الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة -
معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

دراسة صوتية لقصائد "بشير عروس" ضمن مجموعة "الحواس الست"

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: لغة عربية التخصص: علوم اللسان العربي

إعداد الطالب(ة): إشراف الأستاذ(ة):
*- راضية دعماش عبد الغاني قبايلي

الأستاذ : بشير عروس	عضوا و رئيسا للّجنة
الأستاذ : نوري خذري	عضوا و مناقشا
الأستاذ : عبد الغاني قبايلي	مشرفا و مقررا

السنة الجامعية: **2015/2014**

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء
« اللّهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا
نجحنا ولا باليأس إذا أخفقنا وذكرنا أن
الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح
اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ
تواضعنا وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ
اعتزازنا بكرامتنا. »
آميـــــن

فضل العلم

حديث نبوي شريف :

عن أبي الدرداء رضي الله عنه قال :قال النبي صلى الله عليه وسلم :

« مَنْ سَلَكَ طَرِيقًا يَبْتَغِي فِيهِ عِلْمًا سَهَّلَ اللهُ لَهُ طَرِيقًا إِلَى الجَنَّةِ

وَإِنَّ المَلَائِكَةَ لَتَضَعُ أَجْنِحَتَهَا لِطَالِبِ العِلْمِ رِضًا بِمَا يَصْنَعُ، وَإِنَّ العَالِمَ

لَيَسْتَغْفِرُ لَهُ مَنْ فِي السَّمَوَاتِ وَمَنْ فِي الأَرْضِ حَتَّى الحِيتَانُ فِي المَاءِ

وَفَضْلُ العَالِمِ عَلَى العَابِدِ كَفَضْلِ القَمَرِ عَلَى سَائِرِ الكَوَاكِبِ»

صَدَقَ رَسُولُ اللهِ

أخرجه مسلم

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: « مَنْ اصطَنَع إليكُم مَعرُوفاً فَجَازُوه، فَإِنْ عَجِزتُم عَنْ مُجَازَاتِه فَادعُوا لَهُ حَتَّى تَعلمُوا أنكُم قَد شكرتُم فَإِنْ شَكَرتُم فَإِنْ الشَّاكِر يُحِبُ الشَّاكِرين».

الحمد لله الذي هدانا ومكنا لنهتدي، والذي أمدنا بالصبر ووفقنا لإتمام هذا العمل، علت قدرته تعالى عما يصفون وحده لا شريك له.

أول كلمة شكر هي للحق وحده رب العزة تجلى في علاه

كما أتقدم بأرقى وأسمى عبارات الشكر والتقدير وعظيم الإمتنان إلى أستاذي المحترم الذي لم يبخل عليا بنصائحه وأرائه وإرشاداته القيمة، والذي منحني جل وقته وجهده طول فترة إشرافه على هذه الرسالة إليك أحسن الكلام، وجزاك الله عني خير الجزاء أستاذي الفاضل:

"عبد الغاني قبايلي".

كما أتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة الموقرين، لتحملهم عناء قراءة الرسالة وتصحيح أخطائها، وإبداء آرائهم وملاحظاتهم.

إلى كل من علمني حرفا، وزرع فيّ حب العلم والإطلاع، وبث فيّ أمل النجاح مرحلة بمرحلة، إلى صاحب الأنامل الذهبية

