، 2009، ص 81.

[2] جمعان بن عبد الكريم: إشكالات النّص " دراسة لسانيّة نصّيّة"، مرجع سابق، ص222.

[3] البيان والتّبيين، تح/ عبد السّلام محمّد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ، ط7، 1998، ص67.

[4] دلائل الإعجاز، شر وتح/ محمّد التّنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص77.

2- آلياته:

يتحقّق عنصر الاتّساق حسب "هاليداي"(Halliday) و" رقيّة حسن"(R. Hassen) من جانبين: أحدهما عبر النّحو، والآخر عبر المفردات، وهذا ما تمّ ذكره في كتابيهما "Cohésion in English" وعليه فقد أشار إلى أنّ الاتّساق ينقسم إلى: اتّساق نحوي (Grammatical Cohesion)واتّساق معجمي (Lexical Cohésion) وأضاف بعض الباحثين قسمًا ثالثًا هو الاتّساق الصّوتي(Phonitical Cohésion).[1]

2-1- الاتّساق النّحوي:

يُعدّ أوّل مظهرٍ من مظاهر الاتّساق النّصي، والّذي يتحقّق بوسائل لغويّة تربط عناصر النّص بعضه ببعضٍ، مثل: الإحالة، والاستبدال، والحذف، والموازاة.

2-2-1- الإحالة (Référence): والّتي تُعتبر أوّل عنصرٍ من عناصر الاتّساق النّحوي لها دور كبير في تحديد معاني النّص. تحدّث عنها " الأزهر الزنّاد" في قوله: «تُطلق تسميّة العناصر الإحالية (Anaphors) على قسمٍ من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلّة، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب، فشرط وجودها هو النّص وهي تقوم على مبدأ التّماثل بين ما سبق ذكره في مقامٍ وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقامٍ آخر»[2]. فالإحالة حسبه ترتبط بالألفاظ؛ حيث أنّها لا تملك أيّة دلالة لذاتها، وإنّما حسب عناصر أخرى موجودة في الخطاب. ومنه فالإحالة تنقسم إلى نوعين نصّية (TEXTUAL REFERENCE) وأخرى مقاميّة (SITUATIONALREFERENCE) [3].

---

[1] عبد الخالق فرحان شاهين: أصول المعايير النّصيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، رسالة ماجستير، مجلس كليّة الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 2012، ص58.

[2] نسيج النّص" بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا"، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1،1993، ص118.

[3] تنقسم الإحالة إلى نوعين: نصّيّة: وتشير إلى أن العنصر المشار إليه موجود في محيط النّص. أو هي إحالة على العناصر اللّغويّة الواردة في الملفوظ. بينما المقاميّة تُشير إلى أنّ العنصر المشار إليه محددٌ في سياق الموقف. يُنظر: عزّة شبل محمّد: علم لغة النّص، تقديم: سليمان العطّار، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2007، ص 123.

2-1-2- الاستبدال (SUBSTITUATION): عملية تتمّ داخل النّص، إنّه تعويض عنصر في النّص بعنصرٍ آخر. ويُعدّ الاستبدال شأنه شأن الإحالة، علاقة اتّساق إلاّ أنّه يختلف عنها في كونه علاقة تتمّ في المستوى النّحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات (...) على أنّ معظم حالات الاستبدال النّصي قبليّة، أي علاقة بين عنصر متأخّرٍ وبين عنصر متقدّمٍ[1].

وفي تعريف آخر له: «يُقصد عادة بالاستبدال إحلال كلمة محلّ كلمةٍ أخرى، وهذه الكلمة لا تكون ضميرًا شخصيًا»[2].

يتّضح من خلال هذا القول أنّ الاستبدال يختصّ بالكلمات لا بالضّمائر ولا الأدوات. وهذا هو الفرق بينه وبين الإحالة.

ويُقسّم الاستبدال بحسب العنصر المستبدل إلى ثلاثة أقسامٍ: استبدال اسمي (Nominal substituation)، واستبدال فعلي (verbal Substituation)، واستبدال قولي جملي (substituation Clausal)[3].

2-1-3- الحذف (Ellipsis): يعدّ الحذف من العلاقات الدّاخلية المهمّة الّتي تُسهم فيتسخير الطّاقات التّعبيريّة للّغة[4]. ويُعرّف بأنّه: «استبعاد العبارات السّطحية الّتي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذّهن وأن يُوسّع وأن يُعدّل بواسطة العبارات

---

[1] محمّد خطابي: لسانيات النّص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، مرجع سابق، ص 19.

[2] عزّة شبل محمّد: علم لغة النّص، مرجع سابق، ص 113.

[3] ينقسم الاستبدال إلى: استبدال اسمي: ويتمّ باستعمال عناصر مثل: آخر، نفس، آخرين،...,واستبدالٌ فعلي: ويمثّله استعمال الفعل يفعل في اللّغة الإنجليزية"do"، واستبدالٌ قولي/جملي: ويستعمل فيه أدوات مثل: كذلك، أيضاً، لا، نعم، أجل،....يُنظر،: جمعان بن عبد الكريم: إشكالات النّص، مرجع سابق، ص 354.

[4] يحيى عبابنة وآمنة صالح الزّعبي: عناصر الاتّساق والانسجام النّصي "قراءة نصّية تحليليّة في قصيدة أغنية لشهر أيار لأحمد عبد المعطي حجازي"، مجلّة جامعة دمشق، ع(1-2)، 2013، ص 525.

النّاقصة»[1]لذلك أصبح عنصراً مهمًّا من عناصر الاتّساق، لأنّ حذف العبارات السّطحيّة البديهيّة تجعل للنّص حياةً وخلوداً تبعده من دائرة التّضييق؛ لأن الدّراسات الحديثة اليوم تُعطي للمتلقي الحريّة في توجيه النّص.

ويحدّد كلٌّ من "هاليداي" (Haliday) و "رقيّةحسن" (R.Hassen) الحذف بأنّه: «علاقة داخل النّص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفتَرض في النّص السّابق، وهذا يعني أنّ الحذف عادة علاقة قبلية»[2].أي أنّ الحذف ظاهرة تحدث داخل النّص. ويتمّ بحذف العنصر مع الإتيان بقرينة تدلّ عليه لاحقًا. ويُقسَّم إلى ثلاثة أقسام: اسمي (Nominal ellipsis)، وفعلي (Verbal ellipsis)، وقولي (Clausal ellipsis)[3].

2-1-4- التّوازي (Parrallelism): يُعدّ التّوازي مظهرًا من مظاهر الاتّساق، ويُقصَد بالجمل المتوازية تلك الّتي يقوم الشّاعر بتقطيعها تقطيعًا متساويًا بحيث تتّفق في البناء اللّغوي اتّفاقًا تامًّا، بغضّ النّظر عن توافقها في الدّلالة فالمهمّ هو التّطابق التّام في البناء اللّغوي للجمل المتوازية[4].

---

[1] جميل عبد المجيد: لسانيات النّص ونقد الشّعر "مراجعة نقديّة في الدّراسات العربيّة"،مج1، ج1، المؤتمر الدّولي الأوّل "لسانيات النّص وتحليل الخطاب"، جامعة ابن زهر، المملكة المغربيّة، كنوز المعرفة، عمّان، الأردن، ط1، 2013، ص 273.

[2] محمّد خطابي: لسانيات النّص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، مرجع سابق، ص 21.

[3]يُقسّم الحذف إلى اسمي: ويعني أنّ الحذف قد وقع داخل المجموعة الاسميّة، أي حذف اسم من داخل النّص، وفعلي: ويعني أنّ الحذف قد وقع داخل المجموعة الفعليّة، أي أنّه يقع في الأفعال، وقولي: يشمل العبارة بما تحويه من أسماء وأفعال. يُنظر: أحمد حسين حيّال: السّبك النّصي في القرآن الكريم "دراسة تطبيقيّة في سورة الأنعام"، رسالة ماجستير، جامعة المستنصريّة، العراق، 2011، ص 55.

[4] نعمان بوقرّة: المصطلحات الأساسيّة في لسانيات النّص، مرجع سابق، ص (101-102).

يتبيّن من خلال هذا التّعريف أنّ التّوازي نوعٌ من التّكرار؛ إلاّ أنّه تكرار بنائي في جانبه الصّرفي – النّحوي دون الجانب الدّلالي وهو نوعان: متماثل ومتشابه[1].

2-2- الاتّساق المعجمي:

يُعدّ ثاني مظهر من مظاهر الاتّساق النّصي، وهو لا يتحقّق إلاّ بوسائل لغويّة تربط عناصر النّص بعضه ببعض والمتمثّلة في عنصريْ التّكرار والمصاحبة المعجميّة. أو ما يُعرف بالتّضام.

2-2-1- التّكرار (Recurrence)

وهو شكل من أشكال الاتّساق المعجمي يتطلّب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادفٍ له أو شبه مرادفٍ أو عنصرٍ مطلقٍ أو اسمٍ عامٍ[2].

وهو حسب "الأزهر الزنّاد"يشتملبالعودة على نوعٍ آخر من الإحالة يتمثّل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كلّ جملة من جمل النّص قصد التّأكيد. والّذي أُطلق عليه اسم الإحالة التّكرارية (Epanaphora)[3]. فالتّكرار حسبه نوعٌ من الإحالة تمسّ تكراركلمة أو عدّة كلمات في بداية كلّ جملة. وذلك كلّه من أجل تأكيد فكرة أو تحقيق غرضٍ معيّن. إلاّ أنّ التّكرار لا يحدث على مستوى الكلمة فقط،بل يمسّ الصّوت والمقاطع والأدوات والجمل والأساليب. والتّكرار أربعة أنواع: النّوع الأوّل متمثّل في إعادة العنصر المعجمي (répétition of lexical item)، والّذي ينقسم إلى نوعين: تامّ (full recurrence)، وجزئي(partial recurrence)، والنّوع الثّاني: التّرادف أوشبه التّرادف(synonym or

---

[1] التّوازي نوعان: توازٍ متماثل: وهو الّذي تماثلت بنيته واختلفت بعض معناه، ويكون بالتّطابق على المستوى النّحوي أفقيًّا أو عموديًّا. وتوازٍ متشابه: وهو ما اختلفت بعض بنيته وبعض معناه، ويكون قائمًا في النّص أفقيًّا أو عموديًّا. ويحدث هذا النّوع نتيجة عمليات التّحويل النّحوي بالزّيادة أو النّقصان. يُنظر: محمد عرباوي: دور الرّوابط في اتّساق وانسجام الحديث القدسي، مذكّرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011، ص 51.

[2] محمّد خطابي، لسانيات النّص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، مرجع سابق، ص 24.

[3] يُنظر: نسيج النّص "بحث فيما يكون به الملفوظ نصًّا"، مرجع سابق، ص 119.

nearrecurrence)، النّوع الثّالث: الكلمة الشّاملة (superordinate)، والنّوع الأخير ألفاظ العموم(المجرّدة)(général words)[1].

2-2-2- التّضام (Collocation):

يعرّفه "محمّد" خطابي على أنّه: «توارد زوجٍ من الكلمات بالفعل أو بالقوّة نظرًا لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك»[2]. والّذي يقوم على التّلازم بين الكلمات في سياقٍ ما[3].بمعنى أنّ التّضام الأساس فيه أنّ كلمة تستلزم كلمة أخرى داخل سياقٍ معيّن. وله وسائل عديدة يمكن تقسيمها إلى: الارتباط بموضوع معيّن، وعلاقة الجزء بالكلّ (Part – whole relation)، والتّضاد (Antonymy)، وأخيرا التّنافر (Incompatibity)[4].

2-3- الاتّساق الصّوتي:

يعدّ ثالث مظهر من مظاهر الاتّساق النّصي، مثله مثل المظهرين السّابقين له أدواته الخاصّة الّتي تحقّق مبدأ الاتّساق، إلاّ أنّ اهتمام علماء لسانيات النّص كان منصبًّا على

---

[1]ينقسم التّكرار إلى: أولاً- إعادة العنصر المعجمي؛ والّذي ينقسم إلى تكرار تامّ أو محض: وهو تكرار الكلمة كما هي دون تغيير، وتكرار جزئي الّذي هو تكرار الكلمة مع شيءٍ من التّغيير في الصّيغة. وثانيًا- التّرادف أو شبه التّرادف: ويعني تكرار المعنى دون اللّفظ . وثالثًا- الكلمة الشّاملة: والّتي هي عبارة عن كلمة يندرج تحتها عدد من الكلمات المتكافئة؛ مثل: كلمة فنّ الّتي يندرج تحتها عدة كلمات كالموسيقى، والشّعر، والنّحت، والغناء،... وأخيرا: ألفاظ العموم (المجرّدة): والّتي هي تلك الكلمات الّتي فيها من العموم والشّمول؛ مثل: الفكرة، والقضيّة، والعمل، والصّنيع. يُنظر: عيسى جواد الودّاعي: التّماسك النّصي في الدّرس اللّغوي العربي، مج1، ج1، المؤتمر الدّولي الأوّل "لسانيات النّص وتحليل الخطاب"، مرجع سابق، ص 364.

[2] لسانيات النّص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، مرجع سابق، ص 25.

[3] جمعان بن عبد الكريم: إشكالات النّص، مرجع سابق، ص 366.

[4]أقسام التّضام: أولا: الارتباط بموضوع معيّن: حيث يتمّ الرّبط بين العناصر المعجميّة. نتيجة ظهورها في سياقات متشابهة. ويطلق عليها "محمّد خطابي" اسم "التّلازم الذّكري" مثل (النّكتة، الضّحك)، (المرض، الطّبيب). ينظر: عزّة شبل محمّد: علم لغة النّص، ص 109 ولسانيات النّص "مدخل إلى انسجام الخطاب" ص 25. وثانيا: علاقة الجزء بالكلّ؛ مثل: علاقة اليدّ بالجسم والعجلة بالسّيارة. وثالثا: التّضاد: هناك أنواع متعددة من التّقابل ترد تحت ما سمّاه اللّغويون بالتّضاد، والتّضاد الحاد أو غير التدرّج ungradable أو nongradable هو الّذي يحقّق التّرابط النّصي. وعند المناطقة يُعتبر قريب من النّقيض وقد مثّل له "أحمد مختار عمر" بعدّة كلمات منها، ميّت، حيّ. ورابعًا وأخيرًا، التّنافر: فمرتبط كذلك بفكرة النّفي مثل: التّضاد ويتحقّق داخل الحقل الدّلالي مثل: خروف، وفرس، وقطّ، وكلب. يُنظر: علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1958، ص 101.

دراسة وسائل الرّبط اللّفظي من حيث الرّبط النّحوي والرّبط المعجمي. وكانت هناك إشارات ضئيلة إلى «مجموعة الوسائل الشّكلية (Formaldevices) الّتي تؤدّي إلى ترابط النّص مثل الوزن (Metre) والقافية (Rhyme) والتّنغيم (Intonation)»[1]، ولم يتكلّم علماء لسانيات النّص المتخصّصون على عناصر صوتيّة أخرى، ولعلّ تفسير ذلك – بحسب بعض الباحثين– هو أنّها غير موجودة في لغاتهم، باستثناء اللّغة العربيّة. فقد أفردت البلاغة العربيّة للسّجع والجناس قسمًا خاصًّا ضمن علم البديع. ولا يخفى علينا ما يتوفّر في عناصر البديع من بُعدٍ موسيقي وصوتي يُسهم في عملية اتّساق النّص[2]. بالإضافة إلى عناصر أخرى سنحاول الإحاطة بها جميعًا في الجانب التّطبيقي في مستوياتها الثّلاث الصّوتي، والمعجمي، والنّحوي.

3- أهميته:

تكمن أهميّة الاتّساق في أنّه يكشف عن الأبنية اللّغوية وكيف أنّها تتماسك وتتجاور[3].

ويميّز "هاليداي" (Haliday) و "رقيّة حسن" (R.Hassen) بين النّص واللاّنص بناءٌ على التّماسك الّذي يتضمّن علاقات المعنى[4]. وقد وضعا مخطّطًا يكشف عن ذلك وهو على النّحو الآتي[5]:

---

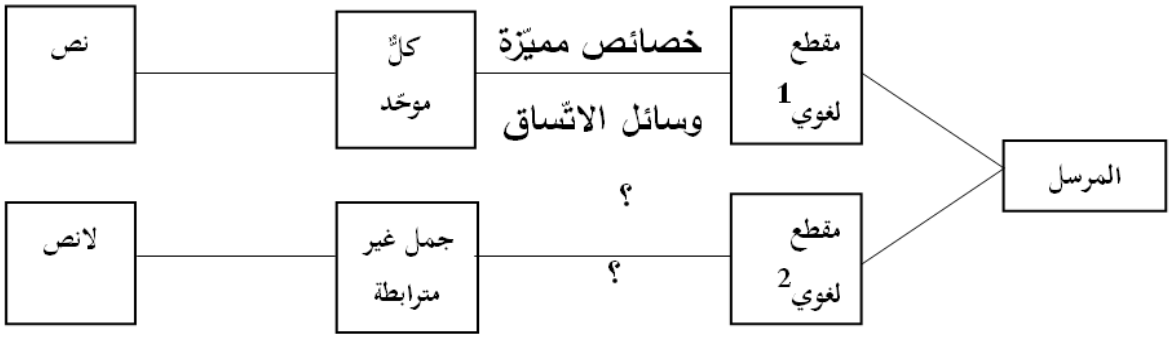
(1) عزّة شبل محمّد: علم لغة النّص، مرجع سابق، ص 125.

(2) عبد الخالق فرحان شاهين: "أصول المعايير النّصية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب"، مرجع سابق، ص 64.

(3) أحمد مداس: لسانيات النّص "نحو منهج لتحليل الخطاب الشّعري"، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2007، ص 03.

(4) رياض بوزينة: التّماسك النّصي من خلال العطف والتّكرار "دراسة تطبيقيّة في ديوان المواكب لجبران خليل جبران"، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008، ص 26.

(5) محمّد خطابي: لسانيات النّص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، مرجع سابق، ص 12.



غير أنّ "روبرت دي بوجراند" (Robert De Beaugrande) و "آلان دريسلر" (Dressler) يعتبران التّماسك (الاتّساق) رابطًا داخل النّص أو بالأحرى استقراره باعتباره نظامًا[1].

ويمكن تلخيص أهميّة الاتّساق في نقاط أربعٍ؛ وهي[2]:

1. التّحقق من معرفة النّص من اللاّنص.
2. دراسة تركيب النّص كوحدة واحدة متكاملة.
3. بيان عوامل التّماسك.
4. الرّبط بين العناصر المتباعدة مكانًا وزمانًا.

---

[1] رياض بوزينة: التّماسك النّصي من خلال العطف والتّكرار "دراسة تطبيقية في ديوان المواكب لجبران خليل جبران"، مرجع سابق، ص 26.

[2] محمود سليمان حسين هواوشة: أثر عناصر الاتّساق في تماسك النّص "دراسة نصّية من خلال سورة يوسف"،رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، 2008، ص (102 – 103).

الفصل التّطبيقي الأول:

دلالة الأصوات والمقاطع في قصيدة

"ياشعر" لأبي القاسم الشّابي

1- تكرار الأصوات ودلالتها

2- تكرار المقاطع ودلالتها

تمهيد:

نالت الدّراسات الصّوتيّة في العقود الأخيرة من القرن العشرين حظّها من التّقدّم مع التّطور التّكنولوجي الّذي شهده العالم أنذاك. ممّا سهّل على الباحثين التّعرّف على مخارج وصفات الأصوات بشكلٍ أدقّ ،فانقسم علم الأصوات حيال ذلك إلى فرعين رئيسيين علم الأصوات العام، الّذي يهتمّ بدراسة الصّوت اللّغوي منعزلاً عن التّركيب من حيث مخرجه وصفته؛ أي من خلال التّركيز على جانبه الفيزيولوجي (النّطقي)، والجانب الثّاني (الفيزيائي) يهتمّ بدراسة الأصوات من حيث انتقالها من فم المتكلّم إلى أذن السّامع, نحو الشدّة والدّرجة والسّعة، والجانب الثّالث (السّمعي) يختصّ بكيفية استقبال الصّوت من طرف السّامع والمراحل الّتي يمرّ بها ليترجمه المخّ في الأخير حتّى يتمّ إدراكه، وعلم الأصوات الوظيفي؛ الّذي يعمل على دراسة الصّوت اللّغوي داخل التّركيب من حيث الوظيفة الّتي يؤدّيها داخله. ولا ننفي في هذا المقام الجهود المبذولة من قِبل العلماء العرب القدماء في المجال الصّوتي، فبملاحظاتهم استطاعوا كشف ما توصّل إليه الدّرس الصّوتي حديثًا. وكان أوّلهم "الخليل بن أحمد الفراهيدي" الّذي رتّب معجمه الموسوم بـ :"العين"حسب مخارج الأصوات، حيث ذكر في مقدّمة معجمه صفات الأصوات ومخارجها وبعض القوانين الصّوتية المتعلّقة بها. وبعده "سيبويه" الّذي خصّص في "كتابه" بابًا صوتيًّا أطلق عليه تسمية "باب الإدغام"، إذ ذكر فيه العديد من الملاحظات الصّوتيّة، ثمّ "ابن جنّي" من خلال كتابيه "سرّ صناعة الإعراب" و "الخصائص" وكذا "اِبن سينا"في رسالته: "أسباب حدوث الحروف"، ثم تناوله بعد ذلك علماء التّجويد بالدّراسة والتّحليل.

ولمّا توسّع مجال اللّسانيات ليشمل دراسة النّصوص وتوظيفها في التّواصل ونقل الدّلالات بشكل سليم بفعل الوحدات اللّسانية من أصوات وكلمات وجمل، لِما تحمله من

أهمّية في تحقيق ذلكالتّواصل[1] من خلال الرّبط الّذي تُحدثه بين الأصوات والكلمات والجمل بعضها ببعضٍ، ويبدُو أنَّ التّقسيم الثّنائي للنّص الشّعري الّذي اخترناه يُعدّ من أهمّ المظاهر الّتي حقّقت اتّساقه على المستوى الصّوتي من وزن، وقافية، وتكرار أصوات معيّنة، وتكرار أنواعٍ من المقاطع،والنبر والتّنغيم، إلاّ أنّنا سنكتفي بظاهرة التّكرار الّذي يمسّكلاً من الأصوات والمقاطع في هذا الفصل.

[1] ينظر: فولفجانجهاينه ومن وديترفيهيغيجر: مدخل إلى علم اللغة النّصي، تر/ فالح بن شبيب العجمي، النّشر العلمي والمطابع، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د ط)، 1996، ص (7-8).

1- تكرار الأصوات:

يعدّ تكرار الأصوات من أهمّ الظّواهر الّتي وظّفها الشّعراء المحدثون وكذا المعاصرون على السّواء. لِما لها من أثر بارز في تحديد كلّ من البنية الشّكليّة والبنية الدّلاليّة للكلمات الّتي تحويها، وكذا بما يحقّقه هذا النّوع من التّكرار من اتّساق صوتي بين الوحدات المشكّلة للنّص الشّعري. ولعلّ قصيدة "يا شعر" لأبي القاسم الشّابي يتوفّر فيها هذا النّوع من التّكرار – التّكرار الصّوتي – بعَدِّه آلية من آلياته.

لكن قبل أن نلج لدراسة تكرار الأصوات واستنباط دلالتها سنحاول بدايةً تعريف الصّوت.

1-1- مفهوم الصّوت:

اختلف العلماء في تعريفهم للصّوت، فهناك من عرّفه تعريفًا نطقيًّا، وهناك من عرّفه تعريفًا فيزيائيًّا، وهناك من عرّفه تعريفًا يجمع بين هذين الفرعين، وعلى إثر هذا الاختلاف نجد "ابن جنّي" يعرّفه على أنّه: «عَرَضٌ يخرج من النّفس مستطيلاً متصلاً حتّى يعرِض له في الحلق والفمّ والشّفتين مقاطعًا تُثنيه عن امتداده واستطالته فيسمّى المقطع أينما عُرض له حرفًا»[1].

يتبيّن من خلال هذا التّعريف أنّ "ابن جنّي" عرّف الصّوت من خلال تبيان الفرق بينه وبين الحرف, إذ الصّوت هو الشّيء المنطوق المسموع في حين أنّ الحرف هو الصّورة الكتابيّة لذلك الصّوت.

---

[1] سرّ صناعة الإعراب: تح/ محمّد حسن محمّد حسن إسماعيل وأحمد رشدي شحّاتة عامر، مج1، ج1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص19.

ويعرّفه "ابن سينا" بقوله: «الصّوت سببه القريب تموّج الهواء دفعة وبسرعةٍ وبقوّةٍ من أيِّسببِكان»[1].يتجلّى من خلال هذا أنّ تموّج الهواء هو السّبب في صدور الصّوت.

كما نجد "إبراهيم أنيس" يعرّفه على أنّه: «ظاهرة طبيعيّة نُدرك أثرها قبل أنْ نُدرك كُنهَها»[2] فالصّوت هو الأثر الواقع على الأذن. لذلك شكّلت دراسة الأصوات أهميّة بالغة في الدّراسات اللّسانية الحديثة لِما له من أثرٍ على مستوى الدّلالة وعلى مستوى البنية الشّكليّة. لذلك اهتمّ العلماء بدراسته في مختلف المجالات.

ولكن ما يهمّنا في هذه الدّراسة أنْ نتَّخذ الصّوت آلية من الآليات الّتي تعمل على تحقيق الاتّساق والتّماسك بين الوحدات, لذلك اخترنا قصيدة "يا شِعر" لأبي القاسم الشّابي لنبيِّن طبيعة الأصوات المتواترة في هذا الخطاب الشِّعري وإبراز دور ذلك التّواتر في إكساب النّص إيقاع موسيقي مميّز.

وسنحاول فيما يلي تحديد هذه الأصوات.

1-2- تكرار صوت اللاّم:

تُعدّ "اللاّم" من أكثر الأصوات تواترًا في قصيدة "يا شِعر"، حيث بلغ تكرارها حوالي مائة وثلاثٍ وستّين مرّة، واللاّم:«صوتٌ متوسّط بين الشّدة والرّخاوة، ومجهورٌ أيضًا، ويتكوّن (...) بأن يمرّ الهواء بالحنجرة فيحرّك الوترَيْن الصّوتيَيْن، ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق وعلى جانبي الفمّ في مجرى ضيّق يحدث فيه الهواء نوعًا ضعيفًا من الحفيف. وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفمّ أو من كليهما، يتّصل طرف اللّسان بأصول الثّنايا العليا وبذلك

---

[1]رسالة أسباب حدوث الحروف: تح/ محمّد حسّان ويحيى مير علم، مطبوعات مجمّع اللّغة العربيّة، دمشق، سوريا، (د ط)، 1982، ص56.

[2]الأصوات اللّغويّة، نهضة مصر، (د ط)، (د ت)، ص5.

يُحال بين الهواء ومروره من وسط الفمّ فيتسرّب من جانبيه»[1]. ويمكن أن نمثّل له بقول الشّاعر (من مجزوء الكامل): [2]

يَبْكِـي عَلَـى الحُلُـمِ البَعِيـدِ بلوْعَـة لاَ تَنْجلِـي.
غَـرِدًا، كَصَـدَّاحِ الهَوَاتِـفِ فِـي الفِـلاَ، وَيَقُـوُلِلي:

* * *

طَهِّـرْ كلومَـكَ بِالـدُّمُوعِ، وَخلِّهَـا وسَـبِيلِهَا.
إِنَّ المَـدَامِعَ لاَ تُضَـيِّع حَقِيرهَاوَجَلِيلَهَـا.

تكرّر صوت "اللاّم" في هذه الأسطر خمس عشرة مرّة في مقابل باقي الأصوات الّتي تتلاحم مع اللاّم لتُكوِّن هذه الأسطر.و«هذا التّفاوت (...) يحمل على عاتقه تشكيل بنية الأسطر وإحداث التّناسب بين صعوبة النّطق في بعض الأصوات مع أهميّة وجودها وبين انسيابية أصواتٍ أخرى ليتولّد من هذا التّشكيل إيقاعٌيرفع من موسيقيّة الأسطر»[3] .وأسهم تواتر "اللاّم" في إكساب المقطع السّابق دلالاتٍ بعينها تتّضح من خلال ما يتميّز به هذا الصّوت من صفاتٍ تُوحي بالقوّة في بعض السّياقات وبالضّعف في سياقاتٍ أخرى. فمن خلال تواتره في الكلمات الآتية :(الحلم – اللّوعة – تنجلي – كلوم – خلّها – سبيلها) عبّر عن شدّة الحزن والألم؛ فقلب الشّاعر يبكي على الحلم البعيد بلوعة لا تنجلي. أمّا تواتره في كلمة (جليلها) فتوحي بقوّة وشدّة هذا الصّوت (المجهور) ,فجليلها تعبّر عن عظمة الدّموع وقوّتها في التّصدي للجراح والآلام.

---

[1] المرجع السّابق، ص (55–56).

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة،دار صادر,بيروت,لبنان,ط1,1996، ص (72–73).

[3] أحمد عبد الرّحمن محمّد الذّنيبات: التّشكيل التّكراري في الشّعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2005، ص (23–24).

ولعلّ الأسطر الّتي تكرّر فيها هذا الصّوت قول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[1]

فَلَعَـلَّ قَلْـبَ اللَّيْـلِ أَرْحَـمُ بِـالقُلُوبِ البَاكِيـهْ.
ولَعَـلَّ جَفْـنَ الزَّهْـرِ أَحْفَـظُ لِلـدُّمُوعِ الجَارِيَـهْ.

تواتر صوت "اللاّم" في هذين السّطرين حوالي اثنتي عشرة مرّة.فـ«اللاّم الّتي تشكّل أعلى عدد تكراري في السّطرين، تحيط به عدّة عوامل تساعد على تفسير هذا التّكرار»[2],فهو «من الأصوات السّهلة النّطق والّتي يميل الإنسان لكثرة استخدامها»[3], واحتلال "اللاّم" موقع الوسط من الكلمة وآخرها في: (فلعلّ – اللّيل – لعلّ) أو في وسطها مثل :(قلب – بالقلوب) جعلت منها أداة وصل بين الأصوات المشكّلة للكلمة وكذا الكلمات المشكّلة للسّطر الشّعري. ممّا نتج عنه إيقاعٌ موسيقيٌّ يُعبِّر عن حالة الشّاعر النّفسية وهروبه إلى الطّبيعة خير دليل على ذلك باستخدامه كلمات من نحو : (اللّيل – الزّهر).

ومن ذلك أيضا قوله (من مجزوء الكامل):[4]

طَفَحَـتْ بِأَعْمَـاقِ الوُجُـودِ سَـكِينَةُ الصَّـبْرِ الجَلِيـدْ.
لِمَّـا رَأَى عَـدْلِ الحَيَـاةِ يَضُـمُّهُ اللّحْـدُ الكَنُـودْ.

* * *

أُنْظُرْ إِلى شَفَقِ السَّمَاءِ، يَفِيضُ عَنْ تِلكَ الجِبَالْ.
بِشُـعَاعِهِ الخَـلاَّبِ، يَغْمُرُهَـا بِبَسَـمَاتِ الجَمَـالْ.

يمازج صوت "اللاّم" في هذا المقطع الشّعري بين دلالة القوّة والضّعف في الآن نفسه، فصفة الجهر الّتي يتميّز بها وضّحت دلالة القوّة والصّمود؛ فالصّبر الجليد وعدل الحياة

---

[1]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (72–73).

[2]أحمد عبد الرّحمن محمّد الذّنيبات: التّشكيل التّكراري في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص25.

[3]المرجع نفسه، ص25.

[4]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (75–77).

وشعاع شفق السّماء الخلاّب وقوّة الجبال وبسمات الجمال تُثبِت ذلك، كما أنّها عباراتٌ تُوحي بالتّفاؤل والأمل. بينما تواتر صوت "اللاّم" في كلمة (اللّحد) فتوحي بضعف الإنسان وانهزامه أمام قدرة الله سبحانه وتعالى.

1-3- تكرار صوت التّاء:

يتجلّى تواتر صوت "التّاء" بشكل كبير في هذا النّص الشّعري؛ إذ بلغ تواتره حوالي مائة وخمسين مرّة. والتّاء: «صوتٌشديدٌ مهموسٌ، (...) ففي تكوّن التّاء لا يتحرّك الوتران الصّوتيان، بل يتّخذ الهواء مجراه في الحلق والفمّ حتّى ينحبس بالتقاء طرف اللّسان بأصول الثّنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالاً فجائيًا سُمع ذلك الصّوت الانفجاري»[1].

