الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
des lettres et des langues : faculté
Département langue et lettre arabe

الرقم: ..... N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

تخصص: صوتيات وعلوم اللسان

الصوت اللغوي والصوت الموسيقي

قصيـدة "أَرَاكَ عَصِـيَّ الدَمْعِ" أنمـوذجـا

–دراسـة صوتيـة–

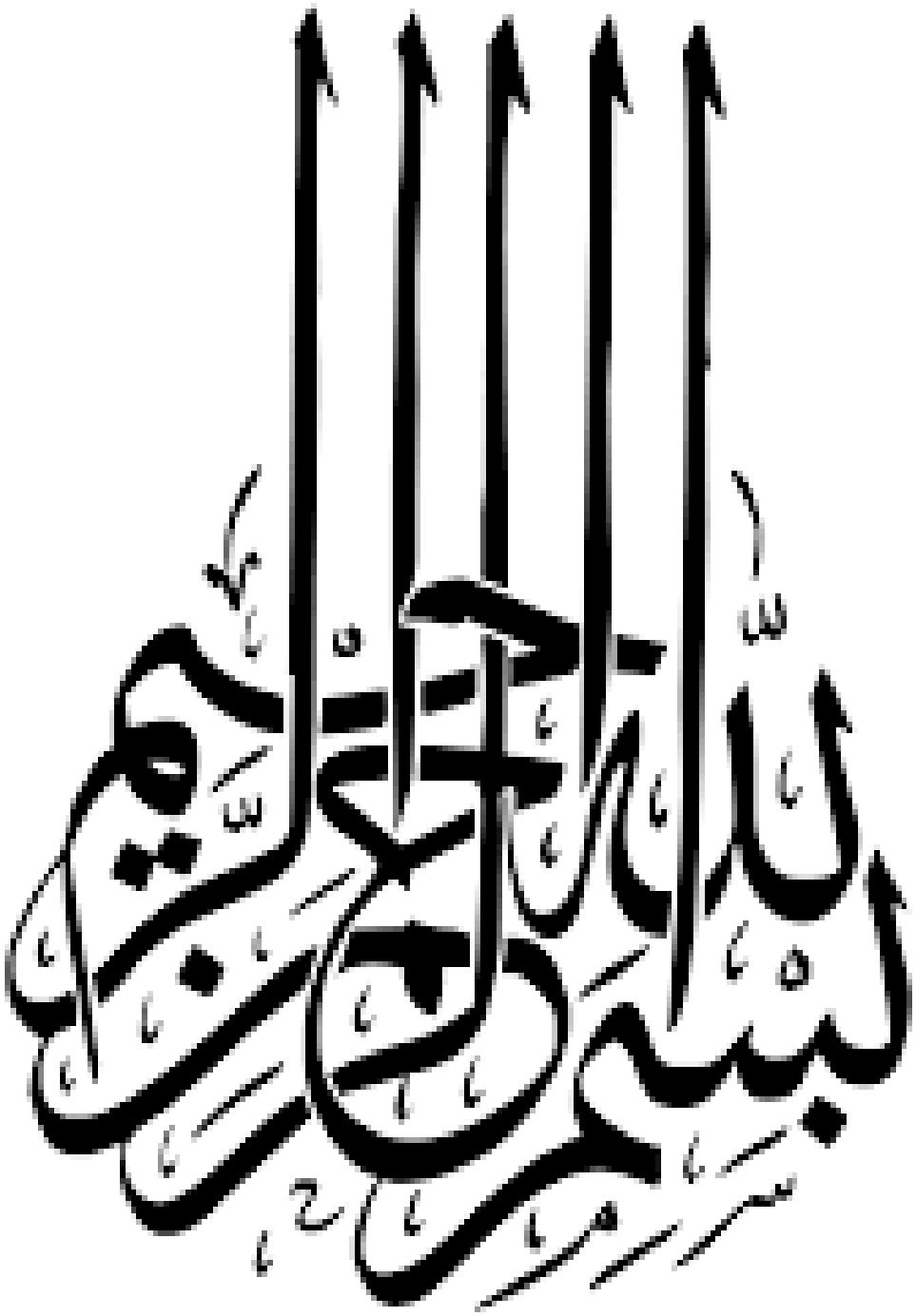
مقدمة من طرف:

خولـة بشكيـط

تاريخ المناقشة: 21 جوان 2017

الدكتور: العياشي عمبار	رئيسا: أستاذ محاضر (أ)	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
الدكتور: إبراهيم براهمي	مشرفا ومقررا: أستاذ محاضر (ب)	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
الأستاذ: بلعـز الطاهر	ممتحنا: أستاذ محاضر (ب)	جامعة 08 ماي 1945 قالمة

السنة: 2017



شكـــر وعرفــان

أشكر الله العظيم شكر الشاكرين وأحمده حمد الحامدين على نعمته وفضله وتوفيقه لي بإتمام هذا العمل، وما توفيقي إلا بالله.

ثم أتقدم بخالص الشكر وكامل العرفان إلى أستاذي المشرف، الأستاذ الفاضل الدكتور إبراهيم براهمي، الذي وقف بجانبي وكان نعم السند، جزاه الله خيرا.

وكل من ساهم من قريب أو بعيد في إكمال هذا البحث.

مقدمة

الحمد لله رب العزة مانح التوفيق والسداد، والصلاة والسلام على محمد رسول خير العباد، وبعد:

معروف أن الشعر ديوان العرب، وأنه فن من الفنون الجميلة التي تخاطب النفس وتثيرها من خلال جمال ألفاظه، وموسيقية تراكيبه، وحسن تصويره للواقع المعاش، لهذا السبب اخترنا أن تكون مدوّنة هذه الدراسة قصيدة من الشعر للشاعر العباسي " أبو فراس الحمداني"، وسبب اختيار هذا الشاعر بالذات، كونه شاعرا وفارسا وأميرا، نشأ يتيما ومات شابا يافعا، ومع ذلك ترك بصمة بين الشعراء، فكان شعره بمثابة الألحان التي يتغنى بها المفجوعون من حرقة الحب، والمولعون بالشعر.

واخترت أن يكون موضوع دراستي: (الصوت اللغوي والصوت الموسيقي)، والسبب في هذا الاختيار يرجع إلى أهمية موسيقى الشعر، التي تنبع من تلك القيم الصوتية المعبرة عن الاحتياجات الإنسانية، الوجدانية والشعورية، الموسومة بصدق الأحاسيس والمشاعر، فكان للنص الشعري قدرة هائلة على إيصال تلك المشاعر إلى المتلقي، واحساسه بالحالة التي تنتاب الشاعر، إضافة إلى قدرته على التأثير فيه، ببعث آمال، تطلعات، أفكار جديدة، أو قيم مختلفة... إلخ (هذا بالنسبة للقارئ المثقف)، والشعر يحدث أثره حتى وإن لم يفقه المتلقي ما فيه، وهذا راجع إلى تلك الموسيقى المنبعثة منه، (وهذا ما نريد أن نسلط الضوء عليه) أي دور الأصوات اللغوية في تشكيل الأصوات الموسيقية، فهنا تكمن أهمية هذا الموضوع، ذلك أن اللغة زاخرة بمعان ودلالات نحوية وبلاغية، وايقاعات صوتية موسيقية، والنص الشعري بصفة خاصة تتوفر فيه هذه اللغة بكل عناصرها النغمية، فالصوت هو مادة الموسيقى لذلك يشترط في علم الأصوات أن يكون القارئ سليم الجهاز الصوتي، لا يعاني من أي عيب من عيوب النطق، ففصاحة اللسان شرط أساسي للمتكلم بصفة عامة، ولقارئ الشعر بصفة خاصة، حتى لا يفسد المعنى، فعليه إعطاء الحروف حقها من حيث المخارج والصفات، فمن خلالها يكسب الصوت جمالا موسيقيا، وهذا الجمال هو الذي نهدف إلى التعرف عليه

من خلال دراسة الأصوات اللغوية، باعتبارها اللبنة الأساسية في تكوين الكلام الذي يكشف عن حالة المتكلم، وعن الدلالات الخفية الكامنة خلف كل ظاهرة صوتية.

إضافة إلى هدف التعرف على العلاقة الوثيقة بين الشعر والموسيقى، إذ نجدها عند الفرابي من جنس واحد، وهو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون، وهذا لا يعني عدم وجود فرق بينهما، والذي يوضحه الفرابي بأن الشعر يختص بترتيب الكلام في معانيه في نظم موزون، مع مراعاة قواعد النحو واللغة، أما الموسيقى فتختص بمزاحفة الكلام الموزون وإرساله أصواتا على نسب مؤتلفة بالكمية والكيفية في طرائق تتحكم في أسلوبها بالتلحين.

ولبلوغ ما نرمي الوصول إليه اعتمدنا المنهج الوصفي، والذي من ادواته التحليل، حيث اقتضت الدراسة وصف النظام الصوتي بغرض الوقوف على الدلالات المستوحاة منه، إضافة إلى اعتمادنا الإحصاء لبعض الحروف والكلمات المكررة داخل القصيدة.

ولم يتم انجاز هذا البحث والوصول إلى صورته النهائية إلا بفضل الاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع التي استقينا منها مادته، ومن بينها: ديوان أبو فراس الحمداني، شرح الدكتور "خليل الدويهي"، وذلك أثنـاء الحديث عن حياة الشاعر وشعـره، قصيدته وديوانه، إضافة إلى مرجعين مهمين للدكتور "إبراهيم أنيس"، الأول بعنوان: الأصوات اللغوية، والثاني بعنوان: موسيقى الشعـر، وأثناء الحديث عن العروض، القافـية والـروي، اعتمدنا مجموعة من المراجع على رأسها القافية والأصوات اللغوية للدكتور "محمد عوني عبد الرؤوف"، علم العروض والقافية "لعبد العزيز عتيق"، إضافة إلى القواعد العروضية وأحكام القافية العربية لمحمد بن فلاح المطيري، أمّا المدخل إلى علم أصوات العربية للدكتور "غانم قدوري الحمد"، فقد كان له فضل كبـير في الدراسة النظرية وحتى التطبيقيـة، بالإضافة إلى مراجع أخرى متنوعة مثل المجلات والمذكرات.

أمّا فيما يخص هيكلة البحث فقد جاء متراوحا بين النظري والتطبيقي، إذ استهليناه بمقدمة ومدخل نظري، خادم للموضوع، تناول تعريف الشاعر والتعريف بقصيدته موضوع الدراسة... الخ، عقبه فصل نظري، اندرجت تحته ثلاثة مباحث، كان المبحث الأول عرض مفهوماتي لمصطلحي الصوت والموسيقى، طبيعة العلاقة بينهما، واستقصاء تاريخي لكل منهما، وصولا إلى القيمة التعبيرية للصوت وجوانبها الاجتماعية، أما المبحث الثاني فخصص لدراسة الفونيمات التركيبية، الصوامت، الصوائت، وأشباه الصوائت والفونيمات فوق التركيبية: النبر، التنغيم والمقطع، والمبحث الثالث خصص لكل من الإيقاع، القافية والتفعيلة، وعلاقة كل عنصر بالموسيقى.

أمّا بالنسبة للدراسات التي سبق وأن تطرّقت لهذا الموضوع فهي قليلة جدّا بالمقارنة مع ما كتب في مجال الدراسة الصوتية، إذ نجد مجموعة من المؤلفات وهي كما يلي:

1- موسيقى الشعر لـ: إبراهيم أنيس.

2- الموسيقى والشعر لـ: فوزي كريم.

3- موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة لـ: عبد الرضا علي.

4-موسيقى الشعر بين الإتباع والإبداع لـ: شعبان صلاح.

5- الموسيقى الشعرية قيم وإلهام وأصول لـ: نادية أحمد مسعد.

6 موسيقى الشعر لـ: شكري عياد.

وكباقي البحوث العلمية واجهتنا صعوبات كثيرة أثناء الدراسة مثل: قلة المراجع المتعلقة بموسيقى الشعر والتنغيم لا سيما في الجانب التطبيقي.

وفي الختام لا يفوتني أن أتوجه بالثناء الى راعي هذا البحث الذي منحه الإهتمام والمتابعة منذ أن كان مجرد فكرة، الدكتور: "إبراهيم براهمي"، فجزاه الله عني وعن جميع طلابه خيرا.

والحمد لله أولا وآخرا .

مدخـــــــل: نظرة عامة عن الشاعر وقصيدته

1/ نسبـه

2/ ميلاده

3/ ديوانـه

4/ القصيـدة ووزنهـا

لمحة عن الشاعر أبو فراس الحمداني:

1/ نسبه: الشاعر هو أبو فراس الحارث بن أبي العلاء سعيد بن حمدان بن حمدون الحمداني ابن عم ناصر الدولة وسيف الدولة ابني حمدان. وكنيته (أبو فراس) من أسماء الأسد، ينتسب من جهة أبيه إلى العرب، ومن جهة أمه إلى الروم، وهو يشير إلى ذلك بقوله:

إذا خِفتُ مِنْ أخوَاليَ الرّومِ خُطّةً تخوفتُ منْ أعمامي العربِ أربعا

وقيل أن أمه عربية لقوله:

لمْ تتفرقْ بنا خؤول في العزِّ أخوالنا " تميمُ [1]

2/ ميلاده: كان ميلاد الشاعر سنة 933 م/ 321 هـ في منيح وهي بلدة سورية تقع شمالي حلب. وقيل إنه ولد في الموصل وهي مدينة تقع شمالي العراق.

تيتم وهو في الثالثة من عمره، فنشأ في حضانة أمه وعطف ابن عمه سيف الدولة.

– بدأ الشاعر ينشد الأشعار وينافس الشعراء ويخرج في الغزوات. وسجل انتصارات عديدة على الروم. وقيل إنه كان يظهر سرقات " المتنبي " الشعرية.

لذلك نشبت حرب أدبية بين الشاعرين، بسبب الغيرة وكثرة الخصوم.

ويذكر أن الروم اعتقلت "أبو فراس"، فراسل سيف الدولة ليفتديه، لكنه تأخر في فدائه فبقي في الأسر حوالي أربع سنوات. وهناك نظم الروميات. [2]

---

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان ت: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط 2، 1994، بيروت، ص 07 –08.

[2]– المرجع نفسه ص 8 –9

– أما عن صفات الشاعر وأخلاقه، فنوجزها كما يلي: كان طويلا والدليل على ذلك قوله:

مَتَى تُخلفُ الأيَّامُ مِثْلي لكُمْ فَتى طِويلَ نجادِ السَّيف رَحبَ المقلَّدِ

– شارك في الحروب وعمره تسع عشرة سنة. يروى أن الدمشقي الرومي أراد أن يغيظه فقال له:

(إنما أنتم كتاب لا تعرفون الحرب) وذلك ردا على بيت أبي فراس القائل:

وَصِناعَتي ضَرْبُ السّيُوفِ وَإنّني مُتَعَرّضٌ في الشّعْرِ بِالشّعَرَاءِ

فلم يسكت أبو فراس، وهو بين يديه أسير بل أجابه قائلا: (نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة بالسيوف أم بالأقلام؟) [1] وهذا دليل على شجاعة الشاعر وقوته وجرأته، لأنه لم يخضع لعدوه، ورد على استفزازه بما يسكته ليبين له مكانته.

أما عن أخلاق الشاعر، فتظهر عالية، لأنه لا يلتفت إلى الماديات والمظاهر، يعيش حياة الشاعر الفارس، غير طامع في مال أو مكانة أو سلطة. ويروى ان سيف الدولة عرض عليه خيوله يوما فامتنع أبو فراس عن الأخذ مع إلحاح سيف الدولة عليه، ولما عاتبه قال:

إنَّ الغنيَّ هو الغنيُّ بنفسهِ وَلَو أنّهُ عارِي المَناكِبِ، حَافِ

ما كثرةُ الخيلِ الجيادِ بزائدي شَرَفاً، وَلا عَدَدُ السّوَامِ الضّافي

خَيْلي، وَإنْ قَلّتْ، كَثيرٌ نَفعُها بينَ الصوارِمِ، والقنا الرَّعافِ [2]

ومن هنا تظهر شخصيته العظيمة، شخصية الأمير الشاعر والفارس الشجاع.

3/ ديوانه: يروى أن الشاعر لم يكن مهتما بنشر شعره، وأنه خبأه عند أستاذه " ابن خلوية " ككنز للأجيال، ذلك أن الشعر كان بالنسبة له مجرد هواية.

فمخطوطات ديوانه متفرقة في مكتبات العالم الكبرى في أوروبا، إفريقيا، وآسيا وأول من سعى إلى نشر ديوانه هم المستشرقون. وأول طبعة للديوان ظهرت في بيروت سنة 1873 في

[1]– ابو فراس الحمداني، الديوان، مرجع سابق، ص 10

[2]– المرجع نفسه، ص 10 –11.

المطبعة السليمية، وفي عام 1900 ظهرت طبعة ثانية بالمطبعة الأدبية ببيروت. وسنة 1944 نهض الدكتور "سامي الدهان" فنشر ديوان أبي فراس مستندا إلى عشرات المخطوطات والكتب الأدبية التراثية. فجاءت طبعته محققة تحقيقا علميا رصينا، لكنها خالية من شروح المفردات الصعبة، والأبيات التي يلتبس فهمها على القارئ. أما عن شعره فقد احتوى الغزل، الفخر، الرثاء، الوصف، الحكم، والعواطف المختلفة. [1]

هذا باختصار عن حياة الشاعر وشعره، أما عن وفاته فإنه مات مقتولا بعد وفاة سيف الدولة وانتقال الحكم إلى ابنه " أبي المعالي" الذي كان وصيا عليه الحاجب التركي " قرغويه" الذي أوغر صدر " أبي المعالي "، وأعلمه أن خاله (أبو فراس) ساع إلى الملك يستلبه منه، فوجه إليه جيشا لإخضاعه. ولبث أبو فراس يقاتل عند قرية " صدد"، حتى جرح فستأمن ولكن قرغويه أمر عبده " جوشن " فضربه بحديدة مدببة، فسقط على فرسه وقطع رأسه، وتركت جثته في البرية، إلى أن جاء أحد الأعراب فواراها التراب، وحمل رأس الأمير إلى ابن أخته ليقر عينا بوفاة البطولة. وذلك يوم السبت لليلتين خلتا من جمادى الأولى سنة 357 هـ. [2]

قصيدة أراك عصي الدمع:

رائية أبو فراس المشهورة (أراك عصي الدمع) حافلة بالعواطف المتباينة. إذ نلاحظ أن الشاعر بدأ بمقدمة غزلية مع الافتخار بنفسه رغم كل ما يعانيه.

" ويبدو أبو فراس الحمداني في هذه القصيدة معبرا عن انفعالاته تعبـتيرا يجعله مضطربا شديدا، والدال على ذلك تكرار تسويغاته التي تجـلت أسلوبيـا مـن خلال شيوع أسلوب النفـي، فهو أمير وقائد، لكنه وجد نفسه بين ليلة وضحاها في الأسر يعاني الأمرين، وحين ينتقل إلى الحديث عن لب المسألة نراه يقول إنه أسر على الرغم من أن أصحابه لم يكونوا

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، مرجع سابق، ص 11 – 12.

[2]– مرجع نفسه ص 10

عزلا، وهو ليس فارسا غمرا، وليس فرسه مهرا، ويرجع ما حصل إلى قضاء الله فلا راد لقضائه، والأسر خير من الفرار فهو لا يرضى بالحلول الوسطية ". [1]

والقصيدة بشكل عام تتحدث عن معاناة الشاعر في أسره، فهو مشتاق لحبيبته التي وصفها بالغدر، ومشتاق لأهله مع الافتخار بنفسه وقومه، وفي الأخير " توصل الشاعر إلى أن الموت حق والذكر عمر ثان، ولا خير في حياة الذل، ورأى في الموت خلاصا لأنه غير قادر على تحمل الإحباط المتمثل في الأسر، لذا آثر الهرب من الحياة ". [2]

والقصيدة من بحر الطويل " وهو من البحور الشعرية، تتكون من تفعيلتين مختلفتين هما: التفعيلة الخماسية (فعولن)، والتفعيلة السباعية (مفاعيلن) والتفعيلتان معا تكونان وحدة ". [3]

والطويل أكثر البحور شيوعا في أشعار العرب، ومرجع ذلك إلى انسجام موسيقاه وطول النفس فيه، فكان مجالا متسعا لسرد الوقائع والتغني بالأمجاد.

كما وظف الشاعر قافية المتواتر، " وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد " [4]

وتتمثل القافية في المقطع الصوتي الأخير في أمرو l0l0l من البيت الأول.

وقصيدة "أراك عصي الدمع" يغلب عليها الروي المضموم، فالضمة دالة على الأنفة والفخامة، والقصيدة يغلب عليها طابع الفخر والتباهي ومدح الذات والنسب، مع العلم أن الشاعر نظم هذه القصيدة، " وقد بلغه أن الروم قالت: ما أسرنا أحدا لم نسلب سلاحه غير أبي فراس ". [5]

---

[1]– ينظر: حسام محمد أيوب، علي أحمد المومني، قصيدة أراك عصي الدمع مقاربة أسلوبية، مجلة كلية التربية للبنات، مج (23)، ع (3)، 2012، ص 698 – 699.

[2]– حسام محمد أيوب، علي أحمد المومني، قصيدة أراك عي الدمع مقاربة أسلوبية، مرجع سابق، ص 699.

[3]– شعبان صلاح، موسيقى الشعر الإتباع والابتداع، دار غريب للطباعة، د ط، 2007، القاهرة، ص 145.

[4]– عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997، عمان، الأردن، ص 172.

[5]– أبو فراس الحمداني الديوان، مرجع سابق، ص 162.

فصل أول: دراسة نظريـــة

أولا: الصوت اللغوي والصوت الموسيقي.

1-مفهوم الصوت

2/ مفهوم الموسيقى الشعرية

3/ نشأة وتطور علما الأصوات والموسيقى

ثانيا: الظواهر الصوتية وأنواع الموسيقى الشعرية

1/ الفونيمات التركيبية

2/ الفونيمات فوق التركيبية

ثالثا: الموسيقى الداخلية والخارجية

أولا: الصوت اللغوي والصوت الموسيقي.

1/ مفهوم الصوت:

أ/ لغة: تناول العرب القدامى، مباحث الدرس الصوتي في ثنايا مؤلفاتهم المختلفة، ذلك أنهم لم يعرفوه كعلم مستقل، وهذه بعض التعريفات اللغوية التي وردت في بعض المعاجم العربية.

فالصوت في معجم لسان العرب كمايلي:

" **الصَّوْتُ:** الجَرْسُ معروفٌ مذكر فأما قول " رويشد بن كثير الطائي ".

يا أيّهَا الرّاكِبُ المُزْجي مَطيّتَهُ سائِلْ بَنِيْ أَسَدٍ مَا هَذِهِ الصَّوْتُ؟

فإنما أنثه لأنه أراد به الضوضاء والجلبة، على معنى الصيحة والاستغاثة.

– وورد في اللسان تعريف: ابن سيده " للصوت إذ يقول " (الصوت لغة في الصّيت، وفي الحديث: ما من عبد إلا له صيّتٌ في السماء أي ذكر وشهرة وعرفان) " [1]

ومعنى الصّيت هو الذِكرُ الجميل.

– وجاء في معجم المقاييس: " رَجُلٌ صيَّتٌ: إذا كان شديد الصوت. وصائت إذا صاح، فأما قولهم (دُعي) فانصات، هو من ذلك أيضا، كأنّه صَوَّت به فانفعل من الصّوت إذا أجاب " [2]

وهو هنا بمعنى المناداة والاستجابة للنداء.

