التشكيل الإيقاعي في مقصورة ابن دريد الأزدي

د. عمر عبد الهادي عتيق

جامعة القدس المفتوحة

فلسطين \ جنين

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ملخص البحث:

يوظف البحث حزمة من المعطيات الأسلوبية للكشف عن التشكيل الإيقاعي في مقصورة ابن دريد في تجلياته الخارجية ممثلة بالوزن والقافية والداخلية التي تتجسد بالأصوات المفردة ذات التموجات الإيقاعية اعتمادا على العلاقات التقابلية للأصوات المفردة ، كما تتجسد الموسيقى الداخلية بتكرار وحدات لفظية في المستويين الأفقي والرأسي ، وقد تجاوز البحث المفهوم المعياري لإيقاع القافية من حيث التعريف والموضع ؛ فرصد الإيقاع المزدوج الذي لا يقتصر على صوت الروي ، وربط إيقاع القافية بالسياق تحقيقا لانصهار الإيقاع الداخلي والخارجي من خلال الامتداد السياقي الإيقاعي للقافية . وتأمل البحث شبكة العلاقات الإيقاعية للأصوات الصفيرية والمفخمة والمرققة والمجهورة والمهموسة . ونوه البحث في غير موضع إلى العلائق بين الإيقاع والمعنى .

This research employs a number of principles regarding phraseology so as to find out the external and internal rhythms in Ibn-Durayd's "maqsurah". It has not handled the classical definition of rhyme . It has shed the light on the paired rhyme; it connects the rhythm of rhyme with the context . It studies the net of sound relations for the sibilant sounds emphatic pronunciation , raised voice and susurration. The research talks also about the relation between rhythm and meaning.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حول مقصورة ابن دريد

لا خلاف في أن مقصورة ابن دريد الأسدي من عيون الشعر العربي ، وقد نالت المقصورة عناية اللغويين والنقاد قديما وحديثا ، ولم تكن عنايتهم مقصورة على ذكرها أو تمجيدها ، بل صنفوا كتبا فيها ، فالخطيب التبريزي (ت ٥٠٢) شرحها في مصنفه الموسوم بـــ (شرح مقصورة ابن دريد) الذي نال عناية المحقق فخر الدين قباوة عام ١٩٧٨ ، وجمع المهلبي (٥٧٢) بين الشرح والإعراب في مصنفه الموسوم بـــ (شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها) ، وما زالت المقصورة تشكل خطابا شعريا لافتا ومغريا للدرسين والباحثين في مستوييها اللغوي والفني .

والمقصورة قصيدة طويلة ، بلغ عدد أبياتها مائتين وواحد وثلاثين بيتا وفق الخطيب التبريزي ، وهي قصيدة مدحية لابني ميكال ، نظمها على سنة الشعراء العرب، فبدأها بالغزل ، وجاءت على بحر الرجز ، ورويها الألف المقصورة ، لذلك سميت بالمقصورة ، واللافت أنها تحوي ثلث الأسماء المقصورة في اللغة العربية . وهي ميدان خصب للدراسات اللغوية والبلاغية والتاريخية .

أهمية البحث

يوظف البحث حزمة من التقنيات الأسلوبية للكشف عن التشكيلات الإيقاعية في مقصورة ابن دريد ، وهي تشكيلات غير مسبوقة في الدراسات الإيقاعية – فيما أعلم – من حيث رصدها وتصنيفها واصطلاحاتها ؛ فلم يعد إيقاع القافية في الشعر العمودي مقصورا على صوت الروي وفق تعريف الخليل للقافية ، ولم يعد كذلك الأثر الإيقاعي محصورا بمساحة القافية ، وإنما يمتد هذا الأثر على المساحة الأفقية للقصيدة ، فينجم تواصل إيقاعي بين البناء اللفظي للبيت ، والبناء الإيقاعي للقافية . كما يحرص البحث على تشريح الإيقاع الناجم عن المجموعات الصوتية المتجانسة في ملامحها الصوتية ، كالمجموعة الصفيرية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والمجموعة المفخمة – على سبيل المثال – فيبرز البحث الخلايا الإيقاعية التي تتجاوز ملمحي الصفير والتفخيم في مثل هاتين المجموعتين المشار إليها . ولا يغفل البحث القيمة الإيقاعية لتماثل أصوات نهاية الأشطر الأولى ، ويعقد موازنة بين إيقاع الأشطر الأولى وإيقاع القافية . ويرصد البحث القيمة الإيقاعية للتكرار في المستويين الأفقي والرأسي . كما يتبنى البحث العلاقة العضوية بين ما تقدم من تشكيلات إيقاعية والسياق الدلالي في مقصورة ابن دريد .

منهج البحث

يتوسل البحث بالمنهج الأسلوبي ، فيرصد الاختيارات اللغوية التي شكل منها الشاعر ابن دريد مقصورته ، ويصنف تلك الاختيارات إلى منظومات إيقاعية ، ويحرص البحث على معالجة أبرز الظواهر الإيقاعية التي تشغل حيزا مائزا في المقصورة ؟

أسئلة البحث

١) هل يقتصر إيقاع القافية على حرف الروي ؟

٢) ما هي التشكيلات الإيقاعية للقافية وفق تعريف الخليل بن أحمد ؟

٣) كيف يتحقق التواصل بين إيقاع الروي وتردده في سياق البيت ؟

٤) ما هي التنوعات الإيقاعية الناجمة عن تردد صوت الروي في سياق البيت ؟

٥) هل يقتصر إيقاع الأصوات الصفيرية والأصوات المفخمة على ملمحي الصفير والتفخيم .؟

٦) ما هي الخلايا الإيقاعية التي تتولد من المجموعة الصفيرية والمجموعة المفخمة ؟

٧) هل تحقق الأصوات المتماثلة في نهاية الشطر الأول على المستوى الرأسي للقصيدة قيمة إيقاعية توازي القيمة الإيقاعية لتماثل صوت الروي في القصيدة الواحدة ؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٨) ما تأثير التكرار على المستويين الأفقي والعمودي على الترابط الإيقاعي والتواصل الدلالي ؟

تمهيد

يميل بعض النقاد إلى الفصل بين مفهومي الوزن والإيقاع ، وقد يكون الفصل بينهما مقبولا من الجانب الشكلي أو النظري اعتمادا على أن الوزن مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ، والإيقاع هو النغمات التي تتكرر وفق توالي الحركات والسكنات (١)، ولكن الفصل بينهما أثناء صياغة التجربة الإبداعية للشاعر وما يتلوها من مستويات التلقي في أحوال ومقامات مختلفة ضرب من الوهم والاستحالة ؛ لأن القالب الوزني وجينات الإيقاع الداخلي يتخلقان في رحم المعنى أثناء ولادة النص الشعري ، ويتجليان بل ينصهران أثناء التلقي ، واستئناسا بهذا التوجيه فإننا لا نطمئن إلى القول إن ((الوزن هو الإيقاع ، أما الموسيقى فهي اللحن الحادث من أصوات الحروف وتجاوبها مع الإيقاع ، وعلى هذا فالفصل بين الإثنين واضح وواجب)) (٢)

ولا يعد الوزن وفق مواصفاته الخليلية سمة إبداعية للشاعر ؛ لأن الأوزان ملك عام أو إرث مشترك لا يتفاضل فيها الشعراء ، ولهذا اتجه البحث إلى تبني مصطلح الإيقاع الذي يشمل ((الوزن والقافية الخارجية ، والتقنيات الداخلية بوساطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدات طويلة أو قصيرة ، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تُبنى عليه القصيدة)) (٣)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المساحة الإيقاعية للقافية

يقودنا اختلاف العروضيين في تعريف القافية إلى اختيار مساحة إيقاعية واسعة للقافية من خلال اعتماد تعريف الخليل بن أحمد بأنها ((من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن)) (٤)، ويغنينا هذا الاعتماد عن تعريف الأخفش بأنها آخر كلمة في البيت (٥) ، وعن تعريف الفراء بأنها حرف الروي (٦) ، فكلما تعددت الأصوات الإيقاعية في مساحة القافية ارتفع المستوى الإيقاعي ، إذ إن الروي ((إذا تكرر وحده ولم يشترك غيره معه من الأصوات عُدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية .)) (٧) ، ويفضي حد القافية الذي اعتمدناه إلى تأمل الأصوات المجاورة للروي بهدف الكشف عن التشكيلات الإيقاعية للقافية التي تعتمد على التنوع والتناسب والتوافق ، فإذا تردد صوت قبل الروي في أبيات متتابعة فإن الإيقاع يتحول من المستوى الإفرادي المقصور على صوت الروي إلى مستويات ثنائية وثلاثية تنتظم بإيقاع يمكن تسميته بالإيقاع المزدوج ، وهو تردد صوت أو أكثر قبل الروي في أبيات متتابعة ، فيصبح إيقاع القافية مكونا من وحدات صوتية مؤلفة من إيقاع الروي الرئيس ، وإيقاع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الصوت أو الأصوات المجاورة للروي ، ويخلق هذا الازدواج الصوتي سلاسل إيقاعية يمكن تصنيفها على النحو الآتي :

١ – إيقاع مزدوج إفرادي : وهو تردد صوت واحد قبل الروي ، نحو قوله : (٨)

وَلَو أَشاءُ ضَمَّ قُطرَيهِ الصبّا عَلَيَّ في ظِلّي نَعيمٍ وَغِنى [1]

وَلاعَبَتني غادَةٌ وَهنانَةٌ تُضني وَفي ترشافِها بُرءُ الضَنى

تردد صوت النون قبل الروي ، فأضاف إيقاع الغنة إلى الإيقاع الرئيس نغمة موسيقية جديدة . وصوتا الغنة (الميم والنون) من الأصوات الأثيرة التي تملك تأثيرا نفسيا مائزا ؛وذلك أن الغنة ((نغم شجي تعشقه الأذن وتلذه النفس، ولذلك يكثر دخوله في ترتيب مفردات اللغة تطريباً وتشجية، فنرى منه الكثير المكرر في تضاعيف الكلام وقوافيه)) (٩)كما أن صدى صوت النون يمتلك خاصية الامتداد إلى ما يجاوره من أصوات تتلون بنغمته الموسيقية،((فما جاورت النون حرفا إلا وكان له من سنا أناقتها طيف خفة ورقة ورشاقة))،(١٠) وتعود خاصية الامتداد والتأثير على ما يجاورها من أصوات إلى الخاصية الفيزيائية لنطق صوت النون التي تتمثل بطول المدة الزمنية التي تستغرقها في النطق (١١)