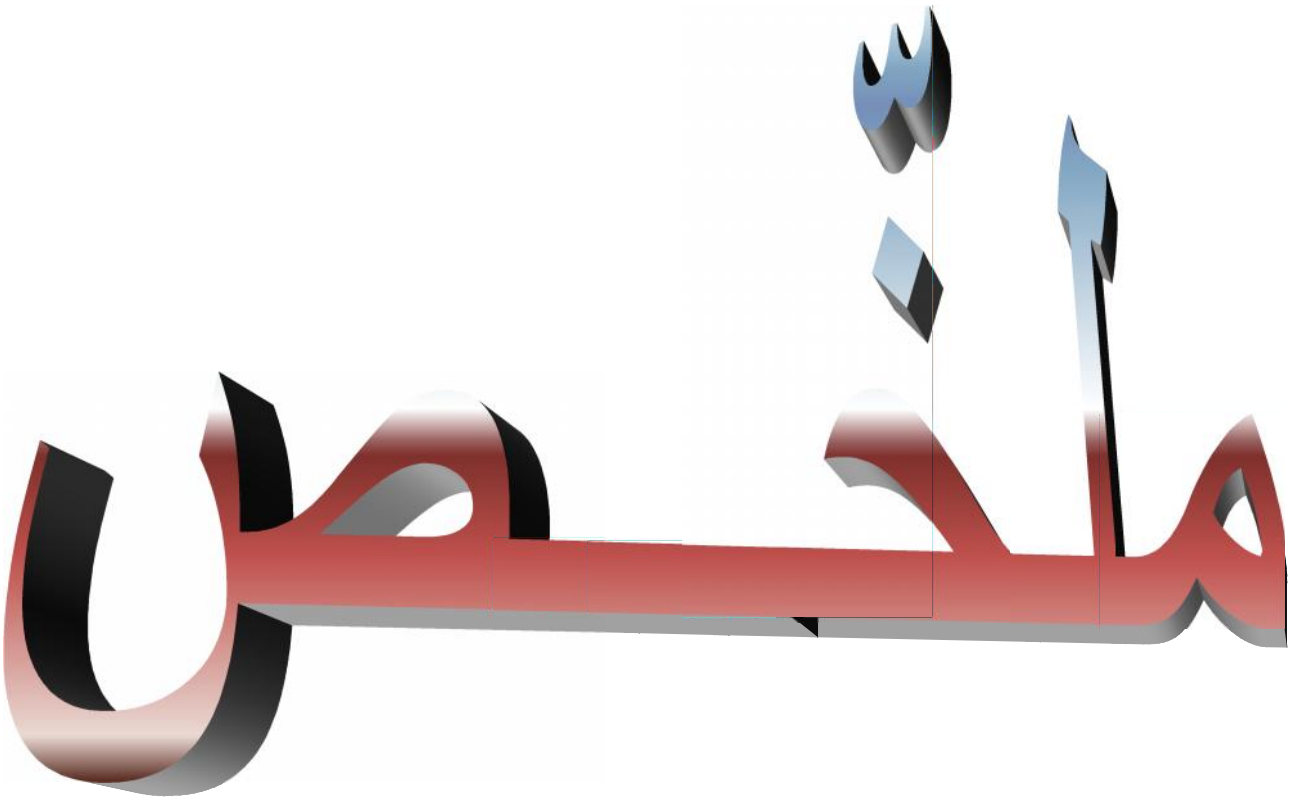
"عبد الهاني بوطبيشة" .

إليكم جميعا شكري وبارك الله فيكم.

إهـــداء

- إلى من رآني قلبها قبل عينها، وحضنتني أحشاءها قبل يدها، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب أمي: **"حبيـبة"**
- إلى من كلله الله بالوقار، إلى من أحمل اسمه بافتخار، إلى قدوتي الأولى، إلى من علمني أن أصمد أمام أمواج البحر الثائرة إلى أبي الحبيب: **"محمد الطـاهر"**
- إلى من غمرتني بلطفها وحنانها ودعواتها، إلى أمي الثانية خالتي: "**الويـزة**"
- إلى من حبهم يجري في عروقي ويلهج بذكرهم فؤادي، إلى إخوتي وأخواتي: "**بـدر**" "**عـابد**"، "**إيمـان**"، "**أمـال**"، "**آدم**".
- إلى أختي التي لم تلدها أمي ابنة خالتي: "**دلال**"، إلى ابن خالتي: "**محمـد**"، وزوجته: "**صـونية**"، وإلى الحبوب "**أسـامة**" والكتكوتة "**ابتهـال**"
- إلى عمتي وأعمامي وجميع أولادهم، وإلى خالاتي وأخوالي وجميع أولادهم
- إلى جدتي أطال الله في عمرها: جدتي "**قرميـة**"
- إلى صديقاتي اللاتي رافقنني طيلة مسيرتي الدراسية وتشاركوا معي الأفراح والأحزان وكن بمثابة الأخوات ونعم الصديقات: **حميدة، فاطمة الزهراء، فضيلة، سعاد، نبيهة مريم.**

إليكم جميعا أهدي عملي هذا.