ب–اصطلاحا: اختلف العلماء في تحديد مفهوم الصوت، فهو عند الجاحظ" (آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 6، 1997، مادة (ص، و، ت)، مج 2، ص 57.

[2]– ابن فارس، مقياس اللغة، دار الكتب العلمية، د ط، د ت، لبنان، مج 2، ص 25.

موزونا إلا بظهوره) [1]. ومعنى قوله هذا أن الصوت كلام ملفوظ، وهو عبارة عن مقاطع تؤلف بين الكلمات، وهذه الكلمات تظهر من خلال ظهور الصوت واضحا جليا.

– والصوت عند الجرجاني: (كيفية قائمة بالهواء يحملها إلى الصماخ). [2]

أي أن الصوت عبارة عن ذبذبات تمر خلال الهواء، بعد أن تصدر من الحنجرة حتى تصل إلى الأذن التي تستقبلها.

2/ مفهوم الموسيقى الشعرية:

حديثنا هنا عن موسيقى الشعر باعتبارها علم من العلوم، يعرفها ابن سينا بأنها: " (علم رياضي، يبحث فيه عن أحوال النغم، من حيث تأتلف وتتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها. ليعلم كيف يؤلف اللحن). ومن خلال هذا القول نستنتج أن ابن سينا قسم صناعة الموسيقى إلى قسمين: الأول يسمى التأليف وموضوعه النغمة، أما الثاني: فهو الإيقاع، وموضوعه الأزمنة " [3]

" وللموسيقى أهمية كبيرة، لأنها ارتبطت بالشعر العربي وارتبط بها هو كذلك. وفي هذا الصدد يقول " عبد الهادي عبد الله عطية ": (لا يغمض الشاعر الطرف عن هذه الموسيقى الشعرية العروضية. إذا أراد لشعره البقاء، وإذا أراد لفنه أن يخلد على الدهر، ويصير

---

[1]– الجاحظ، البيان والتبيين، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط 5، 1985، القاهرة، ج 1، ص 79.

[2]– الشريف الجرجاني، التعريفات، تح، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط 3، 2009، لبنان، باب (الصاد)، ص 115.

[3]– ينظر: عبد الحميد زهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى، دار يافا للنشر، ط 1، 2009، عمان، ص 15.

اسمه مسجلا بين شعراء العربية). من خلال هذا القول يتبين أن الشعر يرتكز أساسا على الموسيقى، فهي ملازمة له ". [1]

– ويعرف الفرابي الموسيقى بقوله: " فلفظ الموسيقى معناه الألحان، واسم اللحن قد يقع على جماعة نغم مختلفة، رتبت ترتيبا محدودا. وقد يقع أيضا على جماعة نغم ألفت تأليفا محدودا، وقرنت بها الحروف التي تركب منها الألفاظ الدالة المنظومة على مجرى العادة في الدلالة بها على المعاني).

أي أن علم الموسيقى مادته الأنغام، وهي أصوات موسيقية، فهذه هي العلاقة التي تربط بين الصوت والموسيقى، ذلك أن الصوت هو المادة الخام لعلم الموسيقى " [2]

– أما بالنسبة لمصدر الصوت اللغوي فهو: (ينشأ من ذبذبات مصدرها في الغالب الحنجرة لدى الإنسان) والمقصود هنا الصوت الإنساني على وجه الخصوص (فعند اندفاع النفس من الرئتين يمر بالحنجرة، فيحدث تلك الاهتزازات التي تصدر من الفم أو الأنف، تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن). [3]

" أما الصوت الموسيقى تتوالى فيه الاهتزازات بسرعة وانتظام، له خواص أربعة وهي:

1–العلو، 2–الطول، أو المدة، 3–الشدة، 4–الصفة. أي أنه يكون إما عاليا أو منخفضا، طويلا أو قصيرا ". [4]

---

[1]– ينظر: عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة للطباعة، د ط، 2002، مصر، ص 10.

[2]– ينظر: الفرابي، الموسيقى الكبير، تح، غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، د ط، د ت ، مصر، ص 48.

[3]– ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 3، 1999، مصر، ص 05 – 07.

[4]– ينظر: رزق الله شحاتة، فن الصوت والموسيقى، مطبعة المقتطف، د ط، د ت، مصر، ص 16.

3/ نشأة وتطور علما الأصوات والموسيقى:

أ-علم الأصوات:

يخضع علم الأصوات لعدة تقسيمات، حسب الأداء (طريقة النطق) وحسب الوظيفة التي يؤديها أثناء انتقاله من المتكلم إلى السامع. فإذا نظرنا اليه من ناحية النطق نجده ينقسم إلى " ثلاثة فروع هي: علم الأصوات النطقي، علم الأصوات الفيزيائي (الأكوستيكي) وعلم الأصوات السمعي"[1]، وهو ما نعرفه باسم الفونتيك، يدرس الأصوات باعتبارها أحداثا منطوقة.

وإذا نظرنا إليه من ناحية الوظيفة، نجد الفونولوجيا يدرس وظائف هذه الأصوات.

" وهناك تصنيف رابع لهذا العلم من حيث المنهج وطرائق التحليل وأغراض الدراسة. فكان علم الأصوات الوصفي، علم الأصوات التاريخي، وعلم الأصوات المقارن " [2] .

وبالنسبة لنشأة هذا العلم، فكانت كغيرها من العلوم العربية مختلطة بالدراسات اللغوية.

" ففي مقدمة معجم العين ملاحظات عن أصوات العربية، كما تضمن كتاب "سيبويه" مباحث مهمة عن أصوات العربية، خاصة في باب الإدغام والوقف، ويظهر استغلال هذا العلم بصورة أكثر لدى علماء التجويد ". [3]

أما عن ظهور هذا العلم أول مرة، فقد كان مع الخليل بن أحمد (ت 175 هـ). " فهو أول من شرع منهاجا للناس في هذا العلم، لذلك يعد رائدا له كريادته لعلوم اللغة والعروض، ومع

---

[1]- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، 2000، القاهرة، ص 08.

[2]- مرجع نفسه، ص 09.

[3]- ينظر: غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، ط $_1$، 2004، الأردن، ص 09.

الإشراقات الأولى للدرس الصوتي عند العرب، وجد التداخل في مفاهيمه ومصطلحاته مع مفاهيم ومصطلحات العلوم الأخرى ". [1] من ذلك نستنتج أن العرب القدامى كان لهم فضل كبير في مجال الدراسة الصوتية، إذ أدركوا مختلف قضاياه اللغوية. بالرغم من عدم توفر الوسائل المساعدة لهم.

ويمكن عرض الطريقة التي يصدر بها الصوت اللغوي باعتباره أثرا سمعيا، " من احتكاك الهواء بنقطة ما من نقاط الجهاز الصوتي، عندما يحدث في هذه النقطة، انسداد كامل او ناقص، يمنع الهواء الخارج من الجوف من حرية المرور، ويحدث الانسداد التام عند النطق ببعض الأصوات مثل: الباء، التاء، الكاف، القاف. سماها اللغويون أصواتا شديدة أو انفجارية، ويحدث انسداد جزئي عند النطق ببعضها الأخر مثل: السين، الزاي، العين، يسمي اللغويين بعضها رخوا، والبعض الآخر بين الشدة والرخاوة ". [2]

هذا بشكل عام عند مفهوم ونشأة علم الأصوات وتطوره من القدماء إلى المحدثين.

ب-علم الموسيقى:

عرف علم الموسيقى منذ القدم عند علماء العربية، وهو مرتبط بشكل خاص بالصوت اللغوي، والشعر العربي. إذ "برع القدماء في الموسيقى علما وفنا، فاشتهرت شخصيات أجادت فن الغناء منها: " عزة المياء "، " ابن محرز "، " إبراهيم الموصلي "، " زرياب " وغيرهم كثير.

[1]- رضا زلاقي، الصوامت الشديدة في العربية الفصحى، مذكرة ماجيستر، في اللغة العربية، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006، ص 25.

[2]- صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، د ط، د ت، ص 135.

– وفي مقابل هؤلاء نجد علماء أجلاء اهتموا بالموسيقى باعتبارها علما، فصنفوا فيه الكتب والرسائل، منهم:" الكندي " فيلسوف العرب، لديه "رسالة في الإيقاع"، "رسالة في أخبار صناعة الموسيقى" وكتاب" ترتيب النغم"، " ابن المنجم " له "رسالة في الموسيقى"، " الفرابي " له أشهر كتب الموسيقى سماه "الموسيقى الكبي"ر، " ابن سينا " له "جوامع علم الموسيقى" وفصل في الموسيقى من كتاب النجاة...الخ " [1]

هذا بالنسبة لنشأة علم الموسيقى، أما عن تطوره فقد كان ذلك في العصر العباسي، " إذ سعي شعراء هذا العصر إلى ابتكار أوزان جديدة تستوعب انفعالات الشاعر، وتحقق صرامة الوزن الخليلي، غير أنها باءت بالفشل، كما حاول الشاعر المعاصر الوصول إلى بنية إيقاعية ملائمة، لما يختلج صدره من انفعالات على الرغم من تأخر هذا التجديد الموسيقي بمعناه الحقيقي إلى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ". [2]

– أما عن صلة الموسيقى بالصوت اللغوي، نجد أن " الدكتور شكري عياد " كان له حديث في هذا من خلال كتابه "موسيقى الشعر"، إذ ذكر في مدخل الكتاب والذي عنونه بـ (المدخل الموسيقي إلى دراسة العروض).

"أما الشعر ينشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من نبع واحد. وهو الشعور بالوزن أو الإيقاع، وأن أساس التميز في الموسيقى هو النبر، وأن الموسيقى التي ينتج من تكرارها الوزن تتمتع بالانضباط والمرونة، إذا قورنت بنظيرتها في الشعر وهي التفعيلة".[3]

وتظهـر علاقــة الأصوات بالمـوسيقى واضحــة بصورة خاصة في النص الشعري، ذلك أن " صلة الشعر بالموسيقى أقوى منها بالتصوير، فكلاهما فن سمعي ومادة الموسيقى

[1]– ينظر: عبد الحميد زهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى، مرجع سابق، ص 12.

[2]– ينظر: صباحي حميدة، جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، 2014، ص 393 – 394.

[3]– ينظر: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط 2، 1978، القاهرة، ص 57.

الأصوات، ومادة الشعر الألفاظ، وهي تنحل إلى أصوات. ومن دلائل صلة الشعر بالموسيقى اعتمادها على الأداء النفسي أو اللفظي، ففي الأول يكون النغم، وفي الثاني يكون الإيقاع، وهما معا صنيعة الأداء الصوتي. هذا بالإضافة إلى امتزاجها في تكميل كل منها بالآخر الشعر والموسيقى " [1]

أخيرا يمكن القول أن الصوت الموسيقي أساسه الصوت اللغوي، وأن للموسيقى تأثير على الإنسان، الحيوان، والنبات على حد سواء. وقد أوص ابن سينا بالاستماع إلى الموسيقى لأنها تسكن الأوجاع، كذلك صاحب الصوت الحسن يؤثر في نفس المتلقي، فالرسول عليه الصلاة والسلام قال لموسى الأشعري لما أعجبه صوته: (لقد أوتيت مزمارا من مزامير داود).

ثانيا: الظواهر الصوتية وأنواع الموسيقى الشعرية

1/ الفونيمات التركيبية:

تنقسم فونيمات اللغة العربية إلى ثلاث فونيمات قصيرة (صوائت قصيرة) وهي الكسرة، الضمة والفتحة. وثلاث طويلة (صوائت طويلة) وفونيمان لأنصاف الصوائت. أما الحروف فهي سبعة وعشرون فونيما.

أ/ الصوامت: ويطلق عليها السواكن أو الحروف، فورد تعريف الحرف عند " ابن سينا " كما يلي: (والحرف تهيئة للصوت عارضة له، يتميز بها عن صوت مثله في الحدة والثقل تميزا في المسموع). [2]

---

[1]– ينظر: مصطفى السيوفي، موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط 1، 2010، القاهرة، ص 09 – 10.

[2]– ابن سينا، أسباب حدوث الحروف، تج: محمد الطيان، يحي علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، د ط، د ت، دمشق، ص 60.

ويطلق عليها أيضا اسم الحبيسات.

" ووصف الصوت بأنه صامت يعني أن طبيعته صامتة، ومن الأهمية القصوى ملاحظة اختلاف معنى (الصامت) بهذا المفهوم عن مصطلح (ساكن) عند القدماء، فهم يطلقون وصف (الساكن) على ما ليس بمتحرك أي: على ما لم تعقبه حركة. فقد راعوا إطلاق الوصف على الصوت، لا باعتبار ذاته، بل بحسب ما بعده، أما الأصوات التي كانت تسمى قديما: الحروف فالصوت من هذا النوع صامت في ذاته وهو متحرك إذا وليته حركة من ضم أو فتح أو كسر، وهو غير متحرك إذا وليه صامت مثله، أو بعبارة أخرى: إذا لم تعقبه حركة ". [1]

والإنسان عند نطقه لهذه الصوامت، لابد أن يمر معها الهواء سواء من الأنف أو الفم، وذلك حسب مخرج الصامت الذي يتكلم به.

" والصوامت في العادة يحدث في نطقها أن يجري الهواء في الفم، ولكن هناك من الأصوات الصامتة أيضا تلك الأصوات التي لا يمر الهواء من الفم عند النطق بها، وإنما يمر من الأنف كالنون والميم في العربية، ومنها كذلك الأصوات التي ينحرف هواؤها فلا يخرج من وسط الفم، وإنما يخرج من جانبيه أحدهما وهو الأم في اللغة العربية ". [2]

وأخيرا يمكن القول أن صوامت العربية وصوائتها، مصاحبة لبعضها البعض، وهي غير منفصلة، يتحدد من خلالها معنى الكلمات بشكل جيد ومفهوم.

ب/ الصوائت: ويطلق عليها العلل والحركات، ويعرفها " ابن جني " بقوله: (اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي الألف والباء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة

[1]– عبد الصابور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، د ط، 1980، لبنان، ص 26 – 27.

[2]– رضا زلاقي، الصوامت الشديدة في العربية الفصحى، مرجع سابق، ص 46.

فكذلك الحركات ثلاث، وهي: الفتحة، الكسرة، والضمة. بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو). [1]

ولبعض هذه الصوائت معايير يعتمدها المتخصصون في تصنيف هذه الحركات. أهمها معياران هما:

وضع الأوتار الصوتية وطريقة مرور الهواء من الحلق والفم والأنف عند النطق بالصوت المعين.

وبالنظر إلى هذين المعيارين معا وجد أن الأوتار الصوتية، تكون غالبا في وضع الذبذبة عند النطق بالحركات وأن الهواء في أثناء النطق بها يمر حرا طليقا من خلال الحلق والفم. وقد يضاف إلى هذين المعيارين خواص أخرى تميز الحركات من غيرها من الأصوات من أهمها:

1-الحركة هي نواة المقطع syllable: فالمقطع في أغلب الحالات يحتوي على حركة مع أو بدون صوت (صامت) أو أكثر.

2-تمتاز الحركة بقوة الوضع السمعي Sonority: إذا قيست بمجمل الأصوات الأخرى، إنها تحمل الآثار الموسيقية للنبر stress ودرجة الصوت، وهي أكثر الأصوات موسيقية أو قبولا للغناء.

3-تأخذ الشفاه أوضاعا خاصة عند النطق بالحركات. [2]

جـ/ أنصاف الصوائت: ويطلق عليها كذلك اسم أشباه الصوائت وهي الواو والباء.

---

[1]- ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، ص 17.

[2]- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص 149 – 150.

" فالواو والباء كنصفي علة تقومان بدور الأصوات الساكنة، وتقعان موقعها تماما في التركيب الصوتي للغة العربية، ويتضح هذا من الثنائيات الآتية: بلد: ولد، نترك: يترك " [1] أي أن الصوائت قد تأتي بمنزلة الصوامت.

" والواو والياء في العربية من أنصاف الصوائت إذا اتبعت الواو أو الياء بحركة من أي نوع وإذا وقعتا ساكنتين. وقبل كل منهما فتحة مثل الواو في نحو: ولد، يوم. الياء في نحو: عيـن، بيت " [2]

مما سبق ذكره نستنتج أن المصطلحات العربية المستعملة للصوامت والصوائت كثيرة، وكذلك التعريفات مختلفة من عالم إلى آخر، والقدماء اعتنوا بالصوامت أكثر من عنايتهم بالصوائت، إلا أنهم لم يهملوها ولعل قلة هذا الاهتمام يعود إلى أنها لا تظهر في صلب الكلمة، خاصة الحركات القصيرة. هذا الاهتمام كان منصبا على اللغة المكتوبة أكثر من المنطوقة.

2/ الفونيمات فوق التركيبية:

أدرك العلماء العرب القدامى أهمية الدراسة الصوتية، باعتبار الأصوات اللبنات الأولى في تكوين الكلمات، والخروج بها إلى الوجود، فدراسة الأصوات أول خطوة في أي دراسة لغوية. لأنها تتناول أصغر وحدات اللغة ونعني بها الصوت الذي هو المادة الخام للكلام الإنساني وهو ما يطلق عليه اسم الفونيم.

" فالفونيم أصغر وحدة صوتية، يستطيع المرء تغييرها في الكلمة، وأن يميز بين كلمة وأخرى في الدلالة، ولا يمكن تقسيمها إلى عناصر صوتية ولا وظائف مهمة في تركيب كل لغة على حدة، ومعنى هذا أن الفونيم هو الحرف مثل، ب، ت، لها دلالة في التركيب، ولا يمكن تجزئتها. وهذه هي ما يطلق عليها الباحثون مصطلح الصورة الحقيقية للفونيم. ذلك أنها صوت منطوق.

---

[1]– أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، د ط، 1998، القاهرة، ص 330.

[2]– عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1996، بيروت، ص 293.

ويجعل بعض الباحثين من الفونيمات موضوعي (النبر والتنغيم) لأن لهما تأثيرا في تغيير الدلالة، في داخل التركيب ". [1]

ونجد أن النبر والتنغيم، ضمن ما يعرف في اللغة العربية (بالتلوين الصوتي). " فمن الحقائق الصوتية الظاهرة في النطق الإنساني أنه لا يتطابق نطق اثنين مطابقة تامة. حتى ولو كان المنطوق نصا واحدا. وكذلك من الحقائق الصوتية أن الكلام المنطوق يتنوع بين الارتفاع والانخفاض وبين الرقة والغلظة، بحسب الأشخاص وحسب الموقف ". [2]

ومعنى هذا أن للعمر والجنس وأسلوب الكلام دور في تحديد الصوت، لأن صوت الرجل يختلف عن صوت المرأة، وصوت الكبير يختلف عن صوت الصغير، والصوت في أسلوب الاستفهام يختلف عنه في أسلوب التعجب إلى غير ذلك. لذلك تتنوع طرق أداء صوت اللغة الواحدة.

" وعلماء الأصوات المحدثون يقسمون الوحدات الصوتية (الفونيمات) إلى رئيسية وثانوية، ويعنون بالرئيسية تلك الوحدة الصوتية التي تكون جزءا من أبسط صيغة لغوية. وهذا ما أشرنا إليه بالفونيم أما الوحدات الثانوية فهي ظاهرة أو صفة صوتية تظهر في الكلام المتصل. ومن ثم سميت الوحدات الرئيسية **بالوحدات التركيبية** (أو التمييزية). وسميت الوحدات الثانوية بوحدات ما فوق التركيب (التطريزية) " [3]

والفونيمات فوق التركيبية التي سنتطرق إلى دراستها هي النبر، التنغيم والمقطع.

---

[1]– عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، مكتبة الدكتور مروان العطية، ط 1، 2007، العراق، ص 132 – 133.

[2]– غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم أصوات العربية، مرجع سابق، ص 232.

[3]– مرجع نفسه، صفحة نفسها.

1/ النبر:

أ/ مفهومه: للنبر عدة مفاهيم، من أهمها تعريفه عند " ابن الأنباري " في قوله: " (النبر عند العرب ارتفاع الصوت يقال: نبر الرجل نبرةً إذا تكلم بكلمة فيها علوٌ، ونبرة المغني رفعُ صَوْتِه عن خفض) ". [1]

والنبر في الدرس الصوتي الحديث يدل على معنى يقترب مما ورد في قول " ابن الأنباري "، سوى " أن المحدثين يربطون بين النبر والمقطع الصوتي، وعرف المستشرق الفرنسي "**جاك كنتينيو**" النبر بأنه: (الضغط على مقطع معين بزيادة العلو الموسيقي، أو التوتر أو المدة، أو عدد من هذه العناصر معا، بالنسبة إلى عناصر المقاطع المجاورة لها ". [2]

* ومما سبق ذكره يتضح أن النبر يرتبط بالمقطع بشكل خاص. وأن له ثلاثة أشكال هي: نبر موسيقي، نبر التوتر، ونبر المدة.

ب/ أنواعه: للنبر أنواع مختلفة اللغة التي يظهر فيها. " فثمة لغات نبرية، وأخرى غير نبرية، أما اللغات النبرية فيكون موضع النبر فيها حرا. وعند ذاك يستخدم للتميز بين المعاني أو الصيغ. عن طريق تغيير مكانه. كالملاحظ في الإنجليزية، عند النطق بكلمة Subject مثلا. إذا نبرنا المقطع الأول صار اسما. وإذا نبرنا الثاني صار فعلا. أما اللغات غير النبرية، فيخضع النبر فيها لقواعد لا تحيد فيها، كالفرنسية التي يقع في مقاطعها الأخيرة بشكل عام ". [3]

---

[1]– غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم أصوات العربية، مرجع سابق، ص 237.

[2]– مرجع نفسه، ص237.

[3]– خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، دار الحرية للطباعة، د ط، 1983، بغداد، ص 62.

هذا بالنسبة إلى اللغات الأجنبية، " أما لغتنا العربية الفصيحة، النبر يسمع في مقاطع كلماتها بحسب نوع المقطع من حيث طوله أو توسطه أو قصره.

والنبر ثلاثــة أنواع: نبر رئيسي، نبر ثانوي، ونبر ضعيف، والمقصود بالمقطع المنبور (أو الصوت المنبور)، ذلك المقطع (أو الصوت) الذي يلقى وضوحا سمعيا، إذا قورن بغيره من المقاطع، أو الأصوات المجاورة في الكلمة أو الكلام ". [1]

* وخلاصة الحديث أن النبر هو موضع الارتكاز على مقطع معين في الكلمة، فيرتفع فيه الصوت دون بقية المقاطع، ويختلف نوع النبر بحسب طريقة النطق، كما أن له قواعد يخضع لها.

ج-قواعد النبر:

هناك ثلاثة قواعد مهمة، تضبط نبر الكلمات في لغتنا العربية، نستطيع من خلالها معرفة نوع المقطع المنبور، وهي كما يلي:

«1/ عندما تتألف الكلمة من سلسلة من المقاطع مثل: كتَبَ /س ح/ فإن المقطع الأول ينبر نبرا أوليا، وتنبر المقاطع الباقية أنبارا ضعيفة مثل: كتب، س ح، س ح، س ح.

2/ عندمــا تحتــوي الكلمــة مقطــعا طويلا واحدا فقط، فإن هـذا المقطع يستقبل النبر الأولي، وتستقبل بقية المقاطع أنبار ضعيفة مثل: كاتبٌ: س ح ح، س ح س.

3/ عندما تحتوي الكلمة مقطعين طويلين، أو أكثر فإن المقطع الطويل الأقرب إلى آخر الكلمة (غير المقطع الأخير) يستقبل النبر الأولي، وفي أغلب الحالات يستقبل المقطع

[1]- خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، مرجع سابق ، ص 63.