---

[1]) *قطريه : جانبيه . الوهنانة : الحسنة*

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويتخذ الإيقاع المزدوج الإفرادي تموجات إيقاعية لافتة حينما يأتي إيقاع الصوت المجاور للروي معززا بإيقاع صوتي آخر مختلف في نوعه ، ومتفق في ملامحه الصوتية ، لنتأمل النسيج الصوتي لكلمة القافية في قوله : (١٢)

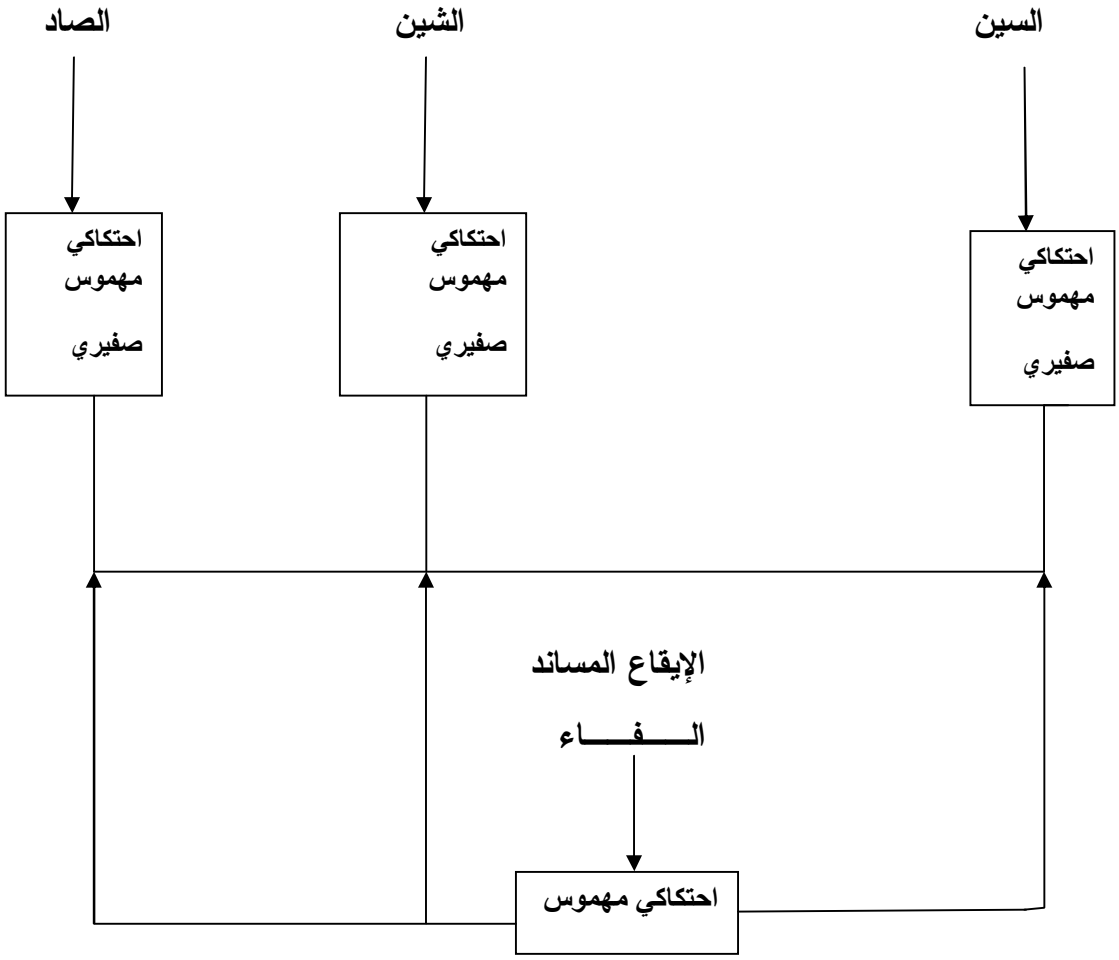
إِن كُنتُ أَبصَرتُ لَهُم مِن بَعدِهِم مِثلاً فَأَغضَيتُ عَلى وَخزِ السَفا

هُما اللَذانِ أَثبَتا لي أَملاً قَد وَقَفَ اليَأسُ بِهِ عَلى شَفى

تَلافَيا العَيشَ الَّذي رَنَّقَهُ صَرفُ الزَمانِ فَاِستَساغَ وَصفا

فقد تردد صوت الفاء قبل الروي مما وفر إيقاعا مساندا للإيقاع الرئيس ، ولكن التموجات الإيقاعية لا تقتصر على التجاور بين الإيقاع المساند والإيقاع الرئيس، فقد سُبق الإيقاع المساند بأصوات السين والشين والصاد ،وهي أصوات مختلفة في نوعها ومتفقة في ملامحها الصوتية،إذ تنتظم في حزمة صوتية واحدة ، فهي أصوات صفيرية ، ويشكل هذا النسيج الصوتي للقافية شبكة علاقات صوتية توفر تموجات إيقاعية مائزة كما يتجلى في الشكل الآتي :

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



يجسد الشكل عناقيد إيقاعية تتسم بالتوافق في الصفير والاحتكاك والهمس في الأصوات الثلاثة ، وتمتد خاصية التوافق بين أصوات السين والشين والصاد إلى الصوت المجاور(الفاء) للروي .

٢ – إيقاع مزدوج ثنائي : وهو تردد صوتين قبل الروي ، نحو قوله : (١٣)

١) وَقَد سَما عَمرٌو إِلى أَوتارِهِ فاحتط مِنها كُلَّ عالي المُستَمى [1]

٢) فَاِستَنزَلَ الزَبّاءَ قَسراً وَهيَ مِن عُقابِ لُوحِ الجَوِّ أَعلى مُنتَمى

---

[1]) *الأوتار : جمع وتر وهو الثأر والأحقاد . المسمى من السمو . الزباء بنت عمرو ، ملكة تدمر (ت ٣٥٨ ق . م) ومعنى الزباء لغة : غزيرة شعر الرأس . اللوح :بضم اللام الهواء ، وبفتح اللام هو العطش . الشأو : السبق .*

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٣) وَسَيفٌ اِستَعلَت بِهِ هِمَّتُهُ حَتّى رَمى أَبعَدَ شَأوِ المُرتَمى

فقد تردد صوتا التاء والميم قبل الروي مما وفر ثلاث وحدات إيقاعية للقافية وهي التاء والسين والألف المقصورة ، ولا يخفى أن المستوى الإيقاعي للمزدوج الثنائي أعلى من المزدوج الإفرادي من حيث عدد الأصوات المتجانسة التي تقع قبل الروي في الأبيات المتتابعة ، فكلما زاد عدد الأصوات زاد المستوى الإيقاعي . ويوفر تردد الصوتين تنوعا إيقاعيا لقافية البيت الواحد ، إذ ينتقل الإيقاع من الهمس في التاء إلى الجهر في الميم .

الامتداد السياقي لإيقاع القافية

حينما يتحرك صوت القافية (الروي) من موضعه المعهود الذي يعد معيارا إيقاعيا في بناء القصيدة العمودية إلى مواضع موزعة في المساحة السياقية للبيت ، فإن إيقاع القافية يتحرر من موضعه التقليدي إلى مواضع أخرى فيتعزز إيقاع القافية من جهة ، وتتشكل شبكة إيقاعية داخلية من جهة أخرى ، ويمكن رصد حركة صوت القافية في سياق البيت على النحو الآتي :

أولا : التوزيع الإيقاعي المتصل بالقافية

وهو توزع عدد من الألفاظ في سياق البيت ، تنتهي بوحدات صوتية متماثلة مع صوت القافية ، ويأتي التوزيع رباعيا وثلاثيا وثنائيا ، ولكننا عزفنا عن الشكل الثنائي لقصر مساحته الإيقاعية . وآثرنا البدء بالرباعي لتميز مستواه الإيقاعي .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

١ – التوزيع الرباعي : وهو تردد لفظين ينتهيان بصوت القافية في الشطر الأول ولفظين في الشطر الثاني ، نحو قوله :

لا يَنفَعُ اللُبُّ بِلا جَدٍّ وَلا يَحُطُّكَ الجَهلُ إِذا الجَدُّ عَلا (١٤)

يَرضَخُ بِالبيدِ الحَصى فَإِن رَقى إِلى الرُبى أَورى بِها نارَ الحُبا[1] (١٥)

هُمُ الأُلى أَجرَوا يَنابيعَ النَدى هامِيةً لِمَن عَرا أَو اعتَفى (١٦)

تتجلى القيمة الإيقاعية للتوزيع الرباعي وفق مؤثرين، الأول : مؤثر صوتي وهو توافق الألفاظ مع القافية في الروي ، وما قبل الروي ، كما هي الحال في البيت الأول الذي اجتمعت فيه ثلاث ألفاظ (بلا ، ولا ، علا) متفقة في الروي (الألف) ، وما قبل الروي (اللام) ، وكذلك في البيت الثاني الذي تحقق فيه الاتفاق في الروي وصوت الباء في لفظيي (الربى ، الحبا) ، ولا يخفى التفاوت في المستوى الإيقاعي بين البيتين ، فكلما زاد عدد الألفاظ التي تتفق في الروي وما قبل الروي زاد الإيقاع .