ملخص

الملخص:

موضوع البحث: دراسة صوتية لقصائد "بشير عروس" ضمن مجموعة "الحواس الست"، بحيث اتخذت الدّراسة من الدّراسات القديمة والنتائج العلمية المعاصرة في مجال الصّوتيات مرتكزا وعونا لها من خلال معرفة ماهية الصّوت، ومكونات الجهاز النّطقي ومخارج الأصوات وصفاتها، وقد قامت على دراسة تكرار الأصوات والألفاظ والتّراكيب والمقاطع الصّوتية، ومعرفة دورهم في إحداث الإيقاع الدّاخلي للقصائد، بحيث ساهم هذا الأخير في إبراز حالة الشاعر وعواطفه، كما تطرقت الدراسة إلى تناول الوزن والقافية وما يترتب عنهما من وقع موسيقى خارجية تحدثها تفعيلات البحور الشّعرية، وما ينتج عنها من تغييرات متمثلة في الزّحافات والعلل وما يترتب أيضاً من تكرار حروف القافية وحدودها، كل هذا ساهم في خلق الإيقاع الخارجي الذي تطرب له الآذان وتطيب له النّفوس.

Résumé:

Sujet de recherche , Etude phonétique des poèmes de " Bachir AROUS " dans sa collection " les six sene"

Cette étude a considéré les recherches anciennes et les résultats scientifiques contemporains dans le domaine de phonétique, comme une source et un aide, en faisant savoir le fond de son, la composition de l'appareil phonatoire, ainsi que les sorties des son et leurs caractéristiques.

Elle à étudié surtout la répétition des sons, des mots, des compositions et aussi les morceaux (coupures) phonétiques, en sachant à tel point influencent ils à la production de rythme intérieure des poèmes, ce dernier joue un rôle très important à connaitre les émotions et l'état de poète.

Cette étude a pris en considération la métrique et la rime qui provoque une musique extérieure faite par des selabes poétiques, elle résulte aussi les changements identiques concernant les EZZIHAFAT WA ELILAL, ainsi que la répétition des lettres, des rimes et leurs limites, Tous ca à participe à la production d'un rythme extérieur qui donne charme et satisfaction quanton l'écoute.

مقدمة

اهتمّ الإنسان عبر تاريخه الطّويل، وفي فترة مبكّرة جداً من عمر الحضارة البشرية بالظّاهرة الصّوتية وذلك لكونها مادّة اللّغة، فاللّغة أصوات يتواصل بها أفراد المجتمع البشري والفرد لا يكتسب لغة ما دون الاستماع إلى أصواتها ومعرفة مورفيماتها وجملها المختلفة، ما يعني دور الأصوات في النّظام التّواصلي، وقد اعتبر الشّعر منذ القديم لغة الخطباء والمثقّفين بحيث حمل في طيّاته موسيقى وأصوات تصوّر مشاعر وأحاسيس الشّاعر، ما جعلنا نختار لهذه الدّراسة مجموعة قصائد شعرية، وقد كان بحثنا في هذا المجال لسببين أوّلهما: شغفي وحبّي ورغبتي للبحث في مجال الصّوتيات، وثانيهما التّفرد بدراسة قصائد الشّاعر "بشير عروس"، والجدير بالذّكر أنّه اقتصرت دراستنا على سبعة قصائد فقط من مجموعته الشّعرية متمثّلة في كلّ من قصيدة: "متعب" و"سأعود" و"حب أحمق" و"نشيدها" و"قالت" و"لم أنس" و"جفا وده"، بحيث حاولنا من خلالهم معرفة الجوانب الصّوتية من إيقاع داخلي وخارجي يتماشى ومضامين القصائد وللإحاطة بالموضوع أكثر ترتّب علينا طرح بعض التّساؤلات منها:

– ما هو مفهوم الصّوت وعلم الأصوات؟

– فيما تكمن علاقة علم الأصوات بالعلوم الأخرى؟

– ما هي نسبة شيوع الأصوات المجهورة أو المهموسة في قصائد الشّاعر؟ وكيف تؤثّر في إحداث النغمة الموسيقية الدّاخلية للقصائد؟

– ما مدى مساهمة تكرار الأصوات والمحسّنات البديعية والمقاطع الصّوتية في إحداث الإيقاع الدّاخلي للقصائد؟

– كيف تساهم الزّحافات والعلل في تسريع أو تبطئة الإيقاع الخارجي وما علاقة الوزن والقافية به؟

وبناءاً على هذه التساؤلات قمنا بصياغة مجموعة من الفرضيات أبرزها:

– ربما يكون لعلم الأصوات علاقة قوية بالعلوم الأخرى، وربما العكس.