الأقرب إلى بداية الكلمة نبرا ثاويا مثل: رئيسُهُنّ: س ح، س ح ح، س ح، س ح س، س ح.»[1]

* ومنه نجد أن النبر من أهم الظواهر الصوتية في لغتنا العربية، كونه يفسر المعاني ويوضحها. ويكشف عن أحوال المتكلم النفسية، التي تظهر من خلال هذا الأخير (النبر) وكذلك التنغيم.

د/ مواضع النبر وعلاقته بالمقطع:

للنبر في اللغة العربية مواضع عديدة، تتحدد من خلالها العلاقة بينه، وبين المقطع، وتتضّح هذه المواضع في قول الدكتور " إبراهيم أنيس" لمعرفة موضع النبر في الكلمة العربية، ينظر أولا إلى المقطع الأخير، فإذا كان من النوعين الرابع والخامس، كان موضع النبر. وإلا نظر إلى المقطع الذي قبل الأخير، فإذا كان من النوع الثاني أو الثالث، حكمنا بأنه موضع النبر أما إذا كان من النوع الثالث حين نعد من آخر الكلمة، ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعد من الآخر، إلا في حالة واحدة وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل المقطع الأخير من النوع الأول»[2].

ويمكن توضيح علاقة النبر بالمقطع، من خلال هذا القول كالآتي: «إذا كان المقطع الأخير من النوعين الرابع والخامس، فهو الذي يحمل النبر مثال ذلك كلمة(نستعين) فالنبر يقع على المقطع **عين**. وإذا كانت الكلمة لا تنتهي بهذين النوعين من المقاطع، فإن النبر يقع على المقطع قبل الأخير، بشرط ألا يكون هذا المقطع من النوع الأول ومسبوقا، بمثله من النوع

[1]– سليمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1983، المملكة العربية السعودية ص 134.

[2]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق ص 101

الأول مثال ذلك: ينادي، قاتل، يكتب أما في الفعل الماضي كتب. فالنبر يقع على المقطع الثالث حيث تعد من الآخر، فالنبر يقع على المقطع (ك)».[1]

وهذا حديث بصفة عامة وسريعة بخصوص العلاقة بين النبر والمقطع.

2-التنغيم:

إن الإنسان عادة ما يميل إلى الكلام الذي فيه جرس موسيقي، والنص الشعري يحمل الكثير من عناصر الانسجام الصوتي، التي تتبع نظاما من التتابع في المقاطع والايقاعات التي تميزه عن الكلام المنثور في بعض الجوانب، وهذا ما يظهر بصفة عامة في ارتفاع مقاطع الكلام وانخفاضهما وذلك ما نجده في ظاهرة التنغيم.

- التنغيم هو قمة الظواهر الصوتية التي تكسو المنطوق كله، والتنغيم إنما يتحدد إطاره وتدرك أنماط نغماته في نهايات الجمل بالفواصل الصوتية.

والتنغيم في الاصطلاح هو موسيقى الكلام، فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن الموسيقى إلا في درجة التوافق بين النغمات الداخلية، التي تصنع كلام متناغم الوحدات.

وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية، أو ما نسميها نغمات وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية، أو ما نسميها نغمات الكلام إذ الكلام - مهما كان نوعه-لا يُلقى على مستوى واحد بحال من الأحوال.[2]

[1]- حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، ط 1، 1999، القاهرة، ص 95، 97.

[2]- كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص 531، 533.

– ومن ذلك يتبين هنا أن التنغيم يكون أو يظهر على مستوى الكلام المنطوق، في ارتفاع الصوت وانخفاضه، وهو يشكل موسيقى تطرب لها الآذان وتحسها. فعند ارتفاع درجة الصوت، نحصل على تنغيم مرتفع، وعند انخفاض درجة الصوت، نحصل على تنغيم منخفض، وإذا كانت درجة الصوت مستوية نحصل على نغمة مستوية. حسب صور النطق للجمل والعبارات.

" فالجملة الواحدة قد يتنوع معناها، بتنوع صور نطقها وكيفية التنويع في موسيقاها، تأمل مثلا عبارة، يا إلهي فقد تعني التحسر أو الزجر أو عدم الرضا والدهشة...وفقا للحالة المعينة. وهذه المعاني وغيرها. إنما ندركها بلون الموسيقى التي تصاحبها عند النطق في كل حالة ". [1]

ومن خلال بحثنا عن ظاهرة التنغيم في اللغة العربية، وجدنا أنها دراسة جديدة نقلها المحدثون عن الدرس الصوتي الغربي. ذلك أن المجال التطبيقي لكنه الظاهرة محدود. إذ نجد أن التنغيم يقتصر في استخدامه للتفريق بين الجمل الخبرية والاستفهامية وكذلك التعجبية.

" إن من الأمور التي لم يعرفها دارسو الأصوات العربية من المحدثين أن علماء التجويد أدركوا ظاهرة التنغيم، وعرفوا أمثلتها، واستخدم بعضهم كلمة النغمة بينما اكتفى آخرون باستخدام عبارة (رفع الصوت وخفضه) " [2]

وهذا هو المفهوم السائد بين معظم الدراسين بل أكثرهم، والتنغيم عادة ما يكون مرتبطا بالنبر، وهو من خصائص اللغة المنطوقة فلا تخلو منه لغة من لغات البشر.

[1]– كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص 534.

[2]– غانم قدوري الحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، دار عمان للنشر. ط 2، 2007، الأردن، ص 478.

وكما سبق وأن ذكرنا أن التنغيم كان موجودا عند علماء التجويد في صورته الحقيقية، أحسن من الصورة التي كان يحملها الدارسين المحدثين للأصوات العربية.

" وأقدم النصوص المتعلقة بظاهرة التنغيم ما قاله " أو العلاء الهمداني " وهو يتحدث عن اللحن الخفي. الذي لا يقف على حقيقته إلا نحارير القراء ومشاهير العلماء. على حد قوله. ويذكر أن التنغيم على ضربين، أحدهما لا تفرق كيفيته ولا تردك حقيقته إلا بالمشافهة، وبالأخذ من أفواه أولي الضبط والدراية، ويعطي أمثلة عن ذلك منها: مقادير المدات وحدود الممالات.

والمشبعات والمختلسات، والفرق بين النفي والإثبات...إلى ما سوى ذلك من الأسرار التي لا تتقيد بالخط، واللطائف التي لا تؤخذ إلا من أهل الإتقان والضبط ". [1]

بالإضافة إلى " الهمذاني " نجد " السمرقندي " الذي " طبق فكرة رفع الصوت وخفضه على عدة صور نطقية متماثلة في البنية، ولا يفرق بينها إلا التنغيم، من ذلك صيغة **أفعل** التي تكون للتفضيل. وكذلك الفرق بين لا النافية ولا الناهية، وكذلك الام التي تأتي لتأكيد الفعل، وبعدها همزة وصل مثل: **لا تبعتم**. تشتبه بلا النافية التي بعدها همزة وصل في التلفظ نحو: **لا انفصام لها** ". [2]

هذا على العموم ما يمكن ذكره عن ظاهرة التنغيم، عند دراسي الأصوات وعلماء التجويد، كما يمكن أن نضيف صور التنغيم، وهي كما يلي:

1-تنغيم صاعد: يمكن أن نرمز له بالخط. ↗

2-تنغيم هابط: نرمز له بالخط. ↘

↗

[1]- غانم قدوري الحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، مرجع سابق، ص 478.

[2]- مرجع نفسه، ص 479.

3-تنغيم صاعد هابط: نرمز له بـ: ↘

4-تنغيم هابط صاعد: نرمز له بـ: ↘↗

5-تنغيم مستو: ويمكن أن نرمز له بالخط. →→→

كما أننا نجد أن للتنغيم وظائف عديدة، يمكن أن نوردها موجزة كمايلي:

1-وظائف فونولوجية أو دلالية: ونعنى بها هنا للتعريف بين المعاني.

2-وظائف نحوية: ونعني بها التفريق بين أنواع الجمل وبيان وظائفها.

3-وظائف تأثيرية أو تعبيرية: ونعني بها الدلالة على ما يجيش في نفس المتكلم. [1]

نستنتج أن التنغيم من أهم عناصر السياق، بدونه يظل البحث عن دلالة التراكيب اللغوية المنطوقة غير واضح.

3/ المقطع:

أ/ مفهومه:

* للمقطع مفاهيم عديدة، تختلف باختلاف وجهات النظر، فالكل يحاول الكشف عن طبيعته الصوتية، ومعرفة دوره في بناء الكلمة. ويمكن أن يعرف المقطع كما يلي:

1-» من الناحية النطقية: مجموعة أصوات تنتج بنبضة أو خفقة صدرية واحدة. ويستطيع الدراس أن يضع كفه أسفل صدره. وينطق بكلمة (كَتَبَ) نطقا متأنيا هكذا [ك تَ بَ] وسوف يحس بنبضات الحجاب الحاجز على الصدر.

[1]- عبد العزيز أحمد علام وعبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتبة الرشد، د ط، 2009، المملكة العربية السعودية، الرياض، ص 320 – 323.

2-من الناحية الفيزيائية: قمة إسماع تقع بين حدين أدنيين من الإسماع.

ويمكن إضافة تعريف آخر وهو أنه الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات غلق جهاز التصويت (غلقا كاملا أو جزئيا) فهو إذا أبسط وحدة نطقية ". [1]

ومنه نجد أن الآراء قد تعددت في تعريف المقطع، وذلك لأنه يتأثر بالفونيمات غير التركيبية.

ب/ خصائص المقطع في اللغة العربية:

للمقطع الصوتي خصائص يتميز بها، نوجزها كما يلي:

" 1-يتكون المقطع في اللغة العربية من صوتين على الأقل، حرف وحركة (بِ، هُ) ومن ثلاثة أصوات على الأكثر، حرفان بينهما حركة تكون قمة المقطع (لم – من – كي).

2-لا يبدأ المقطع في العربية بحركة (لعدم رسم الحركات مستقلة عن الحروف) لذلك لا يبدأ إلا بحرف واحد (وهو معنى قولهم: لا تبدأ العربية بساكن) لذلك تلجأ عند الحاجة إلى الاتكاء أو الوصل لاجتناب البدء بحرفين كما هو الشأن في الصيغ المزيدة (افتعل، انفعل...).

3-ينتهي المقطع إما بحركة قصيرة (لَ) أو طويلة (لا) أو حرف واحد (لن) ولا يمكن أن ينتهي بحرفين. " [2]

هذه الخصائص بشكل عام تساهم في التعرف على بنى النسيج المقطعي للغة.

جـ-النظام المقطعي للغة العربية:

تشتمل اللغة العربية على خمسة مقاطع:

---

[1]- ينظر: غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم الأصوات العربية، مرجع سابق، ص 188 – 191.

[2]- الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، ط 3، 1992، مصر، ص 77 – 78.

" **1-مقطع قصير**: ولا يكون إلا مفتوحا يتألف من (صامت + صائت) مثل: (ك) في كتب.

2-مقطع متوسط مفتوح: يتألف من (صامت + صائت طويل) مثل: (كا) في كاتب.

3-مقطع متوسط مغلق: يتألف من (صامت + صائت قصير + صامت) مثل: (تب) في كاتب. " [1]

" **4-مقطع طويل مغلق بصامت**: يتألف من (صامت + صائت طويل + صامت) مثل: عام، ويكون في الوقف أو في وسط الكلام.

5-مقطع مغلق بصامتين: يتألف من (صامت + صائت قصير + صامتان) مثل: نهر ويكون إلا في الوقف.

وهناك مقطع سادس اضافه بعض الباحثين وهو:

مقطع زائد الطول: يتألف من (صامت + صائت طويل + صامتان) مثل: سار وهو لا يكون إلا في الوقف. " [2]

إلا أننا نجد أن المقاطع الأكثر استعمالا وأكثر شهرة هي المقاطع الثلاثة الأولى، ويمكن تبيان رموز هذه المقاطع كما يلي:

" **المقطع الأول** يرمز له بـ: (ص ح) الأول للصامت والثاني للحركة القصيرة. ورمزهما اللاتيني (cv) الأول consonant والثاني رمز vowel.

المقطع الثاني: ورمزه العربي (ص ح ص) اللاتيني..... (c v c) تمثله **لم – من.**
والمنطوق سد من قولنا أسد

[1]- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، ط 1، 2000، دمشق، ص 278.

[2]- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، مرجع سابق، ص 279.

المقطع الثالث: ويمرز له بـ (ص ح ح) وتكرار (ح ح) معناه أن الحركة طويلة ورمزه اللاتيني (cvv).

ومنطوقاته الأدوات: **يا، لا** والقطع **سا** من قولنا: **سالم.**

المقطع الرابع: يرمز له بـ (ص ح ح ص) أو (çvvç) تمثله المنطوقات: لام، عام.

المقطع الخامس: يرمز له بـ (ص ح ص ص) أو (çvçç) مثل: ذئب " [1]

هذه الرموز هي المساعدة لنا في التحليل أثناء دراسة النص الشعري خاصة. ومن خلالها نستطيع تحديد مواضع النبر.

" هذه مقاطع اللغة العربية ندرك أن المحقق منها في إطار الإيقاع الشعري، المقاطع الثلاثة الأولى (ص ح) (ص ح ص)

(ص ح ح). مع عدم التفريق بين المقطعين الثاني والثالث والتسوية بينهما داخليا. وإن كانت النهائية الإيقاعية لا تحدث اتساقا بينهما داخليا. وإن كانت النهاية الإيقاعية لا تحدث اتساقا بينهما. لأن المقطع (ص ح ح) إذا ورد قافية وجب التزامه، لأنه وقتها عبارة عن روي ووصل. ويبقى المقطعان الأخيران (ص ح ح ص) و (ص ح ص ص) قريني النهاية. ومعنى ما سبق أن تفعيلة مثل (**فاعلاتن**) لو وضعت في حساب مقطعي قلنا انها مكونة من (فا– ص ح ح)و (ع– ص ح) و (لا ص ح ح) و (تن ص ح ص).

وكما قلنا فإنه في حساب الخليل داخليا لا فارق بين المقطعين المتوسطين (ص ح ح) و (ص ح ص) فمقدارهما الإيقاعي واحد"[2]

[1]– ينظر، أحمد كشك، محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، 2004، القاهرة، ص 146 – 147.

[2]– ينظر، أحمد كشك، محاولا للتجديد في إيقاع الشعر مرجع سابق، ص 147 – 148.

مما سبق الحديث عنه نجد أن المقطع، يظهر من خلاله النبر والتنغيم، وذلك ما يساهم في إحداث الإيقاع والجرس الموسيقي، وهذا دليل على علاقة الأصوات اللغوية بالموسيقى الشعرية.

ثالثا: أنواع الموسيقى الشعرية والظواهر الصوتية

يتميز الشعر العربي بالموسيقى التي لا يمكن أن يتواجد بدونها وهذه الموسيقى نوعان:

1-الموسيقى الداخلية:

تنشأ موسيقى الشعر الداخلية من خلال المحسنات اللفظية (الجناس، التصريع والترصيع) فإذا استطاع الشاعر أن يجتلب هذه المحسنات دون أن تكون عبئا على القصيدة، فسوف يحدث جمال المعنى وجمال النغم الداخلي، فالجناس مؤثر قوي في الموسيقى، فلا ينبع من الصوت، فهو يجعل الكلام حلوا خفيفا على السمع، ومن موسيقى البيت الشعري الجاذب الترصيع، فهو يضفي على البيت موسيقى مترددة تطرب لها الأذن قبل أن يصل البيت إلى نهايته.

وتبرز الموسيقى الداخلية كذلك من خلال تلاؤم الحروف وتوافقها الصوتي، فالموسيقى الداخلية تقوم على تنغيم الألفاظ والعبارات، تنقل السامع من لغته العادية إلى لغة موسيقية، يرتفع بها من عالمه الحسي إلى عالمه الشعري، وهي تنبع من اختيار الشاعر لكلماته.

ومـن الظواهـر الصوتية المؤثـرة في جمـال الموسيقى الداخلية التنويـن، الذي يضفي نغما موسيقيا والصيغ الاشتقاقية مـن مباعث الموسيقى في النـص الشعـري مثـل صيغة المبالغة، التفضيل...الخ.[1]

ومما سبق ذكره يتبين لنا أن الموسيقى الشعرية الداخلية هي نغم خفي تحسه النفس، وتظهر هذه الموسيقى من الصور البيانية والمحسنات اللفظية خاصة الجناس التصريع والترصيع.

2-الموسيقى الخارجية:

تتولد الموسيقى الخارجية من الأوزان والقوافي

فالشعر له طابعه الخاص من حيث هو مقيد بوزن لا ينفك عنه إلا حين خروجه من دائرة الشعر إلى دائرة النثر وقافية يختلف نظر الشعراء والنقاد اتجاه التزامها كشكل خارجي للقصيدة، وهي عنصر فاعل فيها تشكل مع الوزن، ما يطلق عليه الموسيقى الخارجية للشعر. والإيقاع يأتي في النص الشعري من جهتين: داخلية وخارجية.

داخلية مـن خلال المحسنات اللفظية وتـلاؤم الحـروف والكلمـات والتراكيـب وانسجـام النغـم، والخارجية من خلال الوزن والقافية.[2]

وفي الأخير نستنتج أن موسيقى الشعر نوعان: داخلية وخارجية، الداخلية يتعرف عليها القارئ من خلال المحسنات البديعية أمـا الخارجية فيتعـرف عليها مـن خـلال الوزن والقافية، وكل ذلك بشكل الإيقاع.

" فالإيقاع هو الوسيلة المثلى للتعبير عن انفعال الشاعر، فالشعر متصل اتصال كبير بالموسيقى، لأنهما يعتمدان على الأداء الصوتي، فكما أنه لا توجد صورة بدون ألوان كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام."[3]

---

[1]- محمد بن يحي آل عجيم، صورة سيف الدولة في شعر أبي فراس الحمداني، مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية،2009، ص 226-229.

[2]- ينظر: محمد بن يحي آل عجيم، صورة سيف الدولة في شعر أبي فراس الحمداني ، مرجع سابق، ص:213-214.

[3]- المرجع نفسه، ص 212.

1-الوزن:

يعـد الخليل بن أحمد أول من ألف الأوزان، وجمع الاعاريض والضروب، كما أنه وضع كتابا سماه (العروض). و" العروض هو علم يهدف إلى تقويم اللسان في تعامله مع الشعـر، وتنمية الحاسة الموسيقية لدى القارئ "[1]

أما عن مفهوم الوزن" فهو دراسة أوزان الأبيات داخل القصيدة لمعرفة النغمة التي تسير عليها أو البحر الذي صيغت على تفعيلاته، ومدى توفيق الشاعر في الوفاء بمستلزمات هذا البحر الشعري، وبيان ما يمكن أن يدخل تفعيلات البحر المعين من زيادة أو نقص، لا تتأثر بهما موسيقاه، وما يمتنع من ذلك، لأنه يُخل بالموسيقى".[2]

نفهم من هذا التعريف أن الوزن صورة من صور الشعر، يختص بدراسة تفعيلات البيت الشعري، وبحر القصيدة، وهذا الأخير يساهم في تذوق الموسيقى التي ينتجها الشاعر أثناء نظمه لقصيدته.

" ويعتمد الوزن العروضي للشعر على تقسيم البيت إلى وحدات صوتية التي تتكون من الأسباب والأوتاد، ويرتبط التعبير الموسيقي بما فيه من قيم صوتية بالتفعيلات المنظمة التي تعد أصولا للضبط العروضي، وتتركب التفاعيل من عشرة أحرف تسمى أحرف التقطيع. ويجمعها قولهم (لمعت سيوفنا) وقد انتهج الخيل في وزن الشعر منهج الوزن الصرفي، فجعل الفاء، العين واللام. أساسا للتفعيلة وأضاف إليها بعض حروف الزيادة. وهذه الحروف

---

[1]- عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003، القاهرة ص 01.

[2]- شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، دار غريب للطباعة وللنشر والتوزيع، د ط، 2007، القاهرة، ص 11.

قسمان: متحرك وساكن. وعند التقطيع يقابل الحرف المتحرك بحرف متحرك والساكن بساكن، فنتج عن ذلك عشر تفعيلات "[1]

نستنتج أن الوزن يتكون من أسباب وأوتاد وهي التي تكون التفاعيل، وهذه الأخيرة تكون البيت، والبيت يتكون من صوامت وصوائت تربط التعبير الموسيقي بالتفعيلة، ومن ذلك نجد أن للتفعيلة علاقة بالدرس الصوتي. وهذا ما سنحاول إبرازه وقبل ذلك نبين طرق الكتابة العروضية، باعتبار التفعيلة هي عدد من المقاطع العروضية.

أ-الرسم العروضي: هناك صور عديدة للكتابة العروضية، تعتمد أساسا على النطق، فما ينطق يكتب وما لا ينطق لا يكتب

" يترتب على هذه القاعدة زيادة حروف لم تكن تبعا لقواعد الهجاء، وحذف حروف اقتضت قواعد الهجاء كتابتها.

فمن الحروف التي تزاد: المدة في (هذا) يكتبها العروضيون (هاذا). ذلك تصبح ذلك، لكن تصبح لاكن...الخ.

إشباع الضمير في نحو: (به) تكتب (بهي)، (له) يكتب (لهو). **التنوين** في النحو: (كتابٌ) يكتبه العروضيون نونا فتصبح (كتابن). **الحرف المشدد** يكتب نحو: (مرّا) تكتب (مرر). ومن الحروف التي تحذف واقتضى الرسم الهجائي إثباتها: **همزة الوصل** إذا لم تكن في بدء الكلام الألف التي بعد واو الجماعة، الألف الزائدة في لفظ مائة، الواو الزائدة في آخر عمرو، وأولئك، اللام الشمسية تحذف ويكتب الحرف الواقع بعدها مرتين نحو: (الصبر) تكتب (اصصبر) ويحذف حرف المد في آخر الكلمة إذا جاء بعده ساكن." [2]

---

[1]-نادية احمد مسعد، الموسيقى الشعرية قيم والهام وأصول، دار الكتب العلمية، د ط، 1999، القاهرة، ص 134.

[2]- ينظر: نادية احمد مسعد، الموسيقى الشعرية قيم والهام وأصول ،مرجع سابق، ص 132-133

ب-التفعيلة:

يمكن تعريف التفعيلة بأنها: " هي تلك الوحدة الموسيقية التي استخدمها العلماء لبيان مكونات البحر، وتتكون من عدد من الحركات والسكنات. أو إن شئت فقل من عدد من المقاطع العروضية ". [1]

" وتتألف تفاعيل العروض من اجتماع الأسباب والأوتاد والفواصل، أو من مقاطع لا تقل عن مقطعين ولا تزيد عن ثلاثة مقاطع. والتفاعيل العروضية التي اخترعها الخليل يبلغ عددها عشر تفاعيل، تنقسم من حيث عدد حروفها إلى نوعين: **تفاعيل خماسية:** وهي ما تكون التفعيلة منها على خمسة أحرف وتتكون من سبب ووتد، وعددها تفعيلتان: **فعولن:** وتد مجموع + سبب خفيف.

فاعلن: سبب خفيف + وتد مجموع.

التفاعيل السباعية: وهي ما تكون التفعيلة فيها على سبعة أحرف، تتكون من سببين ووتد وعددها ثمان وهي:

مستفعلن: سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مجموع.

مستف لن: سبب خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف.

فاعلاتن: سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف.

فاع لاتن: وتد مفروق + سبب خفيف + سبب خفيف.

مفاعلين: وتد مجموع + سبب خفيف + سبب خفيف.

مفاعَلتُن: وتد مجموع + سبب ثقيل + سبب خفيف.