ويمكن أن نمثّل لتواتر هذا الصّوت بقول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[2]

كَمْ قُلْتُ :«صَبْرًا يَا فُؤَادُ! أَلاَتَكُفَّ عَنِ النّحِيبْ.
فَإِذَاتَجَلَّـــدَتِ الحَياةُتَبَـــدَّدت شُـــعُلُ اللَّهِيـــبْ!

* * *

يَا قَلْبُ! لاَتَجْزَعْ أَمَامَ تصَلُّبِ الدَّهْرِ الهَصُورْ.
فَـإِذَا صَـرَخْتتوَجُّعًا هَـزَأت بِصَـرْخِتِكَ الـدُّهُورْ.

* * *

يَا قَلْبُ! لاَ تسْخَطْ عَلَى الأَيَّامِ ، فالزَّهْرُ البَدِيعْ
يُصْـغِي لِضَـجَّاتِ العَوَاصِـفِ قَبْـلَ أَنْغَـامِ الرَّبِيـعْ.

* * *

يَا قَلْبُ! لاَتَقْنَـعْ بِشَـوْكِ اليَـأْسِ مِـنْ بَـيْنِ الزُّهُورْ.
فَـوَرَاءَ أَوْجَـاعِ الحَيَـاةِ عُذُوبـةِ الأَمَـلِ الجَسُـورْ.

* * *

---

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص53.

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص72.

يَـا قَلْـبُ! لاَتِسْـكُبْ دُمُوعَـكَ بالفَضَـاءِ فَتِنْـدَمْ.
فَعَلَـى اِبْتِسَـامَاتِ الفَضَـاءِ قَسَـاوَةِ المُـتَهَكِّمِ.

يتبيّن من خلال هذه الأسطر الشِّعريّة أنّ صوت "التّاء" قد تكرّر حوالي ثلاثٍ وعشرين مرّة. وتميّز صوت "التّاء" بالشدّة دعّم هذا المقطع الشِّعري بدلالات القوّة وعدم الرّضوخ للواقع المعاش وهذا ما نلمحه في الكلمات التّالية: (تجلّدت – الحياة – لا تجزع – تصلّب – الحياة – عذوبة) الّتي تُثبت صبر الشّاعر وتمسّكه بالحياة، إذ يخاطب قلبه ويناجه لتحمّل متاعب الحياة بالتّملّص من البكاء الشّديد لأنّ الحياة إذا اشتدّت صلابتها غاب وزال لهيب النّار الّذي في قلبه.

وبعدّه صوتًا انفجاريًّا، شحن الكلمات الّتي تواتر فيها بدلالة القوّة والشدّة. ونلمح ذلك من خلال الكلمات التّالية: (صرخت – التوجّع – بصرختك – تسخط – ضجّات) وهي كلمات توحي بغضب وانفجار الشّاعر الرّهيب أمام أوجاع الحياة الّتي باتت تطارده . أمّا وروده في كلمة (هزأت) فتوحي بالضّعف الّذي ينتاب الشّاعر حين يُظْهر أوجاعه للدّهر. لذلك أسهم تواتر هذا الصّوت في تنوّع الدّلالات وتباين المعاني بحسب السّياقات اللّغويّة؛مِمّا أدّى إلى تكثيف الإيقاع الدّاخلي لهذا المقطع الشِّعري وتنوّعه في الآن نفسه، مِمّا عمل على تحقيق الاتّساق الصّوتي بين الأبيات الشِّعريّة وتماسك عناصرها اللّغويّة.

ويواصل الشّاعر مناجاة قلبه العليل ويدعوه للتّفاؤل والتّحلّي بروح الأمل أمام أوجاع الحياة. وفي ذلك يقول (من مجزوء الكامل):[1]

فتَـــدَفَّقَتْلَحْنًا يُـــرَدِّدُهُ عَلَـــى سَـــمْعِ الـــدُّهُورْ.
صَوْتِالحَيَاةِ بِضَجَّةِ... ، تَسْعَى عَلَى شَفَةِ البُحورْ.

* * *

فَتَجَرَّعَـتْ كَأْسًـا دِهَاقًـا مِـنَ مُشَعْشَـعَةِ الشَّـفَقْ.

[1]المصدرالسّابق، ص (75-77).

فَتمَايَلَـتِ ، سَـكْرَى إِلَـى كَهْـفِ الحَيَـاةِ... وَلَـمْ تَفِـقْ.

* * *

يَـا نَـايَ أَحْلاَمِـي الحَبِيبَـةِ! يَـا رَفِيـقَ صَـبَابَتِي.
لَـــوْلاَكَ مـــتّ بِلَـــوْعَتِي، وَبِشَـــقْوَتِي، وَكـــآبَتِي.

يتبيّن من خلال هذا المقطع الشّعري أنّ صوت "التّاء" قد تكرّر ستّ عشرة مرّة.فصفة الانفجار الّتي في صوت "التّاء" حملت شحنات دلالية في الكلمات التّالية: (تدفّقت – ضجّة – مشعشعة) الّتي توحي بالقوّة والصلاّبة عكس ما تحمله "التّاء" في الكلمات من مثل: (شفة – تجرّعت – تمايلت – صبابتي – متّ – بلوعتي – بشقوتي – كآبتي) الّتي تُوحي بالضّعف والدّمار.

فاختلاف دلالة "التّاء" أدّت إلى تنّوع الدّلالات وتباين المعاني من سطرٍ شعريٍّ إلى آخر، ممّا خلق تناغمًا وإيقاعًا موسيقيًّا أسهم في تحقيق التّرابط والاتّساق بين الوحدات المشكّلة للنّص الشّعري.

1-4- تكرار صوت الميم:

نلتمس لصوت "الميم" حضورًا في هذا النّص الشّعري، حيث بلغ تواتره حوالي مائة وثمانٍ وعشرين مرّة. ومن أمثلته ما ورد في هذه المتتالية من الأسطر (من مجزوء الكامل)[1]:

طَهِّـــرْ كُلُومَـــكَ بِالـــدُّمُوعِ، وَخَلِّهَـــا وَسَـــبِيلَهَا.
إِنَّ المَـــدَامِعَ لاَ تُضِـــيعُ حَقِيرَهَـــا وَجَلِيلَهَـــا.

* * *

فَمِـنَ المَـدَامِعِ مَـا تَـدْفَعُ جَارِفًـا حَسَـكَ الحَيَـاهْ.
يَرْمِـي لِهَاوِيَـةِ الوُجُـودِ بِكُـلِّ مَـا يَبْنِـي الطُّغَـاهْ.

* * *

[1]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدرسابق، ص73.

وَمِـنَ المَـدَامِعِ مَـا تَـأَلَّقَ فِـي الغَيَاهِـبِ كَـالنُّجُومْ.
وَمِـنَ المَـدَامِعِ مَـا أَرَاحَ الـنَّفْسَ مِـنْ عِـبءْ الهُمُـومْ.

تكرّر صوت "الميم" في هذا المقطع الشّعري حوالي إحدى وعشرين مرّة في مقابل مائة وعشرين صوتًا. والميم: «صوتٌ مجهورٌ لا هو بالشّديد ولا الرّخو (...) ويتكوّن هذا الصّوت بأنْ يمرّ الهواء بالحنجرة أوّلاً فيتذبذب الوتران الصّوتيان. فإذا وصل في مجراه إلى الفمّ هبط أقصى الحنك فسدّ مجرى الفمّ فيتّخذ الهواء مجراه في التّجويف الأنفي، مُحدثًا في مروره نوعًا من الحفيف لا يكاد يُسمع. وفي أثناء تسرّب الهواء من التّجويف الأنفي تنطبق الشّفتان تمام الانطباق»[1].وورود كلمة (مدامع) في كلّ سطر من هذه المتتالية على صيغة "مفاعل" الّتي تدلّ على المبالغة، يثبتُ ارتباطها بالقوّة. وتميُّز صوت "الميم" بالجهر جعل لهذه الكلمة قوّة وصدى على مستوى البنية الشّكليّة والدّلاليّة لهذه الأسطر. فبقوّة الدّموع تزول الجراح والهموم وذهاب اليأس وخير دليل على ذلك ارتباط كلمة (الدّموع) بكلمة (النّجوم) الّتي تحمل معنى الفرح والسّرور والتّفاؤل والأمل الّتي تظهر جليًّا في السّطر الّذي ما قبل الأخير وهي الدّلالة نفسها الّتي شُحِنت بها جميع الأسطر في هذه المتتالية من الشّعر.

ومن ذلك أيضًا قوله (من مجزوء الكامل):[2]

هَـــا إِنَّ أَزْهَـــارَ الرَّبِيـــعِ تَبَسَّـــمَتْ أَكْمَامُهَـــا.
تَرْنُـــو إِلَـــى الشَّـــفَقِ البَعِيـــدِ ، تَغُرُّهَـــا أَحْلاَمُهَـــا.

* * *

فِـي صَـدْرِهَا أَمَـلٌ ، يُحَـدِّقُ نَحْـوَ هَاتِيـكِ النُّجُـومْ.
لَكِنَّـــهُ أَمَـــلٌ ، سَـــتَلْحِدُهُ جَبَـــابِرَةُ الوُجُـــومْ.

* * *

فَلَسَـوْفَ تُغْمِـضُ جَفْنَهَـا عَـنْ كُـلِّ أَضْـوَاءِ الحَيَـاةْ.
حَيْـثُ الظَّـلاَمُ مُخَـيَّمٌ فِـي جَـوِّ ذِيَّـاكَ السُّـبَاتْ.

[1]إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص48.
[2]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص76.

نلمح في هذه الأسطر من القصيدة تواتر صوت "الميم" بكثرة؛ إذ بلغ تكراره اثنتيْ عشرةَ مرّة، إذ حقّق "الميم" في هذه المتتالية الرّبط بين الكلمات من جهة وبين الأسطر الشّعريّة من جهة أخرى، ممّا أحدث إيقاعًا موسيقيًا تقرع له أذن السّامع؛ فابتسامة الأكمام والأحلام والأمل والنّجوم كلّها كلمات تُعبّر عن معاني الفرح والسّعادة الّتي تظهر في الأسطر الثّلاث الأولى، في حين تدّل الكلمات التّالية :(الوجوم – تغمض – الظّلام – مخيّم) على التّعاسة والحزن والأسى. وهذا من سمات بعض شعراء المدرسة الرّومانسيّة الّذين امتاز شِعرهم بروح التّشاؤم والسّوداويّة.

ومن معاني التّشاؤم في هذا الوجود قول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[1]

إنَّ الحَيَـــاةَ كَئِيبَـــةٌ ،مَغْمُـــورَةٌ بِـــدُمُوعِهَا !!
وَالشَّمْسُ أَضْـجَرُهَا الأَسَـى فِـي صَـحْوِهَا وَهُجُوعِهَـا.

* * *

فَتَجَرَّعَـتْ كَأْسًـا دِهَاقًـا مِـنَ مُشَعْشَـعَة الشَّـفَقْ.
فَتَمَايَلَـتْ ، سَكْرَى إِلَـى كَهْفِ الحَيَاةِ ... وَلَـمْ تُفِقْ.

1-5- تكرار صوت الباء:

تكرّر صوت "الباء" في هذا النّص الشّعري حوالي مائة وتسعة مرّة. والباء :«صوتٌ شديدٌ مجهورٌ، يتكوّن بأن يمرّ الهواء أوّلاً بالحنجرة، فيحرّك الوترين الصّوتيين، ثمّ يتّخذ مجراه بالحلق ثّم الفمّ حتّى ينحبس عند الشّفتين منطبقتين انطباقًا كاملاً، فإذا انفرجت الشّفتان سمعنا ذلك الصّوت الانفجاري الّذي يسمّى بالباء»[2].

[1] المصدر السّابق، ص76.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص47.

ومن أمثلته (من مجزوء الكامل)[1]:

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ فَـمُ الشُّـعُور، وَصَـرْخَةُ الـرُّوحِ الكَئِيـبْ.
يَا شِـعْرُ أَنْتَ صَدَى نَحِيبِ القَلْبِ ، وَالصَّـبُّ الغَرِيـبْ.

تكرّر صوت "الباء" في هذين السّطرين ستّ مرّات، حيث احتلّ الموقع الأخير في الكلمات التّالية :(الكئيب – نحيب – القلب – الصّبّ – الغريب) «وكأنّه بداية للكلمة التّالية (...) ويأتي أخيرًا بدور القافية، إنّ هذا التّرتيب الهندسي لم يأت عبثًا، كما أنّه يصعب القول بأنّه صناعةٌ مقصودةٌ بوعي تامٍ، إنّه تدرّجٌ موسيقيٌّ وربطٌ متسلسلٌ بين الكلمات، فهذه هي الرّوح الشّعرية ومنطقة اللاّوعي عند الشّاعر الّتي تُصهّر المواد الصّوتيّة لتُنتِج أفضل ما يمكن أن يكون دالاً على المعنى»[(2)]. فالكآبة والنّحيب والغربة كلمات تحمل معاني الحزن والألم، وهي مكامن تختلج قلب الشّاعر والشّعر وحده له المقدرة على إخراج تلك الهموم والأحزان وتفجير الطّاقات الكامنة في قلبه، وهذا يتلاءم مع سمة الانفجار والشدّة والجهر الّتي يتميّز بها هذا الصّوت.

كما يتجلّى صوت "الباء" في قوله (من مجزوء الكامل):[(3)]

كَمْقُلْـتُ :«صَـبْرًا يَـا فُـؤَادُ! أَلاَ تَكُـفَّ عَـنِ النَّحِيـبْ؟
فَـإِذَا تَجَلَّـدَتِ الحَيَـاةُ تَبَـدَّدتْ شُـعُل اللَّهِيـبْ!

تكرّر صوت "الباء" في هذين السّطرين أربع مرّات، إذ حقّق صوت "الباء" في الكلمات الآتية :(صبرًا – النّحيب – تبدّدت – اللّهيب) الرّبط بين الكلمات من جهة، وبين الأسطر الشّعريّة من جهة ثانية كونه احتلّ الموقع الأخير من كلّ سطرٍ، ممّا أحدث إيقاعًا موسيقيًّا تقرع له أذن السّامع، فارتباط الصّبر بالنّحيب تُوحي بضعف الشّاعر أمام تصلّب الحياة. فصفة الانفجار الّتي تتميّز به "الباء" مثل انفجار الشّاعر باتّخاذه النّحيب وسيلة

(1)أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص71.
(2)أحمد عبد الرّحمن محمّد الذّنيبات: التّشكيل التّكراري في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص12.
(3)أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق ، ص72.

لعلاج آلامه. كما أنّ ارتباط التّبدد الّذي يُوحي بالضّعف في عبارة (شُعُل اللّهيب) الّذي يُوحي بالقوّة فحوّل تلك القوّة الّتي في (شُعُل اللّهيب) إلى ضعفٍ بسبب ارتباطها بكلمة (تبدّدت) وهذا يتماشى مع انحباس صوت "الباء" عند الشّفتين وتطابقهما تطابقًا تامًّا. وهذا ما أسهم في تحقيق الاتّساق على مستوى الإيقاع والموسيقى الداخليّة ولاسيما عند الوقف عند "الباء".

1-6- تكرار صوت الهاء:

تكرّر صوت "الهاء" بكثرة في هذا النّص الشّعري؛ إذ بلغ تكراره حوالي مائة وست مرّات. وتمتاز الهاء بكونها: «صوتٌ رخوٌ مهموسٌ، عند النّطق به يظلّ المزمار منبسطًا دون أن يتحرّك الوتران الصّوتيان، ولكن اندفاع الهواء يُحدث نوعًا من الحفيف يُسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار. ويتّخذ الفمّ عند النّطق بالهاء نفس الوضع الّذي يتّخذه عند النّطق بأصوات اللّين»[1]. والملاحظ على صوت "الهاء" أنّه جاء في أغلب حالات وروده إمّا هاءٌ للسّكت، أو أنّها تتّصل بأصوات المدّ (اللّين). ونمثّل للحالة الأولى بقول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[2]

جَمَــدَتْ عَلَــى شَــفَتَيْهِ أَرْزَاءُ الحَيَــاةِ العَابِسَــهْ.
فَهُــوَ التَّعِــيسُ، يُذِيبُــهُ نَــوْحُ القُلُــوبِ البَائِسَــهْ.

تواتر صوت "الهاء" في هذين السّطرين خمس مرّات في (شفتيه –العابسه– فهو – يذيبه –البائسه) فاحتلّ بذلك الموقع الأخير من كلّ كلمة إلاّ في الضّمير ممّا أحدث ترابطًا بين الكلمات المتتالية وفي كلمتي (العابسهوالبائسه) الأصل في صوت "الهاء" فيهما هو صوت "التّاء" إلاّ أنّ الحالة النّفسية الّتي يمرّ بها أبو القاسم الشّابي جعلت من "التّاء المربوطة""هاءًا للسّكت". ممّا أحدث إيقاعًا موسيقيًّا مميّزًا فيه نوع من الحزن يظهر في

---

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص71.

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص 71.

المقطع الأخير من كلّ سطر. فارتبطت شفتيْالقلب بالعابسة، وارتبط ذوبان القلب بالبائسة. وهذا يحيل إلى ضعف قلب الشّاعر أمام صلابة وقوّة مشاكل الحياة، مثل ضعف ورخاوة وهمس صوت "الهاء"، الّذي قال عنها "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أنّها :«مهموسةٌ خفيةٌ لا صوت لها»[1].

ومن ذلك أيضًا قوله (من مجزوء الكامل):[2]

رَدِّدْ عَلَـى سَـمْعِ الـدُّجَى أَنَّـاتِ قَلْبِـي الوَاهِيـهْ.
وَاسْـكُبْ بِأَجْفَـانِ الزُّهُـورِ دُمُـوعَ قَلْبِـي الدَّامِيـهْ.

* * *

فَلَعَـــلَّ قَلْـــبَ أَرْحَـــمُ بِـــالقُلُوبِ البَاكِيـــهْ.
وَلَعَـلَّ جَفْـنَ الزَّهْـرِ أَحْفَـظُ لِلـدُّمُوعِ الجَارِيَـه.

يُوحي تواتر صوت "الهاء" في هذا المقطع الشِّعري بضعف الشّاعر وإحساسه بالألم والحزن. وترتبط هذه الدّلالات ارتباطًا وثيقًا بصفات هذا الصّوت الّتي تُثبت ذلك الضّعف؛ فأنّات قلب الشّاعر ووصفها بالواهية تعبير عن الألم والمرض، كما أنّ صفة الواهية تُوحي أكثر بالدّلالات المسكوت عنها؛ إذ اختار أبو القاسم الشّابي اللّيل بما يحمله من تعاسة وكآبة ليُسمعه أنّات قلبه الواهية، واختار للتّعبير عن شدّة الألم والحسرة الّتي تعتصر قلبه عبارة (دموع قلبي الدّامية)، فالشّيء الّذي يُدمي صاحبه ويسبّب له جرحًا عميقًا يُشعِره بالألم الشّديد والتّوجّع الرّهيب، فلم يجد غير اللّيل بكآبته ليشكيه همومه ومآسيه من قبيل الهروب إلى عناصر الطّبيعة الّتي لجأ الرّومانسيون إليها لإفراغ مكنوناتهم والتّرفيه عمّا يجول في خاطرهم.

---

[1] أحمد محمّد قدّور: دراسات في علم الأصوات عند العرب، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 2014، ص160.

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص73.

ونمثّل للحالة الثّانية – اِتّصالها بأصوات المدّ – بقول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[1]

إنَّ الحَيَـــــاةَ كَئِيبَـــــةٌ ، مَغْمُـــــورَةٌ بِـــــدُمُوعِهَا.
وَالشَّمْسُ أَضْجَرَهَا الأَسَى ، فِي صَحْوِهَا وَهُجُوعِهَا.

* * *

يَـــا شِـــعْرُ! أَنْـــتَ نَحِيبُهَـــا لَمَّـــا هَـــوَتْ لِسُـــبَاتِهَا.
يَـا شِـعْرُ ، أَنْـتَ صُـدَاحُهَا ، فِـي مَوْتِهَـا وَحَيَاتِهَـا.

يتبيّن من خلال هذا المقطع الشِّعري أنّ صوت "الهاء" تكرّر احدى عشرة مرّة موصولٌ في أغلب الكلمات الّذي تحويه بألف المدّ في :(دموعها – أضجرها– صحوها – هجوعها – نحيبها – سباتها – صداحها – موتها – حياتها)، باحتلالها الموقع الأخير في كلّ كلمة ممّا أحدث إيقاعًا حزينًا يظهر خاصّة في القافية. فالشّاعر في هذه الأسطر يقرّ بحقيقة كآبة الحياة وتعاستها بقوله :(إنّ الحياة كئيبة، مغمورة بدموعها). فالهاء الّتي اتّصلت بالدّموع (دموعها) توحي بمدى تشاؤمه من هذا الوجود ، ورَبطها بالسّطر الثّاني بكلمة (الشّمس) الّتي تعتبر جزء لا يتجزّأ من هذا الوجود. فعلى الرّغم ممّا تحمله الشّمس من دلالة الفرح والأمل والإشراق إلاّ أنّ الحزن والأسى يحول دون ذلك فيحوّل السّعادة الّتي تتّصف بها إلى كآبة في شروقها وغروبها.

وفي السّطرين الأخيرين يخاطب الشّاعر شعره؛ فيربط كلمة (نحيبها) الّتي تعود على الحياة بـ (هوت لسباتها) وهي كلمات تحمل معاني الضّعف والانهزام، فالنّحيب (بكاء شديد) فهو يحمل دلالة الحزن والأسى وهوى بمعنى سقط؛ فالسّقوط سببه الضّعف، وكذا السّبات الّذي يعني النّوم؛ فالنّوم فيه استسلام ورضوخ. فشِعره تعبيرٌ عن أوضاع الحياة المزرية.

[1] المصدر السّابق، ص76.

وقوله أيضًا (من مجزوء الكامل):[1]

أَرَأَيْـــتَ أَزْهَـــارَ الرَّبِيـــعِ ، وَقَـــدْ ذَوَتْ أَوْرَاقِهَـــا.
فَهَـوَتْ إِلَـى صَـدْرِ التُّـرَابِ ، وَقَـدْ قَضَـتْ أَشْـوَاقُهَا؟

يُعبّر هذين السّطرين بوضوح عن ضعف الشّاعر وانهزاماته، فعلى الرّغم من أنّ أزهار الرّبيع تحمل معنى التّفاؤل والأمل والفرح إلاّ أنّ الشّاعر قرنها بعبارة (ذوت أوراقها) أي تساقطت وزالت، فعبّر بذلك عن ضعفها.

كما أنّ السّطر الثّاني يدعّم الدّلالات السّابقة فعبارة (هوت إلى صدر التّراب) تُثبت ضعف هذه الأزهار الّتي زال وقت فرحها وسرورها وأتى زمن حسرتها وضياعها.

فتداخل هذه المعاني وتشابك هذه الدّلالات يرجع إلى الضّعف الّذي يوجد في "الهاء" بعَدِّه صوتًا خفيًّا مهموسًا، وهذا ما أسهم في تحقيق الاتّساق على مستوى الإيقاع والموسيقى الداخليّة لهذا المقطع الشّعري.

1-7- تكرار صوت الرّاء:

تواتر صوت "الرّاء" في هذه القصيدة، من خلال تكراره ثمانٍ وتسعين مرّة. و«الرّاء صوت مكرّر، لأنّ التقاء طرف اللّسان بحافة الحنك ممّا يلي الثّنايا العليا يتكرّر أثناء النّطق بها (...) والرّاء كاللاّم في أنّهما من الأصوات المتوسّطة بين الشدّة والرّخاوة وأنّ كلاًّ منهما مجهور. فلتكوّن الرّاء يندفع الهواء من الرّئتين مارًّا بالحنجرة فيحرّك الوترين الصّوتيْن، ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق والفمّ حتّى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللّسان ملتقيًا بحافّة الحنك الأعلى فيضيق (...) مجرى الهواء»[2]. من ذلك قوله (من مجزوء الكامل):[3]

---

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص74.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص (57-58).

[3] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص71.

يَـا شِـعْرُ! قَلْبِـي – مِثْلَمَـا تَـدْرِي –شَـقِيٌّ ، مُظْلَـمُ.
فِيـهِ الجِـرَاحُ ، النُّجـلُ ، يَقْطُـرُ مِـنْ مَغَاوِرِهَـا الـدَّمُ.

تكرّر صوت "الرّاء" في هذين السّطرين خمس مرّات، في: (شعر – تدري – جراح – يقطر– مغاورها)، ويبدو أنّه احتلّ موقع الوسط في بعضها. فارتباط الشّعر بالدّراية يدّل على أنّ الشّعر هو الوحيد الّذي يعلم ما في قبله من هموم وأحزان. ودلالة السّطر الثّاني تدعّم دلالة السّطر الأول كون قلبه مليء بالجراح في قوله :(فيه الجراح) الّتي جاءت على وزن "فِعال" للدلالة على المبالغة. وفي ذلك تشابه مع صفة التّكرار في الرّاء. وكذلك بالنّسبة لكلمة (يقطر) الّتي تعني نزول الدّم قطرة تلوى الأخرى. ممّا تتناسب وارتعاد طرف اللّسان. فـ«الشّاعر يحاول استثمار السّمات الصّوتية في صوت الرّاء في وصفه»[1] لشدّة حزنه. ممّا أحدث وقْعًا حزينًا على الأذن.

كذلك نجد قوله (من مجزوء الكامل):[2]

أَرَأَيْـــــــــتَ أَزْهَارَالرَّبِيعِ،وَقّـــــــــدْذَوَتْأَوْرَاقِهَا.
فَهَـوَتْ إِلَـى صَـدْرِ التُّـرَابِ ، وَقَـدْ قَضَـتْ أَشْـوَاقُهَا؟

* * *

أَرَأَيْـتَ شَـحْرُورَ الفِـلاَ، مُتَرَنِّمًـا بَـيْنَ الغُصُـونْ.
جَمَـدَ النَّشِـيدُ بِصَـدْرِهِ ، لَمَّـا رَأَى طَيْـفَ المَنُـونْ.

تكرّر صوت "الرّاء" في هذه الأسطر من الشّعر اثنيْعشرةَ مرّة، في (أرأيت – أزهار – الرّبيع – أوراقها – صدر – التّراب – شحرور –مترنّمًا– بصدره – رأى)؛ وقد كمُل تواتره على الرّبط بين أصوات الكلمة الواحدة. فصفة التّكرار في صوت "الرّاء" حمّلت شحنات دلالية في رؤية أزهار الرّبيع تسقط أرضًا من شدّة الضّعف، وتقترب دلالة السّطرين الأخيرين

[1] أحمد عبد الرّحمن محمّد الذّنيبات: التّشكيل التّكراري في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص21.
[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (74–75).

من هذا المعنى من خلال رؤية الطّائر الحزين متّرنّمًا الّتي تدّل على الكثرة. وهذا فيه تكرار, تجمّد صوته عند رؤيته كثرة المنون. فـ«الصّوت يرتبط بالمعنى وطريقة أدائه في التّعبير عنه لها دخل كبير في تحديد المعنى»[1].ويتّضح ذلك من خلال قوله (من مجزوء الكامل):[2]

فَقَضَـى ، وَ قَـدْ غَاضَـتْ أَغَارِيـدُ الحَيَـاةِ الطَّـاهِرَهْ.
وَهَـوَى مِـنَ الأَغْصَـانِ ، مَـا بَـيْنَ الزُّهُـورِ البَاسِـرَهْ.

* * *

أَسَـمِعْتَ نَـوْحَ العَاشِـقَ الوَلْهَـانِ ، مَـا بَـيْنَ القُبُـورْ.
يَبْكِـي حَبِيبَتَـهُ؟ فَيَـا لِمُصَـارِعِ المَـوْتِ الجَسُـورْ.

تكرّر صوت "الرّاء" في هذه الأسطر سبع مرّات. فارتبط صوت "الرّاء" في السّطرين الأوّلين بمعاني الفرح والنّمو في الكلمات الآتية :(أغاريد –الطّاهره– الزّهور –الباسره)، والتّباين الحاصل في موقع صوت "الرّاء" في الكلمات السّابقة نوّع درجة الإيقاع في النّص الشّعري من جهة , ومن جهة ثانية أسهم في خلق نسق دلالي مميّز. فاستخدام صيغ مثل: (أفاعيل، فاعلة، فعول) الّتي تُفيد الجموع والمبالغة تُوحي بالكثرة، وفي الكثرة تكرار وهذا ما يتماشى وصفة "الرّاء" التّكرارية.

أمّا السّطرين الأخيرين ارتبط صوت "الرّاء" في كلمات من مثل: (القبور – المصارع – الجسور) بمعاني الحزن في (القبور) ومعاني القوّة في كلّ من (المصارع والجسور)، فصوت "الرّاء" الّذي يتميّز بكونه بين الشدّة والرّخاوة أسهم في تحقيق الدّلالة المنشودة. فـ«الرّاء المكرّرة تبعث وقعًا متناسقًا مطّردا وتعمد إلى تحقيق نوعٍ من التّرابط بين أجزاء

[1]عبد الغفّار حامد هلال: علم الدّلالة اللّغويّة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص29.
[2]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص75.

السّطر ثمّ ربط أجزاء القصيدة»[1].فضلاً على إسهامها في تحقيق توازيًا صوتيًّا لاسيما عند الوقوف عليها.

1-8- تكرار صوت النّون:

نلمح تواتر صوت "النّون" في هذا النّص الشّعري من خلال تكراره أربعٍ وسبعين مرّة. والنّون :«صوتٌ مجهوٌر متوسّطٌ بين الشدّة والرّخاوة، ففي النّطق به يندفع الهواء من الرّئتين مُحرِّكًا الوترين الصّوتيين، ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق أوّلاً حتّى إذا وصل إلى أقصى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسُدَّ بهبوطه فتحة الفمّ ويتسرّب الهواء من التّجويف الأنفي مُحدِثًا في مروره نوعًا من الحفيف لا يكاد يُسمع»[2].

ومن أمثلتها في النّص الشّعري (من مجزوء الكامل):[3]

فَعَسَــى يَكُــونَ اللَّيْــلُ أَرْحَــمُ فَهُــوَ مِثْلِــي يَنْــدُبْ.
وَعَسَى يَصُونَ الزَّهْرُ دَمْعِي ، فَهُوَ مِثْلِي يَسْكُبْ.

* * *

مَــا لِلْمَنِيَّــةِ لاَ تُــرَقُ عَلَــى الحَيَــاةِ النَّائِحَــهْ.
سَــيَّانِ أَفْئِــدَةٌ تَــئِنُّ ، أَوِ القُلُــوبِ الصَّــادِحَهْ.

ارتبط صوت "النّون" في هذه الأسطر بالنّدبة والنّواح والمنيّة والأنين. فاتّخذ عدّة مواضع أثناء تشكيله لبعض الكلمات مثلماهو وارد في: (يكون – يندب – يصون – للمنيّة – النّائحة – سيّان – تئنّ) وهذا التّباين في المواقع البنائيّة لهذا النّص الشّعري خلق نسقٌ دلاليٌّ مميّز, إذ«إنّ المادّة الصّوتية تكمن فيها امكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها والإيقاع والكثافة والاستمرار والتّكرار والفواصل الصّامتة كلّ هذا يتضمّن بمادّته طاقة تعبيريّة

---

[1]إبراهيم الحمداني: بنية التّوازي في قصيدة فتح عمّورية، مجلّة كليّة التّربية الأساسيّة، جامعة بابل، العراق، ع13، 2013، ص68.

[2]إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص58.

[3]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص74.

فذّة»[1]. ولعلّ صوت "النّون" من أكثر الأصوات تعبيرًا عن الحزن كون الحفيف فيه لا يكاد يُسمع. ممّا يجعله يُحدِث إيقاعًا موسيقيًا حزينًا تتفاعل معه أذن السّامع حيال سماعه.

كما يمكن أن نمثّل لذلك بقوله (من مجزوء الكامل):[2]

أَرَأَيْـتَ شَـحْرُورَ الفِـلاَ، مُتَرَنِّمًـا بَـيْنَ الغُصُـونْ.
جَمَـدَ النَّشِـيدُ بِصَـدْرِهِ ، لَمَّـا رَأَى طَيْـفَ المَنُـونْ.