والثاني : مؤثر سياقي وهو القرب أو البعد عن كلمة القافية ، ففي البيت الثالث جاء لفظ (عَرا) قريبا من لفظ القافية إذ لا يفصله سوى حرف ، وتنجم القيمة الإيقاعية لهذا القرب من قصر المساحة السياقية بين اللفظين المتفقين في الروي ، إذ إن زمن نطق أو المدة الزمنية للوقع السمعي للألف في (عرى) لا تفصله مساحة سياقية عن نطق صوت الروي وهو الألف ، أما في البيت الثاني فقد فصل تركيب (أَورى بِها نارَ) بين لفظي (الربى والحبا) ، فكلما قصرت المساحة السياقية

[1]) *الحبا : ذباب يطير بالليل كأنه شرر النار ، وأصله الحباحب ، رخم لضرورة الشعر*

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

زاد الإيقاع . ولا يخفى أن الصوت المكرر من أصوات المد التي تملك قيمة تنغيمية وتطريبية أكثر من الواو أو الياء ، فهي ممدودة ومخرجها من أقصى الحلق، وتصل ذبذبتها إلى أكثر من ٨٠٠ذ/ثا أي أنها تحتاج إلى ضعفي زمن الحرف الصحيح الساكن، وتعادل أكثر من ضعفي ذبذبات ذينك الحرفين. (١٧)

٢ – التوزيع الثلاثي : وهو تردد ثلاثة ألفاظ تنتهي بصوت الروي في الشطرين ، ويتخذ التردد شكلين :

أ) لفظان في الشطر الأول وثالث في الشطر الثاني ، نحو قوله :

١) إنَّ الأُلى فارَقتُ مِن غَيرِ قِلىً ما زاغَ قَلبي عَنهُمُ ولا هَفا (١٨)

٢) أَخفافُهُنَّ مِن حَفىً وَمِن وَجىً مَرثومَةٌ تَخْضِبُ مُبْيَضَّ الحَصى [1] (١٩)

٣) صَلّى عَلَيهِ اللَهُ ما جَنَّ الدُجى وَما جَرَت في فَلَكٍ شَمسُ الضُحى (٢٠)

٤) وَآفَةُ العَقلِ الهَوى فَمَن عَلا عَلى هَواهُ عَقلُهُ فَقَد نَجا (٢١)

تنبع القيمة الإيقاعية لهذا التوزيع من تماثل قافية الشطرين ، إذ يغدو البيت مؤلفا من وقفتين إيقاعيتين متماثلتين ؛ نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني ، وإذا كان اللفظان الواردان في الشطر الأول بعيدين عن كلمة القافية – وهو بعد يضعف الإيقاع كما بينّا في المؤثر السياقي – فإن التماثل الموضعي لنهاية الشطرين يقوم

[1]) مرثومة : منكسرة . الوجى : أن يبلغ الوجع إلى باطن الرسغ .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بوظيفة التعويض في القيمة الإيقاعية. وإذا لم يرد لفظ منهما في نهاية الشطر الأول في التوزيع الثلاثي، نحو قوله :

بَرٍّ يَرى طولُ الطَوى جُثمانَهُ فَهوَ كَقَدحِ النَبعِ مَحنِيٌّ القَرا [1] (٢٢)

فَالمِربد الأَعلى الَّذي تَلقى بِهِ مَصارِعَ الأُسدِ بِأَلحاظِ المَها (٢٣)

فإن السياق الموسيقى يفقد خاصية التعويض الإيقاعي ؛ فيبقى اللفظان في الشطر الأول بعيدين بسبب طول المساحة السياقية التي تبعدهما عن كلمة القافية . ولكن فقدان التعويض الإيقاعي لا ينفي قيمة تكرار الصوت الذي يوفر إيقاعا محببا يتناغم مع تأثير التكرار على طبائع النفس ، إذ إن ((تكرار النغم تألفه الأذن لتسر به النفس، وهذه طبيعة النفس في إدراكها عن طريق حواسها المختلفة، فإذا رأت العين شكل بلور سرَّت بتساوي جوانبه، فإذا اكتشفت بعد ذلك تناسب زواياه تضاعف سرورها، وكلما اكتشفت جوانب جديدة منه متساوية زاد سرورها على قدر اكتشافها، وكذلك الشأن في الأصوات المناسبة)) (٢٤)

ب) لفظان في الشطر الثاني وثالث في الشطر الأول ، نحو قوله :

تَظُنُّهُ وَهوَ يُرى مُحتَجِباً عَنِ العُيونِ إِن ذَأى وَإِن رَدى (٢٥)

وَالناسُ لِلدهرِ خَلىً يلسُّهُم وَقَلَّما يَبقى عَلى اللَسِّ الخَلا [2] (٢٦)

يَجوبُ أَجوازَ الفَلا مُحتَقِراً هَولَ دُجى اللَيلِ إِذا اللَيلُ اِنبَرى (٢٧)

تتمثل القيمة الإيقاعية لهذا التوزيع بوقوع لفظين من الثلاثة في الشطر الثاني مما يكسب اللفظين قربا سياقيا من كلمة القافية ، ويتفاوت المستوى الإيقاعي للأبيات وفق قرب

[1]) برى : تقى . الطوى : الجوع . القدح : سهام الميسر . النبع : شجر يتخذ منه القسي . القرى : الظهر .
[2]) الخلا : الرطب من النبات . اللس : الأكل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكلمة الثانية من كلمة القافية ، فالبيت الأول أعلى إيقاعا ؛ لأن الفاصل بين اللفظين حرفان ، يليه الثاني فالثالث وفق المساحة السياقية الفاصلة .

ثانيا : التوزيع الإيقاعي المنفصل والمتصل

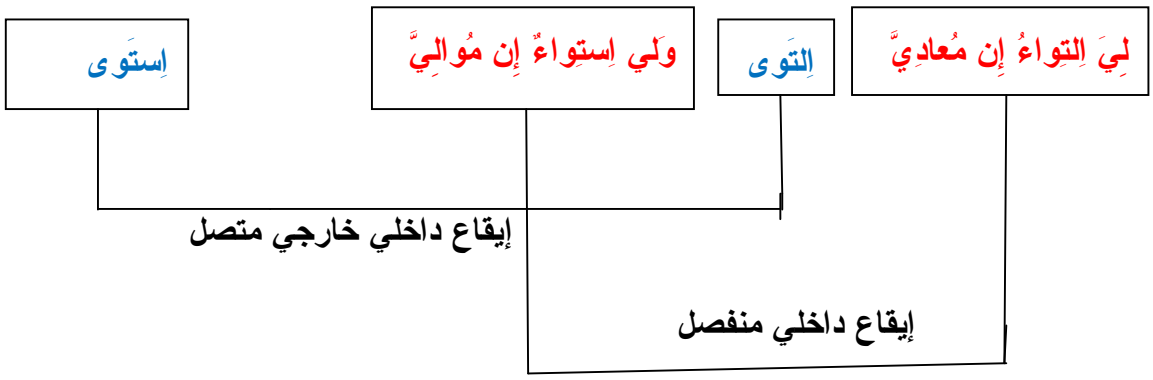
يجمع هذا التوزيع بين النوعين الأول والثاني ، فيتوافر إيقاع داخلي منفصل عن القافية ، وإيقاع داخلي خارجي متصل بالقافية ، نحو قول الشاعر :

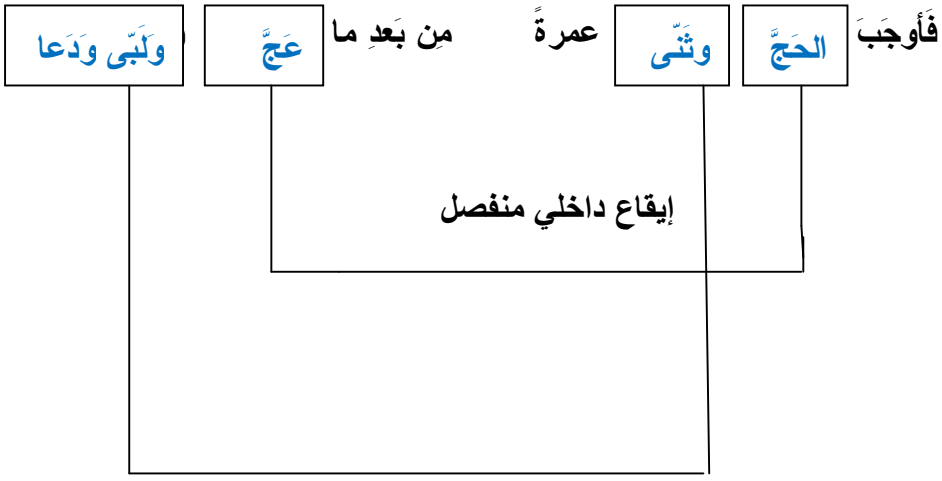
لِيَ اِلتِواءُ إِنْ مُعادِيَّ اِلتَوى وَلَيَ اِستِواءٌ إِن مُوالِيَّ اِستَوى (٢٨)

فَأَوجَبَ الحَجَّ وثَنّى عمرةً مِن بَعدِ ما عَجَّ وَلَبّى وَدَعا (٢٩)

ويمكن تجسيد شبكة العلاقات الإيقاعية بين المنفصل والمتصل على النحو الآتي :

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com





إيقاع داخلي خارجي متصل

إيقاع التكرار الصوتي

وهو تردد ألفاظ تتفق في الوحدة الصوتية الأخيرة في سياق البيت ويتخذ المستوى الكمي للألفاظ المترددة ثلاثة أشكال :

١ – المستوى الرباعي ، نحو قوله :

قَد صانَها الخَمّارُ لَمّا اِختارَها ضَنّاً بِها عَلى سِواها وَاِختَبى (٣٠)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن تردد صوت الهاء في (صانَها ، اِختارَها ، بِها ، سِواها) يؤلف نسيجا إيقاعيا داخليا موزعا على مسافات سياقية متقاربة نسبيا ، كما أن تردد صوت الهاء ينتظم في نسيج دلالي واحد ،إذ يعود الضمير (الهاء) إلى موصوف واحد (الخمرة المعتقة)، و ((نستطيع أن نقول في غير تردد أن للحرف في اللغة العربية إيحاء خاصا ، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى ، يدل دلالة اتجاه وإيحاء ويثير في النفس جواً يهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه ويوحي به))(٣١).. ويتفاعل المتلقي مع هذا النمط التوزيعي تفاعلا مزدوجا من حيث التجدد الإيقاعي والنمط الإيقاعي ؛ فهو ينتشي بالإيقاع الداخلي في مواضعه الأربعة ، ثم يعود إلى الإيقاع النمطي المتمثل بالروي ، ويقترب توزيع صوت الهاء في البيت من الترصيع الذي اصطلح عليه البلاغيون وهو ((تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف)) (٣٢)