[1]- شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، مرجع سابق، ص 14.

متفاعلن: سبب ثقيل + سبب خفيف + وتد مجموع.

مفعولاتن: سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مجموع. [1]

هذه أقسام التفاعيل من حيث عدد الحروف، ونجدها تنقسم إلى قسمين من حيث الأصول والفروع.

" **الأصول:** هي كل تفعيلة بدُئَت بوتد مجموعا كان أو مفروقا. وعددها أربع هي: فعولن، مفاعلين، مفاعلتن، فاعلاتن.

الفروع: هي ما كان أولها سبب. وقد تفرعت عن الأصول بتقديم الأسباب عن الأوتاد. لأن الخليل اعتمد في ذلك قانون التبادل الرياضي. ومنه عن " فعولن "، " فاعلن ". وعن " مفاعلين ": " مستفعلن " و " فاعلاتن". وعن " مفاعلتن ": " متفاعلن ". وعن " فاع لاتن ": " مفعولات " و" مستفع لن ". " [2]

وهذا حديث سريع وموجز بالنسبة للتفاعيل العربية، باعتبارها قضايا نظرية. ومما سبق ذكره نفهم أن التفعيلة تتكون من مجموعة مقاطع، وهذه المقاطع تتكون من أسباب وأوتاد.

جـ-البيت الشعري:

الشعر العربي نوعان: شعر حر وشعر عمودي، والقصيدة في كلا الشعرين تتكون من أبيات متجانسة في الوزن، وعادة ما تكون موحدة الروي والقافية.

" والبيت في الشعر العمودي وحدة صوتية وخطية ونحوية ودلالية، **وحدة صوتية:** لأن كل الأبيات في القصيدة خاضعة لنموذج وزني واحد، وكلها تنتهي بالقافية، وفي كثير من

[1]- أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2005، ص 196 – 197.

[2]- أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 198.

الأحيان بتغير في الإيقاع يدل على نهايتها، وهو **وحدة خطية** لأنه يكتب، وذلك في شعر كل اللغات منفصلا عن البيت الذي يسبقه أو يتلوه، وهو **وحدة نحوية** لأننا لا نجد إلا نادرا قصيدة تحتوي على بيتين متجاورين. يكون مثلا حرف الجر في أولهما والمجرور في الثاني، أو المضاف في الأول والمضاف إليه في الثاني..." [1]

كان هذا حديث عن مفهوم البيت. أما أقسامه فنجده " ينقسم من حيث تركيبه إلى شطرين أو إلى مصراعين يسمى الشطر الأول: **صدر البيت**. والشطر الثاني: **عجز البيت**. وللبيت أسماء وألقاب تختلف باختلاف شكله وبنيته منها: **البيت التام:** هو الذي استوفى جميع أجزاء دائرته. **البيت المجزوء:** هو ما حذف منه تفعيلة واحدة في آخر كل شطر من شطريه.

البيت المشطور: هو ما حذفت تفعيلاته (شطر) منه. **البيت المنهوك:** ما حذفت منه ثلثا تفعيلاته ولا يقع إلا في الرجز والمنسرح. **البيت المصرع:** هو ما وافق عروضه من ضربه "[2].

وفي الأخير يمكن القول أن البيت الشعري من أهم العناصر المكونة للقصيدة وهو عبارة عن صدر وعجز الصدر هو الشطر الأول والعجز هو الشطر الثاني. والتفعيلة الأخيرة من الصدر تسمى عروضا، والتفعيلة الأخيرة من العجز تسمى ضربا. وما يسبق التفعيلة سواء الصدر أو العجز يسمى حشوا.

2/ القافية:

أ-مفهومها: للقافية صور مختلفة. فكل يعرفها حسب رأيه وميولاته، فنجدها عند العلماء الغربيين من " الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص. ففي العبرية نجدها بمعنى تقلص، وفي السريانية قفاه QaF. يجمع ويكوّم وكلمة (Rein) المعروفة في اللغات

[1]- مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، ط 1، 1998، القاهرة، ص 13.

[2]- أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 199.

الأوروبية بمعنى القافية تنتمي إلى مجموعة من الكلمات القديمة. ففي اليونانية (arithnôs) بمعنى عدد واللاتينية (ritns) عادة أو طقوس...الخ ". [1]

والقافية عند علمائنا العرب مختلفة من عالم إلى آخر " فنجد أن بعضهم ذهب إلى أنها القصيدة كلها مستشهد بقول الشاعر:

وقَافيةٌ مثل حدّ السنا ن تبقى ويذهُب من قالها

ويرى البعض أن عجز البيت قافيته، أما الآراء الأخرى فتقترب من معنى القافية بنهاية البيت. فقال البعض بأنها الكلمة الأخيرة من البيت. " [2]

أما الخليل بن أحمد فقد عرّف القافية تعريفين، الأول هي: " أنّها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما. فعلى هذا القول تكون القافية في قول الشاعر:

إِذَا ما أَتَتْ من صَاحبٍ زَلَّةٌ فَكُنْ أَنْتَ محتالا لزلّتِهِ عُذْرًا.

تكون حركة العين والذال والراء والألف. والقافية على قول الخليل (الثاني) هي: ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط. وقد اشتهر عنه القول الأول فحسب ". [3]

ونجد الدكتور " أحمد كشك " يعلّق على تعريف الخليل للقافية بقوله: " ينبئ تحديد الخليل للقافية عن فهم إيقاعي صوتي، ومن ثم أضحى تعريفه حدا جامعا مانعا وأصبح لزاما على

---

[1]– ينظر: محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، د ط، د ت، مصر، ص 01.

[2]– محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 02.

[3]– مرجع نفسه، ص 03.

مدرك القافية أن يأخذها بإطارها الشمولي فاهما أن أي تطور لها يجب أن ينظر إليه من خلال وجودها كلها لا من خلال حرف من حروفها ". [1]

أما أنواع القافية فهي كالآتي:

ب-أنواع القافية: قسم " أبو يعلى التنوخي " القافية وجعلها خمسة أضرب.

1- المتكاوس: يجتمع فيه أربع حركات بعدها ساكن مثل: قد جبر الدين الإله القافية تبدأ من ضمة الهاء في (الإله). وفتحة الفاء، فتحة الجيم وفتحة الباء ثم الراء (وهي الصوت الساكن هنا).

2-المتراكب: يجتمع فيه ثلاث حركات بعدها ساكن.

وما نزلت من المكروه منزلة ألا وثقت بأن ألقى لها فرجا.

تبدأ القافية بعد المد في كلمة (لها) وتشمل فتحة الفاء، الراء، الجيم، والجيم نفسها على حركتها.

3-المتدارك: يجتمع فيه حركتان بعدهما صوت ساكن.

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذمم

تبدأ القافية بعد الميم الأولى الساكنة، فتشمل فتحة الميم الثانية وضمة الميم الثالثة والميم الثالثة نفسها مع حركتها.

4-المتواتر: وهو صوت لين قصير يأتي بعده صوت ساكن.

حمدت إلهي بعد عروة إذ نجا خراش وبعض الشر دون من بعض

[1]- أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، 2004، القاهرة، ص 11.

القافية هنا هي فتحة الضاد، والضاد نفسها مع حركتها.

5-المترادف: هو الذي يفصل فيه بين الصوتين الساكنين أي حركة، ويستعمل بصوت لين مثل:

من عائدي الليلة أم من نصيح بتّ بهم ففؤادي قريح. [1]

هذه هي جميع الأشكال التي ترد بها القافية. وهذه الأخيرة لها دور كبير في إبراز موسيقى الشعر.

جـ/ دلالة القافية المعنوية وعلاقتها بالموسيقى:

مما سبق الحديث عنه فيما يخص القافية، نجد بأن لها علاقة بالموسيقى الشعرية.

فقد " تنبّه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة، معنى ومبنى، ارتباط موسيقى الشعر الملحن بمعناه، والغرض الذي نضم فيه، ومن ثم نجد " بشر بن المعتمر" ينصح الشاعر بقوله: (وإذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، حضرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها). [2]

كما نجد الأستاذ " إميل البستاني" قد تنبه إلى هذه العلاقة، في مقدمته لترجمة الإلياذة فيقول: " (وقوافي الشعر كبحوره يجوز بضعها في موضع، ويفضل غيره في موضع آخر. وحسبك دليل على ذلك أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافي دون بعض...فلا ريب أن القافية الغناء، تميل بالسامع إلى إيثارها على أختها) ". [3]

---

[1]- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 04 – 06.

[2]- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 09.

[3]- مرجع نفسه، صفحة نفسها.

نفهم مما سبق ذكره أن القافية يمكن أن تكون نغما موسيقيا، بعدّها صوتا لغويا له اثر في القصيدة. فالشاعر المتمكن هو الذي يبرز جمالها الموسيقي.

ويؤكد الدكتور " شعبان صلاح " علاقة القافية بالموسيقى في تعريفه لها بأنها: " دراسة ما يتبعه الشاعر في أواخر الأبيات، بحيث يلزم بذلك نفسه، حتى يحدث نوعا من التناسق والتناسب الموسيقي بين أواخر أبياته ". [1]

وكاستنتاج لما سبق الحديث عنه نورد قول الدكتور " محمد عوني عبد الرؤوف " إذ لاحظ أن " القافية عند العرب ليست إلا تكرير لأصوات لغوية بعينها وتكرير هذه الأصوات هو السبب في إحداث النغم في الأبيات، وهو المسؤول عن الإيقاع الموحد. ووحدة النغم بالقصيدة كلها ". [2]

والملاحظ أن جميع عناصر الدراسة الصوتية مرتبطة ببعضها البعض، ومكملة أحدها للآخر، وهذا الترابط بين الظواهر الصوتية يكوّن لنا موسيقى الشعر.

3/ مفهوم الإيقاع:

نتطرق أولا إلى أصل كلمة إيقاع، إذ نجد بأنها: " انحدرت من أصل إفريقي، ويطلق لفظ rythmos. ولم يكن يفرق بينها وبين القافية rime.

للظن بأنهما من أصل واحد، وبقي هذا المفهوم سائدا إلى غاية القرن السادس عشر، حيث تم التفريق بين المصطلحين، وأصبح لكل منهما دلالته ومعناه المستقل، وبالحس الفني المتميز لدى الشاعر الفرنسي " بودلار "، أدرك أن القافية ليست في غنى عن الإيقاع، ولا الإيقاع في غنى عنها. ولهما ميزة مشتركة.

---

[1]– شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، مرجع سابق، ص 11.

[2]– محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 09.

– وفي الموسوعة العالمية – باللغة الفرنسية – ورد تعـريف الإيقـاع: " بأنه كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها، ولابد أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة التالية: البنية، الزمنية، الحركة " [1]

أ–الإيقاع عند العرب: وكان للإيقاع أيضا نصيب من الدراسة عند علماءنا العرب القدماء.

" إن أول من استعمل مصطلح الإيقاع من العرب هو **ابن طباطبا العلوي** في كتابه **عيار الشعر** لما قال:" (والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه) " [2] ومعنى قوله يطرب الفهم لصوابه أن يحس به، عن طريق الذوق. فالذي يتذوق الشعر يحس بإيقاعاته المختلفة.

" أما المحدثين من العرب، فكثيرون هم من تعرض لمسألة الإيقاع، لكن بصيغة مغايرة تماما. فمنهم من يستعمل " **موسيقى الشعر**" " كإبراهيم أنيس " " وشكري عياد "، ومنهم من يستعمل " **الموسيقى الداخلية** " وهم كثر من يستعمل «**الموسيقى العروضية** " كالدكتور " بسام السباعي "، والذي يعتمد كثيرا على تعريف " ريتشارد " للإيقاع الذي نصه: " هذا النسيج من التوقعات والاشاعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع هو الإيقاع ". [3]

ومعنى قوله انه أثناء تحليل القصائد هناك عناصر مثل: التوقع والمفاجأة التي يبنى عليها البيت الشعري تتكون منها التفاعيل داخل البيت. وكذلك الشأن للمعنى.

ومـن جهة أخرى نجد الدكتور **كمال أبو ديب**، وصلته بالإيقاع أقوى من أي شخص عـادي، فيصف الإيقاع بالفاعلية لأنها هي: " التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن

[1]– ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر، مرجع سابق، ص 80 – 81.

[2]– مرجع نفسه، ص 82.

[3]– مرجع نفسه، ص 84.

طريـق إضفـاء خصائص معيـنة على عـناصر الكتلـة الحركية ". فوصفه للإيقاع بالفاعلية، يبعد عنه صفة الجمود، ومنحه صفة الحركة ". [1]

ب/ الوحدة الإيقاعية:

* بما أننا تحدثنا عن الإيقاع، لابد لنا أن نتطرق إلى الوحدة الإيقاعية، باعتبارها شرط أساسي في الإيقاع، وبدونها لا يتحقق فهي التكرر لأي من المسموعات أو المرئيات والإيقاع عبارة عن وحدات تكررية.

" والوحدة الإيقاعية فيها نبر بنظام معين، ولها تزمين مخصوص. وفيها خط تنغيم بصورة معينة، وخط لون ووقفات، كل هذا جاء بنظام ما وبترتيب معين، وعندما تتكرر هذه الوحدة لتحدث مرة ثانية وبالطريقة نفسها. يأتي الإحساس بالتكرر المنتظم لمجموعات وكل مجموعة اشتملت على أحداث (التي منها النبر، التنغيم، الوقفات...الخ) متشابهة ومتعاقبة. وهكذا ينشأ الإيقاع ويدرك أو يحس ". [2]

* هذا بخصوص الوحدة الإيقاعية، أما بالنسبة للإيقاع فهو عادة ما يقع في الشعر، الكلام المرسل الخطابة، الإنشاء، الغناء، الموسيقى...الخ ويمكن القول بأن لكل شيء إيقاع.

" وأبرز عناصر الإيقاع (النبر) و(التزمين) ومن هنا فقد عرفت اللغات في إيقاع شعرها نوعين:

1-الإيقاع النبري: وهو الذي يعتمد في تكوين معالمه على قمم أو تدرجات الشدة. بمعنى أنه على مسافات زمنية معينة يحدث نبر معين، وذلك كالشعر الإنجليزي.

[1]- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر، مرجع سابق ص 85.

[2]- عبد العزيز علاّم وعبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مرجع سابق، ص 357.

2-الإيقاع الكمي أو الزمني: ذلك الذي فيه تتكون وحدات زمنية تتكرر وتعود بشكل مخصوص ". [1]

* بالإضافة إلى النبر والتنغيم والإيقاع، نتطرق إلى الحديث عن المقطع في اللغة العربية، لأن له صلة وثيقة بهذه الظواهر الصوتية. باعتباره وحدة صوتية أصغر من الكلمة. والمقطع الصوتي يتكون من صوامت وصوائت. وهي ما أشرنا إليها سابقا.

ومن ذلك نستنتج أن الدراسة الصوتية مرتبطة أجزاءها ومتلاحمة، فكل ظاهرة لها علاقة بظاهرة أخرى. ولعل أهم هذه الظواهر: النبر، التنغيم، المقطع،وهذا ما سنحاول أن نتطرق إليه في هذا الفصل النظري من هذه الدراسة لموضوع الصوت والموسيقى الشعرية. ذلك أن لهذه الظواهر جميعا علاقة بموسيقى الشعر.

[1]- عبد العزيز علاّم وعبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مرجع سابق، ص 357.

فصل تطبيقي: البنية الصوتية لقصيدة " أراك عصي الدمع "

1-الإيقاع

2-الموسيقى الداخلية

3-الموسيقى الخارجية

4-النبر

5-التنغيم.

I- الإيقاع داخل القصيدة :

لكل نص شعري إيقاع يميزه ويظهر الموسيقى المجسدة داخله، «ويظل الإيقاع مقوما أساسيا من مقومات تأثير الشعر وجماله وإبهاره، فهو يمنح الشعر قدرته على التأثير والفعالية، وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصة، لذلك جعل أرسطو الموسيقى أو الإحساس بالنغم إحدى علتين رئيسيتين يرجع إليهما الدافع الأساسي للشعر».[1]

ويتحقق الإيقاع في القصيدة عند تجاوز أصوات الحروف في الكلمة، واتلاف الكلمات في العبارة ومن الأوزان والقوافي، وحرف الروي، «فتأثير الإيقاع أسبق إلى نفس الملتقى من الجملة الغنائية، ولهذا اعتمد الكهان في الجاهلية على السجع لمعرفتهم مدى تأثيره على نفس الملتقى وميله نحوه، وساعدهم في ذلك أن حروف اللغة العربية هي المخارج الصوتية على تقسيمات الموسيقى، وفيها التناسب المتدرج بين الحروف المتقاربة في النطق وفيها الارتباط بين الوزن والمعنى».[2]

والحروف المتقاربة في النطق هي التي لها نفس المخرج، مثل: شجر الفم يخرج منه: ش، ض، ص أسلة اللسان تخرج: س، ر، ط، نطع الغاز: ت، د، ظ، اللثة: ث، ذ، ر، ذلق اللسان: ل، ن، ف، الشفتان: ب، م، كل هذه الحروف المتقاربة تساهم في إبراز إيقاع القصيدة

أرَاكَ عَصِيَّ الدّمعِ شِيمَتُكَ الصّبرُ ← شجر الفم

إذا زلتِ الأقدامِ واستنزلَ النضرُ ← أسلة اللسان

وفي الليلةِ الظلماءِ يفتقدُ البدرُ ← نطع الغار

---

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، 1965، القاهرة، ص 14.

[2]– محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم واليمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، الإسكندرية ص 27.

كَأني أُنَادي دُونَ مَيْثَاءَ ظَبْيَةً على شرفٍ ظمياءَ جللها الذعرُ ← اللثة

تَهُونُ عَلَيْنَا في المَعَالي نُفُوسُنَا ← ذلق اللسان

وكذلك التنويع بين الأسلوب الخبري والإنشائي يشكل نشاط إيقاعي متواتر، حيث تعبر الجمل الخبرية والإنشائية عن المواقف التي كان لها تأثير في حياة الشاعر.

«فالشعر لون من ألوان الغناء الإيجابي، الذي يدفع إلى العمل وتصفية المشاعر، ولهذا قال ابن خلدون: وأما العرب فكان لهم أولا فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية الحروف الساكنة والمتحركة، فنخرج بمقاطع إيقاعية غنائية، تتناسق مع المضمون، وتعبر عن أبعاده برنين موسيقي يحرك مشاعر الملتقي»[1]

الهندسة الصوتية الإيقاعية:

القصيدة موضوع البحث قصيدة عمودية من البحر الطويل، و«الهندسة الإيقاعية تأتي متوافقة مع الهندسة الشكلية، لأن هذا التوازي والتقابل المتعدد الأبعاد فضائيا، يوازيان آليا توازيا وتقابلا آخرين على مستوى التحقق الزماني في الأداء الشفوي... كما أن هذا الإيقاع الهندسي المتناسب والمنتظم في القصيدة العمودية يتوافق والحالات الشعورية والنفسية، أي يكون له أثر في تشكيل المعنى للملتقي».[2]

(بدوت) (حاربت) (وخيت) (تساءلني) (أيقنت) (قلبت أمري) فهي معان تولدت من أسلوب الافتخار بالنفس وتعظيمها، توحي بالوفاء في الحب والثقة في النفس.

[1]– نادية احمد مسعد، الموسيقى الشعرية، مرجع سابق، ص 126.

[2]– مراد عبد الرحمان مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية، دار النشر للجامعات، ط 1، 2010، القاهرة ص 12.

ونجد الإيقاع ظاهرا في استخدام الجمل الطويلة (حفظت وضعية المودة بيننا)، و (تكاد تضئ النار بين جوانحي) (إذا هي أذكتها الصبابة والفكر)، كلها تشارك في إبراز مشاعر الشاعر الدفينة وكذلك استعمال (إذا) ساهم في إيقاعية النص في قول الشاعر:

(إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى) (إذا هي أذكتها الصبابة والفكر) (إذا مِتّ ظَمْآناً فَلا نَزَل القَطْر) (إذا ما عداها البين عذبها الفكر) (إذا البَينُ أنْسَاني أَلَحّ بيَ الهَجْرُ) (إذا زلتِ الأقدامِ واستنزلَ النضرُ) (إذا لم أفِرْ عِرْضِي فَلا وَفَرَ الوَفْرُ) (ولكنْ إذا حمَّ القضاءُ على امرئ) (إذَا مَا تَجَافَى عَنيَ الأسْرُ وَالضّرّ) (سيذكرني قومي إذا جد جدهم).

وهي تحمل دلالة الأحداث التي ستحصل في المستقبل سواء القريب أو البعيد، وتوحي بأماني الشاعر وذكرياته لذلك نجد:" الصوت تتشكل إيقاعاته تشكلا هندسيا مستقيما أو منحنيا، وفقا لتشكيل النص الشعري المكتوب، فضلا عن أن الإيقاع الصوتي للنص لا يمكن رصده أو تحليله إلا بتحويل النص المكتوب إلى منطوق يضاف إلى ذلك أن الشعر في كل الثقافات الإنسانية ارتبط بالإشارة دون الإيقاع، إذ أن كل النصوص القديمة جدا لدى كل الحضارات تؤسس علاقات حميمة بين الموسيقى واللغة الشعرية "[1]

ذلك أن الشاعر يوصل إلينا أفكاره ومشاعره عن طريق ألفاظ لغوية، تحمل إيقاعا موسيقيا يستمتع به السامع، فيقبل على الشعر، فنجد الدكتور "محمد النويهي" يقول: «ولكن الشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يحدده البحر، بل يحققها أيضا " أولا" بالإيقاع الخاص لكل كلمة...و " ثانيا" بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية...»[2]

نستنتج أن لكل كلمة دور في تشكيل موسيقى الشعر.

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية، مرجع سابق، ص 09، 10.

[2]– ينظر محمد النويهي، الشعر الجاهلي، الدار القومية، ج1، القاهرة، ص 39، ص40.

II- الموسيقى الداخلية :

تظهر الموسيقى الداخلية للقصيدة من خلال عدة ظواهر صوتية من بينها، الجناس وهو تكرار كلمات حلوة خفيفة على السمع "، وسمي جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفي في التماثل ما تقرب به المجانسة "[1] ونجده في قول الشاعر:

فَعُدْتُ إلى حكمِ الزّمانِ وَحكمِها لَهَا الذّنْبُ لا تُجْزَى به وَليَ العُذْرُ

كَأني أُنَادي دُونَ مَيْثَاءَ ظَبْيَةً على شرفٍ ظمياءَ جللها الذعرُ

وهنا جناس ناقص في كلمتي (العذر والذعر) لأن هناك اختلاف في ترتيب الحروف (العين والذال) العين حرف مجهور متوسط، منفتح مستفل، والذال حرف مجهور احتكاكي منفتح مستفل.

ولا تنكريني إنني غيرُ منكرٍ إذا زلتِ الأقدامِ؛ واستنزلَ النضرُ

وإني لجرارٌ لكلِّ كتيبةٍ معودةٍ أنْ لا يخلَّ بها النصرُ

جناس ناقص في كلمتي (النضر والنصر) ولهذا الجناس موسيقى عذبة تطرب لها الآذان بالرغم من اختلاف الحرفين في الصفة إذ أن كلا الحرفين احتكاكي مطبق مستعل مستطيل، أما الصاد فهو حرف مهموس، والضاد حرف مهجور.

تجفَّلُ حيناً، ثم تدنو كأنما تنادي طلا، بالوادِ ، أعجزهُ الحضرُ

فلا تنكريني، يابنةَ العمِّ، إنهُ ليَعرِفُ مَن أنكَرْتِهِ البَدْوُ وَالحَضْرُ

[1]– علي الجندي: فن الجناس، دار الفكر العربي، د. ط، 1954، القاهرة، ص 03.