يتجلّى تواتر صوت "النّون" في هذين السّطرين بكثرة، حيث تكرّر سبع مرّات مع فكّ الإدغام في :(مترنّما– الغصون – النّشيد – المنون). فظهور "النّون" بغنّتها ونغمتها الخاصّة شكّلت نوعًا من التّنغيم الموسيقي[3].كذلك خلق تكرارها تماسكًا شديدًا بين الكلمات يتشكّل خلال ترديد البُنى الصّغيرة، وهي الحروف أو الأصوات الّتي تُردَّدُ وتنتقل بين هذه الكلمات[4]. فربط الشّاعر بين التّرنّم والغصون، لأنّ إصدار الأصوات يحتاج إلى مكانٍ عالٍ لكي يُسمع بوضوح ,لذلك اختار كلمة (الغصون) الّتي هي مجموعة أغصان تتشعّب من ساق الأشجار سواء أكانت دقيقة أم غليظة للتّعبير عن العلوّ. ليربطها بالطّائر الّذي يصدر أصواتًا في الأماكن العالية. إلاّ أنّ رؤيته لشبح الموت جعل النّشيد يسكن قبله من خلال قوله: (جمد النّشيد بصدره لمّا رأى طيف المنون).

كما يتجلّى تكرار صوت "النّون" في قوله (من مجزوء الكامل):[5]

يَـا شِـعْرُ! أَنْـتَ نَشِـيدُ أَمْـوَاجِ الخِضَـمِّ السَّـاحِرَهْ.
النَّاصِـعَات ، البَاسِـمَاتِ الرَّاقِصَـات الطَّـاهِرَهْ.

* * *

---

[1]صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص27.

[2]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص74.

[3]يُنظر: أحمد عبد الرّحمن محمّد الذّنيبات: التّشكيل التّكراري في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص28.

[4]يُنظر: المرجع نفسه، ص28.

[5]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص(75–76).

فِـي صَـدْرِهَا أَمَـلٌ ، يُحَـدِّقُ نَحْـوَ هَاتِيـك النُّجُـومْ.
لَكِنَّـــهُ أَمَـــلٌ ، سَـــتَلْحِده جَبَـــابِرَةُ الوُجُـــومْ.

1-9- تكرار صوت الدّال:

كما نجد لصوت "الدّال" حضورًا بارزًا في هذ النّص الشّعري؛ إذ بلغ تواتره حوالي أربعٍ وسبعين مرّة. ويمتاز "الدّال" بكونه: «صوتٌ شديدٌ مجهورٌ، يتكوّن بأن يندفع الهواء مارًّا بالحنجرة فيحرّك الوترين الصّوتيين، ثمّ يأخذ مجراه في الحلق والفمّ حتّى يصل إلى مخرج الصّوت فينحبس هناك فترة قصيرة جدًّا لالتقاء طرف اللّسان بأصول الثّنايا العليا إلتقاءًا محكمًا، فإذا انفصل اللّسان عن أصول الثّنايا سُمع صوت انفجاريٌّ نسميّه الدّال»[1]. ونمثّل لتواتره بقول أبي القاسم الشّابي (من مجزوء الكامل):[2]

رَدِّدْ عَلَـى سَـمْعِ الـدُّجَى أَنَّـاتَ قَلْبِـي الوَاهِيـهْ.
وَاسْـكُبْ بِأَجْفَـانِ الزُّهُـورِ دُمُـوعَ قَلْبِـي الدَّامِيَـه.

نلحظ في هذين السّطرين تواتر صوت "الدّال"، والّذي بلغ تواتره ثماني مرّات – إذا ما فكّكنا التّشديد – في (ردّد– الدّجى – دموع – الدّمية). و«لعلّ المدّة الّتي يوفرّها صوت "الدّال" نحسّها معنويًا في التّركيب»[3]، والتمسنا ذلك و«على وجه الخصوص من خلال اقترانها بالألف فيمتدّ الصّوت وكأنّه يطول من خلال»[4] كلمتي (ردّد والدّجى)؛ فطول صوت "الدّال" في كلمتي (ردّد – الدّجى) يتوافق وطول دموع قلب الشّاعر الموجعة والمؤلمة. وهذا ما أسهم في تحقيق الاتّساق الصّوتي بين الوحدات المشّكلة للنّص الشّعري.

---

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص51.
[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص73.
[3] أحمد عبد الرّحمن محمّد الذّنيبات: التّشكيل التّكراري في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص15.
[4] المرجع نفسه، ص15.

كذلك نجد تكرار صوت "الدّال" في قوله (من مجزوء الكامل):[1]

يَا شِعْرُ! هَلْ خُلِقَ المَنُونُ بِلاَ شُعُورٍ كَالْجَمَادْ؟
لاَ رَعْشَـــةً تَعـــرْوُ يَدَيْـــهِ إِذَا تَمَلَّقَـــهُ الفُـــؤَادْ؟

* * *

طَفَحَتْ بِأَعْمَاقِ الوُجُودِ سَكِينَةَ الصَّبْرِ الجَلِيدْ.
لَمَّـا رَأَى عَـدْلَ الحَيَـاةِ يَضُـمُّهُ اللَّحْـدِ الكَنُـودْ.

يتبيّن من خلال هذا أنّ صوت "الدّال" قد تكرّر سبع مرّات، في كلٍّ من الكلمات التّالية: (الجماد – يديه – الفؤاد – الوجود – الجليد – عدل – اللّحد – الكنود)، والملفت للانتباه أنّ صوت "الدّال" في أغلب الكلمات جاء مقترنًا بأصوات المدّ. كما أنّه جاء رويًّا ممّا جعله يعيد «رنّه الإيقاع أو نغمته»[2] بالانفجار الّذي يُحدثه. فالشّاعر من خلال تكراره لهذا الصّوت بالذّات في هذه الأسطر يبحث عن العدل في هذا الوجود. إذ ربط اليدّ بالفؤاد الّذي هو القلب؛ فبقوّته يحيا الإنسان وبضعفه تضعف كلّ حواسه. وفي السّطرين الأخيرين ربط الوجود بالجليد، فالشّاعر من خلال هذا يقرّ بعدم وجود قوّة تَثْبُت وتَصمُد أمام مشاكل الحياة. ويربطه في السّطر الثّاني بغياب العدل في هذه الحياة. فأبو القاسم الشّابي في طرحه هذا يشكّ بالعدالة في هذا الكون، ممّا جعله في هذه الأسطر بالذّات في منتهى التّشاؤم بالوجود[3].

1-10- تكرار صوت الفاء:

يتبيّن تكرار صوت "الفاء" في هذا النّص الشّعري من خلال تواتره ستٍّ وستّين مرّة. و«الفاء العربيّة صوتٌ رخوٌ مهموسٌ، يتكوّن بأن يندفع الهواء مارًّا بالحنجرة دون أن يتذبذب

---

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (74-75).

[2] أحمد عبد الرّحمن محمّد الذّنيبات: التّشكيل التّكراري في الشّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص14.

[3] يُنظر: مجيد طرّاد: ديوان أبي القاسم الشّابي ورسائله، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص38، الهامش: 28.

معه الوتران الصّوتيان، ثمّ يتخّذ الهواء مجراه في الحلق والفمّ حتّى يصل إلى مخرج الصّوت وهو بين الشّفة السّفلى وأطراف الثّنايا العليا، ويضيق المجرى عند مخرج الصّوت، فنسمع نوعًا عاليًا من الحفيف هو الّذي يميّز الفاء بالرّخاوة».[1]

ويتّضح تواتره من خلال قول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[2]

أَرَأَيْـتَ أُمَّ الطِّفْـلَ تَبْكِـي ذَلِـكَ الطِّفْـلِ الوَحِيـدْ.
لَمَّـا تَنَاوَلَــهُ بِعُنْــفٍ سَــاعِدُ المَـوْتِ الشَّــدِيدْ.

يتبيّن أنّ صوت "الفاء" في هذين السّطرين قد تكرّر ثلاث مرّات، في كلٍّ من: (أمّ الطّفل – الطّفل – بعنف). والملاحَظُ أنّ كلمتي (أم الطّفل – الطّفل) تحيل إلى صفة الضّعف؛ فالشّاعر يصف أمّ الطّفل الّتي تبكي على ولدها الّذي داهمه شبح الموت. وهي عاجزة أمامه لا تستطيع فعل أيّ شيءٍ من أجل إنقاذه. وهذا يتوافق مع اندفاع الهواء مارًّا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصّوتيان عند حدوث صوت "الفاء". فطغيان شبح الموت القاسي على فكر الشّاعر جعله يرى الموت في كلّ مكان في الأطفال[3]. فصوت "الفاء" بمعيّة مجموعة من الأصوات الأخرى أسهم في تحقيق الاتّساق الصّوتي بين الوحدات المشكّلة للنّص الشّعري ,ومن النّاحية الإيقاعية خلّف صوت "الفاء" إيقاعًا لا يكاد يُسمع لحدّة الحفيف الّذي يتّصف به. وخاصّة مع اتصاله بصوتٍ مستعلٍ مطبق مثل "الطّاء".

كما يمكن أن نمثّل لتواتره بقول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[4]

أنْظُـرْ إِلَـى شَـفَقِ السَّمَاءِ ، يَفِيضُ عَـنْ تِلْـكَ الجِبَـالْ.
بِشُــعَاعِهِ الخَــلاَّبِ ، يَغْمُرُهَــا بِبَسَــمَاتِ الجَمَــالْ.

---

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص48.

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص75.

[3] يُنظر: كريمة صوالحية: التّماسك النّصي في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشّابي "دراسة أسلوبيّة"، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011، ص91.

[4] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص77.

* * *

فَيُثِيرُفِـــــي الـــــنَّفْسِ الكَئِيبَةِعَاصِـــــفًا لاَ يَرْكُـــــدُ.
وَيُـــــوَجِّج القَلْـــــبَ المُعَـــــذَّبِ شُـــــعْلَةً لا تَخْمُـــــدُ.

* * *

فِيَـكَ انْطَـوَتْ نَفْسِـي ، وَفِيـكَ نَفَخْـتُ كُـلَّ مَشَـاعِرِي.
فَاصْـدُحْ عَلَـى قِمَـمِ الحَيَـاةِ بِلَـوْعَتِي ، يَـا طَـائِرِي.

تكرّر صوت "الفاء" في هذا المقطع الشّعري إحدى عشرة مرّة، من خلال وروده في الكلمات التّالية: (شفق – يفيض – فيثر – النّفس – عاصفًا – نفسي – نفخت)، فهذه الكلمات تحمل معاني الانتشار والبروز؛ فالشّفق يعني الحمرة الّتي تظهر في السّماء عند الغروب وكأنّها لصيقة بالجبال ووصفها بالفيضان في قوله :(يفيض عن تلك الجبال)؛ والفيضان يعني الجريان والسّيلان، وكذا النّفس الكئيبة الممتلئة بالأحزان والهموم، وكذا العصف الّذي هو الغضب في هذا السّياق، ففي خِضمّ هذا التّداخل بين المعاني والتّشابك بين الدّلالات يرجع إلى الضّعف الّذي يتميّز به صوت "الفاء" بعدّه صوتًا رخوًا مهموسًا؛ هذا ما أسهم في تحقيق الاتّساق على مستوى الإيقاع والموسيقى الدّاخلية للقصيدة.

1-11- تكرار صوت الحاء:

لجأ الشّاعر إلى توظيف هذا الصّوت – الحاء – بصورة مكثّفة في قصيدة "يا شِعر"؛ حيث بلغ تواتره ستٍّ وخمسين مرّة و«الحاء صوتٌ مهموسٌ نظيره المجهور هو العين»[1].
ويتجلّى هذا الصّوت – الحاء – من خلال قول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[2]

فَـــارْحَمْ تَعَاسَـــتَهُ ، وَنُـــحْ مَعَـــهُ عَلَـــى أَحْلاَمِـــهِ.
فَلَقَـدْ قَضَـــى الحُلْـــمُ البَـــدِيعُ عَلَـــى لِظَـــي آلاَمِـــهِ.

* * *

[1]إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص76.
[2]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص73.

يَا شِعْرُ! يَا وَحْيَ الوُجُودِ الحَيِّ ... يَا لُغَةَ المَلاَئكْ.
غَـرِّدْ ، فَأَيَّـامِي أَنَـا تَبْكِـي عَلَـى إِيقَـاعِ نَايِـكَ.

تكرّر صوت "الحاء" في هذا المقطع ستّ مرّات ، من خلال وروده في الكلمات الآتية: (ارحم – نُح – أحلامه – الحلم – وحي – الحيّ). ويبدو أنّه احتلّ موقع الوسط في أغلب الكلمات، فربط الشّاعر الرّحمة بالتّعاسة؛ ذلك لأنّ الشّخص التّعيس يحتاج إلى شخصٍ يخفّف عنه أزمة التّعاسة. وربط كلمة النوّاح بالأحلام كون الشّاعر يريد إخراج تلك المآسي عن طريق الدّموع؛ فالدّموع خير دواء للجراح. كما أنّه ربط الشّعر بالوحي، والوجود بالحياة، فالشّعر تعبيرٌ عمّا هو موجود في هذا الكون يحيا بوجوده ويموت بمماته. هذا الرّبط الّذي حدث بين الكلمات أسهم بشكلٍ كبيرٍ في تحقيق الاتّساق بين الأصوات ومنه الكلمات الّتي تشكّل منها النّص الشّعري.

ويتجلّى صوت "الحاء" كذلك في قوله (من مجزوء الكامل):[1]

كَـمْ حَرَّكْـتَ كَـفَّ الأَسَـى أَوْتَـارَ ذِيَـاكَ الحَنِـينْ.
فَتَهَامَلَــتْ أَحــزَانُ قَلْبِــي فِــي أَغَارِيــدِ الأَنِــينْ.

تكرّر صوت "الحاء" في هذين السّطرين ثلاث مرّات، من خلال وروده في الكلمات التّالية: (حرّكت– الحنين – أحزان). فربط الشّاعر كلمة (حرّكت) بالحنين. ذلك أنّ في التّحريك تفعيل وتأثير ؛أي أنّ الحنين هو الّذي حرّك كفّ الأسى ممّا تولّد عن هذا التّحريك الأحزان الكامنة في قلب الشّاعر المزرية أسهم في تحقيق الاتّساق على مستوى الإيقاع والموسيقى الداخلية للنّص الشّعري.

1-12- تكرار صوت السّين:

يتجلّى تواتر صوت "السّين" في هذا النّص الشّعري من خلال تكراره أربعٍ وخمسين مرّة. وتتّصف "السّين" بكونها: «صوتٌ رخوٌ مهموسٌ فللنّطق بالسّين يندفع الهواء مارًّا

[1] المصدر السّابق، ص73.

بالحنجرة فلا يحرّك الوترين الصّوتيين، ثمّ يأخذ مجراه في الحلق والفمّحتّى يصل إلى المخرج (...) وعند التقاء طرف اللّسان بالثّنايا السّفلى أو العليا بحيث يكون بين اللّسان والثّنايا مجرى ضيّقٌ جدًّا يندفع خلاله الهواء فيحدث ذلك الصّفير العالي»[1]، من ذلك نجد قول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[2]

جَمَـدَتْ عَلَــى شَـفَتَيْهِ أَرزاءُ الحَيَــاةِ العَابِسَــهْ.
فَهُـو التَّعِـيسُ ، يُذِيبَـهُ نَـوْحُ القُلُـوبِ البَائِسَـهْ.

تكرّر صوت "السّين" في هذين السّطرين ثلاث مرّات، من خلال تواتره في الكلمات التّالية: (العابسه– التّعيس –البائسه) فاحتلّ في كلمتي (العابسه والبائسه) موقع ما قبل الأخير، بينما وردفي آخر كلمة (التّعيس). وهي كلمات تُوحي بالكآبة والأسى والحزن، وهي معانٍ ارتبطت بذات الشّاعر، حيث حاول إفراغ أنّاته وآهاته في تشكيل لغةٍ شِعريّةٍ تُوحي بتلك الدّلالات. وممّا زاد من تكثيف هذه المعاني هو تواتر أصوات معيّنة حملت في طيّاتها معانٍ تختلف باختلاف السّياقات، فرخاوة صوت "السّين" وهمسه، جعل الكلمات السّابقة تَشِي بدلالات الحسرة والألم ممّا أحدث إيقاعًا حزينًا بسبب الصّفير العالي الّذي أحدثه – صوت السّين – على وقع الأذن، ممّا يجذب انتباه القارئ.

ومن ذلك أيضًا قوله (من مجزوء الكامل):[3]

فَلَسَـوْفَ تَغْمِـضُ جَفْنَهَـا عَـنْ كُـلِّ أَضْـوَاءِ الحَيَـاهْ.
حَيْـثُ الظَّــلاَمُ مُخَـيَّمٌ فِــي جَـوِّ ذِيَّــاكَ السُّــبَاتْ.

* * *

أُنْظُرْ إِلَـى شَفَقِ السَّمَاءِ ، يَفِيضُ مِنْ تِلْكَ الجِبَالْ.
بِشُــعَاعِهِ الخَــلاَّبِ ، يَغْمُرُهَــا بِبَسَــمَاتِ الجَمَــالْ.

---

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص (67–68).
[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص71.
[3] المصدر نفسه، ص (76–77).

* * *

فَيُثِيــرُ فِــي الــنَّفْسِ الكَئِيبَــةِ عَاصِــفًا لاَ يَرْكُــدُ.
وَيُــؤَجِّج القَلْــبَ المُعَــذَّبِ شُــعْلَةً لاَ تَخْمُــدُ.

* * *

يَـا شِـعْرُ! أَنْـتَ جَمَـالُ أَضْـوَاءِ الغُـرُوبِ السَّـاحِرَهْ.
النَّاصِــعَاتِ، البَاسِــمَاتِ، الرَّاقِصَــاتِ، الطَّــاهِرَهْ.

يتبيّن من خلال هذا المقطع الشّعري أنّ صوت "السّين" قد تكرّر تسع مرّات، من خلال تواتره في الكلمات التّالية: (سوف – السّبات – السّماء –البسمات – النّفس – همس –السّاحره– المساء)، والملاحظ أنّ الكلمات التّالية: (السّماء –البسمات –السّاحره – همس – الباسمات) تحمل معاني الجمال والسّعادة؛ فرؤية حمرة السّماء مساءًا عند الغروب من المناظر الخلاّبة الّتي تغمر القلب فرحًا. كذلك بالنّسبة لأمواج البحر الّتي تتراقص مساءًا بين مدٍّ وجزرٍ كأنّها تبتسم تُوحي بالسّعادة.

في حين تُوحي الكلمات التّالية: (السّبات– النّفس الكئيبة) بالضّعف والوهن.

فاختلاف دلالة "السّين" أدّت إلى تنوّع الدّلالات وتباين المعاني من سطر إلى آخر، مِمّا أسهم في خلق تناغمٍ وإيقاعٍ موسيقي يربط العناصر المكوّنة للنّص الشّعري.

1-13- تكرار صوت القاف:

كما يمكن ملاحظة تكرار صوت "القاف" بشكلٍ كبيرٍ في هذا النّص الشّعري، حيث بلغ تواتره حوالي أربعٍ وخمسين مرّة، وقد تساوى من خلال هذا التّكرار مع صوت "السّين". و"القاف" :«صوتٌ شديدٌ مهموسٌ (...) فللنّطق بالقاف (...) يندفع الهواء من الرّئتين مارًّا بالحنجرة فلا يحرّك الوترين الصّوتيين، ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق حتّى يصل إلى أدنى الحلق من الفمّ، وهناك ينحبس الهواء باتّصال أدنى الحلق (بما في ذلك اللّهاة) بأقصى اللّسان ثمّ

ينفصل العضوان انفصالاً مفاجئًا، فيحدث الهواء صوتًا انفجاريًّا شديدًا»[1]. ونلمح تواتره في مثل قوله (من مجزوء الكامل):[2]

فَلَكَمْ أَرَقْتُ مَدَامِعِي ، حَتَّى تَقَرَّحَتِ الجُفُونْ.
ثُمَّ اِلْتَفَتُّ ، فَلَمْ أَجِدْ قَلْبًا يُقَاسِمُنِي الشُّجُونْ .

يتجلّى من خلال هذا أنّ صوت "القاف" قد تكرّر أربع مرّات من خلال وروده في الكلمات التّالية: (أرقت – تقرّحت – قلبًا – يقاسمني)؛ ويبدو أنّ توظيف صوت "القاف" قد يوحي بالقوّة أو الضّعف حسب السّياق اللّغوي والحالة النّفسية للشّاعر، فإذا تأمّلنا الكلمات السّابقة يتّضح أنّ الصّفة الغالبة لهذا الصّوت هي صفة الضّعف من خلال ما يحمله الفعل (أرقَّ) من دلالات الوهن والتّعب وعدم الشّعور بالرّاحة. الأمر نفسه بالنّسبة للفعل (تقرّحت) الّذي يحمل معنى الألم والاضطراب.

غير أنّ كلمة (قلب) تحمل معاني القوّة الّتي ترجع لصفة الشدّة في "القاف"؛ فالقلب يمثّل قوّة الإنسان. لأنّه السّبب في بقاءه حيًّا وبتوقّفه تتوقّف الحياة. والفعل (يقاسمني) الّذي جاء على صيغة "فَاعَلَ" الّتي تحمل معنى المشاركة، وفي ذلك أيضًا قوّة وصلابة. فعند إحساسنا بالحزن والأسى نحتاج إلى من يشاركنا همومنا وآلامنا حتّى نحسّ بالأمان. ودلالة السّطر الثّاني تقترب من هذا المعنى إذ الشّاعر يفتقر إلى وجود شخصٍ يقاسمه آلامه وأحزانه.

فاختلاف دلالة "القاف" أدّت إلى تنوّع الدّلالات وتباين المعاني من سطر إلى آخر، ممّا خلق تناغمًا وإيقاعًا موسيقيًّا، ممّا أسهم في تحقيق التّرابط والاتّساق بين وحدات النّص الشّعري.

---

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص (72–74).

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص74.

كما نلمح تواتر هذا الصّوت في قوله (من مجزوء الكامل):[1]

أَسَمِعْتَ نَوْحَ العَاشِقِ الوَلْهَانِ ، مَا بَيْنَ القُبُورْ.
يَبْكِـي حَبِيبَتَـهُ؟ فَيَـا لِمُصَـارِعِ المَـوْتِ الجَسُـورْ.

يتبيّن من خلال هذين السّطرين أنّ صوت "القاف" قد تكرّر مرّتين في كلمتي: (العاشق –القبور)، فارتباط دلالة الكلمتين بعضهما ببعض، من خلال تواتر صوت "القاف"، خلق نوعًا من التنّاغم الّذي فعّلَ درجة الموسيقى الدّاخلية لهذا النّص الشّعري، ممّا أسهم في تحقيق التّرابط والتّماسك بين العناصر اللّغوية لهذا النّص؛ فإحساس الشّاعر بمرارة الفراق والانفعالات النّاتجة جرّاء ذلك شكّلت إيقاعًا يعبّر عن ذلك الشّعور. وفي هذا المقام تصدق رؤية "هيردر" (Hérderd) الألماني حين قال: «أنّ الشّعر الأصيل هو الّذي يعبّر عن الشّعور، وأنّ العنصر الموسيقي فيه هو الّذي يصل به إلى هذه الغاية»[2]. فالعنصر الموسيقي له الدّور الأنجع للتّعبير عن الشّعور.

1-14- تكرار صوت الكاف:

يتجلّى بوضوح تكرار صوت "الكاف" في القصيدة؛ حيث بلغ تواتره حوالي ثمانٍ وأربعين مرّة، ويتميّز "الكاف" بكونه: «صوتٌ شديدٌ مهموسٌ، يتكوّن بأن يندفع الهواء من الرّئتين مارًّا بالحنجرة فلا يحرّك الوترين الصّوتيين، ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق أوّلاً، فإذا وصل إلى أقصى الفمّ قرب اللّهاة انحبس الهواء انحباسًا كاملاً، لاتصال أقصى اللّسان بأقصى الحنك الأعلى، فلا يسمح بمرور الهواء. فإذا انفصل العضوان انفصالاً مفاجئًا انبعث الهواء

---

[1] المصدر السّابق، ص75.

[2] السّعيد الورقي: لغة الشّعر العربي الحديث "مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعيّة"، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر، (د ط)، 2003، ص173.

إلى خارج الفمّ محدثًا صوتًا انفجاريًا هو ما نسميه بالكاف»[1].ونلمح تواتره في النّص الشّعري، من خلال قول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[2]

يَا شِعْرُ! يَا وَحْيَ الوُجُود الحَيِّ! يَا لُغَةَ المَلاَئِكْ.
غَـرِّدْ ، فَأَيَّـامِي أَنَـا تَبْكِـي عَلَـى إِيقَـاعِ نَايِـكْ

يتبيّن من خلال هذين السّطرين أنّ صوت "الكاف" قد تكرّر ثلاث مرّات من خلال وروده في الكلمات الآتية: (الملائك – تبكي – نايك). وقد احتلّ الموقع الأخير من كلّ سطر؛ ففي السّطر الأوّل وصف شعره بأنّه إلهام هذا الكون المليء بالحياة، وبأنّه نابعٌ عن لغة الملائكة من خلال قوله :(يا لغة الملائكْ)، ليأمر شعره في السّطر الثّاني بالتّغنّي ليطرب هذا الوجود. فأيّام الشّاعر المتبقّية من حياته تبكي على الإيقاع الحزين الّذي يحدثه شِعره، حيث «أصبح على القصيدة أن تؤلّف كيانًا حيًّا أو مجالاً مستقلاً من الطّاقات الموسيقيّة، وأصبحت عناصر الإيقاع والنّغم هذه هي الّتي تحدّد دوافع العمليّة الشّعريّة نفسها، وتتسبّب في وجود القصيدة واختيار كلماتها – لا بحسب معانيها – بل بحسب الطّاقات الموسيقيّة الّتي تُشعّها والدّلالات الّتي تُوحي بها»[3]، ولعلّ الشّاعر استقى ذلك من قصيدة "جبران خليل جبران" الموسومة بالمواكب، حيث قال فيها:[4]

أَعْطِنِـــي النَّـــايَ وغَـــنِّ فَالغِنَـــا سِـــرُّ الخُلُـــودْ.
وَأَنِـــينُ النَّـــايِ يَبْقَـــى بَعْـــدَ أَنْ يَفْنَـــى الوُجُـــودْ.

[1]إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص71.
[2]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص73.
[3]السّعيد الورقي: لغة الشّعر العربي الحديث "مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعيّة"، مرجع سابق، ص (66–67).
[4]رياض بوزينة: التّماسك النّصي من خلال العطف والتّكرار "دراسة تطبيقية في ديوان المواكب" لجبران خليل جبران، مرجع سابق، ص117.

كما نلمح تواتر هذا الصّوت – الكاف – من خلال قوله (من مجزوء الكامل):[1]

يَـأْتِي بِأَجْنِحَـةِ السُّـكُونِ ، كَأَنَّـهُ اللَّيْـلُ البَهِـيمْ.
لَكِنَّ طَيْفَ المَوْتِ قَاسٍ ، وَالدُّجَى طَيْفٌ رَحِيمْ .

تكرّر صوت "الكاف" في هذين السّطرين ثلاث مرّات، حيث شكّل بنية الكلمات التّالية: (السّكون – كأنّه – لكن)، والملاحظ على كلمة (السّكون) تُوحي بالهدوء، والأداة (كأنّه) الّتي تفيد التّشبيه ربطت مجيء الموت بالسّكون دون انذار مسبقٍ بسواد اللّيل الّذي يعقب النّهار. في حين الأداة (لكن) الّتي تفيد الاستدراك أقرّ الشّاعر من خلالها بحقيقة الموت على أنّه خيال قاسٍ, في حين خيال سواد اللّيل يمتاز بالرّحمة كون اللّيل يتعاقب والنّهار. وليست الحياة كلّها ظلمات؛ وإنّما تسير على ثنائية اللّيل والنّهار مصداقًا لقوله تعالى: ﴿**لَا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ**﴾**[يس/40]**.

1-15- تكرار صوت الشّين:

كما يتجلّى تكرار صوت "الشّين" في هذه القصيدة؛ من خلال وروده ستٍّ وثلاثين مرّة. والشّين : «صوتٌ رخوٌ مهموسٌ، عند النّطق به يندفع الهواء من الرّئتين مارًّا بالحنجرة فلا يحرّك الوترين الصّوتيين، ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق ثمّ الفمّ (...)، فإذا وصل الهواء إلى مخرج الشّين وهو عند التقاء أوّل اللّسان وجزء من وسطه بوسط الحنك الأعلى»[2]. ويظهر ذلك في قول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[3]

يَا شِـعْرُ أَنْتَ فَمُ الشُّعُورِ ، وَصَرْخَةُ الرُّوحِ الكَئِيبْ.
يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ صَـدَى نَحِيـبُ القَلْـبِ ، وَالصّـبُّ

---

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص74.
[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مرجع سابق، ص69.
[3] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص71.

* * *

يَـا شِــعْرُ أَنْـتَ مَـدَامِعٌ عَلِقَـتْ بَأَهْـدَابِ الحَيَـاةْ.
يَـا شِــعْرُ أَنْـتَ دَمٌ ، تَفَجَّـرَ مـن كُلُـومِ الكَائِنَـاتْ.

* * *

يَـا شِــعْرُ! قَلْبِــي – مَثْلَمَـا تَـدْرِي –شَـقِيٌّ مُظْلَـمُ.
فِيـهِ الجِـرَاحُ ، النُّجْـلُ ، يَقْطِـرُ مِـنْ مَغَاوِرِهَـا الـدَّمُ.

يتبيّن من خلال هذا المقطع الشّعري تكرار صوت "الشّين"، حيث بلغ تواتره ثماني مرّات في :(الشّعر الّتي تكرّرت خمس مرّات – الشّعور – شقيّ)، فصوت "الشّين" ارتبط بكلمة الشّعر في أغلب كلمات هذه الأسطر والّتي سبقت بـ"يا" النّداء. فمن جهة تُوحي هذه الكلمة بشدّة ولعه بشعره[1]، ومن جهة ثانية تُوحي بمدى وحدة الشّاعر في هذا الوجود؛ فالشّعر بالنّسبة له إنسان يرافق دربه في هذه الحياة, فهو الصّورة العاكسة لما يعيشه ويحسّه من آلام وأحزان. فمن خلال الوصف الّذي أقامه الشّاعر في الأسطر الأربع الأولى أحدث نوعًا من التّرابط بين الوحدات المشكّلة للنّص الشّعري.

في حين في السّطرين الأخيرين من هذا المقطع الشّعري ربط كلمة شعر بشقيّ. فقد اتّخذ أبو القاسم الشّابي من خلال هذا الرّبط وسيلةً ليبثّ ما في قلبه من جراح وآلام.

من ذلك أيضًا نجد قوله (من مجزوء الكامل)[2]:

أَرَأَيْـتَ شَـحْرُورَ الفِـلاَ، مُتَرَنِّمًـا بَـيْنَ الغُصُـونْ.
جَمَـدَ النَّشِـيد بِصَـدْرِهِ،لَمَّا رَأَى طَيْـفَ المَنُـونْ.

* * *

يَـا شِــعْرُ أَنْـتَ نَشِـيدُ هَاتِيـكِ الزُّهُـورِ البَاسِـمَهْ.
يَـاَ لَيْتَنِــي مِثْـل الزُّهُـورِ ، بِـلاَ حَيَـاةٍ وَاجِمَـهْ.

* * *

---

[1] يُنظر: المصدر السّابق، ص71.

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (74–76).

فَتَجَرَّعَـــتْ كَأْسَـــادِهَاقًامِنْ مُشَعْشَعَةالشَّـــفَقْ.
فَتَمَايَلَتْ،سَـــــكْرَبِإِلَكَهْفِالحَيَاةِ ... وَلَمْتُفِـــــقْ.

تكرّر صوت "الشّين" في هذا المقطع الشّعري ست مرّات، من خلال الكلمات التّالية: (شحرور – النّشيد – شِعر – نشيد – مشعشعة – الشّفق). والملاحظ على هذه الكلمات أنّها تُوحي بالبروز والانتشار. ولعلّ صفة التّفشّي الّتي في "الشّين" حالت دون ذلك. والّتي «هي كثرة خروج الرّيح بين اللّسان والحنك وانبساطه في الخروج عند النّطق بها»[1]. فالشّحرور الّذي يعني الطّائر كثير التّرنّم لجمال صوته، وكذا النّشيد والشّعر اللّذيْن من الأصوات المسموعة تُوحي بالفرح والسّرور. كذلك بالنّسبة لكلمتي (مشعشعة والشّفق) اللّتان تُوحيان بالانتشار. أفادت كلّها معاني التّفاؤل والأمل. وهذا التّكامل الدّلالي بين الكلمات الّتي تحوي صوت "الشّين" أسهمت في تحقيق الاتّساق الصّوتي بين الوحدات المشكّلة للنّص الشّعري.