٢ – المستوى الثلاثي ، نحو قوله :

كَثلَّةِ ريعَت لِلَيثٍ فَانزَوَت حَتّى إِذا غابَ اِطمَأَنَّت إِن مَضى [1]

خَيرُ النُفوسِ السائِلاتُ جَهرَةً عَلى ظُباتِ المُرهَفاتِ وَالقَنا (٣٣)

[1]) إِذا اجتمعت الضأْن والمِعْزى فكَثُرَتا قيل لهما ثَلَّة .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يعد تردد صوت التاء الساكنة في (ريعَت ، فَانزَوَت ، اطمَأَنَّت) كسرا لرتابة إيقاع الروي ، وثراء إيقاعيا داخليا يعزز الدلالة المحورية لسياق البيت ، ولا يخفى أن تلقي الدلالة مصحوبا بوحدات إيقاعية متماثلة، يحقق إثارة وتأثيرا لدى المتلقي ؛ لأن الدلالة المصحوبة بإيقاع تداعب الوجدان ، وترسخ في الذهن أكثر من الدلالة المجردة من مؤثرات إيقاعية . ويتميز البيت الثاني بالانزياح والتكثيف ، أما الانزياح فهو اختلاف حركة التاء في (السائلاتُ) ، إذ إن خروج الحركة من الكسر إلى الضم في البيت هو خروج عن النسق الحركي يضعف الإيقاع ،ولهذا فإن المستوى الإيقاعي الداخلي للبيت السابق يتسم بتوافر النسق الحركي ، أما التكثيف الإيقاعي فيتمثل بالتركيب الإضافي في (ظُباتِ المُرهَفاتِ) ؛ لأن اقتران المضاف والمضاف إليه وفر تتابعا نطقيا وسمعيا لصوت التاء في الكلمتين .

ولا يخفى أن الانحراف عن المألوف من الأمور التي تُحدث انفعالا وإثارة وهو ما نص عليه حازم القرطاجني ؛ ((لأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدد راحة شديدة ، واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال ... فكان تأثير المجاري المتنوعة،وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس)) (٣٤)

٣ – المستوى الثنائي ، نحو قوله :

وَعَدَّ لَو كانَت لَهُ الدُنيا بِما فيها فَزالَت عَنهُ دُنياهُ سوا (٣٥)

مُداخَلُ الخَلقِ رَحيبٌ شَجْرُهُ مُخلَولِقُ الصَهوَةِ مَمسودٌ وَأى [1] (٣٦)

[1]) حبل مَسَدٌ أَي ممسود قد مُسِدَ أَي أُجِيدَ فَتْلُهُ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لَو كانَ يَرقى أَحَدٌ بِجوده وَمَجده إِلى السَماءِ لِارتَقى (٣٧)

تتجلى ثلاث سمات إيقاعية في هذا المستوى ، الأولى : التوافق الإيقاعي والتضاد الدلالي في (كانت ، زالت) ، فصوت التاء يحقق توافقا إيقاعيا ، ودلالة الكلمتين تشكل ثنائية دلالية بين تملك نعيم الدنيا في (كانت) وزوال النعيم في (زالت) ، في إطار إيقاعي واحد يستوعب انفعالين متباينين. والثانية : التوافق الإيقاعي واختلاف البناء الصرفي في (الخلق ، مخلولق) ، فصوت القاف يشكل إيقاعا داخليا يشوبه ضعف ناجم عن اختلاف البنية الصرفية للكلمتين . والثالثة : التوافق الإيقاعي المزدوج في (جوده ، مجده) ، إذ يشكل صوتا الهاء والدال إيقاعا مزدوجا .

إيقاع الأصوات الصفيرية[1]

يشكل تردد الأصوات الصفيرية إيقاعا مائزا ،((وأصوات الصفير في وضوحها وأصداؤها في أزيزها جعل لها وقعاً متميزاً ما بين الأصوات الصوامت ... نتيجة التصاقها في مخرج الصوت، واصطكاكها في جهاز السمع،ووقعها الحاصل ما بين هذا الالتصاق وذلك الاصطكاك))(٣٨). وتتشكل القيمة الإيقاعية لأصوات الصفير من التقارب السمعي لبعضها؛ إذ إن اختلاف تردد موجات بعض الأصوات اللغوية يؤدي إلى تغير في إدراكها ، فالصوت

[1]) الأصوات الصفيرية (السين والشين والصاد والزاي)، وتنتج هذه الأصوات عن طريق حدوث تضييق أخـــدودي بين نصل اللسان والجزء الخلفي من حافة اللثة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

/س /ذو تردد عال يفوق ٤٠٠٠ هرتز . فإذا ما انخفض تردده ليقترب من ٢٥٠٠ هرتز فإن السامع يدركه/ ش. / (٣٩)

ويأتي ترددها موزعا بين الاتصال والانفصال ، فحينما ترد الألفاظ متتابعة يكون الإيقاع الصفيري متصلا ، وحينما ترد الألفاظ متفرقة يكون الإيقاع الصفيري منفصلا ، ويفضي الاتصال والانفصال إلى اختلاف المستوى الإيقاعي ، ففي قوله:

تَلافَيا العَيشَ الَّذي رَنَّقَهُ صَرفُ الزَمانِ فَاِستَساغَ وَصفا (٤٠)

وَاِن أَعِش صاحَبتُ دَهري عالِماً بِما اِنطَوى مِن صَرفِهِ وَما اِنسرى (٤١)

جاء الإيقاع الصفيري في البيت الأول متصلا في قوله (صَرفُ الزَمانِ فَاِستَساغَ وَصفا) ، إذ تتابعت أصوات الصاد والزاي والسين ، ويوفر هذا التواصل نغمات صفيرية متتابعة ، أما الإيقاع الصفيري في البيت الثاني فقد جاء منفصلا ؛ إذ جاء صوتا الشين والصاد في (أَعِش صاحَبتُ) مفصولين عن صوتي الصاد والسين في (صَرفِهِ ، اِنسرى) لوقوع مسافة سياقية طويلة بينهما مما أدى إلى قطع تتابع النغمات الصفيرية .

الخلايا الإيقاعية[1] في الإيقاع الصفيري

إذا كانت الأصوات الصفيرية تشكل إيقاعا داخليا رئيسا في البيت الواحد ، فإن إيقاعا آخر ينبثق عن الأصوات الصفيرية من خلال رصد شبكة العلاقات الصوتية بينها ، وهي علاقات

[1]) *نعني بالخلايا الإيقاعية مجموع الملامح الصوتية التي ترافق الملامح الرئيسة ؛ فالصاد والسين صوتان صفيريان لكنهما يحويان ملمحا صوتيا تقابليا ، فالصاد صوت مفخم ، والسين صوت مرقق ... فالتفخيم والترقيق خلية إيقاعية تكمن في الإيقاع الصفيري الرئيس للسين والصاد .*

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تتسم بالثنائية الصوتية أو بالتقابل الصوتي ، ومن أجل إضاءة هذا الأمر فإن أصوات السين والشين والزاي والصاد يجمعها ملمح الصفير ولكن هذا الملمح العام أو الكلي يتضمن خلايا صوتية متقابلة، نحو علاقة التفخيم والترقيق بين صوتي الصاد والسين ، وعلاقة الجهر والهمس بين صوتي الزاي والسين ، ويمكن رصد الخلايا الصوتية التي تنبثق عن الإيقاع الصفيري الرئيس على النحو الآتي :

١ – خلية التفخيم والترقيق ، نحو قول الشاعر

كَأَنَّ قرنَ الشَمسِ في ذُرُورِها بِفِعلِها في الصَحنِ وَالكَأسِ اِقتَدى (٤٢)

لَو لابَسَ الصَخرَ الأَصَمَّ بَعضُ ما يَلقاهُ قَلبي فَضَّ أَصلادَ الصَفا (٤٣)

فقد حوى البيت الأول أصوات الشين والصاد والسين التي تشكل إيقاعا صفيريا رئيسا ، وينبثق عن صوتي الصاد والسين في (الصَحنِ وَالكَأسِ) إيقاعا تقابليا بين صوت الصاد المفخم وصوت السين المرقق ، وكذلك الحال في البيت الثاني إذ ينبثق إيقاع تقابلي بين السين المرققة في (لابس) والصاد المفخمة التي ترددت أربع مرات في (الصَخرَ الأَصَمَّ ، أَصلادَ الصَفا) . ويؤكد إليوت أنه ((من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم ، فليس النغم المتناسق سوى عنصر واحد من عناصر موسيقى الألفاظ ... بل هناك محل مشروع لتنافر الأصوات ، والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدة حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح)) (٤٤)

٢ – خلية الجهر والهمس ، نحو قوله :

في كُلِّ يَومٍ مُنزِلٌ مُستَوبِلٌ يَشتَفُّ ماءَ مُهجَتي أَو مُجتَوى (٤٥)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ينبثق عن الإيقاع الصفيري في الزاي والسين والشين إيقاع تقابلي بين صوت الزاي المجهور وصوت السين المهموس في (مَنزِلٌ مُستَوبلٌ) . وينتج إيقاع الجهر عن آلية عمل الوترين الصوتيين، فحينما يغلقان ويفتحان بسرعة فائقة يحدثان ذبذبة تؤدي إلى نغمة موسيقية، وتختلف درجتها وشدتها باختلاف عدد الحركات الإيقاعية ومداها،(٤٦) كما أن الإيقاع المجهور يوفر سهولة في النطق، لأن الأصوات المجهورة تحتاج إلى هواء أقل مما تحتاجه نظائرها المهموسة، فالأصوات المجهورة أسهل نطقاً من الأصوات المهموسة(٤٧). كما أن ((الدِّراسات المختبريَّة الصَّوتيَّة كشفت، أن الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف، وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة،التي تنتج بجهد ووقت أقلّ، لذا يكشف تجمّع الأصوات المجهورة والمهموسة، في أسطر القصيدة، الخارطة الدّلاليَّة المرتبطة بالحالة النفسيَّة التي يتولَّد في ظلِّها الخطاب، وفقاً لمبدأ الوقت والجهد المتاحين للشاعر،وقد يحاكي هذا التّنوُّع نوعاً من الانفعالات والمضامين، التي يريد الشاعر أن يثيرها،أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفيَّة.)) ٠ (٤٨)