جناس تام بين كلمتي (الحضرُ= الركض)[1] والحَضْرُ هي الحاضرة عكس البادية.

و لا خيرَ في دفعِ الردى بمذلةٍ كما ردها ، يوماً بسوءتهِ " عمرو"

يمنونَ أنْ خلوا ثيابي ، وإنما عليَّ ثيابٌ ، من دمائهمُ حمرُ

و قائم سيفي ، فيهمُ ، اندقَّ نصلهُ وَأعقابُ رُمحٍ فيهِمُ حُطّمَ الصّدرُ

سَيَذْكُرُني قَوْمي إذا جَدّ جدّهُمْ وفي الليلةِ الظلماءِ ، يفتقدُ البدرُ

يظهر الجناس بين (عمر، حمر) و (الصدر، البدر) الاختلاف في الحرف الأول.

و ما حاجتي بالمالِ أبغي وفورهُ إذا لم أفِرْ عِرْضِي فَلا وَفَرَ الوَفْرُ

الجناس هنا أتى في تقارب نوع الحروف في الكلمات الآتية (وفوره، أفر، وفر، الوفر).

2-التصريع

كان حاضرا في قصيدة أراك عصي الدمع في البيت الأول

أرَاكَ عَصِيَّ الدّمعِ شِيمَتُكَ **الصّبرُ** أما للهوى نهيٌّ عليكَ ولا **أمرُ**

التصريع بين كلمتي (صبر و أمر)، أضفى موسيقى خفية تطرب لها الأذان، ويعد التصريع «ميزة بلاغية لا تحاكي النص الشعري فحسب، بل هي شيء جوهري، يساعد في نسج النظام العام للقصيدة مبرزا صفاتها المكونة التي لا تظهر إلا للناقد المتوسم، والتصريع في مطلع القصائد ذو أهمية بالغة، ولعل حازما من بين القدماء الذين أشاروا إلى جمالية

[1]- أبو فراس الحمداني، الديوان، مرجع سابق، ص 164.

التصريـع بماله مـن حلاوة وأثـر على النفوس قال: " فإن التصريـع في أول القصائـد طلاوة، وموقعا في صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعهما لا تحصل لها دون ذلك».[1]

فالتصريع مبعث من مباعث موسيقى الشعر

3-الطباق

يعد أكثر الظواهر شيوعا داخل القصيدة إذ تكرر (19) في الأمثلة الآتية:

(نهي ≠ أمر)، (يذاع ≠ سر) (ظمآنا ≠ القطر) (حفظت ≠ ضيعت) (الإيمان ≠ الكفر)

(وقور ≠ ثأرن) (عليمة ≠ نكر) (تسألي ≠ خبر) (يعرف ≠ أنكرته) (تنكريني ≠ غير منكرا) (العزل ≠ الجد) (أظمأ ≠ ترتوي) (أسغب ≠ يشبع) (ألقيتها ≠ لم يلقها) (الغنى ≠ الفقر) (بر ≠ بحر) (الموت ≠ لم يمت) (خلو ثيابي ≠ علي ثياب) (الليلة الظلماء ≠ البدر)

يساهم الطباق في إبراز معاني الجمل وكشف خبايا نفسية الشاعر.

4-المقابلة: في قول الشاعر

فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه وتلك القنا والبيض والضمر الشقر

وإن متّ فالإنسان لابد ميّت وإنّ طالت الأيّام وانفسح العمر

«فوجود الإيقاع في العروض له هدف جمالي وأثر نفسي، حرص على توافرهما الشعراء طلبا للتحسين فالمقابلة والتقديم والتأخير، وطريقة ترتيب الكلمات، كل هذه الأشياء لها علاقة وطيدة بخلق الإيقاع الثري للنص الأدبي»

والنص الشعري كتلة واحدة يجمع أجزاءها عدة ظواهر صوتية، تكسبها إيقاعا خاصا يجذب المتلقي لهذا الفن الشعري.

[1]- فاطمة دخية، قراءة في جماليات النص القديم، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، جانفي، وجوان 2012، العددان، 10-11، ص 118.

5-الاستفهام:

يلعب دورا هاما في كشف نفسية الشاعر، إذ يتنوع بين الحقيقي والمجازي، وكذلك تتعدّد أغراضه البلاغية، نجده في البيت الأول: **أما للهوى نهي عليك ولا أمر** استفهام حقيقي، إذ يتخيل الشاعر أن حبيبته تتعجب من قوة صبره وقدرته على تحمل آلام العشق.

وقوله: **هل يفتى على حاله نكر** استفهام حقيقي غرضه النفي، أي أنه معروف عند كل الناس. **أيهم فهم كثر** استفهام حقيقي تدّعي فيه المحبوبة أنها لا تعرف الشاعر، لأن محّبيها كثيرون. قال أصيحابي: **الفرار اوالرّدى** استفهام مجازي، إذ يسأله أصحابه الاختيار بين الفرار أو الموت. فيجيبهم باستفهام **حقيقي** غرضه النفي، فيقول: **وهل يتجافى عنّي الموت ساعة.** كما نلاحظ في القصيدة وفرة استعمال أسلوب الحوار، بين الشاعر وابنة عمّه.

6-الحوار:

للحوار دلالة تكمن في الشوق والحنين، الذي كان سببه السجن مدة طويلة، مما دفع بالشاعر إلى توظيف الجمل الطويلة، الدالة على عمق حزنه فيقول:

تسائلني: " منْ أنتَ؟ «، وهي عليمةٌ وَهَلْ بِفَتىً مِثْلي عَلى حَالِهِ نُكرُ؟

في هذا البيت يظهر حزن الشاعر لعدم اهتمام حبيبته وادعائها نسيانه. فيجاريها فيقول:

فقلتُ، كما شاءتْ، وشاءَ لها الهوى قَتِيلُكِ! قالَتْ: أيّهُمْ؟ فهُمُ كُثرُ

لأسلوب الاستفهام والتعجب دور كبير في إبداء مشاعر الحبيبة والشاعر، وإضفاء موسيقى خفية ظهرت من خلال التلاعب بالأساليب بين الخبري والإنشائي.

فقلتُ لها: " لو شئتِ لمْ تتعنتي وَلمْ تَسألي عَني وَعِنْدَكِ بي خُبرُ!

فقالتْ: " لقد أزرى بكَ الدهرُ بعدنا! فقلتُ: "معاذَ اللهِ! بلْ أنت لِا الدهرُ

ويصرّح بحزنه قائلا:

وَما كانَ للأحزَانِ، لَوْلاكِ، مَسلَكٌ إلى القلبِ؛ لكنَّ الهوى للبلى جسرُ

وكل الجمل الواقعة بعد لفظ القول، تعرب في محل نصب مفعول به أو مفعولا للقول.

كما اجتمعت في القصيدة العديد من المؤثرات الموسيقية، مثل صيغة المبالغة التي أحدثت نغما موسيقيا في قول الشاعر:

وإني لجرارٌ لكلِّ كتيبة معودةٍ أنْ لا يخلَّ بها النصرُ

وإني لنزالٌ بكلِّ مخوفة كثيرٌ إلى نزالها النظرُ الشزرُ

وصيغة التفضيل لها أثر واضح داخل الأبيات في قوله:

اعزُّ بني الدنيا، وأعلى ذوي العلا وَأكرَمُ مَن فَوقَ التَرَابِ وَلا فَخْرُ

7-التنوين:

من الظواهر الصوتية المؤثرة في جمال الموسيقى الداخلية وقوتها، التنوين الذي يضفي نغما موسيقيا مؤثرا يأخذ السامع إلى مراد الشاعر من الفخامة أو الرقة، ويظهر التنوين في قول الشاعر:

أرَاكَ عَصِيَّ الدّمعِ شِيمَتُكَ الصّبرُ أما للهوى نهيٌّ عليكَ ولا أمرُ ؟

بلى أنا مشتاقٌ وعنديَ لوعةٌ ولكنَّ مثلي لا يذاعُ لهُ سرُّ!

ظهرت لنا الموسيقى الفخمة من خلال تتابع تنوين الضم. وتظهر كذلك في تنوين الفتح والكسر في قوله:

إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى وأذللتُ دمعاً منْ خلائقهُ الكبرُ

معللتي بالوصلِ ، والموتُ دونهُ إذا مِتّ ظَمْآناً فَلا نَزَل القَطْرُ!

بنَفسي مِنَ الغَادِينَ في الحَيّ غَادَةً هوايَ لها ذنبٌ ، وبهجتها عذرُ

تَرُوغُ إلى الوَاشِينَ فيّ، وإنّ لي لأذْناً بهَا، عَنْ كُلّ وَاشِيَةٍ ، وَقرُ

وفيتُ ، وفي بعضِ الوفاءِ مذلةٌ لآنسةٍ في الحي شيمتها الغدرُ

هذه بعض الأمثلة على التنوين، والقصيدة حافلة بهذه الظاهرة الصوتية الموسيقية.

8- التضعيف:

اعتمد الشاعر في بنائه الموسيقي على التشديد (التضعيف)، لأن الشدة تجعل حركة النطق قوية. فتظهر قوة الشاعر، التي يفتخر بها، وهذه بعض الكلمات التي وردت مضعفة:

عصّي، الدّمع، اللّيل، النّار، الصّبابة، معلّلتي، ضيّعت، المودّة، الأيّام، إلاّ، كفّ،...الخ.

« والتشديد أو التضعيف ينتج من إدغام المتماثلين ومن إدغام المتقاربين أيضا. والصوت المشدد يقوم مقام حرفين ويستغرق نطقه من الوقت ما يستغرقه النطق بحرفين وكان مكي بن أبي طالب قد ذهب هذا المذهب حيث قال: وكل حرف مشدد مقام حرفين في الوزن واللفظ والحرف الأول منهما ساكن والثاني متحرك ». [1]

ومن موسيقى المد قوله: أراك، شيمتك، للهو**ى**، وفوره، تدنو، هزيما، يثنيني...الخ.

فحروف المد تبعث من الأبيات نغما موسيقيا هائلا، يكشف عمق أحاسيس الشاعر التي تظهر في إخباره بالحالة التي يمر بها (بدوت (حاربت) (وفيت) (تسائلني) (أيقنت) (قلبت

[1]- ينظر: غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، مرجع سابق، ص 228، 229.

أمري) كلها معان اندفقت عن أسلوب الافتخار وتعظيم النفس، مبرزا وفاءه وثقته بنفسه. أنه الفارس الشجاع الذي يعرفه الصديق والعدو. وأنه سيد المواقف في الأوقات الصعبة إذ يقول:

سَيَذْكُرُني قَوْمي إذا جَدّ جدّهُمْ وفي الليلةِ الظلماء، يفتقدُ البدرُ

يشبه نفسه بالبدر الذي يكون الناس بحاجته في الليالي الحالكة، فهو النور الذي ينوّر طريقهم.

9-السجع:

السجع من الظواهر الصوتية التي لها نغما موسيقيا مؤثرا. والسجع « هو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير » [1] إلا أن قصيدة أراك عصي الدمع، لم تحوي هذه الظاهرة بكمية كبيرة إذ ورد قليلا جدا. ونجده في الأبيات التالية:

كَأني أُنَادي دُونَ **مَيْثَاءَ** ظَبْيَةً على شرفٍ **ظمياءَ** جللها الذعرُ

جاء السجع في كلمتي (ميثاء وظمياء).

بنَفسي مِنَ **الغَادِينَ** في الحَيّ غَادَةً هوايَ لها ذنبٌ ، وبهجتها عذرُ

تَرُوغُ إلى **الوَاشِينَ** فيّ، وإنّ لي لأذْناً بهَا، عَنْ كُلّ وَاشِيَةٍ ، وَقرُ

يظهر السجع في كلمتي (الغادين والواشين). فتشكلت موسيقى خفية، في المقطعين (الغادين في الحي غادة) و (الواشين.....عن كل واشية) فالسجع من مؤثرات الموسيقى العذبة.

وإني لجرارٌ لكلِّ كتيبةٍ معودةٍ أنْ لا يخلَّ بها النصرُ

و إني لنزالٌ بكلِّ مخوفة كثيرٌ إلى نزالها النظرُ الشزرُ

[1]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن خلدون، د. ط، د.ت، الإسكندرية، ص 320.

يظهر السجع في (لجرارٌ و لنزالٌ) وهي صيغة مبالغة، اتصلت بالام لزيادة التأكيد على المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي. وهو الشجاعة التي يكتسبها الشاعر.

ونجد ابن جني أدرك الوظيفة الدلالية التي تؤديها بعض الأصوات، سواء من ناحية جرسها الموسيقي أو من ناحية صفاتها، ولم يقف عند هذا الحد، بل عني بالعلاقة بين الحرف والمعنى، ثم بين فونيم الحركات والمعاني، وأخيرا بين جرس الحروف وترتيب الأحداث وفقا لترتيب أصواتها في الكلمة. [1]

نستنتج أن النص الأدبي (النثري أو الشعري) يتولّد بواسطة تجمع الحروف، التي تشكّل كلمات والكلمات تشكّل جملا والجمل تشكل فقرات ومنها النص الأدبي. وهذه الحروف والكلمات لها دلالتها الخاصة التي تعرف بها المعاني، فالإنسان إذا سمع كلمة ما، يستطيع تصورها لأنها تكون ذات دلالة في ذهنه اكتسبتها من خلال تركيب وانسجام حروفها.

والموسيقى تتشكل من خلال شيوع الحروف المجهورة والمهموسة، وتكرّرها داخل القصيدة، إضافة إلى تكرار الكلمات.

10-التكرار:

1-الأصوات المكرّرة وعلاقتها بالمعنى:

إنّ للأصوات المكررة معنى خاص يريد الكاتب أو الشاعر إيصاله إلى المتلقي، من خلال هذا التكرار للألفاظ، وابن جني أورد قولا بخصوص علاقة الألفاظ بالمعاني، فقال: «فأما باب مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متئلب عند

[1]- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، عالم الكتب، د.ط، 1993، القاهرة، ص 03.

عارفيه مأموم، وذلك أنّهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويتخذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف مما نستشعره» [1]

ذلك أن الأصوات التي تتردد في النص الأدبي، تكون في الغالب مرتبطة بعاطفة الأديب. وقصيدة "أراك عصي الدمع"، حافلة بالأصوات المعبرة عن مشاعر الشاعر المتباينة بين الفخر، التباهي، ومدح الذات والنسب. وأهم مجال لتوظيف الأصوات هو النص الشعري، وسنحاول إبراز التشكلات الصوتية وآثارها الدلالية التي جاءت بها قريحة الشاعر:

1/ أرَاكَ عَصِيَّ الدّمعِ شِيمَتُكَ الصّبرُ أَمَا لِلهَوى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلاَ أَمْرُ ؟

2/ بَلَى أنَا مُشْتاقٌ وعِنْديَ لَوْعةٌ ولكنَّ مِثْلِي لاَ يُذَاعُ لَهُ سِرُّ!

3/ إِذَا اللَّيْلُ أَضْواني بَسَطْتُ يَدَ الهَوَى وَأَذْلَلْتُ دَمْعاً مِنْ خَلِائِقِهُ الكبْرُ

4/ تَكادُ تُضِيءُ النّارُ بينَ جَوَانِحِي إذا هيَ أذْكَتْهَا الصّبَابَةُ والفِكْرُ

5/ معللتي بالوصلِ، والموتُ دونهُ إذا مِتّ ظَمْآناً فَلا نَزَل القَطْرُ!

6/ حَفِظَتُ وَضَّيعْتِ المَودَةَ بَيْنَنَا وَأَحْسَنَ، منْ بَعْضِ الوفاءِ لكِ، الغذْرُ

نلحظ في هذه الأبيات صراع بين كبرياء الشاعر وأحاسيسه، لأنه يقاوم لوعة وحرقة الحب، فهو لا يسمح بأن يظهر دمعه علنا للناس، لأن من طبعه الصبر والتحمل والثبات. ثم يرجع ويعترف بشوقه وحرقة قلبه، ولكن المشكلة هي أنه ذو مكانة عالية، فهو فارس بني حمدان الذي يعتمد عليه في المعارك لذلك يحتفظ بمشاعره في قلبه، حتى يأتي الليل فيمنح دموعه الفرصة لكي تنزل بغزارة. ويصف هذه المحبوبة بالغدر، لأنها تعده بالوصل ولا تفي بالوعد.

[1]– ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، مصر، ج 2، ص 157.

فالأبيات الأولى كلها تتحدث عن حب الشاعر ووفائه، الذي لم يلق سوى الغدر، ثم ينتقل إلى مدح نفسه، وذكر بطولاته، ثم يتكلم عن قضاء الله وقدره حيث أسر، بالرغم من قوته وبسالته في الحرب، ويذكر أن الموت حق على كل إنسان، ثم يختم بافتخاره بنفسه وقومه.

أ-التكرار على مستوى الكلمة:

هناك تكرار لبعض الكلمات في القصيدة، وظّفها الشاعر للتعبير عن انفعالاته ومشاعره، لما لها من تأكيد للمعنى وترسيخه، بالإضافة إلى دوره في نسج موسيقى للقصيدة، إذ كل بيت تقريبا تكرر فيه كلمة واحدة مرتين نحو:

5/ معللتي بالوصلِ، و**الموتُ** دونهُ إذا **مِتّ** ظَمْآناً فَلا نَزَل القَطْرُ!

8/ بنَفسي مِنَ **الغَادِينَ** في الحَيّ **غَادَة** هوايَ لها ذنبٌ، وبهجتها عذرُ

9/ تَرُوغُ إلى **الوَاشِين** فيّ، وإنّ لي لأذْناً بهَا، عَنْ كُلّ **وَاشِيَة**، وَقرُ

10/ بدوتُ، و**أهلي** حاضرونَ، لأنني أرى أنَّ داراً، لستِ من **أهلها**، قفرُ

13/ **وفيتُ**، وفي بعضِ **الوفاءِ** مذلةٌ لآنسةٍ في الحي شيمتها الغدرُ

14/ وَقُورٌ، وَرَيْعَانُ الصِّبَا يَسْتَفِزّها **فتأرنُ**، أحياناً، كما **يأرنُ** المهرُ

16/ **فقلتُ**، كما **شاءتْ**، و**شاءَ** لها الهوى قَتِيلُكِ! **قالَتْ**: أيّهُمْ؟ فهُمُ كُثرُ

18/ **فقالتْ**: " لقد أزرى بكَ الدهرُ بعدنا! **فقلتُ**: "معاذَ اللهِ! بلْ أنت لِ **الدهرُ**

23/ فَعُدْتُ إلى **حكمِ** الزّمانِ وَ**حكمِها** لَهَا الذّنْبُ لا تُجْزَى به وَليَ العُذْرُ

33/ وحيٍّ **رددتُ** الخيلَ حتى ملكتهُ هزيماً **وردّتني** البراقعُ والخمرُ

34/ وَسَاحِبَةِ الأذْيالِ نَحوي، **لَقِيتُهَا** فلمْ **يلقها** جهمُ اللقاءِ، ولا وعرُ

37/ وما حاجتي بالمالِ أبغي **وفورهُ** ؟ إذا لم **أفِرْ** عِرْضِي فَلا **وَفَرَ الوَفْرُ**

43/ وهلْ **يتجافى** عني الموتُ ساعةً إذَا مَا **تَجَافَى** عَنيَ الأسْرُ وَالضّرّ؟

44/ هُوَ **المَوْتُ**، فاختَرْ ما عَلا لك ذِكْرُه فلمْ **يمتِ** الإنسانُ ما حييَ الذكرُ

46/ يمنونَ أنْ خلوا **ثيابي**، وإنما عليَّ **ثيابٌ**، من دمائهمُ حمرُ

50/ وَإنْ **مُتّ** فالإنْسَانُ لا بُدّ **مَيّتٌ** وَإنْ طَالَتِ الأيّامُ، وَانْفَسَحَ العمرُ

51/ ولوْ **سدَّ** غيري، ما **سددتُ**، اكتفوا بهِ وما كانَ يغلو التبرُ، لو نفقَ الصفرُ

تكرّرت هذه الكلمات، لأن التكرار هو تعبير عن الشيء الذي يهم الشاعر ويريد إظهاره للمتلقي. حتى يتبين موقفه من ذلك الفعل أو الشخص أو المواقف حتى.

وهناك بعض الكلمات تتكرر من البيت الأول إلى البيت الذي يليه نحو:

24/ كَأني **أُنَادي** دُونَ مَيْثَاءَ ظَبْيَةً على شرفٍ ظمياءَ جللها الذعرُ

25/ تجفَّلُ حيناً ، ثم تدنو كأنما **تنادي** طلا، بالوادِ، أعجزهُ الحضرُ

26/ فلا **تنكريني**، يابنةَ العمِّ ، إنهُ ليَعرِفُ مَن أنكَرْتِهِ البَدْوُ وَالحَضْرُ

27/ ولا **تنكريني**، إنني غيرُ منكرٍ إذا زلتِ الأقدامِ ؛ واستنزلَ النضرُ

28/ **وإني** لجرارٌ لكلِّ كتيبة معودةٍ أنْ لا يخلَّ بها النصرُ

29/ **وإني** لنزالٌ بكلِّ مخوفة كثيرٌ إلى نزالها النظرُ الشزرُ

35/ وَهَبْتُ لهَا مَا حَازَهُ الجَيشُ كُلَّهُ ورحتُ، ولمْ يكشفْ **لأثوابها** سترُ

36/ ولا راحَ يطغيني **بأثوابه** الغنى ولا باتَ يثنيني عن الكرمِ الفقر

40/ وقالَ أصيحابي: " الفرارُ أو الردى ؟ فقُلتُ: هُمَا **أمرَانِ**، أحلاهُما مُرّ

41/ وَلَكِنّني أمْضِي لِمَا لا يَعِيبُني وَحَسبُكَ من **أمرَينِ** خَيرُهما الأسْرُ

43/ وهلْ يتجافى عني **الموتُ** ساعةً إذَا مَا تَجَافَى عَنيَ الأسْرُ وَالضّرّ؟

44/ هُوَ **المَوْتُ**، فاختَرْ ما عَلا لك ذِكْرُه فلمْ يمتِ الإنسانُ ما حييَ الذكرُ

بالإضافة إلى تكرير كلمات أخرى متناثرة داخل القصيدة مثل كلمة (الهوى)، نجدها في البيت الأول، ثم تتكرّر في البيت الثالث، الثامن، الحادي عشر ثم التاسع عشر، وهي تدل على مدى حب الشاهر وعذابه من هذا الحب.

وكلمة (الرّدى) نجدها في البيت رقم (32)، وتتكرّر في البيت رقم (40) ثم (42) والبيت (45). ومعنّى (الردّى) الموت، وكلمة الموت تتكرّر داخل القصيدة بمعناها الصريح سبع مرات وترادفها الردّى أربع مرات. أي إحدى عشر مرة في القصيدة كلها.

وما يجذب انتباهنا أيضا تكرير كلمتي البيض والقناهي في البيت (30) و (49) البيض هي السيوف، القناهي الرماح، تحمل دلالة الحروب التي خاضها الشاعر الفارس الذي لم يعرف طعم الهزيمة أبدا في قوله: إنّي جرّار لكل كتيبة معودّة ألاّ يخل بها النصر

إذ تظهر شجاعة الشاعر في قوله: وإنّي لنزّال لكل مخوفة كثير إلى نزّالها النظر الزر

«ويرى ابن رشيق أنه لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب». [1]

[1]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 1، 1989، مصر، ص 162.