– قد تكون نسبة شيوع الأصوات المجهورة أكثر من نسبة الأصوات المهموسة أو العكس وتكرار الصوت الواحد أكثر من مرة ربما يخلق نغماً موسيقياً داخلياً.

– ربما يساهم تكرار الأصوات والمحسنات البديعية والمقاطع الصوتية في خلق الإيقاع الداخلي من خلال النغم الذي يوقعه تكرار نفس الصوت أو الكلمة أو المقطع.

– ربما تساهم الزحافات والعلل في إحداث الإيقاع الخارجي من خلال التغيرات التي تطرأ على تفعيلات البحور الشعرية. كما قد يساهم الوزن القافية في خلق الإيقاع الخارجي من خلال تكرارهما.

وللإجابة عن هذه الأسئلة والكشف عن صحة هذه الفرضيات في هذه الدّراسة اعتمدنا المنهج الوصفي إضافة إلى المنهج التحليلي والإحصائي، حيث تكوَّن هذا البحث من مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة و ملحق، وقد جاءت على النحو الآتي:

المـدخل وقد اقتصرنا فيه على ما يمكن أن نمهّد به للموضوع، فأدرجنا فيه الحديث عن أهمّية الصّوت في اللّغة، ثمّ ألحقناه بنبذة تاريخية عن الدّراسات الصّوتية، أضف إلى هذا علاقة الصّوتيات بالعلوم الأخرى.

أمّا الفصل الأوّل وهو فصل نظري بعنوان: في الصوتيات، فأوردنا فيه بعض المفاهيم الأوّلية فنجد: التّعريفات اللّغوية والاصطلاحية لعلم الأصوات، ثمّ التّعريف بعلم الأصوات الوظيفي ثم تحدّثنا عن فروع علم الأصوات وبيّنا أعضاء الجهاز النطقي عند الإنسان ثم حدّدنا مخارج الأصوات عند كلّ من القدماء والمحدثين وصفاتها، وختمناه بمفهوم الإيقاع ومفهوم البنية الصّوتية الدّاخلية والخارجية.

أمّا الفصل الثّاني وقد كان فصل تطبيقي بعنوان: تحليل البنية الإيقاعية الداخلية للقصائد والذي أخذنا فيه التّكرار الكمّي للأصوات من خلال نسبة شيوع الأصوات المجهورة والمهموسة في القصائد، كما تناولنا التّكرار اللّفظي والتّركيبي، وبعدها الجناس بأنواعه وأخيراً المقطع الصّوتي بأنواعه القصير والمتوسّط والطويل.

أما الفصل الثّالث وهو فصل تطبيقي أيضاً بعنوان: تحليل البنية الإيقاعية الخارجية للقصائد والذي تناولنا فيه مفهوم الوزن ثمّ استخراج التفعيلات والزّحافات والعلل من خلال التّقطيع العروضي لأبيات القصائد، كما تناولنا مفهوم القافية وحروفها وحدودها مبرزين دورهم في خلق