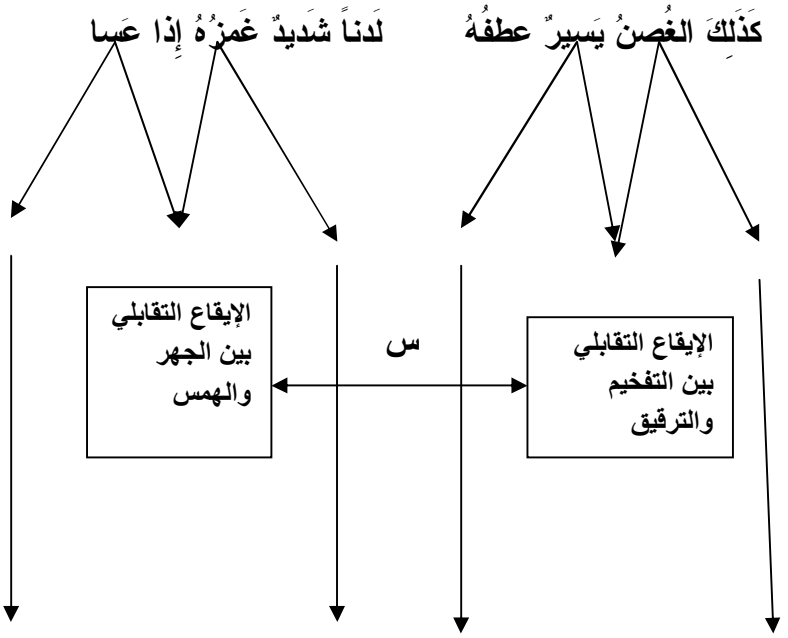
٣ – الخلية العنقودية ونعني بها اجتماع التقابل بين التفخيم والترقيق ، والتقابل بين الجهر والهمس ، نحو قوله :

كَذَلِكَ الغُصنُ يَسيرٌ عطفُهُ لَدْناً شَديدٌ غَمزُهُ إِذا عَسا (٤٩)

يحوي البيت النغمات الصفيرية الأربع وهي الصاد والسين والشين والزاي على الترتيب ، ويتشكل من ثلاث نغمات منها إيقاعان تقابليان ، بين التفخيم والترقيق ، وبين الجهر والهمس ، ففي قوله (الغصن يسير) تشكل الصاد المفخمة مقابلا للسين المرققة ، وفي قوله : (غمزه ، عسا) تشكل الزاي المجهورة مقابلا للسين

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المهموسة . ونلاحظ أن صوت السين في الخلية العنقودية يشكل عصب الإيقاع ؛ لأنها قاسم إيقاعي يتوزع على الصفير والإيقاعين المتقابلين ، فصوت السين وحدة موسيقية في الإيقاع الصفيري الرئيس ، وهي نغمة مرققة في الإيقاع التقابلي بين الصاد والسين ، و نغمة مهموسة في الإيقاع التقابلي بين الزاي والسين ، ويمكننا تجسيد الخلية العنقودية بالشكل الآتي :



ص	س	ز	س
صفير	صفير	صفير	صفير
مفخم	مرقق	مجهور	مرقق
	مهموس		مهموس

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن صور الخلايا الإيقاعية العنقودية في الإيقاع الصفيري قول الشاعر :

تَلافَيا العَيشَ الَّذي رَنَّقَهُ صَرفُ الزَمانِ فَاِستَساغَ وَصفا (٥٠)

تمثل الأصوات الصفيرية كما عدديا ملحوظا ، فقد ترددت ست مرات ، وتشكل أصوات الصاد والزاي والسين إيقاعين متقابلين ؛ الإيقاع التقابلي بين التفخيم والترقيق في صوتي الصاد والسين ، والإيقاع التقابلي بين الجهر والهمس في صوتي الزاي والسين . ولو وازنا بين المستوى الإيقاعي لهذا النموذج والنموذج المتقدم نجد أن الخلايا الإيقاعية العنقودية التي تشكلت في النموذج المتقدم أكثر إيقاعا ؛ لأن الإيقاع التقابلي فيه يتسم بخاصية التتابع والترتيب ، فقد جاء التقابل بين التفخيم والترقيق في كلمتين متتابعتين (الغُصنُ يَسيرٌ) وكذلك التقابل بين الجهر والهمس (غمزه ، عسا) ، أما الخلايا الإيقاعية في النموذج الثاني فقد خلا بعضها من التتابع ، فقد جاء الإيقاع التقابلي بين التفخيم والترقيق في صوتي الصاد والسين مفصولا بلفظ (الزمان) ، ثم عاد متتابعا بين الصاد والسين في (فَاِستَساغَ وَصفا) .

إيقاع الأصوات المفخمة [1]

يتخذ المستوى الكمي لإيقاع التفخيم أربعة أشكال ؛ الأول : الإيقاع المفرد وهو تردد صوت واحد من الأصوات الأربعة المفخمة تفخيما كليا ، والثاني : الإيقاع الثنائي ، والثالث :

[1]) *الأصوات المفخمة هي التي تنتج عن ارتفاع مؤخرة اللسان قليلا اتجاه الطبق .... وتنقسم إلى قسمين ؛ تفخيم كلي وهي أصوات الصاد والضاد والطاء والظاء ، وتفخيم جزئي وهي أصوات الخاء والغين والقاف .*

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإيقاع الثلاثي ، والرابع : الإيقاع الرباعي وهو إيقاع مكثف لأنه يحوي الأصوات الأربعة ، لنتأمل أشكال المستوى الكمي في الأبيات الآتية :

١) لا يَطَّبِيْني طَمَعٌ مُدَنّسٌ إذا اِستَمالَ طَمَعٌ أَوِ اِطَّبى [1] (٥١)

٢) تَفري بِسَيفِ لَحظِها إِن نَظَرَت نَظرَةَ غَضبى مِنك أَثناءَ الحَشا (٥٢)

٣) نَهنَهتُها مَكظومَةً حَتّى يُرى مُخْضَوضِعاً مِنها الَّذي كانَ طَغا [2] (٥٣)

٤) وَلَو أَشاءُ ضَمَّ قُطرَيهِ الصِبا عَلَيَّ في ظِلّ نَعيمٍ وَغِنى (٥٤)

فقد ترددت في البيت الأول نغمة مفخمة واحدة وهي صوت الطاء أربع مرات في (يَطَّبيني طَمَعٌ ، طَمَعٌ اِطَّبى) ، ثم ارتفع الإيقاع إلى المستوى الثنائي في البيت الثاني فترددت نغمتان مفخمتان، وهما الظاء والضاد ، ثم ارتفع إلى المستوى الثلاثي فترددت ثلاث نغمات مفخمة وهي الظاء والضاد والطاء ، وفي البيت الرابع تحقق إيقاع رباعي مكثف شمل النغمات المفخمة الأربعة وهي الضاد والطاء والصاد والظاء .

الخلايا الإيقاعية في إيقاع التفخيم

إذا كانت الأشكال الإيقاعية الأربعة تشكل إيقاعا مفخما رئيسا فإن شبكة العلاقات الصوتية بين الأصوات المفخمة تشتمل على خلايا إيقاعية تضيف إلى الإيقاع المفخم تموجات موسيقية جديدة ، وذلك على النحو الآتي :

١ – الخلية الإيقاعية البسيطة ، وهي تشكل إيقاع الجهر والهمس من صوتين مفخمين ، نحو قول الشاعر :

---

[1]) *يَطَّبِيْني: يدعوني*
[2]) *نَهنَهتُها: رددتها*

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مِن غَيرِ ما وَهنٍ وَلَكِنّي اِمرُؤٌ أَصونُ عِرضاً لَم يُدَنِّسهُ الطَخا (٥٥)

فقد تشكل إيقاع الجهر والهمس من الضاد (عرضا) والطاء (الطخا)

٢ – الخلية الإيقاعية المركبة ، وهي تشكل إيقاع الجهر والهمس من أربعة أصوات مفخمة ، نحو قوله :

وَمُشرِفُ الأَقطارِ خاظٍ نَحْضُهُ حابي القُصَيرى جرشَعٌ عَردُ النَسا [1] (٥٦)

يتمثل إيقاع الجهر والهمس المركب من صوت الطاء (الأقطار) المهموس ، وصوت الظاء (خاظ) المجهور ، وكذلك من صوت الضاد (نحضه) المجهور وصوت الصاد (القصيرى) المهموس ، وتتسم خاصية التركيب بالتنوع والتلوين الموسيقي فقد بدأ الإيقاع المركب مهموسا مجهورا (ط ، ظ) ، ثم تحول إلى مجهور مهموس (ض ، ص) ، ويوفر هذا التحول تموجات إيقاعية لإيقاع الجهر والهمس والتفخيم . فالشاعر ((الماهر المتمرس يستطيع أن يضيف إلى موسيقية قصيدته ما يمكن أن نسميه الإيقاع الباطن الذي نحسه ولا نراه ، ندركه ولا نستطيع أن نقبض عليه ، ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدات الحروف حينا وعن طريق تكرارها حينا ، وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة)) (٥٧)

.....