كما نلاحظ حضور أسلوب الحوار من خلال تكرار كلمة قلت وقالت وذلك على النحو الآتي:

تسائلني: " منْ أنتَ ؟، وهي عليمةٌ وَهَلْ بِفَتىً مِثْلي عَلى حَالِهِ نُكرُ؟

فقلتُ، كما شاءتْ، وشاءَ لها الهوى قَتِيلُكِ! قالَتْ: أيّهُمْ؟ فهُمُ كُثرُ

فقلتُ لها: " لو شئتِ لمْ تتعنتي وَلمْ تَسألي عَني وَعِنْدَكِ بي خُبرُ!

فقالتْ: " لقد أزرى بكَ الدهرُ بعدنا! فقلتُ: "معاذَ اللهِ! بلْ أنت لِا الدهرُ

– كما نلاحظ تكرر بعض الأدوات في القصيدة، مثل أداة الشرط إذا في قول الشاعر:

إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى وأذللتُ دمعاً منْ خلائقهُ الكبرُ

تكادُ تُضِيءُ النّارُ بينَ جَوَانِحِي **إذا** هيَ أذْكَتْهَا الصّبَابَةُ والفِكْرُ

معللتي بالوصلِ، والموتُ دونهُ **إذا** مِتّ ظَمْآناً فَلا نَزَل القَطْرُ!

وَتَهْلِكُ بَينَ الهَزْلِ والجِدّ مُهجَةٌ **إذا** مَا عَداها البَينُ عَذّبَها الهَجْرُ

وقلبتُ أمري لا أرى لي راحةً **إذا** البَينُ أنْسَاني أَلَحّ بيَ الهَجْرُ

ولا تنكريني، إنني غيرُ منكرٍ **إذا** زلتِ الأقدامِ واستنزلَ النضرُ

وما حاجتي بالمالِ أبغي وفورهُ ؟ **إذا** لم أفِزْ عِرْضِي فَلا وَفَرَ الوَفْرُ

ولكنْ **إذا** حمَّ القضاءُ على أمريء فليسَ لهُ برٌّ يقيهِ، ولا بحرُ!

وهلْ يتجافى عني الموتُ ساعةً **إذَا** مَا تَجَافَى عَنيَ الأسْرُ وَالضّرّ؟

سَيَذْكُرُني قَوْمي **إذا** جَدّ جدّهُمْ وفي الليلةِ الظلماءِ، يفتقدُ البدرُ

تكرّرت (إذا) عشر مرات، وهي من أدوات الشرط غير الجازمة، تحمل دلالة الأحداث التي ستحصل مستقبلا.

إضافة إلى تكرّر بعض الأدوات التي لم يكن لها دور يذكر، غير أنها من عناصر الاتساق وربط وانسجام عناصر النص الشعري. وهذه الأدوات هي لا النافية في قول الشعر:

لا خير في دفع الردّى، في الليلة الظلماء يفتقد البدر....الخ

كما لا نغفل دور الحركات في تنسيق معاني النص وإظهارها فلها «دور بارز في معرفة صحيح الشعر ومعيبه وذلك لتغلغلها في الأسباب والأوتاد، ما جعل علم العروض يقوم على الحركة، إذ لا يخلو كلامهم من ذكر الحركات والسكون في كلمة أو بعضها، فقسموا البيت إلى مقاطع كبرى تعرف بالتفاعيل». [1]

« ومن المعروف أن اللغة العربية توظف في نظامها الصوتي الوظيفي ثلاث حركات فقط، هي:

الحركة الأمامية المنفتحة (الفتحة / a/.

الحركة الأمامية الضيّقة (الكسرة) /i/.

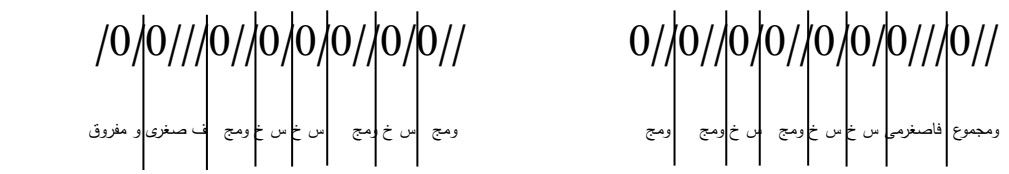
الحركة الخلفية الضيّقة (الضّمة) / u/. » [2]

[1]– تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، د.ط، 1994، الدار البيضاء، المغرب، ص 82.

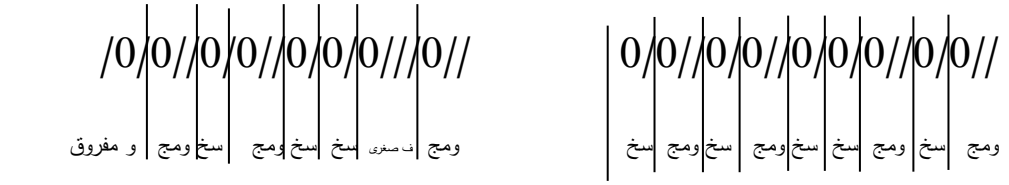
[2]– يحي علي أحمد، طول الحركة في اللغة العربية وعلاقته بالبنية المقطعية، مجلة جامعة دمشق، مج 29، ع 3 + 4، 2012، جامعة الكويت، ص 128.

وللتفاعيل علاقة وطيدة بالأصوات العربية المشكلة للنص الشعري المجهورة منها والمهموسة ذلك أن « التفاعيل هي أوزان مكوّنة من متحركات وسكنات متتابعة على وزن معروف يوزن بها أي بحر من البحور الشعرية ». [1] وهذه بعض النماذج الموضحة:

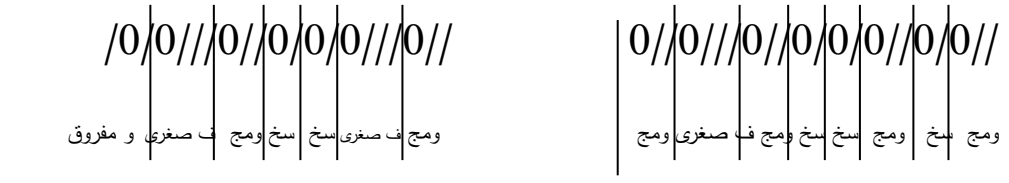
تجفَّلُ حيناً، ثم تدنو كأنما تنادي طلا .، بالوادِ، أعجزهُ الحضرُ



فلا تنكريني ، يابنةَ العمِّ ، إنهُ ليَعرِفُ مَن أنكَرْتِهِ البَدْوُ وَالحَضْرُ



وإني لجرارٌ لكلِّ كتيبةٍ معودةٍ أنْ لا يخلَّ بها النصرُ



تتكون التفاعيل من أسباب، أوتاد وفواصل وهذه الأخيرة هي عبارة عن أصوات وحركات.

«وأما الحركات فهي في حقيقتها حروف مد قصيرة، وطريقة الكتابة العربية هي التي أوهمتنا أن بينها وبين حروف المد فرق نوعيا. مع أن الفرق كمي، بالفتحة أخت الألف، والضمة أخت الواو، والكسرة أخت الياء ».[2] وهذه بعض الأمثلة التي تشرح ذلك الفتحة ← فَلاَ

الضمة ← وُفُورَه، الكسرة ← تُنكرِيني.

[1]– محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تق: عبد الزيز مطموح، محمد الخطيب، مكتبة أهل الأثر، ط 1، 2007، الكويت، ص 20.

[2]– محمد مبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، د.ط، د.ت، دمشق، ص 180.

«تعتبر الحركات الطويلة أصواتا أحادية وليست ازدواجية، وبالمقارنة مع الضمائر الساكنة فإن لهذه الحركات التي عرفت بأنها أصوات أحادية نفس الأهمية في إطار المقطع» [1]

وأخيرا يمكن القول أن كل الحروف والحركات بأنواعها، تشكل تفاعيل ومقاطع النص الشعري، وتكسبه موسيقى تطرب لها الآذان.

وفيما يلي جدول يوضح مخارج الحروف وصفاتها، باعتباره مرجع معتمد في الدراسة.

جدول صفات الأصوات الصحيحة كما ورد عند الخليل

يوضح هذا الجدول مخارج الحروف وصفاتها عند " الخليل بن أحمد "، وهي التي اعتمدناها في دراستنا لقصيدة "أراك عصي الدمع"، وذلك أننا وجدنا اختلافا بين الأصواتيين في هذا الشأن.

الحيز	الصوت	صفاته
أقصى الحلق	أ	انفجاري مجهور منتفح مستقل
أقصى الحلق	هـ	احتكاكي مهموس منتفح مستقل
وسط الحلق	ع	متوسط مجهور منتفح مستقل
وسط الحلق	ح	احتكاكي مهموس منتفح مستقل
أدنى الحلق	غ	احتكاكي مجهور منتفح مستعل
أدنى الحلق	خ	انفجاري مهموس منتفح مستقل
اللهاة	ق	انفجاري مجهور منتفح مستعل
الحنك الأعلى	ك	انفجاري مهموس منتفح مستقل
	ج	مزجي مجهور منفتح مستقل
شجر الفم	ش	احتكاكي مهموس منتفح مستقل متغش

[1]– سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، تر: ياسر الملاح، مر: محمد محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي، ط 1، 1983، المملكة العربية السعودية، ص 120.

	ض	احتكاكي مجهور مطبق مستعل مستطيل
	ص	احتكاكي مهموس مطبق مستعل
الأسلة	س	احتكاكي مهموس مطبق مستقل
	ز	احتكاكي مجهور منفتح مستقل
	ط	انفجاري مجهور مطبق مستعل
نطع الغار	ت	انفجاري مهموس منفتح مستقل
	د	احتكاكي مجهور منفتح مستقل
	ظ	احتكاكي مجهور مطبق مستعل
اللثة	ث	احتكاكي مهموس منفتح مستقل
	ذ	احتكاكي مجهور مطبق مستقل
	ر	متوسط مجهور مطبق مستقل مكرر
ذلق اللسان	ل	متوسط مجهور مطبق مستقل جانبي
	ن	متوسط مجهور مطبق مستقل مكرر خيشومي
الشفتان	ف	احتكاكي مهموس مطبق مستقل
	ب	انفجاري مجهور مطبق مستقل
	م	متوسط مجهور مطبق مستقل خيشومي

وفاء كامل فايد، الباب الصرفي وصفات الأصوات، عالم الكتب، ط1، 2001، القاهرة ص 25.

ب-التكرار على مستوى الحرف

- الحروف المجهورة:

للأصوات المجهورة دور في إبراز المعنى العام للقصيدة لذلك:» يصف البعض الأصوات المجهورة بأنها تتميز بالشدة أو القوة في صوتها، ويصفها آخرون بأنها الأصوات التي تخرج من الصدر و هي:/ء/،/ا/،/ع/،/غ/،/ق/،/ج/،/ي/،/ض/،/ل/،/ز/،/ط/،/د/،/ز/،/ظ/ /ذ/،/ب/،/م/،/و/"[1]

حرف الألف:

الألف حرف مجهور انفجاري منفتح مستفل، ورد في القصيدة (351) مرة في صوره المختلفة،" فالألف لا تأتي في فعل إلا إذا كانت غير زائدة، وهي منقلبة عن أصل واوي كما في (قام) أو عن أصل واوي كما في (رمى) وتأتي الألف في وسط الفعل، وفي آخره، فإذا جاءت في وسط الفعل نحو (جاء)، سمي الفعل (أجوفا) أما إذا جاءت في آخر الفعل نحو (دنا) فالفعل يسمى ناقصا. وإن لزمت آخر الاسم المعرب سمي مقصورا نحو (منتدى) " [2]

والألف كضمير للمتكلم وردت (23) مرة في الكلمات الآتية (أظمأ، أشعب، أذللت، أسرت، أيقنت،أنادي...) و أغلبها في الزمن الحاضر، كما ورد كضمير للغائبة المؤنثة (الحبيبة) في (تأرن، أنكرته،...) وكاسم تفضيل مثل (أعز، أكرم، أحسن) وكاسم في (أيام، أحرف، أذنا).

بالإضافة إلى وروده كنواسخ حرفية (إن، أن) في قوله مثلا: أن يدي، أن لا عز بعدي، وكضمير منفصل (أنت) في قول الشاعر: من أنت، والألف من بين الحروف التي لها قدرة

[1]- منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، ط2001،1، المملكة العربية السعودية، ص90.

[2]-علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أساة، د.ط2003، عمان، الأردن، ص 14.

على التعبير عن مشاعر الحزن والألم، من خلال موسيقاها الممتدة التي تسمح للنفس بالخروج، فيتحقق بذلك التناسب اللفظي الذي " يعد عند اللغويين والنقاد القدامى إرهاصا للعناية بالجرس الصوتي، وأثره الدلالي والإيقاعي في النص الشعري"[1] ونسبة توتره تقدر ب: 25%.

كما يمكن الحديث عن الألف والفتحة، حيث «يندرج تحت مبحث الألف أيضا الحديث عن الألف كونه فتحة مشبعة، أو كون الفتحة ألفا مختلسة قال سيبويه:" وإنما الحركات من الألف والياء والواو وقال ابن جني: " لأن الألف فتحة مشبعة، والياء كسرة مشبعة، والواو ضمة مشبعة" ويؤكد ذلك عندك أيضا أن العرب ربما احتاجت في إقامة الوزن إلى حرف مجتلب ليس من لفظ البيت، فتشبع الفتحة، فيتولد من بعدها الألف».[2]

وللألف النصيب الأوفر في الحضور داخل القصيدة، لأنه يظهر ما يختلج نفس الشاعر من أحزان.

حرف العين: وهو حرف متوسط مجهور، ورد (06) مرات داخل القصيدة، أي بنسبة 5% والعين أنصع الحروف العربية وأنقاها، فهو شديد الظهور يخرج من وسط الحلق، وهو حرف

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص 47.

[2]– حسام سعيد النعيمي، أموات العربية بين التحول والثبات، سلسلة بيت الحكمة 4، د.ط، 1989، بغداد ص 18.

معبر عن مكنونات نفس الشاعر وخلجات قلبه، إذ يتكرّر في البيت الواحد عدة مرات، مثل قول الشاعر:

حفظتُ وضيعتِ المودةَ بيننا وأحسنَ، منْ بعضِ الوفاءِ لكِ، العذرُ

فأيقنتُ أنْ لا عزَّ، بعدي، لعاشقٍ وَأنَّ يَدِي مِمّا عَلِقْتُ بِهِ صِفْرُ

أعزُّ بني الدنيا، وأعلى ذوي العلا وَأكرَمُ مَن فَوقَ التّرَابِ وَلا فَخْرُ

لصوت العين جرس خاص، يوحي بالقوة والعظمة والعز، فيتغلغل إلى النفس ويثيرها فهو أول حرف ابتدأ به الخليل وسمى بـه كتابـه:"وكان إذا أراد أن يتذوق الحرف، فتح فاه بالألف، ثم أظهر الحرف نحو: أب، أت، أح، أع، فوجد العين أقصاها في الحلق وأدخلها فجعلها أول الكتاب العين، وأرفع منها الحاء، ولولا بحة في الحاء لأشبعت العين لقرب مخرج الحاء من العين. ثم الهاء لولا بحة في الهاء لأشبعت الحاء لقرب مخرج الهاء من الحاء "[1]

ذلك أن مخرج هذه الحروف هو الحلق، والحلق فيه ثلاثة مخارج لسبعة أحرف: أقصى الحلق، ووسطه وأدناه، من أقصاه آخر، مما يلي الصدر تخرج الهمزة والألف، والهاء ومن وسطه تخرج العين والحاء، ومن آخره، مما يلي الفم تخرج العين والخاء.

حرف الغين:

الغين حرف احتكاكي مستعل مهجور، ورد داخل القصيدة بصفة ضئيلة قدرت ب(15) مرة ونسبته المئوية تقدر ب: 1%، يظهر في قول الشاعر، بنفسي من الغادين في الحي غادة، تروغ، الغدر، يطغيني...الخ ومخرجه من أدنى الحلق إلى الفم.

[1]– علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، مرجع سابق. ص 130.

حرفا الزاي والطاء:

من الحروف التي كان لها حضور قليل في القصيدة، إذ ورد الزاي (18) مرة بنسبة 1%، أما الطاء كان أقل ظهورا، إذ تكرر (09) مرات فقط، بنسبة تقريبية تقدر ب 1% والطاء « من الحروف النطعية، لمجاورة مخرجها من نطع الفم، أما الزاي من الحرف الأسلية لخروجها من أسلة اللسان»[1] دل هذان الحرفان على شجاعة الشاعر وقوته، في قوله (نزال، طلعت عليها) فالحروف صور صوتية معبرة عن حياة الشعراء، والكتاب تظهر من خلالها أحداث حياتهم المختلفة، اجتماعية، ثقافية، سياسية...إلخ.

حرف القاف:

ورد حرف القاف (44) مرة بنسبة تقدر بـ 3% يتكون هذا الصوت بحبس الهواء الخارج من الرئتين حبسا كليا وذلك بأن يرفع أقصى اللسان حتى يلتقي بأدنى الحلق بما في ذلك اللهاة»[2] يحمل دلالة الشوق في قول الشاعر: بلى أنا مشتاق، إذا مت ظمانا فلا نزل القطر، ما كان للأحزان لولاك مسلك إلى القلب، لا عز بعدي لعاشق وأن يدي مما علقت به صفر.

حرف الجيم:

قليل الظهور في القصيدة ورد (18) مرة في نحو الكلمات الآتية: جوانحي، بهجتها، الجد، مهجة...إلج

والجيم صوت مزجي مجهور، تكرر بنسبة 1%.

[1]- ينظر، محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، مرجع سابق، ص 47-48.

[2]- محمود السعران، علم اللغة، دار النهضة العربية، ن ط، د ت، بيروت، ص 156.

حرف الضاد والظاء:

الضاد حرف مطبق مستعل تكرر (16) مرة بنسبة 1%، أما حرف الظاء تكرر (07) مرات بنسبة ضئيلة تقريبية تصل إلى 1% (وهو حرف احتكاكي مطبق)، ذلك لصعوبة النطق بعدها «فالصعوبة الشديدة التي يحتويها صوت الضاد، دفعت بالكثير من الناطقين بالضاد إلى تغيير مخرجها للسهولة والتسيير، فانتقلوا به من الصفة الجانبية إلى الصفة الأمامية فأصبحت الضاد صوتا لثويا أسنانيا، ولكنه احتفظ بصفة الاحتكاك التي قربته من الظاء فلم يبق فرق بينهما إلا أن يخرج الناطق اللسان من بين الأسنان، فتصير الضاد ظاء».[1]

حرف اللام والراء:

«أما اللام والراء فيوصفان بأنهما صوتان مائعان، ولكن على ضوء ما بينهما من اختلاف ربما كان من الأحسن أن توصف اللام بأنها جانبية، بغلق اللسان مقدم الفم... أما الراء فهي في معظم اللغات مكررة أو ترددية، أو يتم نطقها في مقدمة اللسان، مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية»[2]

والـراء هو روي القصيدة ورد (125) مرة «يحدث الوتران الصوتيان نغـمة عنـد نطـق الـراء، فالراء العربي صامت مجهور لثوي مكرر»[3]، أما اللام فقد ورد بصورة أكبر إذ تكرر داخل القصيدة (281) مرة، إذ يأتي مضاعفا في الكلمة الواحدة نحو: الليل، معللتي، اللّـه للأحزان، للبلى، جللها، اللقاء، وهذا يدل على مدى عمق آلام وأحاسيس الشاعر التي ظهرت من خلال هذا الحرف.

---

[1]– ينظر، آمنة صالح الزغبي، التغير التاريخي للأصوات، دار الكتاب الثقافي، د.ط، 2008، الأردن ص 163.

[2]– ينظر، ماريو باي، أسس علم اللغة، تر، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط8، 1998، القاهرة، ص 86.

[3]– محمود السعران، علم اللغة، مرجع سابق، ص 171.

أما نسبة تكرر حرف الراء فقدرت بـ:9% تقريبا، ونسبة حرف اللام فقدرت بـ: 20%.

حرفا الدال والذال:

صوت الدال من الحروف التي كان لها حضورا معقولا في القصيدة إذ ورد (58) مرة، حمل دلالة الحزن في قول الشاعر: الدمع، الغدر، يهدم، ونسبته المئوية تقدر بـ:4%، أما صوت الذال كان قليل الحضور ورد (31) مرة له نفس الدلالة (أذللت، أذكتها، عذر، الذكر) «والذال عند الخليل ما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا مع الظاء والثاء، أما الدال مخرجها مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا وهي الطاء والتاء في حيز واحد»[1]

أما بالنسبة لبقية الحروف، وهي الباء، الميم والنون، فقد كان لها حضور بارز في القصيدة.

وأكثرها ظهورا حرف النون الذي تكرر (148) مرة، بنسبة تقدر بـ 10% أما صوت الميم فورد (132) مرة، أي بنسبة تقدر ب 9%، أما الباء تكرر (83) مرة بنسبة مئوية تصل إلى 5% والباء «صوت شديد مجهور يتكون بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه بالحلق، ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقا كاملا».[2]

أما حرف الميم فهو «صوت شفوي.... ومخرج الميم مما بين الشفتين يجعل علاقته بغيره من الأصوات تنحصر فيما إذا ذكر بعد ميم أخرى أو باء، فالباء مثلها صوت شفوي مجهور، والغنة صفة مميزة للميم عن الباء».[3]

---

[1]– ينظر علي جاسم سالمان، موسوعة معاني الحروف العربية، مرجع سابق ص 102–103.

[2]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق ص 47.

[3]– ينظر، حامد بن سعد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية، مركز اللغة العربية، د ط، 2004، القاهرة، ص 102، 103.

كان هذا عرض مختصر للحروف المجهورة ودلالتهما في القصيدة أما المهموسة فهي كما سيأتي.

- الحروف المهموسة:

كان لحروف الهمس دور فعال داخل القصيدة، بالرغم من قلتها، ويقع الهمس في عشرة أحرف هي: السين، التاء، الكاف، الفاء، الحاء، الثاء، الهاء، الشين، الخاء، والصاد، يجمعها: سكت فحثه شخص، والجهر فيها عداها[1]

حرف السين:

السين صوت احتكاكي صفيري، «وهو من الحروف العوامل...لأنها مختصة بالفعل ومعناها التنفيس» ويظهر معنى التنفيس[2] في قول الشاعر:

إذ الليل أضواني بسطت يد الهوى وأذللت دمعا من خلائقه الكبر.

فالشاعر هنا يعترف ببكائه، لينفس عن همه، مع أنه من صفاته العز، لذلك يبكي ليلا حيث لا يراه أحد، فصوت السين صور حالة الشاعر خير تصوير، حيث نجده يقول: تسائلني من أنت وهي عليمة إذ الهم أسلاني الحّ بي الهجر، أُسِرْتُ، سيذكرني قومي، لوسد غيري ما سددت...إلخ، كلما تحمل نفس المعنى، وهو محاولة التنفيس عن أحزانه المتواصلة، حيث تكرر السين(38) مرة أي بنسبة 8%.

حرف التاء: أكثر الحروف المهموسة دورا داخل القصيدة، تكررت (114) مرة، بنسبة تقدر بـ 24% وهي «من الأصوات الإنسانية اللثوية، والتاء تأتي حرفا واسما. وهي تقع في بداية

[1]- ابن الطحان، مخارج الحروف وصفاتها، مرجع سابق، ص 87.

[2]- ينظر علي بن عيس الرماني، معاني الحروف، تح، سليم العشاء حسونة، المكتبة العصرية، ط1، 2005، بيروت ص 16.