1-16- تكرار صوت الصّاد:

كما كان لصوت "الصّاد" حضورٌ بارزٌ في القصيدة؛ حيث بلغ تواتره حوالي أربعٍ وثلاثين مرّة، والصّاد: «صوتٌ رخوٌ مهموسٌ، يشبه السّين في كلّ شيءٍ سوى أنّ الصّاد أحد أصوات الإطباق (...). فعند النّطق بالصّاد يتّخذ اللّسان وضعًا مخالفًا لوضعه مع السّين. إذ يكون مقعّرًا منطبقًا على الحنك الأعلى، مع تصعّد أقصى اللّسان وطرفه نحو الحنك ككلّ الأصوات المطبقة». ويتجلّى تكراره في هذا النّص الشّعري من خلال قوله (من مجزوء الكامل):[2]

يَا قَلْبُ! لاَ تَجْزَعْ أَمَامَ تَصَلُّبِ الدَّهْرِ الهَصُورْ.
فَإِذا صَرَخَتْ تَوَجُّعًا هَزَأَتْ بِصَرْخَتِكَ الدُّهُورْ.

---

[1] محمّد يحيى سالم الجبّوري: مفهوم القوّة والضّعف في الأصوات العربيّة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص86.

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص72.

يتجلّى من هذين السّطرين أنّ صوت "الصّاد" قد تكرّر أربع مرّات، حيث تواتر في الكلمات التّالية: (تصلّب – الهصور – صرخت – بصرختك). ويمكن أن نحلّل دلالة صوت "الصّاد" في هذا السّياق من خلال التّركيز على صفاته الّتي أسهمت مساهمة فعّالة في كشف النّقاب عن الدّلالات، وفتح المجال لمعرفة المعاني الدّقيقة الّتي تتّضح من خلال تواتر الكلمات السّابقة؛ فكلمة (تصلبّ) تُوحي بالقوّة والشدّة، وقد اتّخذت هذا المعنى من خلال صفة الإطباق الّتي يتميّز بها هذا الصّوت، وقد اقترنت هذه الكلمة بعبارة :(الدّهر الهصور)، والّتي تضمّ صوت "الصّاد"، حيث تعني هي الأخرى الشّدائد والمصائب والأحزان الّتي يصوّرها الدّهر. ويبدو أنّ الشّاعر يأمر قلبه بأن لا يحزن أمام تصلّب الدّهر المنتصر.

كما أنّ السّطر الثّاني يحمل الدّلالات نفسها، حيث يوضّح الفعل (صَرَخْتَ) الّذي يعني إخراج ما في جوف الإنسان والتّعبير عنه عن طريق الصّراخ، الّذي هو أصواتٌ مسموعةٌ. ووضوح صوت "الصّاد" في هذين السّطرين يُوحي من خلال إيقاعه الدّاخلي على إيقاع التّجربة الّذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بنفسية أبي القاسم الشّابي[1].

كما تكرّر أيضا في قوله (من مجزوء الكامل):

يَـا شِـعْرُ! أَنْـتَ نَشِـيدُ أَمْـوَاجِ الخِضَـمِّ السَّـاحِرَهْ.
النَّاصِـــعَات ، البَاسِـــمَاتِ الرَّاقِصَـــات الطَّـــاهِرَهْ.

يتبيّن من خلال هذين السّطرين أنّ صوت "الصّاد" تكرّر مرّتين، من خلال وروده في كلمتي :(النّاصعات – الرّاقصات). فالشّاعر يُحاكي شِعره ويصفه بأنّه ذلك النّشيد الّذي تحدثه أمواج البحر الواسع الّتي تظهر من بعيد بنصاعة زرقتها. فعبّر بذلك عن قوّة وصمود شِعره وحركته الّتي تتراقص بين مدٍّ وجزرٍ.

[1] المصدر السابق، ص75.

كما أنّ السّطر الثّاني يدعّم الدّلالات السّابقة فكلمة (النّاصعات) الّتي تعني الوضوح والإشراق فيه قوّة، كذلك (الرّقصات) فالرّقص فيه حركة وظهور، فتداخل هذه المعاني وتشابك هذه الدّلالات يرجع إلى علوّ درجة الصّفير الّتي تتميزّ بها "الصّاد".

نستنتج من خلال هذه التّكرارات المتواترة لبعض الأصوات أنّها«أعطت القصيدة الإيقاع المذهل الّذي يشدّ القارئ أو المستمع للمتابعة، كما أنّ التّكرار والتّوزيع الصّوتي في القصيدة حقّقا توازيًا صوتيًّا على المستوى العام للقصيدة»[1]. فالتّفاعل الّذي أحدثته الأصوات المتواترةُجعلت من التّكرار الصّوتي آلية من آليات اتّساقه.

2- تكرارالمقاطع:

اعتبر المقطع[2] الصّوتي في بداية الدّرس الصّوتي الحديث ضرورة من الضّروريات العضويّة الّتي هي التّنفّس، إلاّ أنّ البعض منهم أعاره اهتمامًا كبيرًا كون« اللّغة تقوم أساسًا على الصّوت، فهو مادّتها الأساسية، وهذا يعني أنّ الأصل في اللّغة أن تكون نظامًا من الأصوات الّتي يتعامل بها الإنسان»[3]؛ فالكتابة في بداياتها كانت مقطعيّة قبل أن تصبح هجائية، إذ يمكن للمقاطع أن تميّز بين اللّغات بإبراز خصائص ونظام كلّ لغة على حده. كذلك الأوزان الشّعريّة قوامها الأساسي عدد المقاطع[4].

---

[1]إبراهيم الحمداني: بنية التّوازي في قصيدة فتح عمّورية، مجلّة كلّية التّربيّة الأساسيّة، جامعة بابل، العراق، ع(13)، 2013، ص69.

[2]المقطع بالنّسبة للعربيّة، أمّا في غير العربيّة فإنّ لفظة "Sullable" الانجليزيّة و "Syllabe"الفرنسيّة و"Sulbe" الألمانيّة ترتبط بالأصل اللاّتيني Sulabus الّذي يعود إلى اللّفظ اليوناني Syllabe.ومن الفعل : Syllambanien ويعني الضّم والجمع، كما يستعمل أيضًا في معنى الاحتواء والأخذ جملة دون تجزئة. يُنظر: عبد السّلام المسدّي: التّفكير اللّساني في الحضارة العربيّة ، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط1، 1980، ص262، الهامش: 74.

[3]صباح عطيوي عبود: المقطع الصّوتي في العربيّة، الرّضوان للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014، ص (24-25).

[4]يُنظر: المرجع نفسه، ص (25-26).

كما تتجلّى أهميّة المقطع في« تفسير قاعدة توزيع التّفخيم في الكلمات الّتي تحتوي على أصوات مفخّمة من مثل: [ص،ط،ض] (...) الأصوات المفخّمة تؤثّر في الأصوات المجاورة سواء أكانت صوائت أم صوامت. بحيث تجعلها مفخّمة»[1].

ويعمل المقطع على تحقيق الاتّساق الصّوتي بين المقاطع الصّوتية المكوّنة للنّص الشّعري. وقبل الحديث عن أنواع المقاطع الواردة في قصيدة "يا شعر" لأبي القاسم الشّابي، وقبل تحديد دلالاتها الّتي تنعكس على نفسية الشّاعر, ومدى تحقيقها لعنصرالاتّساق بين المقاطع، سنحاول أوّلاً تحديد مفهوم المقطع.

2-1- مفهومه:

لقد اختلف علماء الأصوات المحدثين حول إعطاء مفهوم دقيق وشامل للمقطع الصّوتي، ذلك لأنّه عُرّف حسب اتّجاهيْن اثنيْن الفونيتيكيوالفنولوجي؛فالاتجاهالفونيتيكي سلك في تعريفه للمقطع ثلاثة مسالك. فهناك من نحابه نحو الجانب السّمعي؛ حيث عرّفوه على أنّه: «تتابعٌ من الأصوات الكلاميّة، له حدّ أعلى أو قمّة إسماع طبيعيّة (بغضّ النّظر عن العوامل الأخرى مثل: النّبر والتّنغيم الصّوتي) تقع بين حدّين أدنيين من الإسماع»[2].

وهناك من نحابه نحو الجانب الفيزيائي، حيث عرّفوه على أنّه: «قطاع من تيار الكلام يحوي صوتًا مقطعيًّا ذا حجم أعظم، محاطًا بقطاعين أضعف أكوستيكيًّا (فيزيائيًّا)»[3]. يتبيّن من خلال هذا التّعريف أنّ المقطع عبارة عن مقاطع كلامية يحتوى على أصواتٍ مقطّعةٍ تقطيعًا صوتيًّا لها قوّة إسماعٍ بفعل الكثافة تقع بين حدّين أدنيين فيزيائيًا.

---

[1]سمير شريف استيتيّة: الأصوات اللّغويّة "رؤية عضويّة ونطقيّة وفيزيائيّة"، دار وائل للنّشر، عمّان، الأردن، ط1، 2003، ص303.

[2]أحمد مختار عمر: دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1997، ص285.

[3]المرجع نفسه، ص285.

وهناك من نحابه نحو الجانب الفيزيولوجي (النّطقي) للصّوت فعرّفوه على أنّه: «نبضة صدرية» أو «وحدة منفردة لتحرّك هواء الرّئتين لا تتضمّن أكثر من قمّة كلامية» أو «قمّة تموّجٍ مستمرّ من التوتّر في الجهاز العضلي النّطقي» أو نفخة هواء من الصّدر»[1]؛ فالمقطع الصّوتي من وِجهة فيزيولوجيّة نطقيّة يعني نبضة تحدث على مستوى الصّدر بسبب تحرّك هواء الرّئتين تتكوّن من وحدة صوتيّة تمثّل قمّة تموّج يستمرّ في التّذبذب في الجهاز العضلي النّطقي.

لذلك فطبيعة الدّراسة هي الّتي تحدّد للباحث أيُّ الاتجاهات الّتي يتّخذها عند الدّراسة والتّحليل.

أمّا الاتجاه الوظيفي فيعرّف المقطع بالنّظر إلى كونه وحدة في كلّ لغة على حده[2]، ذلك لأنّ هذا النّمط من المقاطع لا يمكن معالجته إلاّ داخل النّظام اللّغوي. فلكلّ لغة نظامها الّذي تتميّز به عن باقي أنظمة اللّغات الأخرى. وممّا قيل في تعريف المقطع حسب هذا الاتجاه: «أنّه الوحدة والّتي يمكن أن تحمل درجة واحدة من النّبر أو نغمة واحدة»[3].

يتبيّن من خلال هذا التّعريف أنّ المقطع رُبِط بالنّبر، إذ أنّ اللّغات النّبرية (Stress languages) ومنها الإنجليزيّة؛ يتّحدّد النّبر فيها من خلال الارتكاز على مقطعٍ من مقاطعها ومنه تتحدّد نوع الكلمة إن كانت اسمًا أو فعلاً. فمثلاً كلمة (import) إذا ضغطنا على المقطع الأوّل (im) كانت اسمًا بمعنى الاستيراد، وإذا ضغطنا على المقطع الثّاني

---

[1] أحمد مختار عمر: دراسة الصّوت اللّغوي، مرجع سابق، ص286.

[2] يُنظر: المرجعنفسه، ص286.

[3] حامد بن أحمد بن سعد الشّنبري: النّظام الصّوتي للّغة العربيّة "دراسة وصفيّة تطبيقيّة"، مركز اللّغة العربيّة، القاهرة، مصر، (د ط)، ص200.

(port) كانت فعلاً بمعنى استورد[1]. وكذلك ارتباطه بالنّغمة إذ إنّ درجة ارتفاع الصّوت وانخفاضه في الكلمة الواحدة تتحدّد من خلال المقطع.

2-2- أنواعه:

تتجسد أنواع المقطع من خلال التقسيمات الآتية:[2]

* **مقطع قصير مفتوح:** ويتكوّن من: صوت صامت وحركة قصيرة. ورمزه :(ص ح) أو [CV][3].

* **مقطع متوسّط:** والذّي هو على نمطين:

الأوّل: مقطع متوسّط مغلق: ويتكوّن من: صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت. ورمزه: (ص ح ص) أو [CVC].

الثّاني: مقطع متوسّط مفتوح: ويتكوّن من: صوت صامت + حركة طويلة.ورمزه: (ص ح ح) أو [CVV].

* **مقطع طويل:** والذّي هو على ثلاثة أنماط:

الأوّل: مقطع طويل مزدوج الإغلاق: ويتكوّن من: صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت + صوت صامت. ورمزه: (ص ح ص ص) أو [CVCC].

الثّاني: مقطع طويل مغلق: ويتكوّن من: صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت. ورمزه: (ص ح ح ص) أو [CVVC].

---

[1] ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2000، ص607.

[2] المرجع نفسه، ص(510-511).

[3] [CV] اختصار للمعادلة الجملية الأجنبية CONSONANT + SHORT VOWEL التي تترجم إلى العربية بـ: صامت + صائت أو حركة.

الثّالث: مقطع بالغ الطّول (المديد): ويتكوّن من: صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت + صوت صامت. ورمزه: (ص ح ح ص ص) أو [CVVCC].

نستنتج ممّا سبق ذكره أنّ مفهوم المقطع لم يكون موحدًّا بين العلماء، فكلّ عالم عرّفه بحسب الاتجاه الّذي يختص فيه. فنوع الدّراسة كما قلنا آنفًا هي الّتي تحدّد أيّ اتجاه يسلك العالم أو الباحث. والمقطع الصّوتي له علاقة وطيدة بالفونيمات فوق التّركيبيّة الأخرى من نبر وتنغيم. ونوع المقطع يؤثّر بشكل كبير في الإيقاع الدّاخلي للنّص الشّعري ممّا يتماشى والحالة النّفسية الّتي تمرّ بها النّفس الشّاعرة، ولشكل المقطع أهميّة بالغة في الدّراسة اللّسانيّة النّصيّة، حيث يعمل على تحقيق الاتّساق الصّوتي بين الوحدات المشكّلة للنّص الشّعري. لذلك سنحاول تبيان أكثر أنواع المقاطع تواترًا في قصيدة "يا شعر" لأبي القاسم الشّابي.

3- أنواع المقاطع ودلالتها في النّص:

احتفى النّص الشّعري الّذي بين أيدينا – قصيدة يا شعر – كأيّ نصٍّ آخر بأنواع معيّنة من المقاطع كونها الأساس الّذي تقوم عليه اللّغة بما تحمله من دلالات معبّرة عن حالة صاحبها إن كان في موضع حزن وألم أو فرح. لذلك سنحاول تقطيع هذا النّص الشّعري تقطيعًا صوتيًّا واستنباط أكثر أنواع المقاطع تواترًا مع ما تحمله من دلالة.

3-1- تكرار المقطع القصير (ص ح):

يتجلّى من خلال تحليلنا للمقاطع الصّوتيّة تواتر المقطع القصير (ص ح) بكثرة؛ إذ بلغ تكراره حوالي سبع مائة وتسع عشرة (719) مرّة .ومن أمثلته ما ورد في قول الشّاعر (من مجزوء الكامل)[1]:

[1]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (71-77).

يَا/شِعْ/رُ /أَذْ/تَ/فَ/مُ شْ/شُ/عُو/رِ /،/وَ/صَرْ/خ/ةُ ز/رُو/حِ لْ/ كَ/ئِيبْ/.

/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/ ص ح ص/ص ح/ ص ح ح/ص ح/،/ص ح/ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ ص ح ح ص/.

يَا/شِعْ/رُ /أَذْ/تَ/صـ/دَى/ذَ/حِي/بُ لْ/قَلْ/بِ/،/وَصْ/صَبْ/بِـ لْ/غ/رِيبْ/.

/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح /ص ح ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/،/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح ص/.

* * *

/أَ/رَ /أَيْ/تَ/أُمْ/مَ طْ/طِفْ/ل/تَبْ/كِي/ذَ/لِ/كَ طْ/طِفْ/لَ لْ/وَ /حِيدْ/.

/ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح / ص ح ص/ص ح ح/ص ح /ص ح /ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح ص/.

لَمْ/مَا/تَ/نَا/وَ /لَ/هُ/بِـ/عُنْ/فِنْ/سَا/عِ/دُلْ/مَوْ/تِ شْ/شَ/دِيدْ/.

/ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح ص/ ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح ص/.

/فَ/يُ/ثِيـ/رُ /فِيذْ/نفْ/سِ لْ/كَ/ئِيـ/بَـ/ةُ/عَا/صـِ/فَنْ/لاَ/يَرْ /كُ/دُ/.

/ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح /ص ح ح/ ص ح/ص ح /ص ح ح/ص ح /ص ح ص/ص حح /ص ح ص/ص ح/صح/.

/وَ/يُ/وَجْ/جِ/جُ لْ/قَلْ/بَ لْ/مُ/عَ ذْ/ذَ/بَ/شُعْ/لَ/تَنْ/لاَ/تَخْ/مِ/دُ/.

/ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/.

تكرّر المقطع القصير المفتوح (ص ح) في هذه الأسطر من الشِّعر سبعٍ وأربعين مرّة. و«المقاطع القصيرة من نوع "ص ح" أكثر الأشكال المقطعية شيوعًا في العربيّة»[1]؛ فتكرار هذا المقطع في النّص الشِّعري وتواتره بكثرة جاء ليتوافق مع اللّسان العربي، ونظام اللّغة العربيّة وبذلك يشعر القارئ بسهولة وسلاسة عند قراءته. كما أنّ طول الأسطر وطول النّص يتطلّب مقطعًا قصيرًا رشيقًا خفيفًا ليزيل الملل والسّأم عن القارئ أو المستمع. والخفّة والرّشاقة الّتي يتميّز بها هذا المقطع وسرعة حركته، وتمتّعه بحرّية الانتقال من (الرّاء) في (الشِّعر)، و(التّاء) في (أنت)، و(الفاء) في (فم)، و(الشّين) في (الشُّعور) وغيرها جعل منه المحرّك الأساس لضبط الإيقاع الصّوتي من خلال هذه الحرّية الّتي أتاحها التّكرار على مدار الأسطر والكلمات المكوّنة للنّص الشِّعري. فكوْن الأسطر تنتقل من نقطة إلى أخرى بحركة سريعة خفيفة، كذلك المقطع القصير ينتقل معها بنفس الوتيرة؛ لذلك فالسّمات والخصائص الصّوتيّة الّتي يتميّز بها أهّلته ليكون المقطع الأساسي والرّابط الصّوتي الّذي لديه القدرة على ضبط الإيقاعين الموسيقي والصّوتي من بداية النّص الشِّعري حتّى نهايته.[2]

3-2- تكرار المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص):

يتبيّن من خلال تحليلنا للمقاطع الصّوتية الواردة في النّص الشِّعري "يا شعر" تواتر المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص) بشكل لافت للانتباه؛ حيث بلغ تكراره حوالي أربع مائة

---

[1] فوزي حسن الشّايب: أثر القوانين الصّوتيّة في بناء الكلمة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2004، ص102.

[2] يُنظر: عادل عبد الرّحمن عبد الله إبراهيم: النّظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة "دراسة صوتيّة وصفيّة تحليليّة"، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزّة، فلسطين، 2006، ص86.

وأربعٍ وسبعين (474) مرّة؛ ويمكن أن نمثّل لذلك من خلال قول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[1]

/يَا/شِعْ/رُ/قَلْ/بِي/-/مِثْ/لَ/مَا/تَدْ/رِي/-/شَ/قِيْ/يُنْ/مُظْ/لِ/مُ/.

/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح ح/-/ص ح ص/ص ح/ ص ح ح/ص ح ص/ص ح ح/-/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح/.

/فِي/هِ لْ/جِ/رَا/حُ ذْ/نـ جْ/لُ/،/يُقْ/طُ/رُ/مِنْ/مَ/غَا/وِ/رَ/هَادْ/دَ/مُ/.

/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/،/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح ح ص/ص ح/ص ح/.

* * *

/كَمْ/قَدْ/نَ/صَحْ/تُ/لَ/هُ/بِـ/أَنْ/يَسْ/لُو/،/وَ/كَمْ/عَزْ/زَيْ/تُهْ/.

/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح/،/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/.

/فَ/أَ/بَى/،/وَ/مَا/أَصْ/غَى/إِلَى/قَوْ/لِي/،/فَ/مَا/أَجْ/دَيْ/تُهْ/.

/ص ح/ص ح/ص ح ح/،/ص ح/ص ح ح/ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ص ح ح/ص ح ص/ص ح ح/،/ص ح/ص ح ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/.

تكرّر المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص) في هذه الأسطر من الشِّعر خمسٍ وعشرين مرّة. ويحتلّ هذا النّوع من المقاطع المرتبة الثّانية مع المقطع المتوسّط المفتوح (ص

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (71-72).

ح ح) من حيث الشّيوع في اللّغة العربيّة. وتواتره في قصيدة "يا شعر" يُوحي بالآلام والأحزان الّتي يُعاني منها الشّاعر، وكبتها في قلبه جعله يُناجي كلٌّ من قلبه وشعره؛ فالشّعر بالنّسبة له الرّفيق المخلص في الحياة؛ والّذي من خلاله يعبّر عمّا يختلج في نفسه والّذي يتجلّى في قوله: (يا شعر أنت فم الشُّعور) أمّا مناجاته لقلبه بتحمّل متاعب الحياة وشقاءها؛ والّذي يتجلّى من خلال قوله: (يا قلب! لا تجزع أمام تصلّب الدّهر الهَصور)، و(يا القلب! لا تسخط على الأيّام). فهي عبارات توحي بأوجاع قلب الشّاعر المكبوتة في نفسه. و«الحقيقة أنّ هذا المقطع بخصائصه وسماته الصّوتيّة، عمل على تحقيق نوع من التّلوين الصّوتي والتّآلف الموسيقي، (...)، وإحداث التّأثير في المتلقّي»[1]. كما يُسهم أيضا في نقل الأحاسيس الكامنة في قلب الشّاعر من ذلك قوله: «شقيٌّ، مُظلم، فيه الجراح، المعذّب،...».

3-3- تكرار المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح):

يتجلّى من خلال تحليلنا للمقاطع الصّوتيّة الّتي شكّلت بنية النّص الشّعري تواتر المقطع المفتوح (ص ح ح)، الّذي بلغ تكراره حوالي ثلاثُ مائة وستّين (360) مرّة. وهذا التّواتر مردّه أصوات المدّ[2] الّتي احتوتها. وهي كما عرّفها "دانيال جونز" (Jones) عبارة عن: «صوتٍ مجهورٍ يخرج الهواء عند النّطق به على شكلٍ مستمرّ من الحلق والفمّ، دون

---

[1] عادل عبد الرّحمن عبد الله إبراهيم: النّظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة "دراسة صوتيّة وصفيّة تحليليّة"، مرجع سابق، ص87.

[2] وردت في كتب اللّغة قديمًا وحديثًا. مصطلحات متنّوعة ومتباينة لأصوات المدّ، والّتي قد تصل إلى عشرات المسميّات، وكلٌّ يعلّل سبب تسميته، فـ "سيبويه" أطلق عليه مصطلح الحروف اللّينة في كتابه، ووردت عند "ابن جنّي" باسم حروف العلّة لضعفها، وكذلك حروف المدّ واللّين في مؤلفاته، في حين أطلق عليها "الرّازي" مصطلح المصوّتات القصيرة والطّويلة، أمّا "ابن الجزري" فأطلق عليها تسمية حروف المدّ واللّين. وكذا الحروف الهوائية والهاوية. وأطلق بعض المحدثين مصطلح الأصوات الذّائبة، و "الأنطاكي": ذكر مصطلح الأصوات الحبيسة والطّليقة. يُنظر: غالب فاضل المطلبي: في الأصوات اللّغويّة "دراسة في أصوات المدّ العربيّة"، دار الحرّية، بغداد، العراق، (د ط)، 1984، ص (61-63).

أن يتعرّض لتدخّل الأعضاء الصّوتيّة تدخّلاً يمنع خروجه أو يسبّب فيه احتكاكًا مسموعًا»[1].

فصوت المدّ لا يعترضه عائقٌ عند خروجه من التّجويف الفموي الّذي يسبّبه الوتران الصّوتيان؛ فـ «عدم احتكاكهما يجعلها تكون أصواتًا موسيقيةً منتظمةً قابلةٌ للقياس، خاليةٌ من الضّوضاء. لها القدرة على الاستمرار»[2]. لذلك تواتر صوت المدّ (الألف) مائتين وثلاثٍ وعشرين مرّة؛ حيث يمثّل أكثر الأصوات تواترًا في هذا النّص الشّعري، مقابل صوتيْ المدّ (الياء) الّتي بلغ تواترها خمسٍ وخمسين مرّة، و(الواو) الّذي بلغ تواتره سبعٍ وأربعين مرّة، وفي خضّم هذا التنّوع المقطعي بفعل أصوات المدّ نجد أبا القاسم الشّابي يقول (من مجزوء الكامل):[3]

/يَبْ/كِي/ءَ/لَى لْ/ حُلْ/مِ لْ/بَ/عِي/دِ/بِ/لَوْ/ءَ/تِنْ/،/لاَ/تَدْ/جَ/لِي.

/ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/،/ص ح ح/ص ح ص/ص ح ح./

/غَ/رِ/دَنْ/كَ/صَ دْ/دَا/حِ لْ/هَ/وَا/تِ/فِ/فِي لْ/ فـ /لاَ/،/وَ/يَ/قُو/لُ/لِي/:

/ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/،/ص ح/ص ح/ص ح ح/:

/طَهْ/هِرْ/كُ/لُو/مَ/كَ/بِدْ/دُ/مُو/عِ/،/وَ/خَلْ/لِ/هَا/وَ/سَ/بِيـ/لَ/هَا/.

/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح/ ص ح ص/ص ح/ ص ح ح/ص ح/،/ص ح/ص ح ص/ص ح ح/ص ح /ص ح ح/ص ح ح/ص ح /ص ح ح./

[1] المرجع نفسه، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص(24-25).

[3] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص(72-73).

/إِذْ/ن لْ/مـَ/دَا/مِـ/عَ/لاَ/ثُ/ضَيْ/يِـ/عُ/حَـ/قِيـ/رَ /هَا/وَ /جـَ/لِيـ/لَـ/هَا/.

/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ح/.

يتبيّن من خلال تحليلنا لهذه الأسطر من الشّعر أنّ المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح) قد تكرّر حوالي عشرين مرّة تتداخل فيه أصوات المدّ الثّلاث (الألف والواو والياء)في مواقع متباينة من الأسطر.

حيث نلمح تواتر المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح) في نهاية كلّ سطر شعري و«الحكمة في ذلك إيجاد التّمكّن في التّطريب، ففي حروف اللّين نغمة موسيقيّة تخلو منها الحروف الصّحيحة»[1]؛ لذلك نجد "سيبويه" يقول: «إذا ما ترنّموا فإنّهم يُلحقون الألف والواو والياء»[2]فالسّبب الرئيس للترنُّم هو إلحاق أصوات المد في آخر كل سطر أو بيت شعري كونها تستغرق وقتًا أطول وهذا يتناسب مع الغناء الّذي يتطلّب طول نفس في آخر كل نغمة لذلك نجد "سيبويه" يقول:« إنّما ألحقوا هذه المدّة في حروف الرّوي؛ لأنّ الشّعر وضع للغناء والتّرنم»[3]. لهذا نجد الشّعراء يستخدمون أصوات المدّ في أشعارهم لخلق نغمة موسيقيّة تستسيغها الأذن عند سماعها.

إنّ استخدام المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح) فيه راحة للنّفس وحركة تؤثّر على نفسية الشّاعر من جهة، وتؤثّر من جهة ثانية في المتلقّي (القارئ/السّامع)، فمدّ الأصوات يعكس تعبير الشّاعر عمّا يختلج في صدره. وذلك بمخاطبة شِعره تارةً بعدّه: (فم الشّعور)، و (صرخة الرّوح الكئيب)، و (صدى نحيب القلب)، و (الصّبّ الغريب) وغيرها من العبارات الّتي وظّفها الشّاعر تدلّ على أريحية الشّاعر بوجود هذا الفنّ – الشّعر – في حياته ليقاسمه

---

[1] كوليزاركاكل عزيز: دلالات أصوات اللّين في اللّغة العربيّة، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط1، 2009، ص112.

[2] الكتاب، تح وشر/ عبد السّلام محمّد هارون، ج4، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط2، 1982، ص204.

[3] مرجع سابق، ص204.

أحزانه. وبمخاطبة قلبه تارة أخرى كونه يناجي قلبه للتّحلّي بروح الأمل والتفاؤل. ويتّضح ذلك من خلال العبارات الآتية: (يا قلب! لا تجزع أمام تطلّب الدّهر الهَصور)، و(يا قلب! لا تسخط على الأيّام)، و(يا قلب! لا تقنع بشوك اليأس من بين الزّهور)؛ حيث حاول الشّاعر من خلالها التّوفيق بين العقل والقلب. لأنّ النّقاد المحدثون يرون: «أنّ أصوات اللّين والمدّ لها القابلية على تحمّل أكبر قدرٍ من الشّحنات العاطفيّة قياسًا بالأصوات الأخرى، ويزداد عدد المدّات مع زيادة انفعال الشّاعر وتوجّعه»[1].

3-4- تكرار المقطع الطّويل المغلق (ص ح ح ص)

يتبيّن من خلال تحليلنا للمقاطع الصّوتيّة أنّ المقطع الطّويل المغلق (ص ح ح ص) تكرّر في كامل القصيدة حوالي خمسٍ وخمسين مرّة، وهو من المقاطع القليلة الشّيوع في الكلام ويأتي بشروط حدّدها النّجاة، كما أنّه يأتي في حالة الوقف[2]. من ذلك نجد قول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[3]

/يَا/قَلْ/بُ/!/لاَ/تَجْ/زَعْ/أَ/مَا/مَ/تَ/صلْ/لُ/بِ دْ/دَهْ/رِلْ/هَ/صُورْ/

/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/!/ص ح ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح ص/.

/فَ/إِ/ذَا/صَ/رَخْ/تَ/تَ/وَجْ/جُ/عَنْ/هُ/زَ/أَتْ/بِ/صَرْ/خَ/تِ/كَ دْ/دُ/هُورْ/.

/ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح ص /ص ح /ص ح ص/ص ح/ص ح /ص ح ص/ص ح /ص ح ص/ص ح /ص ح/ص ح ص /ص ح/ص ح ح ص/.

---

[1]كوليزاركاكل عزيز: دلالات أصوات اللّين في اللّغة العربيّة، مرجع سابق، ص (113-114).

[2]يُنظر: فوزي حسن الشّايب: أثر القوانين الصّوتيّة في بناء الكلمة، مرجع سابق، ص102.

[3]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص72.

* * *

/يَا/قَلْ/بُ/!/لاَ/تَسْ/خَطْ/عَ/لَى لْ/أَيْ/يَا/مِ/،/فَزْ/زَهْ/رُلْ/بَ/دِيعْ/.

/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/!/ص ح ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ص ح/،/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح ص/.

يُصْ/غِي/لِ/ضَجْ/جَا/تِ لْ/عَ/وَا/صِ/فِ/قَبْ/لَ/أَنْ/غَا/مِ رْ/رَ/بِيعْ/

/ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح حص/.

تكرّر المقطع الطّويل المغلق (ص ح ح ص) في هذه الأسطر خمس مرّات متّخذًا موقع القافية في كلّ سطر، و«هو مقطعٌ ذو وضوحٍ سمعيٍّ عالٍ، وثقلٍ واضحٍ في النّطق»[1]. وهذا ما يُوحي بشدّة معاناة الشّاعر في هذا الوجود، فطول المقطع يحيل إلى طول معاناته. وورود في نهاية أغلب كلمات السّطر الشّعري غرضه «إراحة النّفس من التّواصل الممتدّ»[2], وخلق توازن صوتي إيقاعي بين الأسطر المكوّنة لهذا المقطع الطّويل، و«تجلّت عظمته في تحديد الإيقاع الصّوتي بتكرار وحداته المتشابهة في (....) كلّ وقفٍ ينتهي بصامت سبقه حرف مدّ أولين»[3]. وكأنّ الشّاعر من خلال توظيفه لمثل هذه المقاطع تحيل على تمسّك الشّاعر بالحياة رغم معاناته بسبب المرض الّذي أصاب قلبه؛ ويتجلى ذلك

[1]مهدي عناد أحمد قبّها: التّحليل الصّوتي للنّص "بعض قصار سور القرآن الكريم"، رسالة ماجستير ، جامعة النّجاح الوطنيّة في نابلس، فلسطين، 2011، ص83.

[2]عادل عبد الرّحمن عبد الله إبراهيم: النّظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة "دراسة صوتيّة وصفيّة تحليليّة"، مرجع سابق، ص91.

[3]المرجع السّابق، ص91.