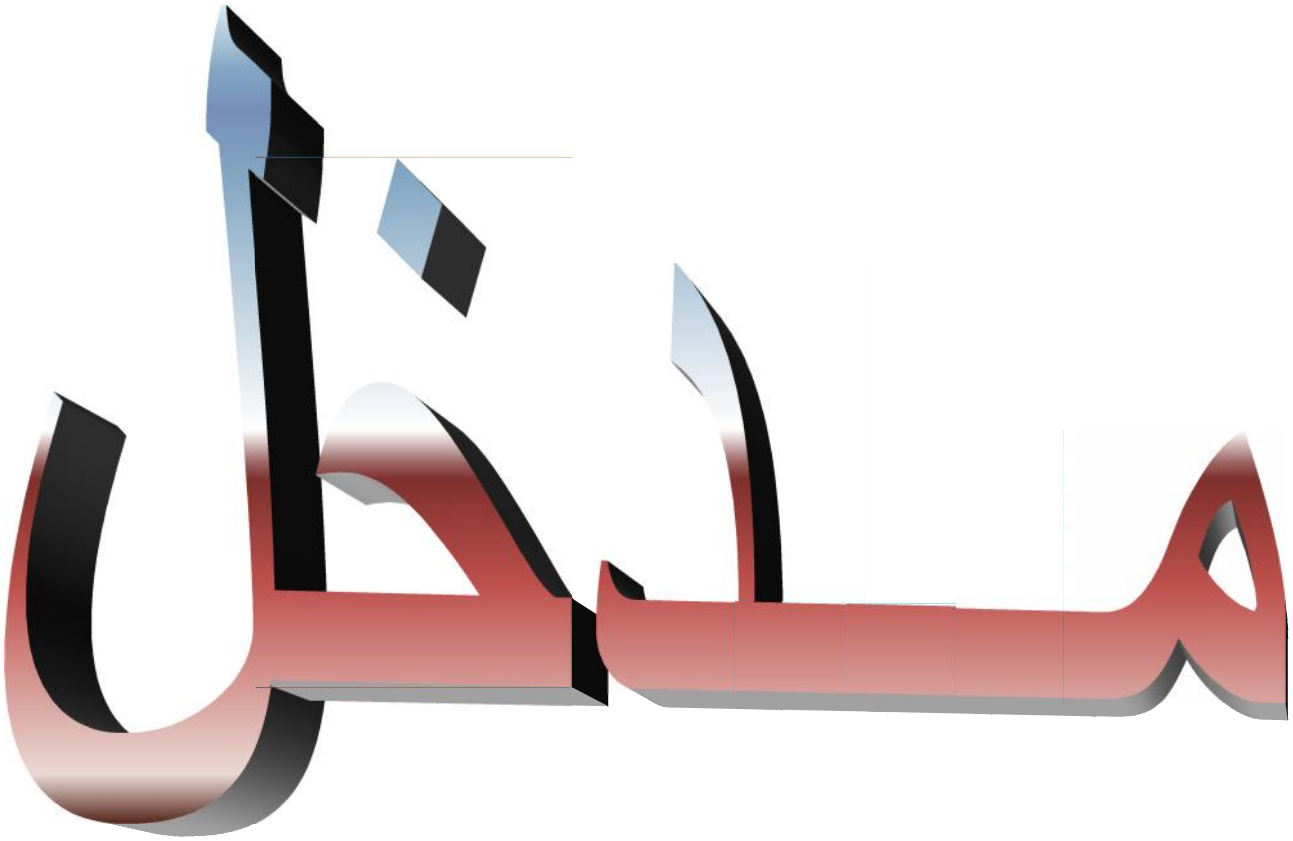
الموسيقية الخارجية للقصائد، ثم خاتمة تشمل حوصلة لأهمّ النتائج، وأخيراً ملحق تناولنا فيه التّعريف بالشّاعر والقصائد السّبع المتناولة بالدّراسة، وملحق للجداول والمخططات.

ويعتبر هذا النّوع من الدّراسات أقلّ تناولاً من طرف الباحثين العرب، مع العلم أنّه قد سبقنا إليه العديد من الباحثين والدّارسين سواء القدماء أمثال "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في معجم "العين"، و"ابن جنى" في كتاب "سر صناعة الإعراب" أو من المحدثين أمثال "إبراهيم أنيس" في كتاب "الأصوات اللّغوية"، و"كمال بشر" في كتاب "علم الأصوات"، أمّا فيما يخص دراستنا لقصائد "بشير عروس" فيعدّ بحثنا أوّل بحث يتناول القصائد بالدّراسة وهذا يعد مكسب لنا وشرف وفخر.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: "الحواس الست" "لعادل سلطاني" و"يونس قريب" وآخرون، "سرّ صناعة الإعراب" "لابن جنّي"، "الأصوات اللّغوية" و"موسيقى الشّعر" "لإبراهيم أنيس"، " علم الأصوات" "لكمال بشر"، وكما هو معروف أنّه لا تخلو دراسة من وجود صعوبات ومعوقات، فقد واجهتنا بعض الصّعوبات والمشقّات أبرزها ضيق الوقت وتعدّد القصائد وقلّة المصادر والمراجع في مركزنا الجامعي.

وفي الأخير نتقدّم بأسمى معاني التّقدير وكلمات الشّكر والامتنان الفائق لأستاذنا المشرف: "عبد الغاني قبايلي"، كما نشكر الأستاذ: "نوري خدري" الذي وجهني لدراسة قصائد الشاعر: "بشير عروس"، كم لا ننسى أن نتقدم بالشكر للشاعر الكبير: "بشير عروس" الذي سمح لنا بأن ندرس قصائده دون أن ننسى كلّ من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

والحمد لله.