الكلمة، وسطها وفي آخرها وهي على هيئتين مفتوحة ومربوطة وهذه أنواعها: تـاء المضارعة، وتكون حرف قسم مختصة بلفظ الجلالة، وتاء التأنيث الساكنة»[1] والملاحظ أن التاء لا تشكل فرقا في المعنى، حضورها يقتضيه السياق فقط.

حرف الكاف

صوت انفجاري منفتح مستفل تكرر (53) مرة بنسبة معتبرة بـ: 11% «والكاف لها معان متعددة ذكرها المفسرون منها: إفادتها للتشبيه، أنها تكون بمعنى (على)، فيها معنى التعليل»[2] وكان أكبر حضور للكاف كضمير للمخاطب المذكر (أنت) والمؤنثة (أنتِ)، نحو قول الشاعر: أراك، لك، حبك، عليك، وكأداة تشبيه في قوله: كأنما وكأداة للاستدراك لكن نحو قوله: لكن الهوى لليلى جسر، وأداة توكيد في نحو قوله: أني جرار لكل كتيبة، وأني لنزال بكل مخوفة.إلخ.

حرف الفاء

ورد الفاء داخل القصيدة (74) مرة، بنسبة 15% وهو صوت احتكاكي مهموس والبيت الذي كان فيه حرف الفاء بارزا هو البيت رقم (37) إذ يقول الشاعر:

وما حاجتي بالمال أبغي وفوره؟ إذا لم أفر عرضي فلا وفر الوفر

شكل صوت الفاء هنا نغمة موسيقية عذبة.

حرف الشين الحاء والهاء:

تكرر حرف الشين (20) مرة والحاء (44) مرة، أما الهاء فقد تكرر (84) مرة « يتكون حرف الشين العربي بأن يرجع ذلق اللسان وطرفه ومقدمه نحو مؤخر اللثة، بينما يكون كل

[1]– ينظر علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف، مرجع ساق، ص82،83.

[2]– علي بن عيسى الرماني، معاني الحروف، مرجع سابق، ص 21–24.

الجزء الأساسي من جسم اللسان مرفوعا نحو الحنك الأعلى في نفس الوقت، فالشين صامت مهموس لثوي حنكي احتكاكي، أما الهاء هو صوت النفس الخالص الذي لا يلقى مروره افتراضا في الفم، والحاء صامت مهموس حلقي، يحدث احتكاك هذا الصوت في الفراغ الحلقي أعلى الحنجرة، إذ يضيق المجرى الهوائي في هذا الموضع، بحيث يحدث مروره احتكاكا يرفع الحنك اللين ولا يتذبذب الوتران الصوتيان»[1]

ونسبة تكرر هذه الحروف كالآتي: الشين تقدر نسبته بـ:4%، الحاء 9% أما الهاء فنسبته تقدر بـ .18%.

حرف الثاء الصاد والخاء:

من بين الحروف المهموسة التي كان لها حضورا قليلا في القصيدة، صوت الثاء الذي حضر (10) مرات، وصوت الصاد (14) مرة، والخاء (15) مرة «الثاء حرف من حروف المعجم العربي، ومخرجه عند "الخليل بن أحمد الفراهيدي" مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا، وعند الصوتيين المحدثين يعد من الأصوات الأسنانية أو أصوات ما بين الأسنان، أما الصاد مخرجها من أسلة اللسان، وهي من الحروف الإطباقية، وإطباقها متوسط أي أننا حين ننطقها ينطبق ظهر اللسان إلى الحنك انطباقا ليس محكما، وعند المعاصرين هي من الأصوات اللثوية، أما الخاء فهي من حروف الهجاء العربي، وفي ترتيب الخليل لمخارج الحروف العربية، جعله من حروف الحلق، على حين وصفها الصوتيون المعاصرون بحسب العربية الحديثة، بأن مخرجه من أقصى الحنك.»[2]

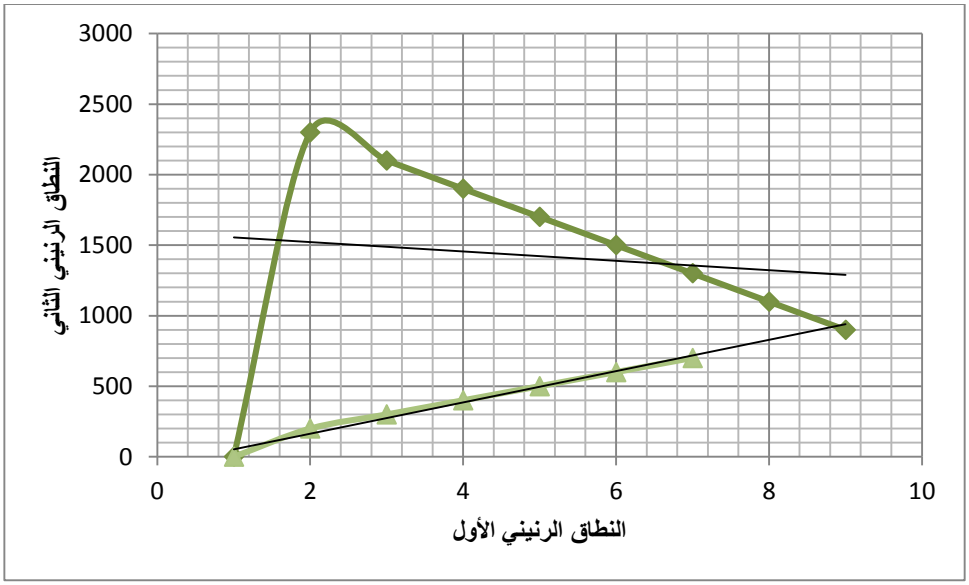
وهذا باختصار شديد فيما يتعلق بالحروف المجهورة والمهموسة في القصيدة، حيث لاحظنا أن نسبة حضور الحروف المجهورة أكبر منها في الأصوات المهموسة.

[1]- ينظر محمود السعران، علم اللغة، مرجع سابق، ص 176-178.

[2]- ينظر علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، مرجع سابق ص 88-100-118.

أما بالنسبة لحرفي الواو والياء، لم يرد ذكرهما ضمن الحروف المجهورة أو المهموسة، باعتبارهما أنصاف حروف، أو أنصاف حركات. «فالواو في مثل وجد، وحركة في مثل يوجد (أي ضمة طويلة). والياء حرف في مثل يَبِس، وحركة في مثل يبيع (أي كسرة طويلة) ». [1]

يعد الواو والياء في العربية شبيها الصوائت «فهما يشبهان الصائتين العالي الأمامي، والعالي الخلفي على التوالي، والفرق بينهما من الناحية الفيزيائية هو أن النطاق الرنيني الأول أكثر انخفاضا فيهما منه في حالة الصوائت». [2]



رسم بياني يوضح تردد النطاقين الرنينيين: الأول والثاني لصوائت العربية، مثلما نطقها خمسة سعوديون وهي محمولة في الإطار (س – س)، حيث تمثل الصائت، تردد النطق الرنينية هنا بالهيرتز.

الواو في كلمة بدوت: حرف. أما كلمة وقور فهو حركة طويلة.

[1]– الطيب البكوش، التصريف العربي، تق: صالح القرمادي، المطبعة العربية، ط 3، 1992، تونس، ص 53.

[2]– الغامدي، الصوتيات العربية، مرجع سابق، ص 126، 127.

والياء في كلمة يأرن: حرف، أما في كلمة تتكريني فهي حركة.

وتكرّر الواو بنوعيه (كحرف وكحركة) (146) مرة داخل القصيدة. إذ نلاحظ أنه لا يخلو بيت من أبيات القصيدة إلا وكان الواو حاضرا فيه، باستثناء البيت رقم (18).

وكان أكثر حضوره كأداة ربط، إذ ساهم في ربط وانسجام الكلمات داخل النص الشعري.

أما الياء تكرّر (168) مرة وكان أغلب ظهورها في القصيدة كضمير للمتكلم (أنا)، إذ تبرز في قول الشاعر تتكريني، إني، سيفي، سيذكرني قومي، ثيابي...الخ.

صفات الحروف:

لحروف العربية صفات كثيرة هي: «الهمس، الجهر، الشدة، الرخاوة، الانطباق، الانفتاح الاستعلاء، الاستفال، المدّ واللين، الصفير والتفشي، والاستطالة، التكرير، الانحراف، الغنة / القلقلة والنفخ» [1]

الهمس والجهر سبق التطرق للحروف الحاملة لهاتين الصفتين، «والشدة في ثمانية أحرف هي: الهمزة، الجيم، الدال، التاء، الطاء، الباء، القاف، الكاف، يجمعها: **أجدت طبقك**.

والرخاوة فيما عداها إلا سبعة أحرف هي: النون، الواو، اللام/ الباء، العين والميم والراء.

يجمعها **نولّي عمر**. فإن بين الرخاوة والشدة. والإطباق في أربعة أحرف، الظاء، الطاء، الصاد والضاد، والانفتاح فيما عداها». [2]

أما صفة الاستعلاء فتقع في «سبعة أحرف، وهي حروف الإطباق والغين، الخاء والقاف.

[1]– ابن الطحّان، مخارج الحروف وصفاتها، مرجع سابق، ص 85.

[2]– مرجع نفسه، ص 88، 89.

والانسفال فيما عداها. والمدّ واللّين في ثلاثة أحرف وهي: الألف: وهو هواء أبدا. والياء بعد كسر، والواو بعد ضمة. وإن كانت بعد فتح كان اللين أجزى فيهما.

والصفير في ثلاثة أحرف هي: الصاد، السين، والزاي. والتفشي في حرفين: الشين والثاء.

والامالة في حرف واحد هو الضاد، والتكرير في حرف واحد هو الراء ». [1]

أما بالنسبة للانحراف فيقع في « حرفين هما: الراء واللام، والغنة في حرفين هما: الميم والنون.

والقلقلة في خمسة أحرف: الباء، الجيم، الدال، القاف والطاء، يجمعها: **بجد قط**.

والنفخ في أربعة أحرف هي: الضّاد، الزّاي، الظّاء والذّال ». [2]

III- الموسيقى الخارجية :

1-البحر: تنتمي قصيدة (أراك عصي الدمع) إلى بحر الطويل، في صورته التامة، العروض فيها مقبوضة، والضرب صحيح (مفاعلن- مفاعيلن). مع العلم أن للطويل عروض واحدة وثلاثة أضرب.

العروض	الضّرب
1- مقبوضة: مفاعلن	1- صحيح: مفاعلين 2- مقبوض: مفاعلن 3- محذوف: فعولن

وزن بحر الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلين

[1]- ابن الطحّان، مخارج الحروف وصفاتها، مرجع سابق، ص 90، 91.

[2]- مرجع نفسه، ص 91، 92.

- نظم صفي الدين الجلّي (ت 750) أوزان البحور في أبيات كمفاتيح لها و**مفتاح الطويل:**

طويل له دون البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن [1]

«حشو **الطويل:** المشهور في حشو الطويل، أن يدخله زحاف القبض، وهو حذف الخامس الساكن. فتصبح (فعولن) فعول. و (مفاعيلن) مفاعلن.

علامات الضرب الطويل: يمكننا أن نميز أضرب الطويل بعضها من بعض بعلامات منها:

أ- إذا كانت القافية مردفة: أي يوجد حرف مد قبل القافية في آخر البيت، كان الضرب بوزن (مفاعل) بسكون اللام.

ب- إذا كانت الكلمة الأخيرة في البيت غير مردفة، أي إذا كان حرف القافية قبله حرف صحيح ساكن فإن الضرب يكون بوزن (مفاعيلن).

جـ- إذا كان حرف القافية قبله حرف متحرك، فإن الضرب يكون على وزن (مفاعلن) ». [2]

أما إذا تحدثنا عن صلة العروض بالموسيقى، فقد «عرفنا أن العروض هو علم موسيقى الشعر، وعلى ذلك يكون هناك صلة تجمع بينه وبين الموسيقى بصفة عامة، وهذه الصلة تتمثل في الجانب الصوتي، فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية، تختلف طولا وقصرا، أو إلى وحدات صوتية معينة، على نسق معين، بغض النظر عن بداية الكلمات ونهايتها، وكذلك شأن العروض، فالبيت من الشعر يقسم إلى وحدات صوتية معينة أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل». [3]

---

[1]- محمد بت فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مرجع سابق، ص 37 – 40.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، د.ط، 1987، بيروت، ص 36، 37.

[3]- مرجع نفسه، ص 12.

وهذه بعض التدريبات على بحر الطويل تبيّن تفعيلاته

أرَاكَ عَصِيَّ د ددّمعِ شِيمَتُكَ صّصبرُ أما للهوى نهيّنٌ عليكَ ولا أمرُو
0/0/0///0//0/0/0//0/0// 0/0/0///0//0/0/0// //0/0/0//0/0/0///0//0/0/0//
فعول مفاعليلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعليلن

بلى أنمشتاقٌن وعنديَ لوعتن ولكنَّ مثلي لا يذاعُ لهُو سرُّرو
0/0/0///0// 0/0/0//0/0// 0///0//0/0/0// //0/0/0//0/0/0///0//0/0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

إذا لليلُ أضواني بسطتُ يدَ لهوى وأذ للتُدمعن منْ خلائقهُ لكبرُوْ
0/0/0//0/0// 0/0/0//0/0// //0// /0// //0/0/0//0/0// //0/0/0//0/0/0///0//0/0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعين فعول مفاعيلن

تَكادُ تُضِيءُ تنّارُ بينَ جَوَانِحِي إذا هيَ أذْكَتْهَصّبَابَةُ والفِكْرُ
0/0/0///0// 0/0/0//0/0// /0// //0// /0// //0/0/0//0/0// //0/0/0//0/0/0///0//0/0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

معللتي بلوصلِ ولموتُ دونهُو إذا مِتّ ظَمْآنن فَلا نَزَل لقَطْرُو
0/0/0///0// 0/0/0//0/0// //0// 0/0/0//0/0// //0/0/0//0/0/0///0//0/0/0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلين فعول مفاعيلن

حفظتُ وضيعتِ للمودد تَ بيننا وأحسنَ منْ بعضِ لوفاءِ لكِ، العذرُ
0/0/0// /0/// 0/ 0/0// /0/// 0//0/// /0/// 0//0// /0///
فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وماها ذهِ للأبيا مُ إللا صحائفٌ لأحرفها من كفِّ كاتبها بشروُ
0/0/0// /0/// 0/0/0// 0/// //0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

بنَفسي مِنَ لغَادِينَ فلحَيلّ غَادَتن هوايَ لها ذنبٌن وبهجيتُها عذرُو
0/0/0//0/0// 0/0/0//0/0// /0// 0/0// 0/0// 0/0/0//0/0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

«نلاحظ أن الضرب جاء على شكل مفاعلين، فالنموذج هو الطويل الأول أما العروض فشكلها مفاعلن باستثناء البيت الأول، هذا البيت مصرع، أي أن العروض تبعت الضرب في

القافية والوزن، أما تفاعيل الحشو فبعضها ثابت وبعضها متغير، فالتفعيلة الثانية من كل شطر جاءت على صورة واحدة (مفاعيلن) والتفعيلة الأولى والثالثة متغيرة وتأخذ أحد الشكلين (فعولن) أو (فعول)، وهذه الخاصية تكاد تكون عامة في الشعر العربي». [1]

2-القافية:

وظف أبو فراس الحمداني قافية المتواتر، في قصيدته أراك عصي الدمع، وهي قافية مطلقة و«القافية المطلقة هي ما كان رويها متحركا، وقافية المتواتر كل قافية وقع بين ساكنيها حرف متحرك واحد»[2] أي أنهما من هذا الشكل: /0/0.

« أما ما تحتاج إليه القوافي لتتم لها الإحاطة بكل الصور الممكنة في القافية، فذلك كما يلي: في المتواتر تحتاج إلى: متفاعلاتن، مستفعلاتن، مفاعلاتن، ومفتعلاتن. قال الأخفش: وقد وضع الخليل اسما من الأفعال للقوافي منها (فيعل) و (فاعل) و (فال) و (فيل) فجعل من كل واحد من ذا قافية، يظهر من هذا النص أن الخليل وضع صيغا للقوافي، وهذه الصيغ الجديدة يظهر أنها تميز في صورة إيقاعية بين صنفين : (فال) و (فيل)... فالتمييز إذن بين الصنفين من الصورة الإيقاعية الواحدة، راجع إلى الفرق الصوتي بينهما، وذلك ما تقوم عليه أحكام القافية »[3]

وهذه أشكال القافية كما وردت في القصيدة:

أما للهوى نهي عليك ولا آمرو	القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في أمرو	/0/0
لكن مثلي لا يفشى له سر.	القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في سرو	/0/0
وأذللت دمعا من خلائقه الكبرُ	القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في كبرو	0/0

[1]- مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، ط 1، 1998، القاهرة، ص 54 – 55.

[2]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1، 1991، بيروت، ص 144-145.

[3]- ينظر محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة، ط1، 1983، المغرب، ص 173.

إذا هي أذكتها الصبابة والفكرُ القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في فكرُو /0/0

إذا مت ظمآنا فلا نزل القطر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في قطرو 0/0

وأحسن من بعض الوفاء لك العذرُ القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في عذرو /0/0

لأحرفها من كف كاتبها بشر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في بشرو /0/0

هتواي لها ذنب وبهجتها عذر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في عذرو /0/0

لأذنا بها عن كل واشيه وقر. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في وقرو /0/0

أرى دارا لست من أهلها قفرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في قفرو /0/0

وإياي لولا حبكِ الماء والخمرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في خمرو /0/0

فقد يهدم الإيمان ما شيد الكفرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في كفرو /0/0

لآنسة في الحي شيمتها الغدرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في غدرو /0/0

فتأرن أحيانا كما يأرن المهرُ القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في مهرو /0/0

وهل بفتى مثلي على حاله نكرُ القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في نكرو /0/0

قتيلك قالت أيهم فهم كثرُ القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في كثرو/0/0

ولم تسألي عني وعندك بي خبرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في خُبْرُو/0/0

فقلت معاذ الله بل أنتِ والدهرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في الدْهْرُو/0/0

إلى القلب لكن الهوى ليبنى جسرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في حسْرو/0/0

إذا ما عداها البين عذبها الفكر. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في فِكْرُو/0/0

وأن يدي مما علقت به صفرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في/0/0 صفْرُو

إذا البين أسلاني ألح بي الهجرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في هَجْرُو/0/0

لها الذنب لا تجزى به ولي العذرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في عُذرو/0/0

على شرف ظمياء جللها الذعرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في ذُعْرُو/0/0

تنادي طلابا بالواد أعجزه الحضرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في حَضْرُو/0/0

ليعرف من أنكرته البدو والحضرُ.القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في/0/0 حَضْرُو

إذا زلت الأقدام واستنزل النصرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في نَضْرُو/0/0

كثير إلى نزالها النظر الشزرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في شَزَرُو /0/0

وأسغب حتى يشبع الذئب والنسرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في نَسْرو/0/0

ولا الجيش ما لم تأته قبلي النذرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في نَذْرو/0/0

طلعت عليها بالردى أنا والفجرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في فَجْرُو/0/0

هزيما وردتتي البراقع والخمرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في خُمْرُو/0/0

فلم يلقها جافي اللقاء ولا وعرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في وَعْرُو/0/0

ورحت ولم يكشف لأبياتها سترُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في سِتْرُو/0/0

ولا بات يثنيني عن الكرم الفقرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في فَقْرُو/0/0

إذا لم أفر عرضي فلا وفر الوفرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في وَفْرُو/0/0

ولا فرسي مهر ولا ربه غمرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في غَمْرُو/0/0

فليس له برّ بقيه و لا بَحْرُ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في بَحْرُو/0/0

فقلت هما أمران أحلاهما مرّ. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في مُرْرُو/0/0

وحسبك من أمرين خبرهما الأسْرُ القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في أسْرُو/0/0

فقلت: أما والله ما نالني خُسر. القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في خُسْرُ/0/0

إذا ما تجافي عني الأسر والضُّرُّ القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في ضُرْرُو/0/0

فلم يمت الإنسان ما حي الذّكر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في ذِكْرُو/0/0

كما رّدها يوما بسوءته بوماعمر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في عَمْرُو/0/0

علي ثياب من دمائهم حُمْرُ القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في حُمْرُو/0/0

وأعقاب رمحي فيهم حطّم الصدر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في صَدْرُو/0/0

وفي الليلة الظلماء يمتد البدر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في بَدْروو/0/0

وتلك القنا والبيض والضمر الشقر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في شَقْرُو/0/0

وإن طالت الأيام وانفسح العمر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في عَمْرُو/0/0

وما كان يغلو التبر لو نفق الصّفر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في صَفْرُو/0/0

لنا الصدر دون العالمين أو القبر القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في قَبْرُو/0/0

ومن خطب الحسناء لم يغلها المُهْرُ القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في مُهْرُو/0/0

وأكرم من فوق التراب ولا فَخْرُ القافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في فَخْرُو/0/0

د-الروي:

روي القصيدة هو حرف الراء، إذ لم يتغير من أول القصيدة إلى نهايتها، «والروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، وجميع الحروف الهجائية تصلح أن تكون رويا ماعدا الأحرف التي ليست من أصل الكلمة، بل هي زائدة على بنية الكلمة». [1]

وصوت الراء، صوت مجهور يحمل دلالة الاستقلال والفخر، ساعد على إبراز دلالات العـزة، الشجاعة، والثقة بالنفس. والراء صوت غاري من صفاته التكرير وهذا الأخير «هو ارتعاد طرف اللسان بالراء، ويحصل ذلك بأن طرف اللسان يطرق اللثة طرقا لينا مرتين أو ثلاثا...وهذه الطرقات تحدث بوضع طرف اللسان مسترخيا في موضعه المناسب، ويذبذبه العمود الهوائي. وكان سيبويه قد ذكر هذه الصفة للراء فقال: والراء إذا تكلمت بما خرجت كأنها مضاعفة، والوقف يزيدها إيضاحا». [2]

أما الوصل «هو ما جاء بعد الروي من حرف مدّ أشبعت به حركة الروي، أو هاء وليت الروي وحرف المدّ قد يكون ألفا، أو واوً، أو ياءً ». [3]

---

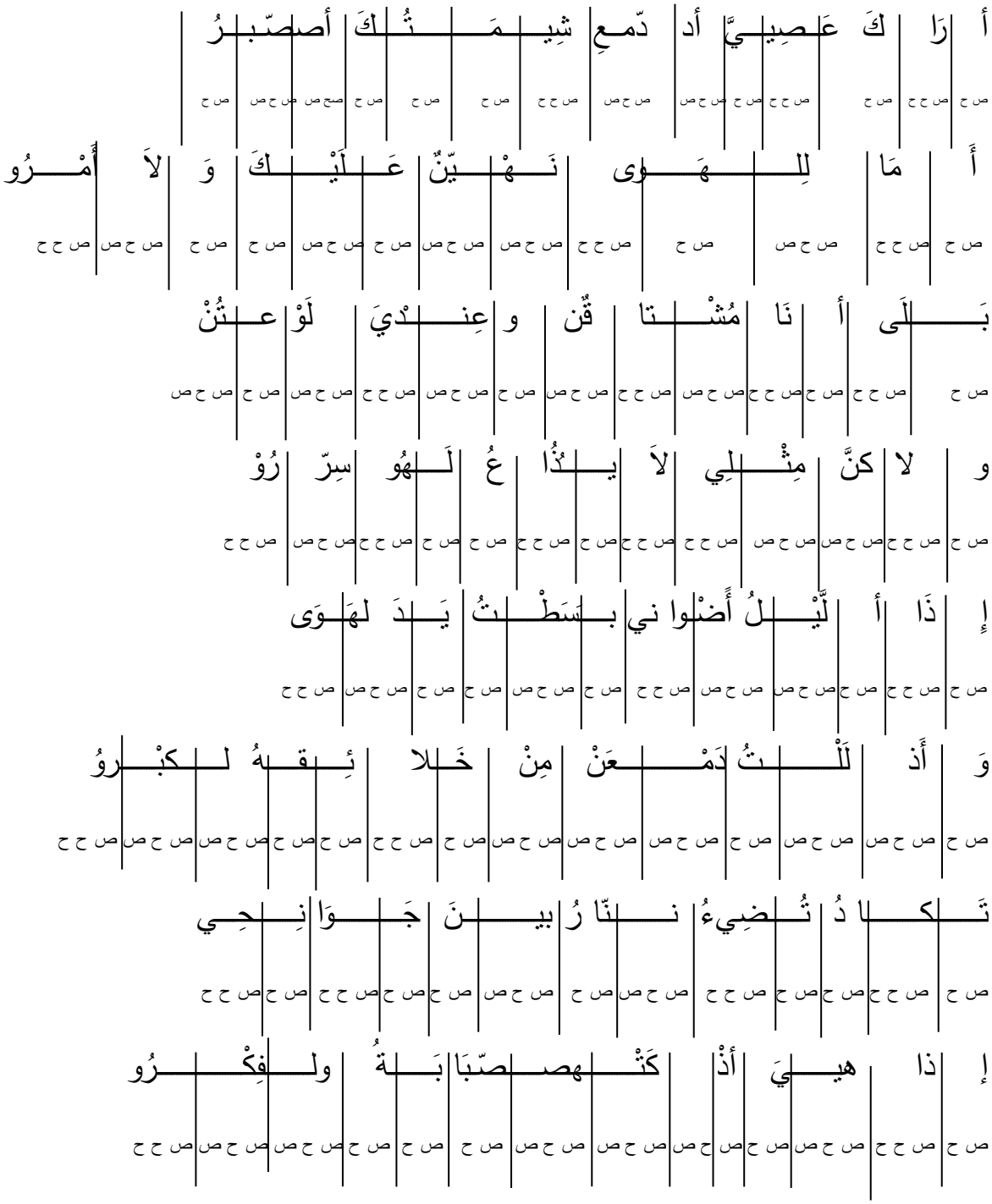
[1]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، مرجع سابق، ص 136.