باستخدامه لكلمات بعينها من مثل: الحياة، الكائنات، الهَصور، الدّهور، النّجوم، ...., وهذا ما أحدث إيقاعًا موسيقيًّا داخليًّا لهذا النّص الشِّعري.

نستنتج ممّا سبق ذكره أنّ التّنوّع المقطعي للوحدات المكوّنة للقصيدة شكّل أهمّية بالغة في تحقيق اتّساق النّص من النّاحية الصّوتية، وما زاد اتّساقها التّفاعل الحاصل بين المقاطع والتّنظيم المحكم لها.

الفصل التّطبيقي الثّاني:

الاتّساق الصّوتي على مستوى الكلمة

في قصيدة "يا شعر" لأبي القاسم الشّابي

1- الجناس

2- التّكرار

تمهيد:

يتحقّق الاتّساق الصّوتي على عدّة مستويات، منها الكلمة والجملة،إذ يقوم الاتّساق الصّوتي على مستوى الكلمات والجمل بأدوار مختلفة في بنية النّص، إذ يعمل على ربط أجزاء النّص بعضها ببعض مُحدثًا نوعًا من الاتّساق، ولإثارة انتباه القارئ إلى كلمة مكرّرة أو جملة يريد الشّاعر أن يؤكّد عليها أو يُنبّه إليها. ومن ثمّة يقوم بتنشيط ذاكرته (السّامع/ القارئ) فضلاً عن مدى إنتاجه دلالة إيقاعية من جانبها الصّوتي لتتناسب مع القضيّة الّتي يسعى إليها النّص الشّعري[1].

لذلك سنحاول دراسة ظاهرة الجناس بعدّه آلية من آليات الاتّساق الصّوتي والّذي حفل به النّص الشّعري الّذي بين أيدينا بشكل كبير إضافة إلي التّكرار الّذي يعد ظاهرة شائعة في النّصوص الشّعريّة لما يتركه من أثر في نفسية المتلقي من جهة وما يحقّقه من إيقاع صوتي متماثل بتكرار كلمات بعينها أو متوازن بتكرار المترادفات أو عبارات أو صيغ تمثّل كلّها مفاتيح يريد الشّاعر تسليطها على المتلقي لفهم المعنى العام للقصيدة والتّأثير فيه من جهة ثانية.

[1] يُنظر: إبراهيم جابر علي: البنية الصّوتيّة في الشّعر الحديث " بُلند الحيدري نموذجًا"، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2014، ص205.

أولا- تجلّيات الجناس في النّص الشّعري:

يُعدّ الجناس من أنواع البديع الّتي عُني بها الشُّعراء العرب قديمًا وحديثًا، «وسُمي جناسًا لمجيء حروف ألفاظه من جنسٍ واحد ومادّة واحدة، ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفي في التّماثل ما تقرب به المجانسة»[1].

يتبيّن من خلال هذا التّعريف أنّ الجناس أنواع، فهناك التّام الّذي تتشابه حروف ألفاظه في الجنس والمادّة، وهناك الجناس النّاقص.

وقد عرّفه " ابن المعتز" بقوله: «التّجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعرٍ وكلامٍ، ومجانستها لها أنْ تشبهها في تأليف حروفها على سبيل الّتي ألّف الأصمعي كتاب " الأجناس" عليها، وقال الخليل: الجنس لكلّ ضرب من النّاس والطّير»[2]. فالجناس يحدث بين كلمتين سواءٌ في الشّعر أو النّثر، والشّرط فيهما أن يتشابها في عدد الحروف.

وربطه " السّكّاكي" بالتّشابه من حيث الشّكل؛ إذ نجده يقول: « وهو تشابه الكلمتين في اللّفظ».[3]

وأوضح تعريف للجناس ما أورده " ابن الأثير" حين قال: « وحقيقته أن يكون اللّفظ واحدًا والمعنى مختلفًا»[4]؛ فحقيقة الجناس هو تشابه الألفاظ واختلاف المعاني.

والجناس أنواع: تامّ، وناقص، والمحرّف، والمقلوب، وجناس التّصريف، والاشتقاقي أو ما يشبهه.

---

[1] علي الجندي : فنّ الجناس " بلاغة، أدب، نقد"، دار الفكر العربي، مصر، (د ط)، 1954، ص03.

[2] كتاب البديع، شر وتعليق/ عرفان مطرجي، مؤسّسة الكتب الثقافيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص36.

[3] مفتاح العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص429.

[4] المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تقديم وتعليق/ أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج1، دار النّهضة مصر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص262.

1-جناس التّصريف:

يُعَدّ جناس التّصريف من أكثر أنواع الجناس شيوعًا في قصيدة " يا شعر" لأبي القاسم الشّابي، وهو:«انفراد كلّ لفظٍ من اللّفظتين المتجانستين عن الأخرى في حرف، كما في قوله تعالى:﴿ لَيَكُونّنَّ أَهدى مِنْ اِحْدَى الأمَمِ ﴾ [فاطر/42]»[1]. فجناس التّصريف يعني تشابه الكلمتين في البنية الشّكليّة ما عدا حرف واحد تنفرد به الكلمة الأولى عن الأخرى.

1-1-الجناس المضارع:

يُعدُّ هذا الفنّ من أنماط جناس التّصريف، وهو:« أن يختلف اللّفظان المتجانسان في حرفين متقاربين في المخرج، وهذا الاختلاف إمّا يكون في أوّل الكلمة، أو في وسطها أو في آخرها»[2]؛ وهذا يعني أنّ الحرفان المختلفان في الكلمتين المتجانستين لا بدّ أن تكونا من مخرجٍ واحد أو متقاربتيْن في المخرج.

ويبدو أنَّ أبا القاسم الشّابي قد وظّف هذا النّمط من الجناس في عدّة مواضع، نذكر منها ما ورد في قوله (من مجزوء الكامل)[3]:

كَـــمْ حَرَّكْـــتَ كَـــفَّ الأَسَـــى أَوْتَـــارَ ذيـــاكَالحَنِينْ.

فَتَهَامَلَـــتْ أَحْـــزَانُ قَلْبِـــي فِـــي أَغَارِيـــدِ الأَنِـــينْ.

جانس الشّاعر في هذا الشّاهد بين الوحدتين اللّغويتين (الحنين – الأنين)، وذلك للتّشابه الوارد بينهما في الشّكل واختلافهما في حرفٍ واحدٍ، حيث يتجلّى التّباين بينهما من خلال الحرف الأوّل؛ فـ " الحاء" من كلمة (حنين) صوتٌ حلقي وهي مأخوذة من الجذر

---

[1] يحيى بن معطي: البديع في علم البديع، تح ودراسة/ محمّد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء، الاسكندريّة، مصر، ط1، 2003، ص102.

[2] عائشة حسين فريد: وشي الرّبيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربيّة، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 2000، ص180.

[3] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص73.

اللّغوي (حنّ) وتعني الشّوق، بينما " الهمزة" في كلمة (أنين) صوت حنجري، والأنين مأخوذ من الجذر اللّغوي (أنَّ) وتعني التأوّه.

وقد أحدث الجرس الصّوتي بين كلمتي (الحنين- الأنين) لونًا من الموسيقى الدّالة على شدّة الحزن الّذي ينتاب قلب الشّاعر ممّا يؤثّر تأثيرًا كبيرًا في نفس السّامع أو القارئ، فالتّوزيع المنظّم لهاتين الكلمتين واحتلالهما موقع القافية كان له دورٌ فعّال في تحقيق اتّساق الكلمات بعضها ببعض. كما أنّ صيغة هتين الصّفتين أسهمت في إحداث إيقاعٍ ونغمٍ موسيقي مميّز للنّص الشّعري، وهذا ما أدى إلى تحقيق الاتّساق الصّوتي بين عناصره اللّغويّة.

كما نلمح تواتر هذا النّمط من الجناس في قوله (من مجزوء الكامل)[1]:

السَّـافِرَاتِ، الصَّـادِحَاتِ مَـعَ الحَيَـاة إِلَـى الأَبَـدْ.
كَعَـرَائِسِ الأَمَـلِ الضَّـحُوكِ، يَمِسْنَ مَـا طَـالَ الأَمَـدْ.

يتجلّى الجِناس المضارع من خلال ثنائية (الأبد- الأمد) لأنّ الحرفين المختلفين فيهما – الباء والميم- لهما المخرج نفسه، والّذي يتمثّل في الشّفتين[2].

ونتج عن التّماثل الصّوتي الّذي أحدثته الكلمتين (الأبد- الأمد) جرسًا موسيقيًّا تقرع له الأذن حيث «ساعد الإيقاع الموسيقي والجرس الصّوتي على استقرار الفكرة في نفس السّامع»[3]، خاصّة وأنّ الشّاعر بنى قصيدته على التّقسيم الثّنائي، فذكر كلمة (الأبد) في آخر السّطر الأوّل، وكلمة (الأمد) في نهاية السّطر الثّاني، ممّا خلق إيقاعًا موسيقيًا أسهم في تحقيق الاتّساق الصّوتي بين السّطرين، وهذا ما فعّل حركة الموسيقى الدّاخلية للنّص

---

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص75.

[2] يُنظر: منصور بن محمّد الغامدي: الصّوتيات العربيّة، مكتب التّوبة، الرّياض، السّعودية، ط1، 2001، ص54.

[3] عبد الواحد حسن الشّيخ: البديع والتّوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنيّة، الإسكندريّة، مصر، ط1، 1999، ص34.

الشّعري. كما أنّ ورود الكلمتين بالصّياغة نفسها أسهم في تشكيل إيقاع ونغم موسيقي فعَّال، وقد أدّى ذلك إلى تحقيق الاتّساق الصّوتي بين العناصر المكوّنة لهذه القصيدة.

كما نلمح ورود هذا النّوع من الجناس في قوله (من مجزوء الكامل)[1]:

أُنْظُـرْ إِلَـى شَـفَقِ السَّـمَاءِ، يَفِـيضُ عَـنْ تِلْـكَ الجِبَـالْ.
بِشُـــعَاعِهِ الخَـــلاَّبْ، يَغْمُرُهَـــا بِبَسَـــمَاتِ الجَمَـــالْ.

يتجلّى الجناس المضارع من خلال ثنائيّة (الجبال- الجمال)، حيث يتّضح الاختلاف بين الكلمتين في صوت " الباء" في (الجبال) و"الميم" في (الجمال)، فكلاهما من مخرج واحد (الشّفتان). والإيقاع الحاصل بين الكلمتين؛ إذ أنّهما: «متساويتان في أطوالهما ومتجانسة في بنائها الصّوتي (...)، كما أنّ تكرار حرف الرّوي في القوافي المتتالية، أو تجانسها أحيانًا، يزيد في التّناغم الموسيقي»[2]. فالتّجانس الحاصل بين الكلمتين أسهم في تحقيق الاتّساق الصّوتي بين الكلمات المشكّلة للنّص الشّعري.

1-2- الجناس اللاّحق:

يُعدُّ هو الآخر من أنماط جناس التّصريف، والّذي هو: «ما أُبدِل من أحد رُكنيه حرفٌ بغيره من غير مخرجه، ولا قريب منه، نحو قوله تعالى: ﴿**وَ إِنَّهُ عَلَى ذَلِكَ لَشَهِيدٌ، وَإِنَّهُ لِحُبِّ الخَيْرِ لَشَدِيدٌ**﴾ [العاديات/ 8]. فمتى كان الحرف المبدَل من مخرج المبدَل منه أو مِمّا يقاربه سُمِيَّ "مضارعًا" نحو قوله تعالى: ﴿**وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ ويَنْأَوْنَ عَنْهُ**﴾ [الأنعام/ 26][3]».

فالحرفان المتجانسان في الجناس اللاّحق يكونان مختلفان في المخرج.

---

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص77.

[2] عبد الرّحيم محمّد الهبيل: ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشّافعي، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات، ع33، 2014، ص118.

[3] صفي الدّين الحلّي (عبد العزيز بن سرايا بن علي السّنبسي الحلّي): شرح الكافيّة البديعيّة "علوم البلاغة ومحاسن البديع"، تح/ نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص63.

ويبدو أنّ أبا القاسم الشّابي قد وظّف هذا النّمط أيضًا من الجناس في عدّة مواضع، يمكن أنْ نمثّل لها من خلال قوله (من مجزوء الكامل)[1]:

أَبَــدًا يَنُــوحُ بِحُرْقَــةٍ، بَــيْنَ الأَمَــانِي الهَاوِيَــهْ.
كَالبُلْبُــلِ الغِرِّيــدِ، مَــا بَــيْنَ الزُّهُــورِ الذَّاوِيَــهْ.

جانس الشّاعر في هذا الشّاهد بين الوحدتيْن اللّغويتيْن (الهاوية – الذّاويه)، ويتبيّن من خلال البنية الشّكليّة لهاتيْن الكلمتيْن أنَّ الجناس الوارد بينهما هو جناس لاحق، لأنّ "الهاء" و" الذّال" يختلفان في المخرج. كون – الهاء– صوتٌ حنجري، والثّاني – الذّال– بين أسناني[2].

حيث وصف الشّاعر الأماني بالهاوية، والزّهور بالذّاوية ليعبِّر من خلال هذا الوصف عن ضعفه أمام قوّة وصلابة الحياة، « فجمال الصّورة ليس فيما تنقله لنا من أحاسيس وأثقال نفسيّة اتّجاه هذه الدّنيا فقط، وإنّما فيما يرافقها أيضًا من إيقاع ودلالات (...) تعمل على تماسك النّص»[3]. فالإيقاع له دور فعّال في تحقيق الاتّساق الصّوتي.

كما تواتر هذا النّمط من الجناس في قوله (من مجزوء الكامل)[4]:

فِـي صَـدْرِهَا أَمَـلٌ، يُحَـدِّقُ نَحْـوَ هَاتِيـك النُّجُـومْ.
لَكِنَّــــهُ أَمَــــلٌ، سَــــتَلْحَدَهُ جَبَــــابِرَةُ الوُجُــــومْ.

يتجلّى في هذين السّطرين جناس التّصريف بين كلمتي (النّجوم –الوجوم) من نوع اللاّحق، فـ " النونّ في (النّجوم) و"الواو" في (الوجوم) مختلفتان في المخرج، حيث أنَّ "النّون لثوية أسنانيّة، و"الواو" يمكن وصفها بأنّها شفويّة أو طبقيّة.

---

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص71.

[2] يُنظر: منصور بن محمّد الغامدي: الصّوتيات العربيّة، مرجع سابق، ص (64– 65).

[3] عبد الرّحيم محمّد الهبيل: ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشّافعي، مرجع سابق، ص118.

[4] يُنظر: منصور بن محمّد الغامدي: الصّوتيات العربيّة، مرجع سابق، ص(64– 65).

فالتّماثل الصّوتي الواقع بين الكلمتيْن في آخر كلّ سطر من السّطرين أحدث نغمًا موسيقيًّا يُعبّر عن المعنى الّذي يريد الشّاعر توصيله إلى الملتقّى. «وهذا يؤكّد أنّ الإيقاع الصّوتي الواقع في الجناس النّاقص إيقاعٌ قائمٌ على انتظام الحركة بين أزواج من الكلمات بينها تجانس صوتي مما يؤدّي إلى تكثيف المعنى ويزيل الرّتابة عن السّامع، ويسبك النّص ويقوّي نسجه»[1]، ممّا أدّى إلى تفعيل حركة الموسيقى الداخليّة لهذا النّص الشّعري.

2-الجناس الشّبيه بالاشتقاق:

جعله "الخطيب القزويني" بما يلحق الجناس هو والاشتقاقي، وهو «أن يجمعهما المشابهة، وهي ما يشابه الاشتقاق وليس منه، كقوله تعالى: ﴿وَجَنَا الجَنَّتَيْنِ دَانٍ﴾[الرّحمن/54] فجنا والجنّتين تشابها حروفًا، ولكن جذريهما مختلفان»[2]. فشرط هذا الفنّ هو أن تختلفا الكلمتان في الجذر اللّغوي.

ونلمس هذا الفنّ – الجناس الشّبيه بالاشتقاق- من خلال قوله (من مجزوء الكامل)[3]:

يَاشِعْرُ أَنْتَ فَمُ الشُّعُورِ، وَصَرْخَةُ الرُّوحِ الكَئِيبْ.
يَا شِعْرُ أَنْتَ صَدَى نَحِيبُ القَلْبِ، والصَّبُ الغَرِيبْ.

يتبيّن من خلال السّطر الأوّل جناس بين كلمتي (شِعر- الشّعور)، فمن النّاحية الشّكليّة يتبادر إلى أذهاننا أنّهما من أصل واحد، إلاّ أنّهما ليس كذلك، لأنّ الأوّل – الشّعر-

[1]نوال بنت إبراهيم الحلوة: أثر التّكرار في التّماسك النّصي " مقاربة معجميّة تطبيقيّة في ضوء مقالات خالد المنيف"، مجلّة جامعة أمّ القرى لعلوم اللّغات وآدابها، السّعودية، ع (8)، 2012، ص29.

[2]محمّد أحمد قاسم ومحي الدّين ديب: علوم البلاغة " البديع والبيان والمعاني"، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص119.

[3] أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص71.

يعني ذلك «الكلام الموزون المقفّى قصدًا»[1]، في حين يعني الثّاني – الشُّعور– «الإدراك بلا دليل والإحساس»[2].

نتج عن هذا التّماثل الصّوتي الحاصل بين كلمتي (شِعر – الشّعور) إيقاع موسيقي تقرع له الآذان في فترة زمنية قصيرة كون الكلمتين قريبتان من حيث الموقع يفصل بينهما عبارة (أنت فم) بما فيه من «مزايا إيقاعية تقوم على التّشابه والتّماثل والتّرجيع، ممّا يؤدّي إلى استقطاب السّمع، وجذب الخيال لتتبّع عناصر التّشابه الصّوتي الّتي تنطوي على اختلافٍ معنوي تدعو إلى المقارنة والبحث عن الفروق والاختلافات، ما يؤدّي إلى نشاط خيالي معنوي متكامل في حيّز التّماثل الصّوتي»[3]، فالتجانس الحاصل بين الكلمتين المتقاربتين صوتيًّا من حيث الموقع حقّق اتساقًا.

نستنتج من خلال هذا التّحليل أنّ الجناس شكّل أهميّة بالغة في تحقيق اتّساق النّص من النّاحية الصّوتيّة «فهو – إلى جانب أدوات أخرى –قيتارة الشّاعر الّتي يعزف عليها، ويدندن بها، لأنه – في الواقع– صوتٌ أو إيقاعٌ تتكرّر فيه الكلمتان المتجانستان تجانسًا تامًّا أو ناقصًا في مساحة البيت الشّعري أو الجملة النّثريّة»[4]. وهذا ما أدّى إلى تفعيل حركة الموسيقى الدّاخليّة لهذا النّص الشّعري، وحقّق الاتّساق الصّوتي.

ثانيًا: تجلّيات التّكرار في النّص الشّعري:

يُعدُّ التّكرار من أهمّ الظّواهر النّصّية الّتي تعمل على تحقيق الاتّساق الصّوتي، وقد عرّفها علماء البلاغة بقولهم: و«هو أن يكرّر المتكلّم الكلمة أو الكلمتين بلفظها ومعناها

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مادّة (ش ع ر)، مرجع سابق، ص531.

[2] المرجع نفسه، ص531.

[3] ابتسام أحمد حمداوي: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي " في العصر العبّاسي"، دار القلم العربي، حلب ، سوريا، ط1، 1997، ص304.

[4] محمّد الواسطي: ظاهرة البديع عند الشّعراء المحدثين "دراسة بلاغيّة نقديّة"، دار نشر المعرفة، الرّباط، المغرب، ط1، 2003، ص181.

لتأكيد الوصف أو المدح أو غيره من الأغراض... كقوله تعالى:﴿ **مَكْرَهُمْ وَقَدْ مَكَرُوا مَكْرَهُمِ وَعِنْدَ اللَّهِ وإِنْ كَانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ الجِبَالُ**﴾ [إبراهيم/ 46] وكقوله تعالى في سورة " الرّحمن" عدّة مرار ﴿**فَبِأَيِّ أَلاَءِ رَبِكُمَا تُكَذِبَانْ**﴾[1] وقوله تعالى:﴿**هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ**﴾ [المؤمنون/ 36]»[2]. فالتّكرار هو توافق الكلمة أو الكلمتين مع أخرى في الشّكل والمضمون، ويبدو أنّ صاحب هذا التّعريف قد ركّز على ذِكْر أهم الأغراض الّتي يُوظف لأجلها التّكرار مثل: التّأكيد والمدح والوصف إلى غير ذلك من الأغراض.

ويبدو أنَّ أبا القاسم الشّابي قد وظّف ظاهرة التّكرار بكثرة، حيث ركزّ في نظمه لقصيدة "ياشِعر" على مجموعة من الكلمات الّتي كانت بمثابة مفاتيح تُدْخلنا إلى عالم الشّاعر وأحاسيسه.

وقد وردت هذه الظّاهرة على عدّة أنماط؛ منها:

1- التّكرار الكلّي:

والّذي نعني به تكرار الكلمة من حيث الشّكل والمضمون، ويتجسّد هذا النّمط من خلال تكرار بعض الكلمات أو العبارات، يمكن أن نذكر منها:

1-1- تكرار كلمة " الحياة":

عمد الشّاعر إلى تكرار كلمة " الحياة"؛ في حين بلغ تواترها في النّص الشّعري حوالي خمس عشرة مرّة. ويمكن أن نمثّل لذلك بقوله (من مجزوء الكامل)[3]:

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ مَـدَامِعٌ عَلِقَـتْ بِأَهْـدَابِ الحَيَـاةْ.
يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ دَمٌ، تَفَجّـرَ مِـنْ كُلُـومِ الكَائِنَـاتْ.

* * *

[1]تكرّرت هذه العبارة في سورة «الرّحمن» في الآيات التّالية: [13، 16، 18، 21، 23، 25، 28، 30، 32، 34، 36، 38، 40، 42، 45، 47، 49، 51، 53، 55، 57، 59، 61، 63، 65، 67، 69، 71، 73، 75، 77].

[2]صفي الدّين الحلّي: شرح الكافية البديعيّة في علوم البلاغة ومحاسن البديع، مرجع سابق، ص134.

[3]أبو القاسم الشّابي: ديوان الأغاني الحياة، مصدر سابق، ص(71- 72).

جَمَــدَتْ عَلَــى شَــفَتَيْهِ أَرْزَاءُ الحَيَــاةِ العَابِسَــهْ.
فَهُــوَ التَّعِــيسُ، يُذِيبُــه نَــوْحُ القُلُــوبِ البَائِسَــهْ.

* * *

كَمْ قُلْتَ: «صَبْرًا يا فُؤَادُ! أَلاَ تَكُفُّ عَنِ النَّحِيبْ؟
فَــإِذَا تَجَلَّــدَتِ الحَيَــاة تَبَــدَّدَتْ شُــعُلُ اللَّهِيــبْ؟

* * *

يَا قَلْبُ! لاَ تَقْنَعْ بِشَوْكِ اليَأْسِ مِنْ بَيْنِ الزُّهُورْ.
فَـوَرَاءَ أَوْجَــاعِ الحَيَــاةِ عُذُوبَــةُ الأَمَـلِ الجَسُـورْ.

يتّضح من خلال هذا المقطع الشّعري أنَّ كلمة " الحياة" اتّخذت عدّة مواقع بنائيّة، حيث وردت في قافية السّطر الأوّل، وفي وسط السّطر الثّالث والسّادس والثّامن، واللاّفت للانتباه أنّها وردت – الحياة– معرّفة بـ "ال". وهذا يعني أنّ الشّاعر يتحدّث عن حياته الخاصّة، وليس عن الحياة بصفة عامّة، ففي التّعريف تخصيص. ويُطلق على هذا النّمط من التّكرار بالتّكرار الهندسي والّذي يُسهم في بناء شكل النّص، ممّا يؤدّي إلى تغيير حركة الإيقاع، فيسهم ذلك في تفعيل الموسيقى الداخليّة للنّص الشّعري وتحقيق الاتّساق الصّوتي بين وحداته اللّغويّة.

ويتجلّى تكرار كلمة " الحياة" أيضًا من خلال قوله (من مجزوء الكامل)[1]:

فَمِــنَ المَــدَامِعِ مَــا تَــدْفَعُ جَارِفًــا حَسَــكَ الحَيَــاهْ.
يَرْمِــي لِهَاوِيَــةِ الوُجُــودِ بِكُــلِّ مَــا بَيْنِــي الطُّغَــاهْ.

* * *

مَــا لِلْمَنِيَّــةِ لاَ تُــرَقُ عَلَــى الحَيَــاةِ النَّائِحَــهْ؟
سِــيَّانُ أَفْئِــدَةٍ تَــئِنُّ، أَوِ القُلُــوبِ الصَّــادِحَهْ.

* * *

فَقَضَــى وَقَــدْ غَاضَــتْ أَغَارِيــدُ الحَيَــاةِ الطَّــاهِرَهْ.

[1] المصدر السّابق، ص(73-75).

وَهَـوَى مِـنَ الأَغْصَـانِ، مَـا بَـيْنَ الزُّهُـورِ البَاسِـرَهْ؟

* * *

طَفَحَـتِ بِأَعْمَـاقِ الوُجُـودِ سَـكِينَةُ الصَّـبْرِ الجَلِيـدْ.

لَمَّـا رَأَى عَـدُلَ الحَيَـاةِ يَضُـمُّهُ اللَّحْـدُ الكَنُـودْ.

يتّضح من خلال هذا المقطع الشّعري أنّ تكرار كلمة " الحياة" اتّخذت أيضًا عدّة مواقع بنائيّة، حيث وردت في السّطر الأوّل في موقع القافية، أمّا في السّطر الثّالث والخامس والثّامن احتلت موقع الوسط.

وتكرار هذه الكلمة في أغلب أسطر القصيدة تُوحي بمكانة هذه الكلمة في قلب الشّاعر، فمن جهة تدّل على إلحاحه بالصّمود أمام متاعب الحياة، ومن جهة ثانية تدّل على صموده أما المرض الّذي أصاب قلبه والّذي بات يشكّل خطرًا على حياته. وهذا يؤكّد ما قاله " ابن جنّي" « اعلم أنّ العرب إذا أرادت المعنى مكّنته واحتاطت له فمن ذلك التّوكيد»[1].

وهذا ما أسهم بشكلٍ مباشر في تغيير حركة الإيقاع، وعمل على تحقيق الاتّساق الصّوتي بين العناصر المشكّلة للنّص الشّعري.

1-2- تكرار كلمة " المدامع":

كرّر الشّاعر كلمة " المدامع" في نصّه الشّعري حوالي أربع مرّات. ويتّضح ذلك من خلال قوله (من مجزوء الكامل)[2]:

طَهِّـرْ كُلُومَـكَ بِالـدُّمُوعِ، وخَلِّهَـا وسَـبِيلِهَا.

إِنَّ المَـدَامِعَ لاَ تُضَـيِّعُ حَقِيرِهَـا وجَلِيلِهَـا.

* * *

فَمِـنَ المَـدَامِعِ مَـا تَـدْفَعُ جَارِفًـا حَسَـكَ الحَيَـاهْ.

يَرْمِـي لِهَاوِيَـةِ الوُجُـودِ بِكُـلِّ مَـا يَبْنِـي الطُّغَـاهْ.

---

[1] الخصائص، تح/ محمّد علي النّجار، ج3، المكتبة العلميّة، (د ط)، (د ت)، ص101.

[2] أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص73.

* * *

وَمِـنَ المَـدَامِعِ مَـا تَـأَلَّقَ فِـي الغَيَاهِـبْ كـالنُّجُومْ.
وَمِـنَ المَـدَامِعِ مَـا أَرَاحَ الـنَّفْسَ مِـنْ عِـبْءِ الهُمُـومْ.

يبدو من خلال هذا المقطع الشّعري أنّ كلمة " المدامع" قد احتلّت موضع الصّدارة من كلّ بيت، والغرض من ذلك هو لفت الانتباه والإحساس بأهمّية هذه الكلمة، وشحنها بدلالات خاصّة تعمل على إثارة المتلقي، مِمّا عمل على تحقيق تناغمٍ موسيقي يجذب انتباه القارئ من جهة، وأسهم من جهة ثانية في تحقيق الاتّساق الصّوتي بين العناصر اللّغويّة المشكّلة لهذا المقطع الشّعري.

1-3- تكرار كلمة "طيف":

تكرّرت هذه الكلمة في قصيدة " ياشِعر" ثلاث مرّات، ويتجلّى ذلك من خلال قوله (من مجزوء الكامل)[1]:

يَـأْتِي بِأَجْنِحَـةِ السُّـكُونِ ، كَأَنَّـهُ اللَّيْـلُ البَهِـيمْ.
لَكِـنَّ طَيْـفَ المَـوْتِ قَـاسٍ ، وَالـدُّجَى طَيْـفٌ رَحِـيمْ.

* * *

أَرَأَيْـتَ شَـحْرُورَ الفِـلاَ ، مُتَرَنِّمًـا بَـيْنَ الغُصُـونْ.
جَمَـدَ النَّشِـيدُ بِصَـدْرِهِ ، لَـمَّا رَأَى طَيْـفَ المَنُـونْ؟

وردت كلمة "طيفٌ"، في مواضع متباينة في هذا المقطع الشّعري، مِمّا شكّل هندسة صوتيّة مميّزة. والملفت للانتباه أنّ هذه الكلمة المكرّرة قد اقترنت بكلمات متباينة؛ ففي الموضع الأوّل ارتبطت بكلمة (الموت)، وفي الموضع الثّاني اقترنت بـ (الدُّجى)، بينما اقترنت في الموضع الأخير بكلمة (المنون)، ويبدو أنّ تكرار هذه الكلمة وارتباطاتها بالكلمات السّابقة له علاقة وطيدة بحالة الشّاعر النّفسيّة، فإذا كان طيف الموت قاسٍ على الإنسان

[1] المصدر السّابق، ص73.

فإنّ طيف الدُّجى أرحم، فبعد اللّيل يأتي النّهار والّذي يحمل معه التّفاؤل والأمل، بينما يحمل طيف المنون الكآبة والحسرة والألم والحزن. لذلك تداخلت المعاني وتباينت الدّلالات.

1- 4- تكرار كلمة "الأمل":

تكرّرت هذه الكلمة حوالي ثلاث مرّات ,والّتي يمكن أن نمثّل لها بقول الشّاعر(من مجزوء الكامل):[1]

يَا قَلْبُ ! لاَ تَقْنَعْ بِشَوْكِ اليَأْسِ مِنْ بَيْنِ الزُّهُورْ.
فَوَرَاءَ أَوْجَاعِ الحَيَاةِ عُذُوبَةُ الأَمَلِ الجَسُورْ.

* * *

فِي صَدْرِهَا أَمَلٌ ، يُحَدِّقُ نَحْوَ هَاتِيكِ النُّجُومْ.
لَكِنَّهُ أَمَلٌ ، سَتلْحده جَبَابِرَةُ الوُجُومْ.

احتلت هذه الكلمة أيضًا مواضع متباينة في هذا المقطع الشّعري، مِمّا يعمل على تفعيل حركة الإيقاع الموسيقي، حيث وردت في نهاية السّطر الثّاني، لتكون بعد ذلك في بداية كلّ من السّطر الثّالث والرّابع. فتكرار الشّاعر لهذه الكلمة يثبت أهمية " الأمل":في حياته، حتّى يحقّق أحلامه ويثبت وجوده، حيث نلمح وجود النّظرة التّشاؤميّة الّتي تميّز بها الشّعراء الرّومانسيين. فالشّاعر يرى أنّ " وراء أوجاع الحياة عذوبة الأمل" مِمّا يثبت أنّ الأمل ستلحده جبابرة الزّمن.

ولعلّ هذا التّكرار أسهم بشكل أو بآخر في تحقيق اتّساق النّص من خلال الإيقاع الصّوتي الّذي يُحدثه تكرار البنية اللّغويّة نفسها على مدار القصيدة.

نستنتج ممّا سبق ذكره أنّ تكرار الشّاعر لكلمات بعينها تُعدُّ بمثابة «مفتاحًا للفكرة المتسلّطة على الشّاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاّشعوريّة الّتي يسلّطها الشّعر على أعماق

[1] أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص(72- 76).

الشّاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها»[1]، بالإضافة إلى سعيه لتحقيق إيقاع على مستوى الموسيقى الدّاخلية، وإسهامه بشكل كبير في تحقيق الاتّساق الصّوتي على مستوى الكلمات المشكّلة للنّص الشّعري.