مدخل

مدخل: مفاهيم أولية

أ- أهمية الصّوت في اللّغة؛

ب- نبذة تاريخية عن الصّوت:

ب-أ/ الدّرس الصوتي عند الهنود؛

ب-ب/ الدّرس الصّوتي عند اليونان؛

ب-ج/ الدّرس الصّوتي عند الرّومان؛

ب-د/ الدرس الصّوتي عند العرب؛

ج/ الصوت وعلاقته بالعلوم الأخرى:

ج-أ/ أهمية الصّوت في دراسة الجانب الصّرفي؛

ج-ب/ أهمية الصّوت في دراسة الجانب النّحوي؛

ج-ج/ أهمية الصّوت في دراسة الجانب البلاغي.

توطئة

يعتبر الصّوت من أهم القضايا التي شغلت النّقاد والمفكرين قديماً وحديثاً، إذ يعد الأساس والمنبع الأول للدخول إلى النّص أثناء التحليل اللغوي، ما يبرز دور وأهمية الصّوت في حياة اللّغة وفيما سيأتي توضيح لذلك.

أ/ أهمية الصّوت في اللّغة:

تعدّ اللّغة وسيلة تبليغ وتواصل بين أفراد المجتمع، بها يعبّرون عن أغراضهم وانشغالاتهم ويلبّون احتياجاتهم، ونظراً للأهمية البالغة التي تتميّز بها فقد دأب العلماء على الاهتمام بالظّاهرة الصّوتية، ودراستها في فترة مبكّرة جدًا من عمر الحضارة الإنسانية، لما للأصوات من دور في اكتمال النظام التواصلي بين أفراد المجتمع البشري، فكان استعمال الصّوت لتحقيق عملية التواصل والإبلاغ، أي توجد علاقة قوية بين الصّوت واللّغة وهي علاقة الجزء بالكل، أو الفرع بالأصل وعليه كان الصّوت هو الأصل واللّغة هي الفرع.

فبالصّوت عبّر الإنسان عن طموحاته وعن خيباته، عن أفراحه وعن أحزانه، كما نجد أنّ علاقة اللّغة بأصواتها تعود إلى المراحل الأولى من حياة الإنسان، فهي ترافقه في جميع مراحل حياته منذ الصرخة الأولى والتي تمثّل إعلان عن وجوده في هذه الدنيا، إلى صوت الشهادة معلناً عن نهايته في هذا الوجود، وبين الصّوت الأوّل والأخير حياة كلّها أصوات،[1] أي أنّ الإنسان يستعمل في تواصله أصواتاً لغوية وأخرى غير لغوية كالصفير، والأنين والصراخ وغير ذلك، وكما هو معروف أيضًا أنّ اللّغة ظاهرة اجتماعية فكرية، أي أنّها أصوات تصدر من وسط اجتماعي نتيجة عمل فكري بمعنى: " أنّ كلّ منطوق هو نتاج الفكر، وقد أثبتت التحاليل العلمية المخبرية للجهاز الصّوتي أنّ الوترين الصّوتيين يتحرّكان مع التفكير في كلّ صوت، سواء أرسله الناطق أم لم يرسله." [2] فالكلام المنطوق يحدث نتيجة عملية فكرية ذهنية في المخ أي أنّنا نتكلّم بفكرنا.

---

[1] ينظر: مكي درار، ملامح الدلالة الصّوتية في المستويات اللسانية، دار الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013 ص 03