[2]- ينظر: غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، مرجع سابق، ص 128 – 129.

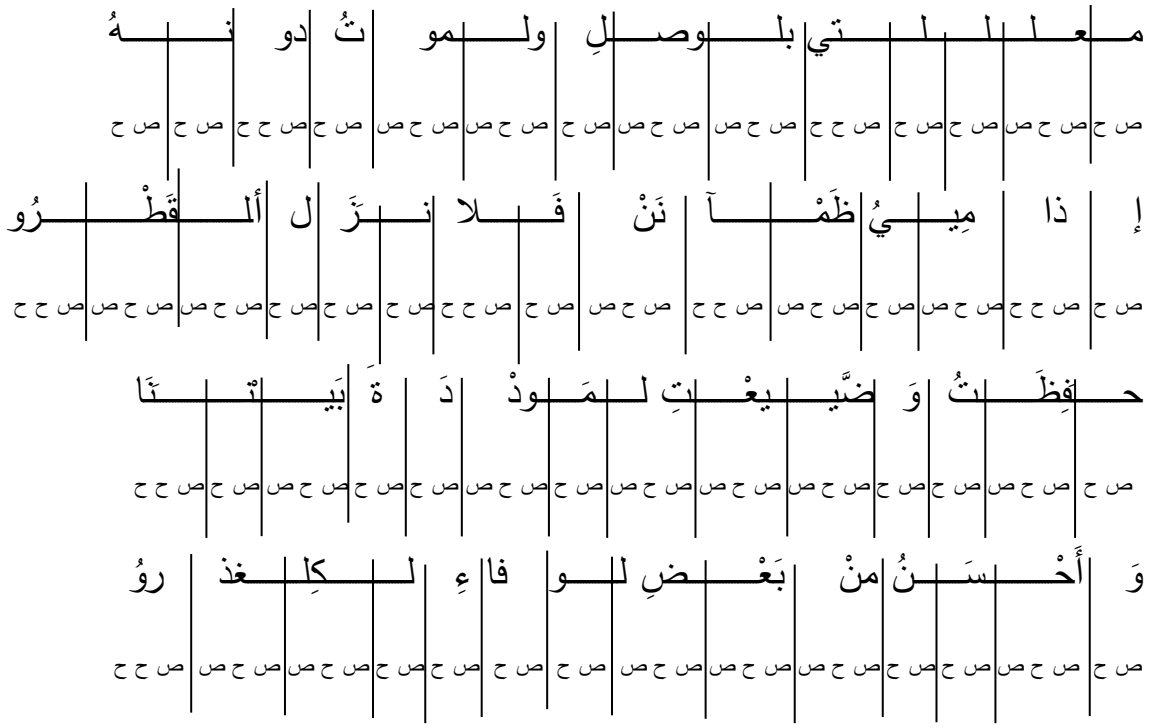
[3]- حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط 1، 2004، بيروت، لبنان، ص 158.

فالوصل هنا هو حرف المد الواو الناشئة من إشباع ضمّة الراء (حرف الروي).

وأخير يمكـن القـول أن «الإطار الموسيقي للقصيدة العربيـة، قام على أساس الوزن والقافـية، وأن الخليل بن أحمد أوّل من جرّد القصيدة العربية وأوجد لها أنماطا موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري». [1]



[1]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 37.



«المقاطع العربية ليست متساوية من حيث شيوعها في الكلام وكثرة استعمالها، فالمقاطع القصيرة من نوع " ص ح " أكثر الأشكال المقطعية شيوعا في العربية، يليه المقطعان المتوسطان ص ح ح و ص ح ص. فهذه الأشكال المقطعية الثلاثة هي التي تكون الكثرة الغالبة من الكلام العربي». [1]

المقاطع التي تحمل التنغيم:

نلحظ وجود التنغيم في أبيات من قصيدة أراك عصي الدمع، نحو قول الشاعر:

أما للهوى نهيٌّ عليكَ ولا أمرُ ؟ وَهَلْ بِفَتَى ً مِثْلي عَلى حَالِهِ نُكرُ؟

فأيقنتُ أنْ لا عزَّ بعدي لعاشقٍ وَأنَّ يَدِي مِمّا عَلِقْتُ بِهِ صِفْرُ

وقلبتُ أمري لا أرى لي راحةً إذا الهمّ أْسلاني أَلَحّ بيَ الهَجْرُ

[1]– فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة عالم الكتب الحديث، د.ط، 2004، الأردن، ص 102.

فلا تنكريني يابنةَ العمِّ إنّهُ لَيَعرِفُ مَن أنكَرْتِهِ البَدْوُ وَالحَضْرُ

يكون التنغيم صاعدا في الشطر الأول من البيت، أما الشطر الثاني يكون فيه التنغيم هابطا، يحمل دلالة آلام وعذاب الشاعر و «التنغيم يقوم بوظيفة نحوية هي تصنيف الجمل إلى أنماطها المختلفة من تقريريه واستفهامية وتعجبية. وفي مبحث الاستفهام يكتسب التنغيم أهمية خاصة. إذ يصبح الدليل الوحيد في تمييز الجمل الاثباتية عن الاستفهامية في الجمل التي لم تستعمل فيها أداة الاستفهام». [1]

كما يظهر التنغيم في أبيات أخرى وهي كما يلي:

ولا أصبح الحي الخلوف بغارة ولا الجيش ما لم تأته، قبلي النذر.

وَيا رُبّ دَارٍ، لمْ تَخَفْني، مَنِيعَة طلعتُ عليها بالردى ، أنا والفجرُ.

و لا راحَ يطغيني بأثوابهِ الغنى و لا باتَ يثنيني عن الكرمِ الفقر.

و ما حاجتي بالمالِ أبغي وفورهُ ؟ إذا لم أفِزْ عِرْضِي فَلا وَفَرَ الوَفْرُ.

يمنونَ أنْ خلوا ثيابي وإنما عليَّ ثيابٌ من دمائهمُ حمرُ.

و قائم سيفي فيهمُ اندقَّ نصلهُ وَأعقابُ رُمحٍ فيهِمُ حُطّمَ الصّدرُ.

سَيَذْكُرُني قَوْمي إذا جَدّ جدّهُمْ وفي الليلةِ الظلماءِ ، يفتقدُ البدرُ.

فإنْ عِشْتُ فَالطّعْنُ الذي يَعْرِفُونَه و تلكَ القنا والبيضُ والضمرُ الشقرُ.

وَإنْ مُتّ فالإنْسَانُ لا بُدّ مَيّتٌ وَإنْ طَالَتِ الأيّامُ، وَانْفَسَحَ العمرُ.

يظهر التنغيم من خلال ارتفاع درجة الصوت، واللحن الموجود في أواخر الكلم.

[1]– مزاحم مطر حسين، أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع،4،3 مج6، 2007، ص48.

خاتمة

في ختام هذه الدراسة يمكن القول أنّ لشعر أبي فراس الحمداني صدى كبير، من طرف المتلقي لما يمتاز به من عذوبة الألفاظ وجزالتها وموسيقيتها، فهو من أبرز شعراء العصر العباسي الذين تأثرو بعوامل كثيرة فرضتها بيئتهم ومنها الحروب ضد الرّوم، حيث أُسر أبو فراس ثلاث مرات، تمكن فيها من الهرب مرتين، أما المرة الثالثة طال أسره، فكتب إلى سيف الدولة ليفتديه، لكن هذا الأخير تباطأ عن الفداء، ما جعل أبو فراس يكتب قصيدته "**أَرَاكَ عَصِيَّ الدّمعِ**" التي تبدو من الوهلة الأولى أنها تحكي عن قصة حبه وعن شوقه وحنينه إلى الوطن ولكنها في حقيقة الأمر هي بمثابة رسالة عتاب إلى سيف الدولة.

تتكون القصيدة من أربعة وخمسون بيتا، وهي من أكثر القصائد شهرة، لما تحتويه من مشاعر صادقة، وصور تعبر عن الفخر، الشجاعة، العزة والشرف الرفيع، بالإضافة إلى حسن تراكيب القصيدة المتميزة بموسيقى عذبة تأسر القوب.

ومن الملاحظات التي خرجنا بها بعد عرض فصول المذكرة ما يلي:

– الدراسة الموسيقية للقصيدة نابعة من تنوع الظواهر الصوتية، خاصة المحسنات البديعية، وتلاؤم الحروف وتكرار الكلمات، إذ أن التكرار ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر وظفه الشاعر للتعبير عن آلامه المستمرة في الأسر، وللتأكيد على تلك الأوجاع التي انعكست على لغته الشعرية.

– الإيقاع عنصر أساسي في جميع الفنون، ولكنه في الشعر يخضع للوزن والقافية حيث تتكون من خلالهما الموسيقى الخارجية، أما الموسيقى الداخلية تتظافر عدة عوامل في تكوينها مثل التصريع، الجناس، التكرار... الخ.

– كما للحركات والحروف دور بارز في تشكيل الموسيقى الشعرية، إذ ان الحروف المجهورة أثناء تكوينها يتذبذب الوتران الصوتيان ويحدثان نغمة موسيقية.

– تختلف الأصوات وتتنوع حسب تنوع مصدرها، فهناك صوت الإنسان، صوت الحيوان، صوت الطبيعة، ولكل صوت إيقاع خاص، والوحدات الإيقاعية هي أساس الإيقاع الموسيقي، والموسيقى ما هي إلا صوت نسمعه، وتتميز الموسيقى بأنغام تثير النفس.

– كما كشفت الدراسة عن اتحاد كل حرف وكل كلمة وكل ظاهرة في تشكيل الإيقاع الموسيقي، فالصوت اللغوي مولِّد للصوت الموسيقي، تجمعهما علاقة الكل بالجزء، أي أن الصوت اللغوي جزء لا يتجزأ من الصوت الموسيقي.

– اللغة ملك الجميع، لكنها تظهر في أبهى حلة في يدي من يحسن استخدامها والتعبير بها، فالقصيدة بين يدي الشاعر كالعمارة بين يدي البناء، يتشكل أساسها متينا قويا بفضل تلك المواد الثمينة المستخدمة في البناء.

– كما لاحظنا حضورا بارزا للتضعيف في القصيدة، وهو ما يدل على شدة معاناة الشاعر.

فمن خلال هذه الملاحظات ومما سبق التطرق إليه، نجد أن اللغة العربية عبارة عن عناصر صوتية، أي حروف، حركات وكلمات، ثم جمل وفقرات وأخيرا نص أدبي، سواء كان شعرا أو نثرا، إلا أنه يخضع لمعايير تساهم في إعطائه معنى، حتى يكون واضحا غير مبهم، ويتميز بجمال صوتي ونغم موسيقي خاصة النص الشعري، ذلك أن الشعر والموسيقى كانا ولا يزالان متلازمين، لا يفترقان، تجمعهما الأوزان، الألحان والإيقاع، والإنسان بطبيعته يميل إلى الكلام الذي فيه جرس موسيقي.

هذه هي أهم الملاحظات التي أمكنني رصدها، عسى أن تأتي بحوث جديدة تساهم في فتح زوايا أخرى للدراسة.

والحـــــــــمد لله أولاً وآخـــــــــــراً.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1-ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، مصر، ج 2.

2-ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي.

3-ابن سينا، أسباب حدوث الحروف، تج: محمد الطيان، يحي علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، د ط، د ت، دمشق.

4-ابن فارس، مقياس اللغة، دار الكتب العلمية، د ط، د ت، لبنان، مج 2.

5-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 6، 1997، مادة (ص، و، ت)، مج 2.

6-الجاحظ، البيان والتبيين، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط 5، 1985، القاهرة، ج 1.

7-الشريف الجرجاني، التعريفات، تح، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط 3، 2009، لبنان، باب (الصاد).

المراجع:

1-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 3، 1999، مصر.

2-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، 1965، القاهرة.

3-أبو فراس الحمداني، الديوان ت: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط 2، 1994، بيروت.

4-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن خلدون، د. ط، د.ت، الإسكندرية.

5-أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، 2004، القاهرة.

6-أحمد كشك، محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، 2004، القاهرة.

7-أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، د ط، 1998، القاهرة.

8-آمنة صالح الزغبي، التغير التاريخي للأصوات، دار الكتاب الثقافي، د.ط، 2008، الأردن.

9-تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، د.ط، 1994، الدار البيضاء، المغرب.

10- حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، ط 1، 1999، القاهرة.

11- حامد بن سعد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية، مركز اللغة العربية، د ط، 2004، القاهرة.

12- حسام سعيد النعيمي، أموات العربية بين التحول والثبات، سلسلة بيت الحكمة 4، د.ط، 1989، بغداد.

13- حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط $_1$، 2004، بيروت، لبنان.

14- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج $_1$، 1989، مصر.

15- خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، دار الحرية للطباعة، د ط، 1983، بغداد.

16- رزق الله شحاتة، فن الصوت والموسيقى، مطبعة المقتطف، د ط، د ت، مصر.

17- سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، تر: ياسر الملاح، مر: محمد محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي، ط $_1$، 1983، المملكة العربية السعودية.

18- سليمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1983، المملكة العربية السعودية.

19- شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، دار غريب للطباعة وللنشر والتوزيع، د ط، 2007، القاهرة.

20- شعبان صلاح، موسيقى الشعر الإتباع والابتداع، دار غريب للطباعة، د ط، 2007، القاهرة.

21- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط $_2$، 1978، القاهرة.

22- صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، د ط، د ت.

23- الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، ط $_3$، 1992، مصر.

24- الطيب البكوش، التصريف العربي، تق: صالح القرمادي، المطبعة العربية، ط $_3$، 1992، تونس.

25- عبد الحميد زهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى، دار يافا للنشر، ط $_1$، 2009، عمان.

26- عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003، القاهرة.

27- عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، مكتبة الدكتور مروان العطية، ط $_1$، 2007، العراق، ص 132 – 133.

28- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط$_1$، 1997، عمان، الأردن.

29- عبد الصابور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، د ط، 1980، لبنان.

30- عبد العزيز أحمد علام وعبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتبة الرشد، د ط، 2009، المملكة العربية السعودية، الرياض.

31- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، ط $_1$، 2000، دمشق.

32- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، د.ط، 1987، بيروت.

33- عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة للطباعة، د ط، 2002، مصر.

34- عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، دار الفكر اللبناني، ط $_1$، 1996، بيروت.

35- علي الجندي: فن الجناس، دار الفكر العربي، د .ط، 1954، القاهرة.

36- علي بن عيس الرماني، معاني الحروف، تح، سليم العشاء حسونة، المكتبة العصرية، ط1، 2005، بيروت.

37- علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أساة، د.ط2003، عمان، الأردن.

38- غانم قدوري الحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، دار عمان للنشر. ط $_2$، 2007، الأردن.

39- غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، ط 1، 2004، الأردن.

40- الفرابي، الموسيقى الكبير، تح، غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، د ط، د ت، مصر.

41- فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة عالم الكتب الحديث، د.ط، 2004، الأردن.

42- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، 2000، القاهرة.

43- ماريو باي، أسس علم اللغة، تر، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط8، 1998، القاهرة.

44- محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة، ط1، 1983، المغرب.

45- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، الدار القومية، ج1، القاهرة، ص 39.

46- محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تق: عبد الزيز مطموح، محمد الخطيب، مكتبة أهل الأثر، ط 1، 2007، الكويت.

47- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم واليمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، الإسكندرية.

48- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1، 1991، بيروت.

49- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، د ط، د ت، مصر.

50- محمد مبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، د.ط، د.ت، دمشق.

51- محمود السعران، علم اللغة، دار النهضة العربية، ن ط، د ت، بيروت.

52- مراد عبد الرحمان مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية، دار النشر للجامعات، ط 1، 2010، القاهرة.

53- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، عالم الكتب، د.ط، 1993، القاهرة.

54- مصطفى السيوفي، موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط 1، 2010، القاهرة.

55- مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، ط 1، 1998، القاهرة.

56- منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، ط2001،1، المملكة العربية السعودية.

57- نادية احمد مسعد، الموسيقى الشعرية قيم والهام وأصول، دار الكتب العلمية، د ط، 1999، القاهرة.

المجلات:

1-حسام محمد أيوب، علي أحمد المومني، قصيدة أراك عصي الدمع مقاربة أسلوبية، مجلة كلية التربية للبنات، مج (23)، ع (3)، 2012.

2-صباحي حميدة، جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، 2014.

3-فاطمة دخية، قراءة في جماليات النص القديم، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، جانفي، وجوان 2012، العددان، 10-11.

4-مزاحم مطر حسين، أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع،4،3 مج6، 2007.

5-يحي علي أحمد، طول الحركة في اللغة العربية وعلاقته بالبنية المقطعية، مجلة جامعة دمشق، مج 29، ع 3 + 4، 2012، جامعة الكويت.

المذكرات:

1-أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2005.

2-رضا زلاقي، الصوامت الشديدة في العربية الفصحى، مذكرة ماجيستر، في اللغة العربية، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006.

3-محمد بن يحي آل عجيم، صورة سيف الدولة في شعر أبي فراس الحمداني، مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية،2009.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة.....أ-جـ

مدخل: نظرة عامة عن الشاعر وقصيدته

لمحة عن الشاعر أبو فراس الحمداني 5

1/ نسبه.....5

2/ ميلاده.....5

3/ ديوانه.....6

4/ القصيـدة ووزنهـا.....7

الفصل الأول: دراسة نظريـــة

أولا: أولا: الصوت اللغوي والصوت الموسيقي.....10

1/ مفهوم الصوت.....10

أ/ لغة.....10

ب-اصطلاحا..... 10

2./ مفهوم الموسيقى الشعرية.....11

3/ نشأة وتطور علما الأصوات والموسيقى.....13

أ/ علم الأصوات.....13

ب/ علم الموسيقى.....14

ثانيا: الظواهر الصوتية وأنواع الموسيقى الشعرية.....15

1/ الفونيمات التركيبية.....16

أ/ الصوامت..... 16

ب/ الصوائت..... 17
2/ الفونيمات فوق التركيبية..... 19
1/ النبر..... 20
أ/ مفهومه..... 20
ب/ أنواعه 21
ج-قواعد النبر..... 22
د/ مواضيع النبر وعلاقته بالمقطع..... 23
2-التنغيم..... 23
3/ المقطع..... 27
أ/ مفهومه..... 27
ب/ خصائص المقطع في اللغة العربية..... 28
جـ-النظام المقطعي للغة العربية..... 29
ثالثا: أنواع الموسيقى الشعرية والظواهر الصوتية..... 31
1-الموسيقى الداخلية..... 31
2-الموسيقى الخارجية..... 31
1-الوزن..... 32
ب-التفعيلة..... 34
جـ-البيت الشعري..... 36
2/ القافية..... 37
أ-مفهومها..... 37
ب-انواع القافية..... 38
جـ/ دلالة القافية المعنوية وعلاقتها بالموسيقى..... 40
3/ مفهوم الإيقاع..... 41

أ-الإيقاع عند العرب.....42
ب/ الوحدة الإيقاعية.....43
I- الإيقاع داخل القصيدة 46
الهندسة الصوتية الإيقاعية.....47
II- الموسيقى الداخلية 48
2-التصريع.....49
3-الطباق.....50
4-المقابلة.....50
5-الاستفهام.....51
6-الحوار.....51
7-التنوين.....52
8-التضعيف.....53
9-السجع.....54
10-التكرار.....55
أ-التكرار على مستوى الكلمة: 57
ب-التكرار على مستوى الحرف.....66
III- الموسيقى الخارجية 77
1-البحر.....77
2-القافية.....80
خاتمة..... 88
قائمة المصادر والمراجع.....91

فهرس الموضوعات

ملخص:

مثلت قصيدة "**أَرَاكَ عَصِيَّ الدّمعِ**" مدونة الدراسة، فهذا البحث دراسة لموسيقى القصيدة وإيقاعها، توقفت من خلالها عند الجانب الصوتي وسماته، وعلاقته بالصوت الموسيقي، حيث تضمن البحث مجموعة عناصر مكونة للموسيقى الشعرية من محسنات بديعية، تكرار وإيقاع، إضافة إلى النبر والتنغيم، فكل هذه هي العناصر المشكلة لموسيقى الشعر الداخلية، أمّا الموسيقى الخارجية فتتمثل في الوزن والقافية.

وبفضل هذه العناصر جميعا، تم استجلاء دور التمثيل الصوتي في إنتاج الصوت الموسيقي.

أمّا المنهج الذي سارت وفقه الدراسة، فهو المنهج الوصفي التحليلي، إضافة إلى الإحصاء (إحصاء الحروف والكلمات المكررة داخل القصيدة).

Résumé :

Représenté le poème « Je vois des larmes bâtons » blog étude, cette étude de la musique du poème et le rythme, je me suis arrêté à travers elle lorsque le côté audio et fonctionnalités, et sa relation avec le son de la musique, qui comprenait des éléments composés groupe de recherche de la poésie musicale de améliorants Bdieih, la répétition et le rythme, en plus du stress et tonifiant, tout ce sont les éléments du problème de la poésie de la musique interne, mais la musique étrangère est représenté en poids et Rhyme.

À cause à tous ces éléments, le rôle de la représentation de l'élucidation de la voix dans la production sonore musicale.

L'approche qui va et la jurisprudence de l'étude, il est l'approche descriptive et analytique, en plus des statistiques (nombre de lettres et de mots répétés dans le poème.