1- 5- تكرار عبارة " قلبي":

وردت هذه العبارة في القصيدة خمس مرّات، ويتجلّى ذلك من خلال قوله (من مجزوء الكامل)[2]:

يَـا شِـعْرُ! قَلْبِـي – مِثْلَمَـا تَـدْرِي – شَـقِيٌّ ، مُظْلَـمُ.
فِيـهِ الجِـرَاحُ ، النُّجْـلُ ، يَقْطُـرُ مِـنْ مَغَاوِرِهَـا الـدَّمُ.

* * *

لَكِـنَّ قَلْبِـي وَهُـوَ –مُخَضَّـلُ الجَوَانِـبِ بِالـدُّمُوعْ –
جَاشَتْ بِـهِ الأَحْزَانُ ، إِذْ طَفَحَتْ بِهَا تِلْكَ الصُّدُوعْ.

* * *

رَدِّدْ عَلَـى سَـمْعِ الـدُّجَى أَنَّـات قَلْبِـي الوَاهِيَـهْ.
وَاسْـكُبْ بِأَجْفَـانِ الزُّهُـورِ دُمُـوعَ قَلْبِـي الدَّامِيَـهْ.

* * *

كَـمْ حَرَّكْـتَ كَـفَّ الأَسَـى أَوْتَـارَ ذِيَّـاكَ الحَنِـينْ.
فَتَهَامَلَـتْ أَحْـزَانُ قَلْبِـي فِـي أَغَارِيـدِ الأَنِـينْ.

تتشكّل عبارة " قلبي" المتكرّرة من كلمة " قلب" و "ياء المتكلّم" الّتي تُحيل إلى ذات الشّاعر، لأن معظم الرّومانسيين حاولوا محاكاة تجاربهم الشّخصيّة، وهذا ما نلمحه في قصيدة " يا شِعر" ,حيث قام أبو القاسم الشّابي بتجسيد صورة قلبه الّذي كان مصدر آلامه وأحزانه، حيث يقول الشّابي متحدّثًا في رسالة من رسائله عن مصدر الألم الرّومانسي: «إنّ

[1] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 2014، ص (276- 277).
[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (71- 73).

قلبي هو منبع آلامي في هذا العالم ومن يدري؟ لعلّه سيكون منبعًا لمثل هاته الآلام في عالم آخر»[1].

ويبدو من خلال هذا المقطع الشِّعري أنّ الشّاعر يميل إلى توظيف التّكرار الهندسي الّذي يُوحي باضطراب ذات الشّاعر وعدم استقرار حالته النّفسيّة مِمّا دفعه لتوظيف عبارة " قلبي" في عدة مواضع؛ ففي السّطر الأوّل والثّالث احتلت موضع الصّدارة، بينما جاءت في ثنايا السّطر الخامس، والسّادس والثّامن، لتشكّل باحتلالها لهذه المواضع هندسة صوتيّة متباينة أسهمت في تحقيق الاتّساق بين عناصر هذا المقطع، وفعّلت حركة الموسيقى الدّاخلية.

1- 6- تكرار عبارة " ياشِعر":

تكرّرت هذه العبارة في كامل القصيدة حوالي احدى عشرة مرّة، فكانت بمثابة مفتاح تُدخلنا إلى عالم النّص، ويمكن أن نمثّل لذلك من خلال قول الشّاعر(من مجزوء الكامل)[2]:

يَا شِعْرُ أَنْتَ فَمُ الشُّعُورْ ، وَصَرْخَةُ الرُّوحِ الكَئِيبْ.
يَا شِعْرُ أَنْتَ صَدَى نَحِيبُ القَلْبِ ، وَالصَّبِّ الغَرِيبْ.

* * *

يَا شِعْرُ أَنْتَ مَدَامِعٌ عَلِقَتْ بِأَهْدَابِ الحَيَاةْ
يَا شِعْرُ أَنْتَ دَمٌ ، تَفَجَّرَ مِنْ كُلُومِ الكَائِنَاتْ.

* * *

يَا شِعْرُ ! يَا وَحْيَ الوُجُودِ الحَيِّ .. يا لُغَةَ المَلاَئِكْ.
غَرِّدْ ، فَأَيَّامِي أَنَا تَبْكِي عَلَى إِيقَاعِ نَايِكْ.

* * *

يَا شِعْرُ! هَلْ خُلِقَ المَنُونُ بِلاَ شُعُورٍ كَالجَمَادْ؟

---

[1] السّعيد الورقي: لغة الشّعر العربي الحديث " مقوماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعيّة"، مرجع سابق، ص115.

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (71- 74).

لاَ رَعْشَـــــة تَعْـــرُو يَدَيْـــــهِ إِذَا تَمَلَّقَـــــهُ الفُـــــؤَادْ؟

تُشكِّل عبارة "يا شِعر" تكرار صيغة النّداء، وهي تتكوّن من أداة النّداء "يا" والمنادى "شِعر"، فكان تكرار هذه الصّيغة «بمثابة صرخة جرى نسغها في أوصال الأسطر(...)، وهي صرخة نابعة من أعماق الشّاعر، إذ جاءت بطريقة عفويّة ,فبعد أن بارت به الحيل وضاقت به السُّبل لم يجد أمامه سوى صيغة النّداء»[1]. فكرّر عبارة " يا شعر" للمكانة الّتي يحتلّها الشِّعر في قلبه. فيصفه بأنّه: فم الشّعور، وصرخة الرّوح الكئيب، وبأنّه صدى نحيب القلب، والصّبّ الغريب، فالشِّعر بالنسبة له ذلك الرّفيق الدّائم في الحياة، ويتجلّى ذلك بقوله (يا رفيق صبابتي)، وهذا يوحي بوحدة الشّاعر في هذا الوجود، و«يمكن لهذا التّكرار أن يُولّد إيقاعًا داخليًّا في القصيدة، كما أنّ موقع الكلمة في النّص يُسهم إلى حدٍّ ما في درجة الإيقاع. وهو بذلك يهدف إلى تقوية المعاني الصّوتيّة»[2]. كما أنّ تكرار عبارة " يا شِعر" في بداية كلّ سطر شِعري يعمل على شدّ الانتباه وتوجيه العناية لهذه العبارة بعدّها مركز اهتمام الشّاعر، ممّا جعلها عنوانًا لهذا النّص الشِّعري، فالشّاعر جعل من شِعره أداة ووسيلة للتّعبير عن مشاعره وآلامه في الحياة. فكانت بذلك مرآة عاكسة لذات الشّاعر والّتي تبدو في هذا النّص كئيبة ومتحسّرة.

ويتجلّى مثل هذا التّكرار لعبارة " يا شِعر" في قوله أيضًا (من مجزوء الكامل)[3]:

يَـــا شِـــعْرُ أَنْـــتَ نَشِـــيدُ أَمْـــوَاجِ الخِضَـــمِّ السَّـــاحِرَهْ.
النَّاصِـــعَاتِ ، البَاسِـــمَاتِ ، الرَّاقِصَـــاتِ ، الطَّـــاهِرَهْ.

* * *

(1) سليم بوزيدي: جماليات التّوازي في التّراكيب الشّعريّة عند أبي حمو موسى الزّياني "مقارنة في أسلوبيّة التّركيب الشّعري"، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع (09)، 2013، ص221.

(2) أمال دهنون: جماليات التّكرار في القصيدة المعاصرة، مرجع سابق، ص07.

(3) أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص(75- 77).

يَــا شِــعْرُ أَنْــتَ نَشِــيدُ هَاتِيــكِ الزُّهُــورِ البَاسِــمَهْ.
يَــا لَيْتَنِــي مِثْــلُ الزُّهُــورِ ، بِــلاَ حَيَــاةٍ وَاجِمَــهْ.

* * *

يَــا شِــعْرُ ! أَنْــتَ نَحِيبُهَــا لَــمَّا هَــوَتْ لِسُــبَاتِهَا.
يَــا شِــعْرُ ، أَنْــتَ صُــدَاحُهَا ، فِــي مَوْتِهَــا وَحَيَاتِهَــا.

* * *

يَــا شِــعْرُ! أَنْــتَ جَمَــالُ أَضْــوَاءِ الغُــرُوبِ السَّــاحِرَهْ.
يَــا هَمْــسَ أَمْــوَاجِ المَسَــاءِ البَاسِــمَاتِ الحَــائِرَهْ.

يتبيّن من خلال تكرار عبارة " يا شِعر" في هذا المقطع الشِّعري أنّ الشّاعر جعل من الإلهام الشِّعري تعبيرًا عن الموجودات فهو نشيد أمواج الخضمّ السّاحرة، ونشيد الزّهور الباسمة، ونحيب الزّهور عند سقوطها وصُداحها، عند الموت والحياة، وجمال أضواء الغروب، وأمواج المساء الباسمات، فتوظيف الشّاعر لصيغة النّداء " يا شعر" وإلحاقها بالضّمير المنفصل (أَنْتَ) كان لتأكيد الفكرة وتبليغ المضمون، وقد أسهم هذا النّمط من التّكرار في تفعيل حركة الإيقاع الدّاخلي للنّص الشِّعري، كما عمل أيضًا على تحقيق الاتّساق الصّوتي بين العبارات المكوّنة له.

1-7- تكرار عبارة " يا قلب":

عمل الشّاعر على تكرار عبارة "يا قلب"، والّذي بلغ تواترها أربع مرات، ويتجلّى ذلك من خلال قوله (من مجزوء الكامل)[1]:

يَــا قَلْــبُ! لاَ تَجْــزَعْ أَمَــامَ تَصَــلُّبِ الــدَّهْرِ الهَصُــورْ.
فَــإِذَا صَــرَخْتَ تَوَجُّعًــا هَــزَأَتْ بِصَــرْخَتِكَ الــدُّهُورْ.

* * *

[1] المصدر السّابق، ص72.

يَـا قَلْـبُ! لاَ تَسْـخَطْ عَلَـى الأَيَّـامِ ، فَـالزَّهْرُ البَـدِيعْ
يُصْـغِي لِضَـجَّاتِ العَوَاصِـفِ قَبْـلَ أَنْغَـامِ الرَّبِيـعْ.

* * *

يَـا قَلْـبُ ! لاَ تَقْنَـعْ بِشَـوْكِ اليَـأْسِ مِـنْ بَـيْنِ الزُّهُـورْ.
فَـوَرَاءَ أَوْجَـاعِ الحَيَـاةِ عُذُوبَـةُ الأَمَـلِ الجَسُـورْ.

* * *

يَـا قَلْـبُ !لاَ تَسْـكبْ دُمُوعَـكَ بِالفَضَـاءِ فَتَنْـدَمِ.
فَعَلَـى ابْتِسَـامَاتِ الفَضَـاءِ قَسَـاوَةُ المُـتَهَكِّمِ.

جاءت عبارة " يا قلب" أيضًا بصيغة النّداء؛ المتكوِّنة من أداة النّداء "يا" والمنادى "قلب" مصحوبة بـ " لا النّاهية" و"أفعال المضارعة"، والّتي تتجلّى من خلال قوله: (يا قلب! لا تجزع– يا قلب! لا تسخط– يا قلب! لا تقنع– يا قلب! لا تسكب)، وهي عبارات تُوحي بمناجاة الشّاعر لقلبه بالتّحلي بروح التّفاؤل والأمل أمام صلابة الحياة، فوراء أوجاع الحياة عذوبة الأمل الجَسور وتوالي تكرار هذه العبارات أدّى إلى تفعيل درجة الموسيقى الدّاخليّة للنّص الشّعري، ممّا عمل على تحقيق الاتّساق الصّوتي بين العبارات المشكّلة لهذه الأسطر.

نستنتج ممّا سبق ذكره أنّ تكرار العبارات أسهم بشكل كبير في تحقيق الاتّساق الصّوتي، كما أنّ التّكرار المنتظم للعبارات نتج عنه إيقاع موسيقي منتظم ساعد على تعميق المفهوم الدّلالي للتّجربة الشّعرية وتأثيرها في المتلقي.

2- التّكرار الجزئي:

ويعني تكرار الكلمة نفسها مع شيءٍ من التّغيير في صيغتها ويظهر تواتر هذا النّمط من التّكرار في قصيدة " يا شِعر" من خلال قول الشّاعر (من مجزوء الكامل)[1]:

يَـا شِـعْرُ! قَلْبِـي – مِثْلَمَـا تَـدْرِي – شَـقِيٌّ ، مُظْلَـمُ.
فِيـهِ الجِـرَاحُ ، النُّجْـلُ ، يَقْطُـرُ مِـنْ مَغَاوِرِهَـا الـدَّمُ.

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (71–74).

***

يَـا قَلْـبُ! لاَ تَسْـخَطْ عَلَـى الأَيَّـامِ ، فَـالزَّهْرُ البَـدِيعْ
يُصْـغِي لِضَـجَّاتِ العَوَاصِـفِ قَبْـلَ أَنْغَـامِ الرَّبِيـعْ.

***

فَلَعَـلَّ قَلْـبَ اللَّيْـلِ أَرْحَـمُ بِـالقُلُوبِ البَاكِيَـهْ.
وَلَعَـلَّ جَفْـنَ الزَّهْـرِ أَحْفَـظُ لِلـدُّمُوعِ الجَارِيَـهْ.

***

فَلَكَـمْ أَرَقْـتُ مَـدَامِعِي ، حَتَّـى تَقَرَّحَـتِ الجُفُـونْ.
ثُـمَّ الْتَفَـتُّ ، فَلَـمْ أَجِـدْ قَلْبًـا يُقَاسِـمُنِي الشُّـجُونْ.

تجلّى التّكرار الجزئي في هذا المقطع من خلال الكلمات الآتية: (قلبي– قلبُ– قلبَ– القلوب– قلبًا)، ففي السّطر الأوّل اقترنت كلمة "قلب" بياء المتكلّم الّتي تُحيل إلى ذات الشّاعر، حيث يثبت من خلال تواتر هذه العبارة (قلبي) كثرة آلامه وجراحه. بينما وردت في السّطر الثّالث مقترنة بأداة النّداء (يا قلب). بينما أضيف إليها كلمة "اللّيل" في السّطر الخامس، لأنّ اللّيل كان أنيس الشّاعر ورفيق وحدته، فكان يُشكيه همومه ومآسيه، ويعدّ ذلك من مظاهر الشِّعر الرّومانسي حيث اتّخذ الطّبيعة رمزًا للهروب من الواقع. بينما وردت في الحالة الرّابعة على صيغة الجمع "قلوب"؛ حيث اقترنت بكلمة الباكية الّتي تثبت شدّة الألم والكآبة الّتي يشعر بها أبو القاسم الشّابي ليختم هذا المقطع بكلمة "قلبًا" إذ يثبت من خلال وروده أنّه لم يجد "قلبًا" يقاسمه شجونه لإحساسه بالوحدة في هذا الوجود.

فتكرار هذه الكلمات وتنوّع بنيتها الشّكليّة أسهم في تحقيق التّماسك الصّوتي النّاتج عن التّباين الوارد بينها في صيغتها اللّغويّة، كما أنّ ارتباطها بمعنى واحد دعّم الجانب الدّلالي وفعّل حركة الإيقاع الدّاخلي لهذا المقطع الشّعري.

ويتجلّى هذا النّمط من التّكرار في قوله أيضًا (من مجزوء الكامل)[1]:

يَــا شِــعْرُ أَنْــتَ مَــدَامِعٌ عَلِقَــتْ بِأَهْــدَابِ الحَيَــاةْ
يَــا شِــعْرُ أَنْــتَ دَمٌ ، تَفَجَّــرَ مِــنْ كُلُــومِ الكَائِنَــاتْ.

***

يَــا قَلْــبُ !لاَ تَسْــكبْ دُمُوعَــكَ بِالفَضَــاءِ فَتَنْــدَمِ.
فَعَلَــى ابْتِسَــامَاتِ الفَضَــاءِ قَسَــاوَةُ المُــتَهَكِّمِ.

***

فَلَكَــمْ أَرَقْــتُ مَــدَامِعِي ، حَتَّــى تَقَرَّحَــتِ الجُفُــونْ.
ثُــمَّ الْتَفَــتُّ ، فَلَــمْ أَجِــدْ قَلْبًــا يُقَاسِــمُنِي الشُّــجُونْ.

***

إِنَّ الحَيَــــاةَ كَئِيبَــــةٌ ، مَغْمُــــورَةٌ بِــــدُمُوعِهَا!!
وَالشَّـمْسُ أَضْـجَرُهَا الأَسَـى ، فِـي صَـحْوِهَا وَهُجُوعِهَـا.

يتّضح التّكرار الجزئي من خلال تكرار الكلمات الآتية:

(مدامع- دموعك - الدّموع - مدامعي - دموعها)، حيث تشترك جميعًا في كونها دموع تسيل من العينين؛ فمرّة تعود على الشّعر، ومرّة على القلب، ومرّة على عينيْ الشّاعر، ومرّة على الحياة الكئيبة. وورودها بصيغتي الجمع والمبالغة أفاد الكثرة، حيث تُوحي بشدّة دموع الشّاعر لكثرة أحزانه.

فتنّوع التّماثل الصّوتي للجذر اللغّوي الواحد(دَمَعَ) على مسافات أبعد بين الأسطر «كان للفت انتباه القارئ ولتخفيف من وتيرة التكرار الكلّي(...)، فطرّز بذلك سطح النّص وأكّد التحامه»[2] كما أنّه أحدث نوعًا من الاتّساق الصّوتي على مستوى الكلمات المتماثلة صوتيًّا.

---

[1] المصدر السّابق، ص (71- 76).

[2] نوال بنت إبراهيم الحلوة: أثر التّكرار في التّماسك النّصي مقاربة معجميّة تطبيقيّة في ضوء مقالات خالد منيف، مرجع سابق، ص36.

ومن أمثلة ذلك أيضًا قوله(من مجزوء الكامل):[1]

يَـا قَلْـبُ ! لاَ تَقْنَـعْ بِشَـوْكِ اليَـأْسِ مِـنْ بَـيْنِ الزُّهُـورْ.
فَــوَرَاءَ أَوْجَــاعِ الحَيَــاةِ عُذُوبَــةُ الأَمَــلِ الجَسُــورْ.

***

يَا شِعْرُ ! يَا وَحْيَ الوُجُودِ الحَيِّ .. يا لُغَةَ المَلاَئِكْ.
غَــرِّدْ ، فَأَيَّــامِي أَنَــا تَبْكِــي عَلَــى إِيقَــاعِ نَايِــكْ.

***

يَــا شِــعْرُ ! أَنْــتَ نَحِيبُهَــا لَــمَّا هَــوَتْ لِسُــبَاتِهَا.
يَـا شِـعْرُ ، أَنْـتَ صُـدَاحُهَا ، فِـي مَوْتِهَـا وَحَيَاتِهَـا.

يتجلّى التّكرار الجزئي من خلال الكلمات الآتية (الحياة – الحيُّ– حياتها)، وهي تشترك في معاني النّماء والبقاء وهذا يتناسب مع إصرار الشّاعر بالتمسّك بالحياة مهما كانت العوائق الّتي تعترض قلبه المليء بالآمال والأحلام. فحقّق هذا التّماثل الجزئي للأصوات اتّساقًا صوتيًّا على مستوى البنية الإيقاعيّة، وكذا البنية الشّكليّة للكلمات.

ويظهر هذا النّمط من التّكرار في قوله أيضًا (من مجزوء الكامل)[2]:

أَبَــدًا يَنُــوحُ بِحُرْقَــةٍ ، بَــيْنَ الأَمَــانِي الهَاوِيَــهْ.
كَالبُلْبُــلِ الغِرِّيــدِ مَــا بَــيْنَ الزُّهُــورِ الذَّاوِيَــهْ.

***

فَــارْحَمْ تَعَاسَــتَهُ ، وَنُــحْ مَعَــهُ عَلَــى أَحْلاَمِــهْ.
فَلَقَــدْ قَضَــى الحُلْــمُ البَــدِيعُ عَلَــى لِظَــى آلاَمِــهْ.

***

مَــا لِلْمَنِيَّــةِ لاَ تُــرَقُّ عَلَــى الحَيَــاةِ النَّائِحَــهْ ؟
سَــيَّانُ أَفْئِــدَةٌ تَــئِنُّ ، أَوِ القُلُــوبِ الصَّــادِحَهْ.

---

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص(71- 76).
[2] المصدر نفسه، ص (71– 74).

يتبيّن تكرار الشّاعر لاشتقاقات كلمة "ناح"؛ والّتي هي على النّحو الآتي: (نَوْحُ، ينُوح، نح، النّائحة)، والّتي تشترك في كونها تحمل دلالة البكاء بجزع وعويل. لذلك عبّر الشّاعر من خلال هذا التّماثل الصّوتي وتكرار الاشتقاقات المختلفة بين الحين والآخر للتّعبير عن شدّة حزنه وألمه، وهذا ما أسهم في تفعيل حركة الموسيقى الداخليّة، ومنه عمل على تحقيق الاتّساق الصّوتي بين الوحدات المعجميّة المكوّنة لهذه الأسطر بالذّات، حيث جمعت الكلمات المكرّرة بين الاسم (نوح) الّذي ارتبط بالقلوب البائسة، والفعل المضارع (ينوح) الّذي عبّر عن الأماني الهاوية الّتي سرعان ما يزول مفعولها بفعل الزّمن الّذي تتبدّل وتتغيّر ملامحه بتغيّر الظّروف والأحوال، إضافة إلى ورود فعل الأمر (نح) والاسم المؤنّث (النّائحة)، فعلى الرّغم من التّباين الوارد بين الكلمات المكرّرة في البنية اللّغويّة إلاّ أنّ ذلك عمل على ارتباطها ارتباطًا وثيقًا، وهذا ما أدّى إلى تسريع حركة الإيقاع الصّوتي بين العناصر اللّغويّة المشكّلة للقصيدة.

كذلك نجد هذا النّمط حاضرٌ في هذه القصيدة؛ من خلال قوله (من مجزوء الكامل)[1]:

يَبْكِي عَلَى الحُلْمِ البَعِيدِ بِلَوْعَةٍ ، لاَ تَنْجَلِي.
غَرِدًا ، كَصَدَّاحِ الهَوَاتِفِ فِي الفِلاَ ، وَيَقُولُ لِي :

***

فَارْحَمْ تَعَاسَتَهُ ، وَنُحْ مَعَهُ عَلَى أَحْلاَمِهْ.
فَلَقَدْ قَضَى الحُلْمُ البَدِيعُ عَلَى لِظَى آلاَمِهْ.

***

هَا إِنَّ أَزْهَارَ الرَّبِيعِ تَبَسَّمَتْ أَكْمَامُهَا.
تَرْنُو إِلَى الشَّفَقِ البَعِيدِ ، تَغُرُّهَا أَحْلاَمُهَا.

***

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (72– 77).

يَــا نَــايَ أَحْلاَمِــيَ الحَبِيَبــةُ! يَــا رَفِيــقَ صَــبَابَتِي.
لَــوْلاَكَ مِــتُّ بِلَــوْعَتِي ، وَبِشَــقْوَتِي ، وَكَــآبَتِي.

يتجلّى التّكرار الجزئي من خلال وروده في الكلمات الآتية: (الحلم – أحلامه – أحلامها– أحلامي)، وقد عبّر الشّاعر من خلالها عن أحلامه الضّائعة في هذا الوجود ولعلّ تباين موقعها في الأسطر نوّع درجة الإيقاع الصّوتي بين هذه المشتقّات، ممّا أسهم في تحقيق الاتّساق الصّوتي.

كذلك نجد هذا النّمط من التّكرار في قوله (من مجزوء الكامل)[1]:

أَبَــدًا يَنُــوحُ بِحُرْقَــةٍ ، بَــيْنَ الأَمَــانِي الهَاوِيَــهْ.
كَالبُلْبُــلِ الغِرِّيــدِ مَــا بَــيْنَ الزُّهُــور الذَّاوِيَــهْ.

***

يَــا قَلْــبُ! لاَ تَسْــخَطْ عَلَــى الأَيَّــامِ ، فَــالزَّهْرُ البَــدِيعْ
يُصْــغِي لِضَــجَّاتِ العَوَاصِــفِ قَبْــلَ أَنْغَــامِ الرَّبِيــعْ.

***

أَرَأَيْــتَ أزهــارَ الرَّبِيــعِ ، وَقَــدْ ذَوَتْ أَوْرَاقُهَــا.
فَهَـوَتْ إِلَـى صَـدْرِ التُّـرَابِ ، وَقَـدْ قَضَـتْ أَشْـوَاقُهَا ؟

يُحيل تنوّع الجذر اللّغوي في الكلمات الآتية:(الزّهور- الزّهر- أزهار) إلى ألم الشّاعر، وذلك بلجوءه إلى الطّبيعة ليعبّر من خلال عناصرها عن حالته النّفسيّة اليائسة ؛فالزّهور بطبيعتها تُوحي بالتّفاؤل والأمل، غير أنّ السّياق الّذي وُضعت فيه ألزمها دلالات الحزن والهوان والذّبول. ولعلّ ظهور اشتقاقات كلمة "الزّهر" بين الفينة والأخرى أدّى إلى تحقيق الاتسّاق الصّوتي وتفعيل حركة الإيقاع الدّاخلي لهذا النّص الشّعري.

كما نجد هذا النّمط في قوله(من مجزوء الكامل):[2]

[1] المصدر السابق، ص74.

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص74.

مَـــا لِلْمَنِيَّـــةِ لاَ تُـــرَقُّ عَلَـــى الحَيَـــاةِ النَّائِحَـــهْ ؟
سَـــيَّانُ أَفْئِـــدَةٌ تَـــئِنُّ ، أَوِ القُلُـــوبِ الصَّـــادِحَهْ.

***

يَـا شِـعْرُ! هَـلْ خُلِـقَ الـمَنُونُ بِـلاَ شُـعُورٍ كَالجَمَـادْ؟
لاَ رَعْشَـــةَ تَعْـــرُو يَدَيْـــهِ إِذَا تَمَلَّقَـــهُ الفُـــؤَادْ؟

تجلّى في هذا المقطع تكرارٌ جزئي بين كلمتي (المنية والمنون) وكلاهما يدّل على الموت. وهذا يُحيل إلى موقف الشّاعر من الموت الّذي أصبح يلازمه ويراوده أينما ذهب.

كما نلحظ التّكرار الجزئي بين كلمتي(صرخت وصرختك) من خلال قول الشّاعر(من مجزوء الكامل):[1]

يَـا قَلْـبُ! لاَ تَجْـزَعْ أَمَـامَ تَصَـلُّبِ الـدَّهْرِ الهَصُـورْ.
فَـإِذَا صَـرَخْتَ تَوَجُّعًـا هَـزَأَتْ بِصَـرْخَتِكَ الـدُّهُورْ.

تجلّى التّكرار الجزئي في هذا الشّاهد بين كلمتي(صرخت) الّتي جاءت فعلاً، و(صرختك) الّتي جاءت اسمًا وهما مشتقّان من الفعل "صرخ" وتكرار الجذر اللّغوي نفسه في السّطر الواحد من الشّعر شكّل إيقاعًا موسيقيًا داخليًا بين الكلمتين، كما أنّ هذا التّكرار عبّر عن الحالة النّفسيّة للشّاعر، حيث عبّر من خلال الفعل عن تألّم قلبه وحسرته. فعلى الرّغم من تعبير الشّاعر عن آلامه وأحزانه ومآسيه، إلاّ أنّ الدّهر يستهزئ بصرخات ذلك القلب الحزين.

3- التّكرار بالتّرادف:

ويعني اشتراك الكلمتين المكرّرتين في المعنى واختلافهما في الشكل، ويظهر تواتر هذا النّمط من التكرار في قوله(من مجزوء الكامل):[2]

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ مَـدَامِعٌ عَلِقَـتْ بِأَهْـدَابِ الحَيَـاةْ

---

[1] المصدر السّابق، ص72.

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص71.

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ دَمٌ ، تَفَجَّـرَ مِـنْ كُلُـومِ الكَائِنَـاتْ.

***

يَـا شِـعْرُ! قَلْبِـي – مِثْلَمَـا تَـدْرِي – شَـقِيٌّ ، مُظْلَـمُ.
فِيـهِ الجِـرَاحُ ، النُّجْـلُ ، يَقْطُـرُ مِـنْ مَغَاوِرِهَـا الـدَّمُ.

تشترك كلٌّ من كلمة (كلوم) و(الجراح) في المعنى، حيث تعبّر الأولى عن شِعر الشّاعر الّذي هو بمثابة الدّم المتفجّر من علوم الكائنات، وارتباط هذه الكلمة بكلمة (دم) تعني شدّة الآلام والأوجاع، وتعني الثّانية أوجاع قلب الشّاعر حتّى أصبح يقطر دمًا. وذلك يدلّ على شدّة الآلام، وما يلفت للانتباه في هذا الشّاهد أنّ الكلمتين المكرّرتيْن وردتا بصيغة الجمع مِمّا يثبت شدّة معاناة الشّاعر وكثرة آلامه وأحزانه، كما أنّ ورود هذا النّمط من التّكرار يعمل على تكثيف الجانب الدّلالي وتنويع المعاني.

كما يقترب هذا المعنى من معاني كلمات هذا المقطع الّذي قال فيه الشّاعر(من مجزوء الكامل):[1]

يَـا قَلْـبُ ! لاَ تَقْنَـعْ بِشَـوْكِ اليَـأْسِ مِـنْ بَـيْنِ الزُّهُـورْ.
فَـوَرَاءَ أَوْجَـاعِ الحَيَـاةِ عُذُوبَـةُ الأَمَـلِ الجَسُـورْ.

***

لَكِـنَّ قَلْبِـي وَهُـوَ –مُخَضَّـلُ الجَوَانِـبِ بِالـدُّمُوعْ –
جَاشَـتْ بِـهِ الأَحْـزَانُ ، إِذْ طَفَحَـتْ بِهَـا تِلْـكَ الصُّـدُوعْ.

***

وَمِـنَ المَـدَامِعِ مَـا تَـأَلَّقَ فِـي الغَيَاهِـبِ كَـالنُّجُومْ.
وَمِـنَ المَـدَامِعِ مَـا أَرَاحَ الـنَّفْسَ مِـنْ عِـبْءِ الهُمُـومْ.

***

فَـارْحَمْ تَعَاسَـتَهُ ، وَنُـحْ مَعَـهُ عَلَـى أَحْلاَمِـهْ.
فَلَقَـدْ قَضَـى الحُلْـمُ البَـدِيعُ عَلَـى لِظَـى آلاَمِـهْ.

---

[1] المصدر السّابق، ص(72 - 73)

***

رَدِّدْ عَلَــى سَــمْعِ الــدُّجَى أَنَّــاتَ قَلْبِــي الوَاهِيَــهْ.
وَاسْــكُبْ بِأَجْفَــانِ الزُّهُــورِ دُمُــوعَ قَلْبِــي الدَّامِيَــهْ.

لجأ الشّاعر في هذا المقطع الشِّعري إلى توظيف ظاهرة التّرادف من خلال تواتر الكلمات التّالية :(الأحزان - الهموم - آلامه - أنّات)، والّتي تشترك جميعًا في التّعبير عن هموم الشّاعر ومآسيه، ممّا جعله يئنّ ويتحسّر؛فـ«المترادفات تشترك في جزء من المعنى ثمّ يزيد كلّ مترادف عن الآخر بمعنى ينفرد به»[1]، غير أنّ كلمة (الهموم) تترادف مع كلمة الأحزان، في حين الأحزان تعني الغمّ، أمّا الآلام فهي الأوجاع ,والأنين يعني التأوّه. ومجيء هذه المترادفات بصيغة الجمع يُوحي بكثرة أحزان الشّاعر وآلامه.«ولعلّ هذا التنّوع في البنية المعجميّة بين الصّيغة المفردة (...) كان للفت انتباه القارئ وللتخفيف من وتيرة التّكرار الكلّي (...)، فطرّز بذلك سطح النّص وأكّد التحامه»[2]. فعلاقة التّرادف الواردة بين الكلمات السّابقة أدّت إلى تفعيل حركة الموسيقى الدّاخلية من جهة، وعملت على تحقيق الاتّساق الصّوتي من جهة ثانية.

ويتجلّى هذا النمط من التّكرار – تكرار التّرادف– من خلال قول الشّاعر (من مجزوء الكامل)[3]:

أَبَــدًا يَنُــوحُ بِحُرْقَــةٍ ، بَــيْنَ الأَمَــانِي الهَاوِيَــهْ.
كَالبُلْبُــلِ الغِرِّيــدِ مَــا بَــيْنَ الزُّهُــورِ الذَّاوِيَــهْ.

***

يَبْكِــي عَلَــى الحُلْــمِ البَعِيــدِ بِلَوْعَــةٍ ، لاَ تَنْجَلِــي.

---

[1] رياض بوزينة: التّماسك النّصي من خلال العطف والتّكرار " دراسة تطبيقيّة في ديوان المواكب" لجبران خليل جبران "، مرجع سابق، ص162.