وينجم عن اجتماع الأصوات المفخمة والمرققة في سياق البيت إيقاع جديد نحو قوله :

رَفِّه عَلَيَّ طالَما أَنصَبتَني وَاِستَبقِ بَعضَ ماءِ غُصنٍ مُلتَحى (٥٨)

---

[1]) مشرف الأقطار يعني به فرسا ، أقطاره : جوانبه . خاظ نخضه : صلب لحمه . القصيرى : آخر الأضلاع . جرشع : عظيم . عرد : شديد .عرد النسا : عرق شديد في الفخذ .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فالطاء المفخمة تقابل التاء المرققة التي ترددت ثلاث مرات في (أَنصَبتَني ، وَاِستَبق ، مُلتَحى) والصاد المفخمة تقابل السين المرققة . وفي قوله :

ما خِلتُ أَنَّ الدَهرَ يُثنيني عَلى صَرّاءَ لا يَرضى بِها ضَبُّ الكُدى[1] (٥٩)

تقابل تفخيم الضاد في (ضراء ، يرضى ، ضب) مع ترقيق الدال في (الدهر ، الكدى)

إيقاع الشطرين

تشكل نهاية البيت وقفة زمنية تتيح للقارئ والمنشد محل وقف واستراحة ، وبسبب تماثل روي القصيدة العمودية فإن الوقفة الزمنية تتسم بإيقاع متتابع يوحد نهاية الأبيات ، وهذا هو المعيار الإيقاعي للقافية ، ولكن الوقفة الزمنية لا تقتصر على نهاية البيت ، إذ إن نهاية الشطر الأول توفر وقفة زمنية ، ولكن لا يشترط تماثل نهاية الأشطر الأولى في المستوى الرأسي للقصيدة ، وإذا تماثلت في أبيات متتابعة فإن إيقاعا داخليا ينشأ معززا الإيقاع الرئيس ، ويتخذ إيقاع الشطرين شكلين على النحو الآتي :

١ – الإيقاع المنفصل عن إيقاع القافية : وهو انتظام نهاية الشطر الأول في قافية مختلفة عن الروي نحو قوله :

١) مَن لَم يَقِف عِندَ اِنتِهاءِ قَدرِهِ تَقاصَرَت عَنهُ فَسيحاتُ الخُطا[2] (٦٠)

٢) مَن ضَيَّعَ الحَزمَ جَنى لِنَفسِهِ نَدامَةً أَلذَعَ مِن سَفعِ الذُّكا

٣) مَن ناطَ بِالعُجبِ عُرى أَخلاقِهِ نيطَت عُرى المَقتِ إِلى تِلكِ العُرى

---

[1]) الصراء : الصخرة اليابسة . الكدى : جمع كدية وهي الأرض الصلبة

[2]) الذكا : النار . القصا : البعيدات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٤) مَن طالَ فَوقَ مُنتَهى بَسطَتِهِ أَعجَزَهُ نَيلُ الدُنى بَلْه القُصا

فقد انتظمت نهاية الأشطر الأولى في قافية الهاء التي شكلت تنوعا إيقاعيا بين الهاء والألف المقصورة

٢ – الإيقاع المتصل مع إيقاع القافية

نحو قوله: (٦١)

هُمُ الأُلى إِن فاخَروا قال العُلى بِفي اِمرِئٍ فاخَرَكُم عَفرُ البَرى

هُمُ الأُلى أَجرَوا يَنابيعَ النَدى هامِيةً لِمَن عَرى أَو اِعتَفى

هُمُ الَّذينَ دَوَّخوا مَنِ اِنتَخى وَقَوَّموا من صَعَر وَمَن صَغا

نلاحظ أن نهاية الأشطر الثلاثة الأولى (العلى ، الندى ، انتخى) تتماثل في إيقاعها مع نهاية الأشطر الثانية (القافية) ، وينسجم تماثل إيقاع نهاية الشطور الأولى مع التقارب الدلالي للكلمات الثلاث التي تجسد محاور خطاب المدح وهي العلو والندى والانتخاء ، وبهذا ينصهر إيقاع الشطرين مع الدلالة المحورية .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إيقاع التكرار اللفظي

التكرار ظاهرة كونية تتجلى في الطبيعة الصامتة والطبيعة الفسيولوجية ؛ فتعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة في غير حيز من الكرة الأرضية ما هو إلا حركة تعاقبية منتظمة مكررة ، كما أن التكرار التعاقبي المنظم يتجلى في العمليات الفسيولوجية كدقات القلب والنبض وغيرها ، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية نحو الجناس والسجع ورد العجز على الصدر وغيرها(٦٢).

وقد وقف البلاغيون على ظاهرة التكرار ورصدوا دورها الوظيفي فنيا وإيقاعيا وهو ما يتجلى في قول ابن الأثير : ((واعلم أن هذا النوع من مقاتل علم البيان وهو دقيق المأخذ)) ، (٦٣) وسنعمد إلى توظيف بعض المصطلحات البديعية التي تواضع عليها البلاغيون إلى حد ما للكشف عن بعض التشكيلات الإيقاعية في مقصورة ابن دريد ، ومن المفيد أن نشير إلى الفروق الدلالية لبعض المصطلحات التي تنتمي إلى حقل التكرار ، فقد فرق ابن رشيق بين التصدير والترديد ، فالتصدير ((أن يُرد أعجاز الكلام على صدوره ، فيدل بعضه على بعض ، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ، ويكسوه رونقا وديباجة .... والتصدير قريب من الترديد والفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي تُرد على الصدور ، فلا تجد تصديرا إلا كذلك حيث وقع في كتب المؤلفين ، وإن لم يذكروا فيه فرقا ، والترديد يقع في أضعاف البيت)) (٦٤)وقد تجلى الخلاف بين البلاغيين في تحديد دلالة المصطلح البلاغي وفي تسمية المصطلح

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ذاته ؛ فما سماه ابن رشيق تصديرا سماه السكاكي رد العجز على الصدر،((وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي صدر المصراع الأول وحشوه وآخره وصدر المصراع الثاني وحشوه)) (٦٥)، ويبدو أن ابن أبي الإصبع المصري لم ترق له التعريفات والتسميات ، فالترديد عنده : ((أن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر)) (٦٦)ويفرق ابن أبي الإصبع بين التكرار والترديد إذ إن ((الفارق بين الترديد والتكرار أن اللفظة التي تكرر في التكرار لا تفيد معنى زائدا ، بل الأولى هي تبيين للثانية وبالعكس واللفظة التي تتردد تفيد معنى غير معنى الأولى منهما)) (٦٧)واستقصاء مواضع الخلاف يجسد إشكالية المصطلح البلاغي وهو أمر لا يخدم جوهر البحث ، ولكننا أشرنا إلى طرف من إشكالية المصطلح بهدف توظيف بعض المسميات في رصد الحركة الإيقاعية في مقصورة ابن دريد .

أولا : التكرار الأفقي

يعد التكرار اللفظي في المستوى الأفقي للبيت تكثيفا دلاليا لفكرة ما ، ورابطا إيقاعيا ينبه المتلقي على دلالة مركزية ، وقد آثرنا رصد تكرار نهاية الشطرين المتصل بالقافية بهدف تجسيد العلائق بين الإيقاع الخارجي والداخلي . ، ويسميه ابن أبي الإصبع ((تصدير التقفية)) ، (٦٨) نحو قول ابن دريد :

إنَّ اِمرأً القَيسِ جَرى إلى مَدى فَاِعتاقَهُ حِمامُهُ دونَ المَدى (٦٩)

ذاكَ الَّذي ما زالَ يَسمو لِلعُلى بِفِعلِهِ حَتّى عَلا فَوقَ العُلى (٧٠)

ذا اِمرُؤٌ خيفَ لِإِفراطِ الأَذى لَم يُخشَ مِنّي نَزَقٌ وَلا أَذى (٧١)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

توحد كلمة القافية نهاية الشطرين ، وينهض هذا التماثل بوظيفتين ، الأولى : إيقاعية إذ يغدو الإيقاع مزدوجا في الشطرين اللذين يبرز إيقاعهما عند الوقف القصير على نهايتهما ، فالوقف على تماثل الشطرين ينبه المتلقي أو المنشد للتماثل الإيقاعي ، ويضاعف التفاعل بين الدلالة والإيقاع ، وإذا كان الأصل في الوقف في نهاية الشطر الأول وقف زمني أو محل استراحة فإنه يغدو بالتماثل مع كلمة القافية وقفا زمنيا وإيقاعيا ، وإذا لم يتحقق تماثل إيقاعي في نهاية الشطرين فإن الوقف يبقى زمنيا مألوفا ، وإيقاع القافية يبقى متوقعا رتيبا ؛ لأنه محصور بالقافية (نهاية البيت) ، ولهذا يعد التماثل في نهاية الشطرين خرقا إيقاعيا للمألوف . والثانية : دلالية ، إذ يكشف التكرار التماثلي في نهاية الشطرين عن إلحاح الشاعر على معنى كلمة القافية التي تعد عصبا دلاليا نابضا في سياق البيت ، ويؤكد تكرار كلمة القافية في حنايا البيت وبخاصة في نهاية الشطر الأول على أن المعاني الجزئية تتجاذب كلمة القافية التي لا يقتصر دورها الوظيفي على نهاية البيت ، فهي ليست معنى مكملا لنهاية البيت فحسب ، بل معنى ينساب في حنايا السياق كله .

ثانيا : إيقاع التكرار الرأسي

١) هُمُ الأُلى إن فاخَروا قال العُلى بِفي اِمرِئٍ فاخَرَكُم عَفرُ البَرى (٧٢)

٢) هُمُ الأُلى أَجرَوا يَنابيعَ النَدى هامِيةً لِمَن عَرى أَو اِعتَفى

٣) هُمُ الَّذينَ دَوَّخوا مَنِ اِنتَخى وَقَوَّموا من صَعَر وَمَن صَغا

٤) هُمُ الَّذينَ جَرَّعوا مَن ما حلوا أَفاوِقَ الضَيمِ مُمَرّاتِ الحُسا

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يرصد التكرار الرأسي إلحاح المعنى الذي لا يفارق ذهن الشاعر ووجدانه ، فبعض المعاني والمشاعر تكفيها جملة أو تركيب ، وبعضها يمتد على طول المساحة السياقية للبيت ، ولكن من المعاني ما يحتاج إلى حزمة من الأبيات المتتابعة ، وذلك وفق كثافة الدلالة والدفقات الوجدانية ، وهي المعاني التي تختار وحدات لفظية بعينها يفضي ترددها إلى إيقاع لفظي على المستوى الرأسي للقصيدة .وكان بإمكان الشاعر أن يختزل منظومة القيم (التفاخر والكرم والشجاعة ...) في الأبيات الأربعة في بيت واحد ، ولكن كثافة الدلالة التي تحويها تلك القيم اقتضت مساحة سياقية واسعة مبدوءة بوحدات إيقاعية متماثلة ، ليكون التماثل اللفظي أو الإيقاعي مفتاحا لغويا إيقاعيا يختص بكل قيمة دلالية على حدة .