[2]نوال بنت إبراهيم الحلوة: أثر التكرار في التّماسك النّصي" مقاربة معجميّة تطبيقيّة في ضوء مقالات خالد المنيف"، مرجع سابق، ص (71 - 74).

[3]أبو القسام الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (71–74).

غَـرِدًا ، كَصَـدَّاحِ الهَوَاتِـفِ فِـي الفِـلاَ ، وَيَقُـولُ لِـي :

***

فَعَسَـــى يَكُـــون اللَّيْـــلُ أَرْحَـــمَ فَهُـــوَ مِثْلِـــي يَنْـــدبْ.

وَعَسَـى يَصُـونَ الزَّهْـرُ دَمْعِـي ، فَهُـوَ مِثْلِـي يَسْـكبْ.

يتواجد في هذا المقطع تكرار أفعال مترادفة في المعنى، وهي (ينوح – يندب– يبكي)، إلاّ أنّ كلّ فعل منه ينفرد بدلالة معيّنة؛ فالنّواح يعني البكاء بالجزع والعويل، في حين النّدب بكاء بصراخ مع ترك جروح على الوجه، أمّا البكاء فهو دموع العينين. وانتهاج الشّاعر لمثل هذه الاستراتيجية إنّما ليؤكّد حرصه على التّأثير في المتلقي ، فالتّنوع في البنية الشّكليّة للكلمات يزيل الرّتابة والملل، وعلى الرّغم من التّباعد بين هذه الأفعال المترادفة إلاّ انّها أسهمت بشكل أو بآخر في تحقيق التّماسك والتّرابط بين الوحدات اللّغويّة المشكّلة للنّص.

كما يتجلّى هذا النّوع في قول الشّاعر (من مجزوء الكامل)[1]:

يَـــأْتِي بِأَجْنِحَـــةِ السُّـــكُونِ ، كَأَنَّـــهُ اللَّيْـــلُ البَهِـــيمْ.

لَكِـنَّ طَيْـفَ المَـوْتِ قَـاسٍ ، وَالـدُّجَى طَيْـفٌ رَحِـيمْ.

***

مَـــا لِلْمَنِيَّـــةِ لاَ تُـــرَقُّ عَلَـــى الحَيَـــاةِ النَّائِحَـــهْ ؟

سَـــيَّانُ أَفْئِـــدَةٌ تَـــئِنُّ ، أَوِ القُلُـــوبِ الصَّـــادِحَهْ.

ورد في هذه المتتالية ثنائيتان تجمع كلٌّ منهما بين مترادفتيْن؛ يتجسّد الأوّل من خلال كلمتي (اللّيل– الدّجى)، وتتمثّل الثّانية في كلمتي (الموت – المنيّة)، فأراد الشّاعر من خلال هذا التّرادف إجراء مقابلة بين الموت والحياة، فامتاز الموت بالقسوة، في حين امتاز

[1] المصدر السّابق، ص74.

اللّيل بالرّحمة. إلاّ أنّهما يشتركان في السّكون، وهذا التّقارب في التّرادف صنع «شبكة دلالية أسهمت في تماسك النّص»[1].

نستنتج ممّا سبق ذكره أنّ التّكرار بالتّرادف أسهم بشكلٍ كبير في تحقيق اتّساق النّص الشّعري سواء أكان هذا الترادف عن بعد أم عن قرب، ومنه فالتّكرار بالتّرادف يُسهم في التّنوع المعجمي داخل النّص، كما أنّه ينفي الشّعور بالضّجر والممل الحاصل نتيجة التّكرار الكلّي؛ ممّا أضفى على النّص تنوّعًا ابداعيًا دلاليًّا أسهم في تماسك النّص وترابطه»[2].

وقد أسهم التّكرار الكلّي أو الجزئي في تحقيق الاتّساق الصّوتي على المستوى المعجمي.

4- تكرار الصّيغ:

لقي تكرار الصّيغ الصّرفيّة في القافية حضورٌ بارزٌ في قصيدة " يا شعر"، والبناء الثّنائي الّذي نظم به أبو القاسم الشّابي قصيدته حقّق التّشاكل الصّوتي والإيقاعي في القافية. وذلك بتكرار صيغ على وزن: فَعُولْ، فَعِيلْ ، أَفْعَالْ، والّتي سنعرضها على النّحو الآتي:

4-1- تكرار صيغة " فَعِيلْ":

تكرّرت صيغة "فَعِيلْ" في هذا النّص الشّعري حوالي ثمان عشرة مرّة، والّذي يمكن أن نمثّل له من خلال قول الشّاعر (من مجزوء الكامل)[3]:

يَا شِعْرُ أَنْتَ فَمُ الشُّعُورِ، وَصَرْخَةُ الروح الكَئِيبْ.
يَا شِعْرُ أَنْتَ صَدَى نَحِيبُ القَلْبِ، وَالصَّبُّ الغَرِيبْ.

* * *

[1] نوال بنت إبراهيم الحلوة: اثر التّكرار في التّماسك النّصي " مقاربة معجميّة تطبيقيّة في ضوء مقالات خالد المنيف"، مرجع سابق، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (71-72).

كَمْ قُلْتُ : «صَبْرًا يَا فُؤَادُ .. أَلَا تَكُفّ عَنِ النَّحِيبْ؟
فَـإِذَا تَجَلَّـدَتِ الحَيَـاةُ تَبَـدَّدَتْ شُـعُلُ اللَّهِيـبْ؟
* * *
يَـا قَلْبُ ! لاَ تَسْـخُطْ عَلَـى الأَيَّـامِ ، فَـالزَّهْرُ البَـدِيعْ.
يُصْـغِي لِضَـجَّاتِ العَوَاصِـفِ قَبْـلَ أَنْغَـامِ الرَّبِيـعْ.

يتجسّد تكرار صيغة "فَعِيلْ" في آخر كلّ سطر من هذا المقطع الشّعري، والّتي نمثّل لها من خلال ورودها في الكلمات الآتية:

(الكئيب– الغريب– النّحيب– اللّهيب– البديع– الرّبيع). فهذا التّماثل في البنية الصّرفيّة عمل على تسريع الإيقاع الدّاخلي للنّص وفعّل الاتّساق الصّوتي بين العناصر اللّغويّة للقصيدة.

ويتجلّى هذا النّمط من التّكرار أيضًا لصيغة "فَعِيلْ" في قول الشّاعر(من مجزوء الكامل)[1]:

طَهِّـرْ كُلُومَـكَ بِالـدُّمُوعْ ، وَخَلِّهَـا وَسَـبِيلَهَا.
إِنَّ المَـدَامِعَ لاَ تُضَـيِّعُ حَقِيرَهَـا وَجَلِيلَهَـا.
** •
كَـمْ حَرَّكَـتْ كَـفَّ الأَسَـى أَوْتَـارَ ذِيَّـاكَ الحَنِـينْ.
فَتَهَامَلَـتْ أَحْـزَانْ قَلْبِـي فِـي أَغَارِيـدُ الأَنِـينْ.
***
قَدْ قَنَّعْتَ كَفَّ المَسَاءِ المَوْتَ بِالصَّمْتِ الرَّهِيبْ.
فَغَدَا كَأَعْمَاقِ الكُهُوفِ ، بِلاَ ضَجِيجٍ أَوْ وَجِيبْ.

تتماثل الكلمات التّالية :(سبيل – جليل – حنين – أنين – رهيب – وجيب) في البنية الصّرفية، حيث وردت على صيغة "فعيل" وورودها في القافية عمل على تحقيق الاتّساق الصّوتي بين الأسطر الشّعرية وفعّل حركة الموسيقى الدّاخلية للنّص الشّعري.

[1] المصدر السّابق، ص(73– 74).

كما يتجلّى ذلك من خلال قوله (من مجزوء الكامل)[1]:

يَـأْتِي بِأَجْنِحَـةِ السُّـكُونِ ، كَأَنَّـهُ اللَّيْـلُ البَهِـيمْ.
لَكِنَّ طَيْفَ المَوْتِ قَاسٍ ، وَالدُّجَى طَيْفٌ رَحِيمْ.

***

أَرَأَيْـتَ أُمَّ الطِّفْـلِ تَبْكِـي ذَلِـكَ الطِّفْـل الوَحِيـدْ.
لَـمَّا تَنَاوَلَـهُ بِعُنْـفٍ سَـاعَدَ المَـوْتِ الشَّـدِيدْ ؟

***

هَـا إِنَّهَـا هَمَسَـتْ بِـآذَانِ الحَيَـاةِ غَرِيـدَهَا.
قَتَلَـتْ عَصَـافِيرُ الصَّـبَاح صُـدَاحُهَا وَنَشِـيدُهَا.

يتجلّى تكرار صيغة "فَعِلْ" في هذا المقطع الشّعري من خلال تواتر الكلمات التّالية: (بهيم– رحيم– وحيد– شديد– غرّيد– نشيد)، وهذه «النّغمة المشتركة بين الألفاظ الّتي تكون على وزنٍ واحد تُعين على استخراج المعنى المشترك بينها»[2].فضلاً عن الإيقاع الّذي تُحدثه على مستوى القافية بين الحين والآخر ممّا يُسهم في تحقيق الاتّساق الصّوتي بين هذه الكلمات المتوازية إيقاعيًّا.

4-2- تكرار صيغة "فُعُولْ":

يتبيّن تكرار صيغة "فُعُول" في نهاية بعض أسطر القصيدة، حيث بلغ تكرارها حوالي سبع عشرة مرّة، وتُعدّ هذه الصّيغة أيضًا من الصّيغ الّتي تفيد المبالغة. والّذي يتجلّى من خلال قول الشّاعر (من مجزوء الكامل)[3]:

لَكِـنَّ قَلْبِـي وَهُـوَ –مُخْضَـلُ الجَوَانِـبِ بِالـدُّمُوعْ –
جَاشَتْ بِـهِ الأَحْـزَانُ ، إِذْ طَفَحَتْ بِهَا تِلْكَ الصُّدُوعْ.

---

[1]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص(74–76).

[2]محمّد المبارك: فقه اللّغة وخصائص العربيّة "دراسة تحليليّة مقارنة للكلمة العربيّة وعرض لمنهج العربيّة الأصيل في التّجديد والتّوليد"، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1960، ص150.

[3]أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص(72– 75).

* * *

وَضِـمْنَ المَـدَامِعِ مَـا تَـأَلَّقَ فِـي الغَيَاهِـبِ كَـالنُّجُومْ.
وَمِـنَ المَـدَامِعِ مَـا أَرَاحَ الـنَّفْسَ مِـنْ عِـبْءِ الهُمُـومْ.

* * *

فَتَـــدَفَقَتْ لَحْنًـــا يُـــرَدِّدُهُ عَلَـــى سَـــمْعِ الـــدُّهُورْ.
صَـــوْتَ الحَيَـــاةِ بِضَـــجَّةٍ...، تَسْـــعَى عَلَـــى شَـــفَةِ

يتجسّد تكرار صيغة "فعُول" في هذا المقطع الشّعري من خلال تواتر الكلمات الآتية: (الدّموع- الصّدوع – النّجوم- الهموم- الدّهور- البحور) والّتي تجمع بين القوّة والضّعف. واقترانها بأداة التّعريف(ال) تُوحي بأنَّ الشّاعر يتحدّث عن تجربته الخاصّة مع الحياة وورود هذه الصّيغة أسهم في تحقيق إيقاعٍ متوازٍ على مستوى القافية، وعمل على تحقيق الاتّساق الصّوتي.

كما نلمح لهذه الصّيغة حضورٌ في قوله (من مجزوء الكامل)[1]:

فـــي صَـــدْرِهَا أمـــلٌ ، يُحَـــدِّقُ نَحْـــوَ هَاتِـــكِ النُّجُـــومْ.
لَكِنَّـــــهُ أَمَـــــلٌ ، سَـــــتَلحدُهُ جَبَـــــابِرةُ الوُجُـــــومْ.

* * *

إِنَّ الحَيَـــــاةَ كَئِيبَـــــةٌ ، مَغْمُـــــورَةٌ بِـــــدُمُوعِهَا.
وَالشَّمْسُ أَضْـجَرُهاَ الأَسَـى ، فِـي صَـحْوِهَا وهُجُوعِهَا.

تجسّد تكرار صيغة "فُعُولْ" في الكلمات الآتية: (النّجوم- الوجوم- دموعها- هجوعها)؛ واقتران (الدّموع والهجوع) بـ "الهاء" المصحوبة بـ " ألف المدّ" نوّع من الإيقاع الّذي تُحدثُه الكلمات في آخر كلّ سطرٍ. وهذه هي سمات القوافي في الشّعر العربي الحديث الّذي امتاز بالتّنوع والاختلاف.

[1] المصدر السّابق، ص76.

كما نوّع الشّاعر بين صيغتي "فَعُولْ" و"فُعُولْ" في بعض الثّنائيات، ويمكن أن نمثّل لذلك بقوله (من مجزوء الكامل)[1]:

يَا قَلْبُ! لاَ تَجْزَعْ أَمَامَ تَصَلُّبِ الدَّهْرِ الهَصُورْ.
فَإِذَا صَرَخْتَ تَوَجُّعًا هَزَأَتْ بِصَرْخَتِكَ الدُّهُورْ.

* * *

يَا قَلْبُ ! لاَ تَقْنَعْ بِشَوْكِ اليَأْسِ مِنْ بِيْنِ الزُّهُورْ.
فَوَرَاءَ أَوْجَاعِ الحَيَاةِ عُذُوبَةُ الأَمَلِ الجَسُورْ.

* * *

أَرَأَيْتَ شَحْرُورَ الفِلَا ، مُتَرَنِّمًا بَيْنَ الغُصُونْ.
جَمَدَ النَّشِيدُ بِصَدْرِهِ ، لِمّا رَأَى طَيْفَ المَنُونْ؟

* * *

أَسَمِعْتَ نَوْحَ العَاشِقِ الوَلْهَانِ ، مَا بَيْنَ القُبُورْ.
يَبْكِي حَبِيبَتُهُ ؟ فَيَا لِمُصَارِعِ المَوْتِ الَجَسُورْ!

انتهج الشّاعر في قافية هذا المقطع الشّعري طريقة توظيف ثنائيّة الصّيغة –فَعُولْ– في الكلمات الآتية:

(الهَصُور– الدُّهور، الزُّهور– الجَسُور) وهذا التّنوع يتماشى والحالة النّفسيّة للشّاعر، كما أنّه يزيد من درجة الإيقاع الدّاخلي للأسطر الشّعرية، ويُسهم في تحقيق الاتّساق الصّوتي على المستوى المعجمي للكلمات، فـ«حركتها أشبه ما تكون بالتّموّج الّذي لا يخضع لنظامٍ معيّن»[2]، ممّا دفع الشّاعر إلى تنويع القافية. وهذا ما عمل على تغيّر الموسيقى الداخليّة للنّص.

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص(72– 75).

[2] السّعيد الورقي: لغة الشّعر العربي الحديث "مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعيّة"، مرجع سابق، ص 211.

4-3- تكرار صيغة "أَفْعَالْ":

يتجلّى في قصيدة "يا شِعر" تكرار صيغة "أَفْعَالْ" في آخر بعض الأسطر الشّعريّة، حيث تكرّرت حوالي أربع مرّات، ويمكن أن نُمثّل لها بقول الشّاعر (من مجزوء الكامل):[1]

أَرَأَيْتَ أزهارَ الرَّبِيعِ ، وَقَدْ ذَوَتْ أَوْرَاقُهَا.
فَهَوَتْ إِلَى صَدْرِ التُّرَابِ ، وَقَدْ قَضَتْ أَشْوَاقُهَا ؟

* * *

هَا إِنَّ أَزْهَارَ الرَّبِيعِ تَبَسَّمَتْ أَكْمَامُهَا.
تَرْنُو إِلَى الشَّفَقِ البَعِيدِ ، تَغُرُّهَا أَحْلاَمُهَا.

يتجلّى الاتّساق الصّوتي في هذا المقطع الشّعري من خلال تواتر الكلمات التّالية: (أورقها- أشواقها- أكمامها- أحلامها). والملفت للانتباه أنّها مقترنة "بالهاء" مصحوبة "بألف المدّ". وهي تُحيل إلى أزهار الرّبيع. وهذا التّماثل الإيقاعي الّذي ظهر في سطرين متباعدين من القصيدة أسهم في تحقيق الاتّساق وإحداث التّلاحم بين الكلمات.

4-4- تكرار صيغة "فَاعِلَهْ":

تكرّرت صيغة "فَاعِلَهْ" في هذا النّص الشّعري أربع عشرة مرّة، من خلال قوله (من مجزوء الكامل):[2]

جَمَدَتْ عَلَى شَفَتَيْهِ أَرْزَاءُ الحَيَاةِ العَابِسَهْ.
فَهُوَ التَّعِيسُ ، يُذِيبُهُ نَوْحُ القُلُوبِ البَائِسَهْ.

* * *

أبدًا يَنُوحُ بِحُرْقَةٍ ، بَيْنَ الأَمَانِي الهَاوِيَهْ.
كَالبُلْبُلِ الغِرِّيدِ مَا بَيْنَ الزُّهُورِ الذَّاوِيَهْ.

* * *

---

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (74- 76).
[2] المصدر نفسه، ص (71- 73).

رَدِّدْ عَلَى سَمْعِ الدُّجَى أَنَّاتَ قَلْبِي الوَاهِيَهْ.
وَاسْكُبْ بِأَجْفَانِ الزُّهُورِ دُمُوعَ قَلْبِي الدَّامِيَهْ.

* * *

فَلَعَلَّ قَلْبَ اللَّيْلِ أَرْحَمُ بِالقُلُوبِ البَاكِيَهْ.
وَلَعَلَّ جَفْنَ الزَّهْرِ أَحْفَظُ لِلدُّمُوعِ الجَارِيَهْ.

يتجلّى تكرار صيغة "فَاعِلَهْ" في هذا المقطع من خلال تواتر الكلمات التّالية: (العابسة– البائسة– الهاوية– الذّاوية– الواهية– الدّامية– الباكية– الجارية)، والملفت للانتباه أنَّ هذه الصِّفات مقترنة بأداء التّعريف (ال). وفي هذا تخصيص، وتوضيح، وتعبير عن الشّعور الشّخصي لا على أوضاع الأمّة والمجتمع بشكلٍ عام. وهذه الصّفات تُوحي بعلامات الحزن والألم الّذي ينتاب قلب الشّاعر. ولعلّ التّقارب والتّوالي لكلّ أربع أسطر من هذا الشّاهد زاد في تفعيل الحركة الإيقاعية للنّص الشِّعري، مِمّا أسهم في تحقيق الاتّساق الصّوتي على مستوى الصّيغ.

كذلك ورد هذا النّمط من التّكرار في قوله (من مجزوء الكامل):[1]

مَا لِلْمَنِيَّةُ لاَ تُرَقُّ عَلَى الحَيَاةِ النَّائِحَهْ ؟
سَيَّانُ أَفْئِدَةٌ تَئِنُّ ، أَوِ القُلُوبِ الصَّادِحَهْ.

* * *

فَقَضَى ، وَقَدْ غَاضَتْ أَغَارِيدُ الحَيَاةِ الطَّاهِرَهْ.
وَهَوَى مِنَ الأَغْصَانِ ، مَا بَيْنَ الزُّهُورِ البَاسِرَهْ؟

يتجلّى ها هنا تكرار صفات على صيغة "فَاعِلَهْ"، فوصف الشّاعر الحياة بالنّائحة، والقلوب بالصّادحة، والحياة بالطّاهرة ,والزّهور بالباسرة ليعبّر من خلال هذا الوصف على حالته النّفسيّة من جهة، وليخلق من جهة ثانية إيقاعًا موسيقيًا تتكرّر بين الحين والآخر في آخر كلّ سطرٍ شِعري.

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (74– 75).

كما يتجسّد هذا النّمط من التّكرار في قوله أيضًا (من مجزوء الكامل):[1]

يَا شِعْرُ! أَنْتَ نَشِيدُ أَمْوَاجِ الخِضَمِّ السَّاحِرَهْ.
النَّاصِعَاتِ ، البَاسِمَاتِ ، الرَّاقِصَاتِ ، الطَّاهِرَهْ.

* * *

يَا شِعْرُ! أَنْتَ نَشِيدُ هَاتِيكِ الزُّهُورِ البَاسِمَهْ.
يَا لَيْتَنِي مِثْلَ الزُّهُورِ ، بِلاَ حَيَاةٍ وَاجِمَهْ.

* * *

يَا شِعْرُ ..أَنْتَ جَمَالُ أَضْوَاءِ الغُرُوبِ السَّاحِرَهْ.
يَا هَمْسَ أَمْوَاجِ المَسَاءِ البَاسِمَاتِ الحَائِرَهْ.

4-5- تكرار صيغة "يَفْعلُ":

تكرّرت صيغة "يَفْعلُ" في هذا النّص الشّعري أربع مرّات، ويتجلّى ذلك من خلال قوله (من مجزوء الكامل):[2]

فَعَسَى يَكُونَ اللَّيْلُ أَرْحَمُ فَهُوَ مِثْلِي يَنْدبْ.
وَعَسَى يَصُونَ الزَّهْرُ دَمْعِي ، فَهُوَ مِثْلِي يَسْكبْ.

* * *

فَيُثِير فِي النَّفْسِ الكَئِيبَةُ عَاصِفًا لاَ يَرْكُدُ.
وَيُؤَجِّجَ القَلْبَ المُعَذَّبَ شُعْلَةً لاَ تَخْمُدُ.

يتّضح في هذا المقطع الشِّعري تكرار الأفعال المضارعة، والمتمثّلة في (يندب- يسكب- يركد- يخمد)، وهي أفعال قابلة للتغيير كون الأصل في الفعل الحركة والاستمرارية، وتوظيفها في آخر هذه الأسطر جعل من النّص أكثر فعالية وجعل الأحداث أكثر حركيّة وديناميكيّة. وهذا ما أسهم في تسريع حركة الإيقاع وتحقيق الاتّساق الصّوتي.

---

[1] المصدر السّابق ، ص (75- 77).

[2] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، مصدر سابق، ص (74- 77).

نستنتج ممّا سبق ذكره أنّ التّشاكل الصّوتي في الإيقاع «يحدث نغمة إيقاعية داخل النّص لها أثرها في الرّبط بين لبناته، فيحدث ذلك تماسكًا نصّيًا من خلال استمراريّة القرع على ذلك الوزن».[1] فورود صيغ من مثل :"فَعِيلْ"، و"فُعُولْ"، و"أَفْعَالْ"، و"فَاعِلَهْ" «أحدث تلاحمًا في النّص وزاده تماسكًا»[2] صوتيًّا إيقاعيًا على مستوى الكلمات المكوّنة لبنية النّص.

[1] نوال بنت إبراهيم الحلوة: أثر التّكرار في التّماسك النّصي "مقاربة معجمية تطبيقية في ضوء مقالات خالد المنيف، مرجع سابق، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

خاتمـــــة

خاتمة

نهدف من خلال هذه الدّراسة للكشف عن مدى إسهام آليات الاتّساق الصّوتي في تحقيق التّرابط والتّماسك بين الوحدات المكوّنة لقصيدة "يا شِعر" لأبي القاسم الشّابي. لذلك سنقدم أهمّ النّتائج الّتي تمّ التّوصّل إليها، والّتي يمكن ايجازها في النّقاط التّالية:

1-يمكن عَدُّ لسانيات النّص فرعًا من فروع اللّسانيات، تهتمّ بدراسة النّص من خلال جملة من المعايير، ويعدّ الاتّساق أوّلَ هذه المعايير الّتي تعمل على تحقيق التّضام والتّلاحم بين وحدات النّص.

2- ينقسم الاتّساق إلى عدّة أقسام وهي: الاتّساق النّحوي والاتّساق المعجمي والاتّساق الصّوتي ولكلّ واحد آلياته الّتي تكشف نصّية النّص.

3- يُعدّ "أبو القاسم الشّابي" من الشُّعراء الرّومانسيين الّذين امتاز شِعرهم بالتّشاؤم والسّوداويّة.

4- بُنيت قصيدة "يا شِعر" على التّقسيم الثّنائي، وهذا مظهرٌ من مظاهر التّجديد عند الشُّعراء الرّومانسيين والّذي أسهم بشكل كبير في تحقيق الاتّساق الصّوتي.

5- أسهم تكرار الأصوات في تحقيق الاتّساق الصّوتي، وذلك من خلال مزاوجة الشّاعر بين الأصوات.

• فالأصوات المهموسة حملت معاني الضّعف والحزن والانهزام واليأس، والّتي تجلّت في الأصوات التّالية: "السّين"، و"الفاء"، و"الهاء"، و"التّاء".

• بينما حملت الأصوات المجهورة معاني القوّة والصّلابة، مثل :صوت "الباء"، و"الدال"، و"الميم".

• أمّا الأصوات الّتي جمعت صفتها بين الشدّة والرّخاوة امتزجت دلالتها بين القوّة والضّعف، فأدى التّفاعل الحاصل بين الأصوات المكوّنة للقصيدة إلى إحداث التّماسك والتّرابط النّصي.

6- أسهم المقطع بمختلف أنواعه في تحقيق تماسك النّص وترابط أجزائه؛ فتوظيف الشّاعر للمقطع القصير (ص ح) بين الحين والآخر ليخفّف من حدّة معاناته وآلامه.

• وشَكّل ورود المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح) حركة إيقاعيّة مميّزة تؤثّر في جذب انتباه المتلقي لفهم دلالات النّص، وقد أسهم ورود أصوات المدّ في تواتر هذا النّمط من المقاطع، وهي أصوات لها القابليّة على تحمّل أكبر قدرٍ ممكن من الشّحنات العاطفيّة، ويزداد عددها بزيادة انفعال الشّاعر وتوجّعه.

•وعبّر المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص) في القصيدة عن حالة الشّاعر اليائسة والحزينة. ليدعّمها المقطع الطّويل (ص ح ح ص) الّذي يُوحي بشدّة وقوّة معاناته في هذا الوجود.

• وأدّى هذا التّنوع في المقاطع توازنًا صوتيًّا إيقاعيًّا بين الأسطر المكوّنة للقصيدة بغضّ النّظر عمّا يحقّقه من تماسك صوتي.

7- أسهمت المحسّنات البديعية في تحقيق الاتّساق الصّوتي مثل" جناس التّصريف بنوعيه: المضارع واللاّحق مِمّا عمل على تحقيق إيقاعٍ موسيقيٍّ بفعل الحرفين المتجانسين وأسهم ورود الجناس الشّبيه بالاشتقاق في تكثيف الدّلالة وتوضيح المعاني المقصودة، حيث نتج عن هذا التّماثل الصّوتي إيقاعٌ موسيقيٌّ تقرع له الآذان في فترة زمنيّة قصيرة، وهذا ما أدّى إلى تفعيل حركة الموسيقى الدّاخليّة لهذا النّص الشّعري.

• ويُعدّ التّكرار من أهمّ الظّواهر النّصّية الّتي تعمل على تحقيق الاتّساق الصّوتي، سواء أكان التّكرارُ كلّيًّا على نحو تكرار كلمات وعبارات بعينها, حيث كانت بمثابة مفاتيح تُدخلنا إلى عالم الشّاعر وتكشف مضامين النّص.

أمْ تكرارًا جزئيًّا يهدف الشّاعر من خلاله إلى إزالة الرّوتين والملل عن القارئ، مِمّا عمل على تفعيل الحركة الموسيقيّة الّتي أسهمت في تحقيق الاتّساق الصّوتي بين الوحدات المشكِّلة للقصيدة.

• وأثبت التّكرار بالتّرادف براعة الشّاعر في صياغة نصوصه الشّعرية، حيث عمل هذا النّمط من التّكرار على تكثيف الدّلالة من جهة، وتفعيل حركة الإيقاع من جهة ثانية.

• أمّا تكرار الصّيغ فقد أسهم هو الآخر في تفعيل الموسيقى الدّاخليّة وتحقيق الاتّساق الصّوتي من خلال الجرس المتوازي الّذي تُحدثه الكلمات المتوازيةُ صوتيًّا.

قمنا من خلال هذه الدّراسة باكتشاف الآليات الّتي تُسهِم في تحقيق الاتّساق الصّوتي بين العناصر المشكّلة للنّص الشّعري، حيث أسهم تنوّع الأصوات وتباين صفاتها في تفعيل حركة الإيقاع الموسيقي، وتوضيح دلالات النّص ومعانيه, كما أدّى اختلاف المقاطع الواردة في النّص الشّعري إلى امتزاج معاني الضّعف والقوّة، والانهزام واليأس. مِمَّا عمل على شحن النّص بمختلف الدّلالات.

ملحـــــق

- **السّيرة الذّاتية لأبي القاسم الشّابي:**

ولد في قرية الشّابية أبو القاسم بن محمّد بن أبي القاسم بن ابراهيم الشّابي سنة 1909.

بدأت رحلته مع العلم والمعرفة منذ نعومة أظافره، فلم ينشأ في مسقط رأسه، حين ألحقه والده بالمدارس التّقليدية «الكتّاب» .وهو في الخامسة حرص والده على تحفيظه القرآن الكريم، فأتّم حفظه وهو ابن التّاسعة. وفي سنة 1920 – في بداية الثّانية عشر من عمره – أدخله والده إلى جامع الزّيتونة ليكمل دراسة العلوم الدّينيّة واللّغويّة . فأمضى فيها ما يقارب تسع سنين ليتخرّج عام 1928 بنيله شهادة «التّطويع» – شهادة نهاية تحصيله العلمي – بعد ذلك وجد الشّابي في نفسه ميلاً إلى الأدب بما يتناسب مع ميوله وأحاسيسه وشعوره. فلم يعمل في القضاة، واتّجه إلى كُتب المهْجريين أمثال، جبران، وخليل نعيمة، وإيليا حيث تأثّر بهم أيّما تأثير واطّلع بعد ذلك على أمّهات الكتب كالأغاني والكامل والأمالي وغيرها. كما له من اطّلاع على الدّواوين القديمة منها والحديثة. ثّم لجأ إلى قراءة كتب التّراجم ,فأعجب بكتب «لامارتين» و «جوته» إضافة إلى قراءاته لما يصدر من مجلاّت عربيّة كالهلال والمقتطف[1].

بعد تخرّجه من جامع الزّيتونة، وخلال السّنوات الثّلاث الأخيرة من دراسته أبدى نشاطًا أدبيًا واجتماعيًا كبيرًا والمتمثّل في ترأُّسِه حركة طلاّبية تهدف إلى إصلاح مناهج التّعليم، كما أسّس جمعيّة «الشّبان المسلمين» وساهم في تأسيس «النّادي الأدبي» بتونس العاصمة ونادي الطلاّب بتوزر فكان عضوًا فعّالاً في أعماله[2].

---

[1] يُنظر: يوسف عطا الطّريفي: أبو القاسم الشّابي "حياته وشِعره"، الأهليّة، عمّان، الأردن، ط1، 2009، ص11.

[2] المرجع السّابق، ص12.

أصيب الشّابي بانتفاخ في القلب إلاّ أنّه لم يكن جليًّا إلاّ عام 1929، ساءت حالته واشتدّت آلامه خاصّة في أواخر عام 1933. نُقل عام 1934 إلى المستشفى الايطالي بالعاصمة تونس وفي السّاعة الرَّابعة من صباح يوم الإثنين لليوم الأوّل من رجب ذابت أنفاسه الأخيرة فدُفِن في مسقط رأسه. مخلّفًا بذلك ديوان شِعريٌّ موسوم بـ "أغاني الحياة" و"الخيال الشِّعري عند العرب" في النّثر. لكن له آثار أخرى منها:[1]

* جميل بثينة وقصص أخرى.

* شعراء المغرب، وهي دراسة أعدّها لتُلقى في النّادي الأدبي.

* مذكّرات.

* قصّة الهجرة النّبوية، الّتي نشرتها مجلّة "العالم" في تونس.

* مقدّمة ديوان "الينبوع" لأحمد زكي أبو شادي، وهي بعنوان «الأدب العربي في العصر الحاضر».

* رسائل خصّ بها الشّابي أصدقاء: البشروش، الحليوي، أبو شادي، إبراهيم ناجي، علي النّاصر وآخرون.

* في المقبرة وصفحات دامية والسكّير وهي على التّوالي روايتان ومسرحيّة ذكرها أبو القاسم محمد مكرّو.

* دراسة في شِعر عمر الخيّام، نُشرت في مجلّة أبولو.

[1] أبو القاسم الشّابي: ديوان أغاني الحياة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص30.

قصيدة "يا شِعر" لأبي القاسم الشّابي

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ فَـمُ الشُّـعُورْ ، وَصَـرْخَةُ الـرُّوحِ الكَئِيـبْ.
يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ صَـدَى نَحِيـبُ القَلْـبِ ، وَالصَّـبِّ الغَرِيـبْ.

* * *

يَـــا شِـــعْرُ أَنْـــتَ مَـــدَامِعٌ عَلِقَـــتْ بِأَهْـــدَابِ الحَيَـــاةْ
يَـــا شِـــعْرُ أَنْـــتَ دَمٌ ، تَفَجَّـــرَ مِـــنْ كُلُـــومِ الكَائِنَـــاتْ.

* * *

يَـــا شِـــعْرُ! قَلْبِـــي – مِثْلَمَـــا تَـــدْرِي – شَـــقِيٌّ ، مُظْلَـــمُ.
فِيـــهِ الجِـــرَاحُ ، النُّجْـــلُ ، يَقْطُـــرُ مِـــنْ مَغَاوِرِهَـــا الـــدَّمُ.

* * *

جَمَـــدَتْ عَلَـــى شَـــفَتَيْه أَرْزَاءُ الحَيَـــاةِ العَابِسَـــهْ.
فَهُـــوَ التَّعِـــيسُ ، يُذِيبَـــه نَـــوْحُ القُلُـــوبِ البَائِسَـــهْ.

* * *

أَبَـــدًا يَنُـــوحُ بِحُرْقَـــةٍ ، بَـــيْنَ الأَمَـــانِي الهَاوِيَـــهْ.
كَالبُلْبُـــلِ الغِرِّيـــدِ مَـــا بَـــيْنَ الزُّهُـــورِ الذَّاوِيَـــهْ.

* * *

كَـمْ قَـدْ نَصَـحْتُ لَـهُ بِـأَنْ يَسْـلُو ، وَ كَـمْ عَزَّيتُـهْ.
فَـأَبَى ، وَمَـا أَصْـغَى إِلَـى قَـوْلِي ، فَمَـا أَجْدَيتُـهْ.

* * *

كَـمْ قُلْـتُ : «صَـبْرًا يَـا فُـؤَادُ .. أَلاَ تَكُـفِّ عَـنِ النَّحِيـبْ؟
فَـــإِذَا تَجَلَّـــدَتِ الحَيَـــاةُ تَبَـــدَّدَتْ شُـــعُلُ اللَّهِيـــبْ؟

* * *

يَـا قَلْـبُ! لاَ تَجْـزَعْ أَمَـامَ تَصَـلُّبِ الـدَّهْرِ الهَصُـورْ.
فَـــإِذَا صَـــرَخْتَ تَوَجُّعًـــا هَـــزَأَتْ بِصَـــرْخَتِكَ الـــدُّهُورْ.

* * *

يَـــا قَلْـــبُ! لاَ تَسْـــخَطْ عَلَـــى الأَيَّـــامِ ، فَـــالزَّهْرُ البَـــدِيعْ
يُصْـــغِي لِضَـــجَّاتِ العَوَاصِـــفِ قَبْـــلَ أَنْغَـــامِ الرَّبِيـــعْ.

* * *

يَـــا قَلْـــبُ ! لاَ تَقْنَـــعْ بِشَـــوْكِ اليَـــأْسِ مِـــنْ بَـــيْنِ الزُّهُـــورْ.
فَـــوَرَاءَ أَوْجَـــاعِ الحَيَـــاةِ عُذُوبَـــةُ الأَمَـــلِ الجَسُـــورْ.

* * *

يَـــا قَلْـــبُ !لاَ تَسْـــكبْ دُمُوعَـــكَ بِالفَضَـــاءِ فَتَنْـــدَمِ.
فَعَلَـــى ابْتِسَـــامَاتِ الفَضَـــاءِ قَسَـــاوَةُ المُـــتَهَكِّمِ.

* * *

لَكِـــنَّ قَلْبِـــي وَهُـــوَ –مُخَضَّـــلُ الجَوَانِـــبِ بِالـــدُّمُوعْ –
جَاشَـــتْ بِـــهِ الأَحْـــزَانُ ، إِذْ طَفَحَـــتْ بِهَـــا تِلْـــكَ الصُّـــدُوعْ.

* * *

يَبْكِـــي عَلَـــى الحُلْـــمِ البَعِيـــدِ بِلَوْعَـــةٍ ، لاَ تَنْجَلِـــي.
غَـــرِدًا ، كَصَـــدَّاحِ الهَوَاتِـــفِ فِـــي الفِـــلاَ ، وَ يَقُـــولُ لِـــي :

* * *

طَهِّـــرْ كُلُومَـــكَ بِالـــدُّمُوعِ ، وَخَلِّهَـــا وَسَـــبِيلَهَا.
إِنَّ المَـــدَامِعَ لاَ تُضَـــيِّع حَقِيرَهَـــا وَجَلِيلَهَـــا.

* * *

فَمِـــنَ المَـــدَامِعِ مَـــا تَـــدْفَعُ جَارِفًـــا حَسِّـــكَ الحَيَـــاهْ.
يَرْمِـــي لِهَاوِيَـــةِ الوُجُـــودِ بِكُـــلِّ مَـــا يَبْنِـــي الطُّغَـــاهْ.

* * *

وَمِـــنَ المَـــدَامِعِ مَـــا تَـــأَلَّقَ فِـــي الغَيَاهِـــبِ كَـــالنُّجُومْ.
وَمِـــنَ المَـــدَامِعِ مَـــا أَرَاحَ الـــنَّفْسَ مِـــنْ عِـــبْءِ الهُمُـــومْ.

* * *

فَـــارْحَمْ تَعَاسَـــتَهُ ، وَنُـــحْ مَعَـــهُ عَلَـــى أَحْلاَمِـــهْ.
فَلَقَـــدْ قَضَـــى الحُلْـــمُ البَـــدِيعُ عَلَـــى لِظَـــى آلاَمِـــهْ.

* * *

يَـا شِـعْرُ ! يَـا وَحْـيَ الوُجُـودِ الحَـيِّ .. يـا لُغَـةَ المَلاَئِـكْ.
غَـــرِّدْ ، فَأَيَّـــامِي أَنَـــا تَبْكِـــي عَلَـــى إِيقَـــاعِ نَايِـــكْ.

* * *

رَدِّدْ عَلَـــى سَـــمْعِ الـــدُّجَى أَنَّـــاتَ قَلْبِـــي الوَاهِيَـــهْ.
وَاسْـــكُبْ بِأَجْفَـــانِ الزُّهُـــورِ دُمُـــوعَ قَلْبِـــي الدَّامِيَـــهْ.

* * *

فَلَعَـــلَّ قَلْـــبَ اللَّيْـــلِ أَرْحَـــمُ بِـــالقُلُوبِ البَاكِيَـــهْ.
وَلَعَـــلَّ جَفْـــنَ الزَّهْـــرِ أَحْفَـــظُ لِلـــدُّمُوعِ الجَارِيَـــهْ.

* * *

كَـــمْ حَرَّكْـــتَ كَـــفَّ الأَسَـــى أَوْتَـــارَ ذِيَّـــاكَ الحَنِـــينْ.
فَتَهَامَلَـــتْ أَحْـــزَانُ قَلْبِـــي فِـــي أَغَارِيـــدِ الأَنِـــينْ.

* * *

فَلَكَـــمْ أَرَقْـــتُ مَـــدَامِعِي ، حَتَّـــى تَفَرَّحَـــتِ الجُفُـــونْ.
ثُـــمَّ الْتَفَـــتُّ ، فَلَـــمْ أَجِـــدْ قَلْبًـــا يُقَاسِـــمُنِي الشُّـــجُونْ.

* * *

فَعَسَـــى يَكُـــون اللَّيْـــلُ أَرْحَـــمَ فَهُـــوَ مِثْلِـــي يَنْـــدبْ.
وَعَسَـــى يَصُـــونَ الزَّهْـــرُ دَمْعِـــي ، فَهُـــوَ مِثْلِـــي يَسْـــكبْ.

* * *

قَـــدْ قَنَّعْـــتَ كَـــفَّ المَسَـــاءِ المَـــوْتَ بِالصَّـــمْتِ الرَّهِيـــبْ.
فَغَـــدَا كَأَعْمَـــاقِ الكُهُـــوفِ ، بِـــلاَ ضَـــجِيج أَوْ وَجِيـــبْ.

* * *

يَـــأْتِي بِأَجْنِحَـــةِ السُّـــكُونِ ، كَأَنَّـــهُ اللَّيْـــلُ البَهِـــيمْ.
لَكِـــنَّ طَيْـــفَ المَـــوْتِ قَـــاسٍ ، وَالـــدُّجَى طَيْـــفٌ رَحِـــيمْ.

* * *

مَـــا لِلْمَنِيَّـــةِ لاَ تُـــرَقُّ عَلَـــى الحَيَـــاةِ النَّائِحَـــهْ ؟
سَـــيَّانُ أَفْئِـــدَةٌ تَـــئِنُّ ، أَوِ القُلُـــوبِ الصَّـــادِحَهْ.

* * *

يَـا شِـعْرُ! هَـلْ خُلِـقَ الـمَنُونُ بِـلاَ شُـعُورٍ كَالجَمَـادْ؟
لاَ رَعْشَـــة تَعْـــرُو يَدَيْـــهِ إِذَا تَمَلَّقَـــهُ الفُـــؤَادْ؟

* * *

أَرَأَيْـــتَ أزهـــارَ الرَّبِيـــعِ ، وَقَـــدْ ذَوَتْ أَوْرَاقُهَـــا.
فَهَـوَتْ إِلَـى صَـدْرِ التُّـرَابِ ، وَقَـدْ قَضَـتْ أَشْـوَاقُهَا ؟

* * *

أَرَأَيْـتَ شَـحْرُورَ الفِـلاَ ، مُتَرَنِّمًـا بَـيْنَ الغُصُـونْ.
جَمَـدَ النَّشِـيدُ بِصَـدْرِهِ ، لَـمَّا رَأَى طَيْـفَ المَنُـونْ؟

* * *

فَقَضَـى ، وَقَـدْ غَاضَـتْ أَغَارِيـدُ الحَيَـاةِ الطَّـاهِرَهْ.
وَهَـوَى مِـنَ الأَغْصَـانِ ، مَـا بَـيْنَ الزُّهُـورِ البَاسِـرَهْ؟

* * *

أَرَأَيْـتَ أُمَّ الطِّفْـل تَبْكِـي ذَلِـكَ الطِّفْـل الوَحِيـدْ.
لَـمَّا تَنَاوَلَـهُ بِعُنْـفٍ سَـاعِدُ المَـوْتِ – الشَّـدِيدْ ؟

* * *

أَسَـمِعْتَ نَـوْحَ العَاشِـقِ الوَلْهَـانِ ، مَـا بَـيْنَ القُبُـورْ.
يَبْكِـي حَبِيبَتَـهُ ؟ فَيَـا لِمُصَـارِعِ المَـوْتِ الجَسُـورْ !

* * *

طَفَحَـتْ بِأَعْمَـاقِ الوُجُـودِ سَـكِينَةُ الصَّـبْرِ الجَلِيـدْ.
لَـمَّا رَأَى عَـدْلَ الحَيَـاةِ يَضُـمُّه اللَّحْـدُ الكَنُـودْ.

* * *

فَتَـدَفَّقَتْ لَحْنًـا يُـرَدِّدُهُ عَلَـى سَـمْعِ الـدُّهُورْ.
صَـوتُ الحَيَـاةِ بِضَـجَّةٍ ... ، تَسْـعَى عَلَـى شَـفَةِ البُحُـورْ.

* * *

يَـا شِـعْرُ ! أَنْـتَ نَشِـيدُ أَمْـوَاجِ الخِضَـمِّ السَّـاحِرَهْ.
النَّاصِـعَاتِ ، البَاسِـمَاتِ ، الرَّاقِصَـاتِ ، الطَّـاهِرَهْ.

* * *

السَّـــافِرَاتِ ، الصَّـــادِحَاتِ مَـــعَ الحَيَـــاةِ إِلَـــى الأَبَـــدْ.
كَعَـرَائِسِ الأَمَـلِ الضَّـحُوكِ ، يَمِسْـنَ مَـا طَـالَ الأَمَـدْ.

* * *

هَـــا إِنَّ أَزْهَـــارَ الرَّبِيـــعِ تَبَسَّـــمَتْ أَكْمَامُهَـــا.
تَرْنُـــو إِلَـــى الشَّـــفَقِ البَعِيـــدِ ، تَغُرُّهَـــا أَحْلاَمُهَـــا.

* * *

فِـــي صَـــدْرِهَا أَمَـــلٌ ، يُحَـــدِّقُ نَحْـــوَ هَاتِيـــكِ النُّجُـــومْ.
لَكِنَّـــــهُ أَمَـــــلٌ ، سَـــــتَلْحده جَبَـــــابِرَةُ الوُجُـــــومْ.

* * *

فَلَسَـوْفَ تغْمـضُ جَفْنَهَـا عَـنْ كُـلِّ أَضْـوَاءِ الحَيَـاةْ.
حَيْـــثُ الظَّـــلاَمُ مُخَـــيَّمٌ فِـــي جَـــوِّ ذِيَّـــاكَ السُّـــبَاتْ.

* * *

هَـــا إِنَّهَـــا هَمَسَـــتْ بِـــآذَانِ الحَيَـــاةِ غَرِيـــدَهَا.
قَتَلَـــتْ عَصَـــافِيرُ الصَّـــبَاحِ صُـــدَاحَهَا وَنَشِـــيدَهَا.

* * *

يَـــا شِـــعْرُ ! أَنْـــتَ نَشِـــيدُ هَاتِيـــكِ الزُّهُـــورِ البَاسِـــمَهْ.
يَـــا لَيْتَنِـــي مِثْـــلُ الزُّهُـــورِ ، بِـــلاَ حَيَـــاةٍ وَاجِمَـــهْ.

* * *

إِنَّ الحَيَـــــاةَ كَئِيبَـــــةٌ ، مَغْمُـــــورَةٌ بِـــــدُمُوعِهَا!!
وَالشَّـمْسُ أَضْـجَرُهَا الأَسَـى ، فِـي صَـحْوِهَا وَهُجُوعِهَـا.

* * *

فَتَجَرَّعَـــتْ كَأْسًـــا دِهَاقًـــا مِـــنْ مُشَعشَـــعَةِ الشَّـــفَقْ.
فَتَمَايَلَـتْ ، سَـكْرَى إِلَـى كَهْـفِ الحَيَـاةِ ... وَلَـمْ تُفِـقْ.

* * *

يَـــا شِـــعْرُ ! أَنْـــتَ نَحِيبُهَـــا لَـــمَّا هَـــوَتْ لِسُـــبَاتِهَا.
يَـــا شِـــعْرُ ، أَنْـــتَ صُـــدَاحُهَا ، فِـــي مَوْتِهَـــا وَحَيَاتِهَـــا.

* * *

أُنْظُـرْ إِلَـى شَـفَقِ السَّـمَاءِ ، يَفِـيضُ عَـنْ تِلْـكَ الجِبَـالْ.
بِشُـــعَاعِهِ الخَـــلاَّبْ ، يَغْمُرُهَـــا بِبَسَـــمَاتِ الجَمَـــالْ.

* * *

فَيُثِيـــرُ فِـــي الـــنَّفْسِ الكَئِيبَـــةُ عَاصِـــفًا لاَ يَرْكُـــدُ.
وَيُـــؤَجِّجَ القَلْـــبَ المُعَـــذّبَ شُـــعْلَةً لاَ تَخْمُـــدُ.

* * *

يَـــا شِـــعْرُ! أَنْـــتَ جَمَـــالُ أَضْـــوَاءِ الغُـــرُوبِ السَّـــاحِرَهْ.
يَـــا هَمْـــسَ أَمْـــوَاجِ المَسَـــاءِ البَاسِـــمَاتِ الحَـــائِرَهْ.

* * *

يَـــا نَـــايَ أَحْلاَمِـــيَ الجَبِيَبَـــةُ ! يَـــا رَفِيـــقَ صَـــبَابَتِي.
لَـــوْلاَكَ مِـــتُّ بِلَـــوْعَتِي ، وَبِشَـــقْوَتِي ، وَكَـــآبَتِي.

* * *

فِيـــكَ انْطَـــوتْ نَفْسِـــي ، وَفِيـــكَ نَفَخْـــتُ كُـــلَّ مَشَـــاعِرِي.
فَاصْـــدُحْ عَلَـــى قِمَـــمِ الحَيَـــاةِ بِلَـــوْعَتِي ، يَـــا طَـــائِرِي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

• القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، دار نور على نور، حلب، الجمهورية العربيّة السوريّة، ط1، 1987م.

أولا- المصادر:

• أبو القاسم الشّابي:

1- ديوان أغاني الحياة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

• مجيد طرّاد.

2- ديوان أبي القاسم الشّابي ورسائله، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994م.

ثانيا- المراجع العربيّة:

1- المراجع القديمة:

• ابن الأثير (ضياء الدّين):

3- المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تقديم وتعليق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).

• الجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر):

4- البيان والتّبيين، تح /عبد السّلام محمّد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998م.

• الجرجاني (عبد القاهر):

5- دلائل الإعجاز،شرح وتعليق/ عرفان مطرجي، مؤسّسة الكتب الثقافيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

• ابن جنّي (أبي الفتح عثمان):

6- سرّ صناعة الإعراب، تح/ محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي شحاتة عامر، مج1، ج1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

7- الخصائص، تح/ محمّد علي النّجار، ج3، المكتبة العلمية، (دط)، (دت).

• السّكاكي (أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمّد بن علي):

8- مفتاح العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط2، 1978م.

• سيبويه (أبي بِشر عمرو بن عثمان بن قنبر):

9- الكتاب، تح وشر/ عبد السّلام هارون، ج4، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط2، 1982م.

•ابن سينا (أبي علي الحسين بن عبد الله).

10- رسالة أسباب حدوث الحروف، تح/ محمّد حسّان الطيّان. ويحيى مير علم، مطبوعات مجمّع اللّغة العربيّة، دمشق، سوريا، (دط)، 1982م.

• صفي الدّين الحلّي (عبد العزيز بن سرايا بن علي السّنبسي):

11- شرح الكافية البديعية "علوم البلاغة ومحاسن البديع"، تح/ نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992م.

• ابن المعتز (أبو العبّاس عبد الله):

12- كتاب البديع، شر وتعليق/ عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثّقافيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

.يحيى بن معطي:

13-البديع في علم البديع، تح ودراسة/محمد مصطفى أبو الشّوارب، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1،2003م.

2- المراجع الحديثة:

• ابتسام أحمد حمداوي:

14- الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي "في العصر العبّاسي"، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997م.

• إبراهيم أنيس:

15- الأصوات اللّغويّة، نهضة مصر، (دط)، (دت).

• إبراهيم جابر علي:

16- البنية الصّوتيّة في الشّعر الحديث "بُلند الحيدري نموذجًا"، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 2014م.

• أحمد مختار عمر.

17- علم الدّلالة، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1958م.

18- دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (دط)، 1997م.

• أحمد محمد قدور:

19- دراسات في علم الأصوات عند العرب، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 2014م.

• أحمد مداس:

20- لسانيات النّص "نحو منهج لتحليل الخطاب الشّعري"، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2007م.

• جمعان بن عبد الكريم:

21- إشكالات النّص "دراسة لسانيّة نصّية"، النّادي الأدبي، الرّياض، السّعوديّة، ط1، 2009م.

• جميل حمداوي:

22- محاضرات في لسانيات النّص، الألوكة، www.alukah.net، ط1،2015م

• جميل عبد المجيد:

23- البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيات النّصّية، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، (دط)، 1998م.

• حامد بن أحمد بن سعيد الشّنبري:

24- النّظام المقطعي للّغة العربيّة "دراسة وصفيّة تطبيقيّة"، مركز اللّغة العربيّة، القاهرة، مصر، (دط)، 2004م.

• سمير شريف استيتية:

25- الأصوات اللّغويّة "رؤية عضويّة ونطقيّة وفيزيائيّة"، دار وائل للنّشر، عمّان، الأردن، ط1، 2003م.

• صباح عطيوي عبّود:

26- المقطع الصّوتي في اللّغة العربيّة، الرّضوان للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014م.

• صلاح فضل:

27- علم الأسلوب "مبادئه واجراءاته"، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

• عائشة حسين فريد:

28- وشي الرّبيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربيّة، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 2000م.

• عبد السّلام المسدّي:

29- التّفكير اللّساني في الحضارة العربيّة، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط1، 1980م.

• عبد الغفّار حامد هلال:

30- علم الدّلالة اللّغويّة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2013م.

• عبد الواحد حسن الشّيخ:

31- البديع والتّوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّية، الإسكندريّة، مصر، ط1، 1999م.

• عزّة شبل محمّد:

32- علم لغة النّص، تقديم/ سليمان العطّار، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (دط)، 2007م.

• علي الجندي:

33- فنّ الجناس "بلاغة، أدب، نقد"، دار الفكر العربي، مصر، (دط)، 1954م.

• غالب فاضل المطلبي:

34- في الأصوات اللّغويّة "دراسة في أصوات المدّ العربيّة"، دار الحرّية، بغداد، العراق، (دط)، 1984م.

• فوزي حسن الشّايب:

35- أثر القوانين الصّوتيّة في بناء الكلمة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2004م.

• كمال بشر:

36- علم الأصوات، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 2000م.

• كوليزار كاكل عزيز:

37- دلالات أصوات اللّين في اللّغة العربيّة، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط1، 2009م.

• الأزهر الزّناد:

38- نسيج النّص "بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا"، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

• السّعيد الورقي:

39- لغة الشّعر العربي الحديث "مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعيّة"، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (دط)، 2003م.

• محمّد أحمد القاسم ومحي الدّين ديب:

40- علوم البلاغة "البديع والبيان والمعاني"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.

• محمّد خطابي:

41- لسانيات النّص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

• محمّد عبد الله القاسمي:

42- التّكرارات الصّوتيّة في لغة الشّعر، تقديم/ زياد فلاح الزّعبي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م.

• محمّد المبارك:

43- فقه اللّغة وخصائص العربيّة "دراسة تحليليّة مقارنة للكلمة العربيّة وعرض لمنهج العربيّة الأصيل في التّجديد والتّوليد"، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 1960م.

• محمّد الواسطي:

44- ظاهرة البديع عند الشّعراء المحدثين "دراسة بلاغيّة نقديّة، دار نشر المعرفة، الرّباط، المغرب، ط1، 2003م.

• محمّد يحيى سالم الجبّوري:

45- مفهوم القوّة والضّعف في الأصوات العربيّة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

• منصور بن محمد الغامدي:

46- الصّوتيات العربيّة، مكتبة التّوبة، الرّياض،السّعوديّة، ط1، 2001م.

• نازك الملائكة:

47- قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 2014م.

• نغمان بوقرّة:

48- المصطلحات الأساسيّة في لسانيات النّص وتحليل الخطاب "دراسة معجميّة"، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط1، 2009م.

•يوسف عطا الطّرفي:

49- أبو القاسم الشّابي "حياته وشِعره"، الأهليّة، عمّان، الأردن، ط1، 2009م.

ثالثا- المراجع المترجمة:

• فولفانج هاينة ومن وديترفيهفيجر:

50- مدخل إلى علم اللّغة النّصي، تر/فالح بن شبيب العجمي، النّشر العلمي والمطابع، الرّياض، المملكة العربيّة السّعوديّة، (دط)، 1996م.

رابعا- المعاجم:

• إبراهيم مصطفى وآخرون:

51- المعجم الوسيط، ج(1،2)، دار الدّعوة، القاهرة، مصر، ط2، 1972م.

• الفيروز أبادي (مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي الشّيرازي):

52- القاموس المحيط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط3، 1979م.

• ابن منظور (أبي الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري):

53- لسان العرب، ج10، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

خامسًا- الرّسائل:

1- رسائل دكتوراه:

• أحمد عبد الرّحمن الذّنيبات:

54- التّشكيل التّكراري في الشّعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2005م.

2- رسائل الماجستير:

• أحمد حسين جبال:

55- السّبك النّصي في القرآن الكريم "دراسة تطبيقيّة في سورة الأنعام"، رسالة ماجستير، جامعة المستنصريّة، العراق، 2011م.

• عبد الخالق فرحان شاهين:

56- أصول المعايير النّصيّة فب التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، رسالة ماجستير، مجلس كليّة الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 2012م.

• رياض بوزينة:

57- التّماسك النّصي من خلال العطف والتّكرار "دراسة تطبيقيّةفي ديوان المواكب لجبران خليل جبران"، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008م.

• عادل عبد الرّحمن عبد الله إبراهيم:

58- النّظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة "دراسة صوتيّة وصفيّة تحليليّة"، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلاميّة، عزّة، فلسطين، 2006م.

• كريمة صوالحيّة:

59- التّماسك النّصي في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشّابي "دراسة أسلوبيّة"، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011م.

• محمّد عرباوي:

60- دور الرّوابط في اتّساق وانسجام الحديث القدسي، مذكّرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011م.

• محمود سليمان حسين هواوشة:

61- أثر عناصر الاتّساق في تماسك النّص "دراسة نصيّة من خلال سورة يوسف"، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، 2008م.

• مهدي عناء أحمد قبّها:

62- التّحليل الصّوتي للنّص "بعض قصار سورة القرآن الكريم"، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنيّة في نابلس، فلسطين، 2011م.

سادسًا- الدّوريات:

• إبراهيم حمداني:

63- بنية التّوازي في قصيدة فتح عمّورية، مجلّة كلّية التّربية الأساسيّة، جامعة بابل، العراق، ع(13)، 2013م.

• أمال دهنون:

64- جماليات التّكرارفي القصيدة المعاصرة، مجلّة كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، ع(2،1)، 2008م.

• سليم بوزيدي:

65- جماليات التّوازي في التّراكيب الشّعريّة عند أبي حمّو موسى الزّياني "مقاربة في أسلوبيّة التّركيب الشّعري"، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع(9)، 2013م.

• عبد الرّحيم محمّد الهبيل:

66- ظاهرة التّوازي في شِعر الإمام الشّافعي، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات، فلسطين، ع(33)، 2014م.

• نوال بنت ابراهيم الحلوة:

67- أثر التّكرار في التّماسك النّصي "مقاربة معجميّة تطبيقيّة في ضوء مقالات خالد المنيف، مجلّة جامعة أم القرى لعلوم اللّغات وآدابها، السّعوديّة، ع(8)، 2012م.

• يحي عبابنة وآمنة صالح الزّعبي:

68- عناصر الاتّساق والانسجام النّصي "قراءة نصّية تحليليّة في قصيدة أغنية لشهر أيار لأحمد عبد المعطي حجازي"، مجلّة جامعة دمشق، سوريا، ع(2،1)، 2013م.

سابعًا- المؤتمرات:

• جميل عبد المجيد:

69- لسانيات النّص ونقد الشّعر "مراجعة نقديّة في الدّراسات العربيّة، المؤتمر الدّولي الأوّلي، لسانيات النّص وتحليل الخطاب"، مج1، ج1، جامعة ابن زهر، المملكة المغربيّة، كنوز المعرفة، عمّان، الأردن، ط1، 2013م.

• عيسى جواد الودّاعي:

70- التّماسك النّصي في الدّرس اللّغوي العربي، المؤتمر الدّولي الأوّل: "لسانيات النّص وتحليل الخطاب"، مج1، ج1، جامعة ابن زهر، المملكة المغربيّة، عمّان، الأردن، ط1، 2013م.

فهرس الموضوعـــات

العنـاوين	الصفحة
مقدمة.....	أ- د
مدخل نظري: ماهية الاتّساق آلياته وأهميته	1-13
تمهيد.....	2
1- مفهوم الاتّساق.....	4
1-1 مفهومه لغةً.....	4
1-2 مفهومه اصطلاحًا.....	5
2- آلياتـــه.....	7
2-1 الاتّساق النّحوي.....	7
2-1-1 الإحالة.....	7
2-1-2 الاستبدال.....	8
2-1-3 الحذف.....	8
2-1-4 التّوازي.....	9
2-2 الاتّساق المعجمي.....	10
2-2-1 التّكرار.....	10
2-2-2 التّضام.....	11
2-3 الاتّساق الصّوتي.....	11
3- أهميتـــه.....	12
الفصل التّطبيقي الأوّل: دلالة الأصوات والمقاطع في قصيدة " يا شِعر " لأبي القاسم الشّابي	14-62
تمهيد.....	15
1- تكرار الأصوات.....	17
1-1 مفهوم الصّوت.....	17
1-2 تكرار صوت اللّام.....	18
1-3 تكرار صوت التّاء.....	21

1-4 تكرار صوت الميم..... 23
1-5 تكرار صوت الباء..... 25
1-6 تكرار صوت الهاء..... 27
1-7 تكرار صوت الرّاء..... 30
1-8 تكرار صوت النّون..... 33
1-9 تكرار صوت الدّال..... 35
1-10 تكرار صوت الفاء..... 36
1-11 تكرار صوت الحاء..... 38
1-12 تكرار صوت السّين..... 39
1-13 تكرار صوت القاف..... 41
1-14 تكرار صوت الكاف..... 43
1-15 تكرار صوت الشّين..... 45
1-16 تكرار صوت الصّاد..... 47
2- تكرار المقاطع..... 49
2-1 مفهومه..... 50
2-2 أنواعه..... 52
3- أنواع المقاطع ودلالتها في قصيدة " يا شِعر"..... 53
3-1 تكرار المقطع القصير (ص ح)..... 53
3-2 تكرار المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص)..... 55
3-3 تكرار المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح)..... 57
3-4 تكرار المقطع الطّويل المغلق (ص ح ح ص)..... 60
الفصل التّطبيقي الثّاني: الاتّساق الصّوتي على مستوى الكلمة في قصيدة " يا شِعر" لأبي القاسم الشّابي 63-99
تمهيد..... 64

أوّلاً: تجلّيات الجناس في النّص الشّعري..... 65
1- جناس التّصريف..... 66
1-1 الجناس المضارع..... 66
1-2 الجناس اللاّحق..... 68
2- الجناس الشّبيه بالاشتقاق..... 70
ثانيا: تجليات التّكرار في النّص الشّعري..... 71
1- التّكرار الكلّي..... 72
1-1 تكرار كلمة"الحياة"..... 72
1-2 تكرار كلمة "المدامع"..... 74
1-3 تكرار كلمة "طيف"..... 75
1-4 تكرار كلمة "الأمل"..... 76
1-5 تكرار عبارة "قلبي"..... 77
1-6 تكرار عبارة "يا شِعر"..... 78
1-7 تكرار عبارة" يا قلب"..... 80
2- التّكرار الجزئي..... 81
3- التّكرار بالتّرادف..... 87
4- تكرار الصّيغ..... 91
4-1 تكرار صيغة"فَعِيلْ"..... 91
4-2 تكرار صيغة "فُعُولْ"..... 93
4-3 تكرار صيغة "أَفْعَالْ"..... 96
4-4 تكرار صيغة "فَاعِلَة"..... 96
4-5 تكرار صيغة "يَفْعَلْ"..... 98

خاتمة 103-100
مُلحق 112-104
قائمة المصادر والمراجع..... 123-113
فهرس الموضوعات..... 128-124

ملخص

آليات الاتّساق الصّوتي في قصيدة "يا شعر" لأبي القاسم الشّابي

يتناول هذا البحث دراسة آليات الاتّساق الصّوتي في قصيدة "يا شعر" لأبي القاسم الشّابي وتسعى من خلال ذلك إلى محاولة الكشف عن السّمات النّصية التي تحقق الاتّساق الصّوتي في البنية الكليّة للنّص، وذلك للتّمكن من معرفة إلى أيّ مدى استطاع الشّاعر أن يُوفّق في بناءه ليجعل الآليات اللّغويّة أدوات فاعلة في نصّه الشّعري.

Résumé

Les mécanismes de la cohérence de la voix dans le poème «O poème» de Abou El Kacem Echabbi.

Cette recherche traite les mécanismes de la cohérence de la voix dans le poème «Mes cheveux» de Abou El Kacem Echabbi et travers elle d’essayer de détecter les caractéristiques textuelles vérifiant la cohérence de la voix dans la structure globale du texte, et ainsi de savoir dans quelle mesure pouvait le poète a réussi dans sa construction de faire des mécanismes linguistiques des outils efficaces dans le texte poétique.

Abstract

Voice coherence mecanisms in poem «0 poem» of Abou Elkacem Echabbi.

This research deals with the mecanisms of voice coherence in «O poem» of Abou Elkacem Echabbi and through it, try to detect the textual characteristics verifying the coherence of the voice in the overall structure of the text, and thus the extent to which the poet succeeded in making linguistic mecnisms effective tools in the poetic text.