ويبدأ تشكل الإيقاع الرأسي في البيت الثاني ثم تزداد وتيرته في الأبيات التالية ، وكلما زاد المستوى الكمي الرأسي ازدادت إثارة المتلقي الذي يترقب دلالات جديدة مبدوءة بإيقاع متماثل ؛ إذ ينهض التكرار الرأسي بوظيفتين ؛ دلالة إذ يرسخ الخلايا الدلالية في ذهن المتلقي ، وإيقاعية مندغمة بالوظيفة الدلالية ((وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معاني تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال)) (٧٣)

ونلاحظ أن التشكيل الإيقاعي الرأسي يتكون من وحدة إيقاعية ثابتة ، وهي (هم) في المسافة الرأسية الرباعية ، ووحدة إيقاعية متغيرة وهي (الألى ، الذين) ، ولا يقتصر تغير الوحدتين على التنوع الإيقاعي ، إذ يرتبط التغير بالدلالة ، فالبيتان الأول والثاني يصوران قيمتي الفخر والكرم وهما من القيم النفسية أو الشعورية التي تمنح أصحابها شعورا بالعظمة والسيادة لذا جاء التكرار متماثلا بوحدتيه الإيقاعيتين (هم الألى) ، أما البيت

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الثالث والرابع فقد تحولت القيم المدحية من نفسية إلى سلوكية فهم الذين (دوخوا وقوموا وجرعوا ...) فتحولت الوحدة الإيقاعية الثانية من (الألى) إلى (الذين) لتلائم التحول المدحي من المستوى النفسي إلى المستوى السلوكي فيشعر المتلقي بالتغير الدلالي المندغم بالتموجات الإيقاعية ، فالمعنى لا ينسلخ عن الإيقاع بل يتخلقان معا ، و((ليست موسيقى الشعر إطاراً خارجياً تتحرك فيه مضامين الشعر بل جزء مهم من بنيته يكتنف المضمون ومنطلقات التعبير عنه ويسير معها باتجاه تكامل الرؤية وانسجام مكوناتها التعبيرية والفنية جميعاً)) (٧٤)

ويطلق بعض المحدثين على التكرار الرأسي اسم ((التكرار الاستهلالي وهو تكرار كلمة واحدة، أو عبارة في أوّل كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري. (٧٥)

وتجسد أشكال من التكرار الرأسي تقنيات أسلوبية تفضي إلى تجاذب في إطار دلالي ثنائي نحو قول ابن دريد :

١) سائِلهُ إِن أَفصَحَ عَن أَنبائِهِ أَنّى تَسَدّى اللَيلَ أَم أَنّى اِهتَدى (٧٦)

٢) وَسائِلٍ بِمُزعِجي عَن وَطَنٍ ما ضاقَ بي جَنابُهُ وَلا نَبا (٧٧)

٣) لا تَسأَلَنّي وَاِسأَلِ المِقدارَ هَل يَعصِمُ مِنهُ وَزَرٌ أَومُدَّرى (٧٨)

فقد حوى التشكيل التكراري الرأسي ثنائية الأمر (سائله ، سائلي) ، والنهي (لا تسألني) ، كما توزع أسلوب الأمر على ثنائية الضمير ، الغائب في (سائله) والمخاطب في (سائلي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

) وتنتظم هذه الثنائيات في إيقاع رأسي واحد يستوعب التجاذب الدلالي بين الأمر والنهي .وتعود قدرة الإيقاع على استيعاب التقنيات الأسلوبية المرتبطة بالتغيرات الدلالية إلى مرونة الإيقاع وطواعيته من حيث صعوده وهبوطه أو ثباته وانسيابه ، فالوقع النفسي للإيقاع مع أسلوب الأمر يختلف عن الوقع النفسي لأسلوب النهي ، ولا يخفى أن العلاقة بين المتلقي والنص لا تثبت على تقنية أسلوبية واحدة ، كذلك الإيقاع لا يثبت على موجة أو نغمة واحدة ، فالنص الفني يقتضي انصهارا بين المعنى والإيقاع ((الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي). وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية)). (٧٩)

ويتحول التكرار الرأسي من الصدارة إلى الحشو والصدارة كما في قوله :

مِن غَيرِ ما وَهنٍ وَلَكِنّي اِمرُؤٌ أَصونُ عِرضاً لَم يُدَنِّسهُ الطَخا (٨٠)

وَصَونُ عِرضِ المَرءِ أَن يَبذُلَ ما ضَنَّ بِهِ مِمّا حَواهُ وَاِنتَضى (٨١)

تشكل دلالة صون العرض في قوله (أَصونُ عِرضاً) في الشطر الثاني من البيت الأول ، و(وَصَونُ عِرضِ) في صدارة الشطر الأول من البيت الثاني ، وهي الدلالة المحورية للبيتين ، والحرص على العصب الدلالي في نسيج الشعر من الوظائف الرئيسة للتكرار ((الذي يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو- بهذا المعنى – ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه))(٨٢) . والإيقاع في الموضعين ليس ثابتا بسبب اختلاف البنية الصرفية التي تحولت من فعل (أصون) إلى مصدر (صون) ، وتحولت من متعلق منصوب بالتنوين (عرضا) إلى مضاف إليه مجرور (عرض

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

) ، فالاختلاف الصرفي وما يرتبط به من علامات إعرابية يفضي إلى تغير النغمات الموسيقية للوحدات اللفظية المكررة . كما أن تفاعل المتلقي مع الإيقاع الأول (أصون عرضا) يختلف عن الثاني (صون عرض)؛ لأن الأول يتسم بخصوصية الشاعر أما الثاني فيتسم بالعموم ، وشتان بين الوقع النفسي الخاص بالشاعر ، والإيحاءات الدلالية التي تتشكل من الدلالة العامة التي تصل إلى المتلقي وفق ثقافته وفلسفته في الحياة .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخاتمة

انطلق البحث من تعريف الخليل بن أحمد للقافية، فتأمل الأصوات المجاورة للروي ، وكشف عن التشكيلات الإيقاعية للقافية التي تعتمد على التنوع والتناسب والتوافق بين الأصوات التي تشكل كلمة القافية ، وأفضى تأمل الأصوات المجاورة للروي إلى رصد شكلين من الإيقاع ؛ وهما : إيقاع مزدوج إفرادي وهو تردد صوت واحد قبل الروي . وإيقاع مزدوج ثنائي ،وهو تردد صوتين قبل الروي. ورصد البحث تحرك صوت الروي من حيز القافية إلى سياق البيت ، وذلك أن إيقاع القافية يتحرر من موضعه التقليدي إلى مواضع أخرى، فيتعزز إيقاع القافية من جهة ، وتتشكل شبكة إيقاعية داخلية من جهة أخرى.

ورصد البحث إيقاع التكرار الصوتي، وهو تردد ألفاظ تتفق في الوحدة الصوتية الأخيرة في سياق البيت ، واعتنى البحث بالقيمة الإيقاعية للأصوات الصفيرية والأصوات المفخمة في المقصورة . وإذا كانت الأصوات الصفيرية تشكل إيقاعا داخليا رئيسا في البيت الواحد ، فإن إيقاعا آخر ينبثق عن الأصوات الصفيرية من خلال رصد شبكة العلاقات الصوتية بينها ، وهي علاقات تتسم بالثنائية الصوتية أو بالتقابل الصوتي ، ومن أجل إضاءة هذا الأمر فإن أصوات السين والشين والزاي والصاد يجمعها ملمح الصفير ولكن هذا الملمح العام أو الكلي يتضمن خلايا صوتية متقابلة، نحو علاقة التفخيم والترقيق بين صوتي الصاد والسين ، وعلاقة الجهر والهمس بين صوتي الزاي والسين.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ونوه البحث إلى القيمة الإيقاعية لتماثل نهاية الأشطر الأولى ، إذ إن الوقفة الزمنية لا تقتصر على نهاية البيت ، فنهاية الشطر الأول توفر وقفة زمنية ، وإذا تماثلت في أبيات متتابعة فإن إيقاعا داخليا ينشأ معززا الإيقاع الرئيس للروي .

وعالج البحث ظاهرة التكرار اللفظي في المستويين الأفقي والرأسي ؛ إذ يعد التكرار اللفظي تكثيفا دلاليا لفكرة ما ، ورابطا إيقاعيا ينبه المتلقي على دلالة مركزية.

وحفل البحث بربط التشكيلات الإيقاعية بالسياق الدلالي للمقصورة .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المصادر والمراجع

١) ابن الأثير ، ضياء الدين (ت٦٣٧هـ) : **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** م ٣ . تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة . دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب ت

٢) أنيس، إبراهيم ،: **موسيقى الشعر**.مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٨

٣) البريسم، قاسم : **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشِّعري**. دار الكنوز الأدبيَّة، بيروت، ط١- ٢٠٠٠م

٤) التبريزي ،الخطيب (ت ٥٠٢ هـ) : **شرح مقصورة ابن دريد** . تحقيق : فخر الدين قباوة . المكتبة العربية ، حلب ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨

٥) حداد ،علي: **الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً** . منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق ، ٢٠٠٠

٦) حسن، عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨

٧) السعران، محمود: **علم اللغة- مقدمة للقارئ العربي**. دار النهضة العربية، بيروت، ب.ت. .

٨) سعيد ،خالدة : **حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث**- دار العودة، ط٢- ١٩٨٢ بيروت

٩) السكاكي ، أبو يعقوب (ت ٦٢٦ هـ) : **مفتاح العلوم** . تحقيق : عبد الحميد هنداوي . دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠

١٠)سلام ، محمد زغلول : **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري** . منشأة المعارف بالإسكندرية ، ب ، ت

١١)شرتح ، عصام: **التكرار ووظيفته الشعرية في شعر بدوي الجبل** . جريدة الأسبوع الأدبي العدد ٩٣١ ، ٦ \ ١١ \ ٢٠٠٤

١٢)شفيع السيد: **التكرير بين المثير والتأثير**. دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط١، ١٩٧٨

١٣)الصغير ،محمد حسين علي: **الصوت اللغوي في القرآن**. دار المؤرخ العربي، بيروت، ب ت.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

١٤) العاني ، سليمان : **التشكيل الصوتي في اللغة العربية** . ترجمة : ياسر الملاح ، النادي الثقافي بجدة ، ط ١ ، ١٩٨٣

١٥)عيد ، رجاء : **التجديد الموسيقي في الشعر العربي** . منشأة المعارف بالاسكندرية ، ب ، ت

١٦)الغامدي، منصور محمد: **الصوتيات العربية** ، مكتبة التوبة ، الرياض ، ٢٠٠١

١٧)غريب ، روز : **تمهيد في النقد الأدبي** ، *دار المكشوف، ط١*،، بيروت

١٨) قدامة، أبو الفرج (ت ٣٣٧هـ) : **نقد الشعر**. تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٩٧٣م

١٩)القرطاجني ،حازم (ت ٦٨٤ هـ\١٣٨٦ م) : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** . تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة . دار الكتب المشرقية ، تونس ، ١٩٦٦

٢٠)القيرواني ، ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد .ط٤ ، دار الجيل ، ١٩٧٤

٢١)المبارك، محمد: **فقه اللغة وخصائص العربية- دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد**. دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٧٥.

٢٢)المصري ، ابن أبي الإصبع(ت ٦٥٤ هـ) : **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن** . تحقيق : حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي ١٩٦٣

٢٣)الملائكة ، نازك : **قضايا الشعر المعاصر** . دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٧ ، ١٩٨٣

٢٤) المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** . تحقيق : محمود جاسم الدرويش . مكتبة الرشد ، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩ ،

٢٥)النويهي ، محمد : **قضية الشعر الجديد** . دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٧١

٢٦)هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**. دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣

٢٧) وهبة ، مجدي : **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، بيروت.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢٨)اليافي ،نعيم: **قواعد تشكيل النغم في موسيقى القرآن**. مجلة التراث العربي. ع١٥، ١٦، ١٩٨٤.

هوامش البحث

١) انظر : هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**. دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣ص ٤٦١

٢) سلام ، محمد زغلول : **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري** . منشأة المعارف بالإسكندرية ، ب ، ت ، ص ٤٠

٣) عيد ، رجاء : **التجديد الموسيقي في الشعر العربي** . منشأة المعارف بالإسكندرية ، ب ، ت ، ص ١٥

٤) القيرواني ، ابن رشيق(ت ٤٥٦هـ) : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد .ط٤ ، دار الجيل ، ١٩٧٤ ، ج ١ ، ص ١٥١

٥) القيرواني ، ابن رشيق : **العمدة** . ج ١ ، ص ١٥٢

٦) القيرواني ، ابن رشيق : **العمدة** . ج ١ ، ص ١٥٣

٧) أنيس ، إبراهيم : **موسيقى الشعر** : ص ٢٧٤

٨) المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** . تحقيق : محمود جاسم الدرويش . مكتبة الرشد ، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩ ، ص ٨٤ ، ٨٥

٩) شفيع السيد: **التكرير بين المثير والتأثير**. دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط١، ١٩٧٨، ص١٢.

١٠)حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ص١٦٩

١١)انظر : العاني ، سليمان : **التشكيل الصوتي في اللغة العربية** . ترجمة : ياسر الملاح ، النادي الثقافي بجدة ، ط ١ ، ١٩٨٣ ، ص ٥٢

١٢)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** ص ٧٦ ، ٧٧

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

١٣) المصدر نفسه ،ص ٤١ ، ٤٢

١٤)المصدر نفسه ص ١٠٦

١٥)التبريزي ،الخطيب : **شرح مقصورة ابن دريد** . تحقيق : فخر الدين قباوة . المكتبة العربية ، حلب ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ص ٦٢ (حاشية المحقق)

١٦)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** ص ٦١

١٧)انظر اليافي ،نعيم: "**قواعد تشكيل النغم في موسيقى القرآن**." مجلة التراث العربي. ع١٥، ١٦، ١٩٨٤. ص١٣٩

١٨)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** ص٨٣

١٩)المصدر نفسه : ص ٤٨

٢٠)المصدر نفسه : ص ٩٠

٢١)المصدر نفسه : ص١١٦

٢٢)المصدر نفسه : ص ٤٩

٢٣)المصدر نفسه : ص ٨٨

٢٤)هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**. ص٤٢٦.

٢٥)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** ص ٧١

٢٦)المصدر نفسه : ص ١١٤

٢٧)المصدر نفسه : ص ١٢٨

٢٨)المصدر نفسه : ص ٩٨

٢٩)المصدر نفسه : ص ٥٢

٣٠)التبريزي ،الخطيب : **شرح مقصورة ابن دريد** . (حاشية المحقق)ص ٩٦

٣١)المبارك، محمد: **فقه اللغة وخصائص العربية- دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد**. دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٧٥. ص٢٦١

٣٢)قدامة، أبو الفرج (ت ٣٣٧هـ) : **نقد الشعر**. تحقيق : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٩٧٣م ص: ٤٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٣٣)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** ص ٧٤

٣٤)القرطاجني ، حازم (ت ٦٨٤ هـ\١٣٨٦ م): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** . تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة . دار الكتب المشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ١٢٢، ١٢٣

٣٥)التبريزي ،الخطيب(ت ٥٠٢ هـ) : **شرح مقصورة ابن دريد** . ص ١٩ (حاشية المحقق)

٣٦)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** ص ٧٠

٣٧)المصدر نفسه : ص ٨٢

٣٨)الصغير ، محمد حسين علي: **الصوت اللغوي في القرآن**. دار المؤرخ العربي، بيروت، ب ت. ص١٧٩

٣٩)انظر الغامدي منصور محمد: **الصوتيات العربية** ، مكتبة التوبة ، الرياض ، ٢٠٠١ ص ١٥٣

٤٠)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** ص ٧٧

٤١) المصدر نفسه : ص ١٣٥

٤٢)المصدر نفسه : ص ١٣٣

٤٣)المصدر نفسه : ص ٢٠

٤٤)النويهي ، محمد : **قضية الشعر الجديد** . دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٧١ ، ص ٢٢

٤٥)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها**: ص ٢٤

٤٦)انظر: السعران، محمود: **علم اللغة- مقدمة للقارئ العربي**. دار النهضة العربية، بيروت، ب.ت. . ص١٤٧.

٤٧)انظر: أنيس، إبراهيم ،: **موسيقى الشعر**.مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٨ ، ص٣٢

٤٨)البريسم، قاسم : **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشِّعري**"- دار الكنوز الأدبيَّة، بيروت،ط١- ٢٠٠٠م، ص٤٩

٤٩)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** ص ١٠٤

٥٠)المصدر نفسه : ص ٧٧

٥١)المصدر نفسه : ص ١٠٠

٥٢)التبريزي ،الخطيب(ت ٥٠٢ هـ) : **شرح مقصورة ابن دريد** ص ٧٠ (حاشية المحقق)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٥٣)المهلبي، مهلب بن الحسن : شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها ص ٩٦

٥٤)المصدر نفسه : ص ٨٤

٥٥)المصدر نفسه : ص ١٠١

٥٦)المصدر نفسه : ص ٦٧

٥٧)عيد ، رجاء : التجديد الموسيقي في الشعر العربي . منشأة المعارف بالإسكندرية ، ب ، ت ، ص ١٤

٥٨)المهلبي، مهلب بن الحسن : شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها ص ٢٨

٥٩)المصدر نفسه : ص ٢٥

٦٠)المصدر نفسه : ص ١٠٩ ، ١١٠

٦١)المصدر نفسه : ص ٦٠ – ٦٢

٦٢)انظر : وهبة، مجدي :معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، بيروت. ١١٧-١١٨

٦٣)ابن الأثير ، ضياء الدين(ت٦٣٧هـ) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة . دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب ت ج ٣

٦٤)القيرواني ، ابن رشيق : (ت ٤٥٦هـ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . ج ٢ ، ص ٣

٦٥)السكاكي ، أبو يعقوب (ت ٦٢٦ هـ) : مفتاح العلوم . تحقيق : عبد الحميد هنداوي . دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ ، ص ٥٤١

٦٦)المصري ، ابن أبي الإصبع : (ت ٦٥٤ هـ) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن . تحقيق : حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي ١٩٦٣ ،ص ٢٥٣

٦٧)المصدر نفسه : ،ص ٢٥٤ ، ص ٢٥٥ .

٦٨)المصدر نفسه : ص ١١٧

٦٩)المهلبي، مهلب بن الحسن : شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها ص ٣٥

٧٠)المصدر نفسه : ص ٨١

٧١)المصدر نفسه : ص ١٠١

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٧٢)المصدر نفسه : ص ٦٠ - ٦٢

٧٣) غريب ، روز : **تمهيد في النقد الأدبي** . دار المكشوف، ط١، ١٨٧١، بيروت.١١٠

٧٤)حداد ،علي: **الخطاب الآخر - مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً** . منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق - ٢٠٠٠ ص ٢١

٧٥)شرتح ،عصام : **التكرار ووظيفته الشعرية في شعر بدوي الجبل**. جريدة الأسبوع الأدبي العدد ٩٣١ ، ٦ \ ١١ \ ٢٠٠٤

٧٦)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** ص ١٢٨

٧٧) المصدر نفسه : ص ١٢٩

٧٨)المصدر نفسه : ص ١٣٠

٧٩) سعيد ، خالدة : **حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث**- دار العودة، ط٢- ١٩٨٢ بيروت ص١١١

٨٠)المهلبي، مهلب بن الحسن : **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها** ص ١٠١

٨١)المصدر نفسه : ص ١٠٢

٨٢)الملائكة ، نازك : **قضايا الشعر المعاصر** . دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٧ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٦٤

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com