[2] المرجع نفسه، ص 04

ومن أبرز الدلائل على أهمية الصّوت في اللّغة، أنّه رغم وجود وسائل وطرق غير الكلام نستطيع التّواصل بها مع غيرنا، كاستخدام الإشارات، والإيماءات، والرّسوم وغيرها، إلّا أنّ الصّوت يبقى الأشمل والأبلغ في عملية التّواصل وهذا ما يؤكّده "أحمد مختار عمر" بقوله: « من الثّابت أنّ لغة الحديث هي أهم وسائل الاتصال الإنساني وأوسعها انتشارًا، ومتوسط ما ينتجه الشّخص من حديث أكثر بكثير مما ينتجه من كلام مكتوب، ومن إيماءات وإشارات »[1]، فطبيعة الكلام صوتية لأنّه عبارة عن ذبذبات تؤدي معنى، وما الرّسم الخطي للكلمة في اللّغة الإنسانية إلّا محاولة لتجسيد الصّوت، وخلق صورة بصرية له، كما أن الصّوت أسبق من الكتابة، حيث يقول "كمال بشر": « اللّغة المنطوقة أو الكلام أسبق من الكتابة بقرون طويلة لا يعرف مداها، فلقد عاش الإنسان يتكلم مئات السنين قبل أن يصل إلى وسيلة تسجيلية لنقل كلامه إلى غيره »[2]، كما تتجلّى أهمية الصّوت في اللّغة أنه لا يمكن دراسة لغة ما دراسة علمية دون الوقوف على وصف أصواتها وأنظمتها الصّوتية، فالكلام وقبل كل شيء سلسلة من الأصّوات. وقد بلغت أهمية الصّوت في اللّغة إلى حد تشبيهها بالدورة الدموية إذ نجد "مكي درار" يقول: « الدّورة الصّوتية شبيهة بالدّموية في دورتيها الصّغرى والكبرى، وإذا كانت الدّورة الدّموية الصّغرى تتم داخل القلب والكبرى في أعضاء الجسم كله، فإنّ الدّورة الصّوتية الصغرى تتمّ داخل الدّماغ والكبرى خارجه وتحت مراقبته »[3]، بمعنى أنّ الدّورة الصّوتية الصّغرى تكون ذهنية عقلية داخل المخ أمّا الدّورة الصّوتية الكبرى فهي عملية النطق والكلام، والتي تكون بمراقبة العقل، أي أنّ الصّوت اللّغوي يكون نتاج للفكر والتّفكير.

---

[1] أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللغوي، عالم لكتب القاهرة، 1997، ص 13

[2] كمال بشر، علم الأصّوات، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 360

[3] مكي درار، ملامح الصّوتية في المستويات اللسانية، ص 18

ب/ نبذة تاريخية عن الصّوت:

عرفت الحضارات الإنسانية السّابقة دراسات لغوية عديدة، كانت من بينها الدّراسات الصّوتية، إذ حظي الجانب الصّوتي باهتمام خاص لدى الدّارسين القدامى.

فنجد أن الإنسان منذ القدم التفت إلى هذه الظاهرة بوصفها أثراً حساساً يحدثه أعضاء النطق عند الإنسان، وقد تطور الدرس الصوتي عبر الحضارات المختلفة وتوضيحها كالآتي:

ب-أ/ الدّرس الصّوتي عند الهنود:

منذ القديم حاول الإنسان تقديم تفاسير للظواهر الصّوتية، ويعدّ الهنود أوّل الأمم التي وصفت الأصّوات اللّغوية وصفًا دقيقًا من النّاحية النّطقية في تاريخ الإنسانية.

أمّا عن هدف الدّراسة الصّوتية عندهم فكان في أوّل الأمر دينياً يتمثّل في الحفاظ على كتابهم المقّدس الفيدا (Vedas)، والنّطق الصّحيح لكلماته، وتعليم النّاس كيفية ترتيله، ثم تطور البحث الصّوتي إلى مرحلة أحسن فأصبحت تدرس موضوعات من علم الأصّوات، فكانت دراسة عميقة ودقيقة، وتمثلت هذه الجهود عند الباحث "بانيني" الذي يُعدّ أب للدّرس الصّوتي في العالم وذلك من خلال جهوده ودراساته الصّوتية للّغات الهندية.

حيث تحدّثوا عن الصّوت المفرد وقسّموه إلى علل وأنصاف علل وسواكن، وقسّموا العلل إلى بسيطة ومركبة، كما قسّموا السواكن بحسب مخارجها، وأنّ أثر القفل في إنتاج الأصّوات الانفجارية، والفتح في إنجاز أصوات العلّة، والتّضييق في إنتاج الأصّوات الاحتكاكية، وتحدّثوا أيضًا عن المقطع الصّوتي، والنّبر وعدوه من خصائص العلل لا الحروف الصّحيحة السّاكنة وقسّموه إلى درجات ثلاث.[1]

فالدّرس الصّوتي الهندي كان أشبه بالأبحاث التّجريبية التي تعتمد على الملاحظة الدّقيقة وإجراء التجارب.

---

[1] ينظر: أحمد مختار عمر، البحث اللّغوي عند العرب مع دراسة لقضية التّأثير والتأثّر، علم الكتب، القاهرة، ط6، 1988، ص58

ب-ب/ الدّرس الصّوتي عند اليونان:

اشتهر اليونان في الحضارة الإغريقية بالمنطق الفلسفي كما كانت لهم اهتمامات ودراسات في الجانب الصّوتي، فدرسوا الأصّوات الصّامتة والأصّوات الصائتة، وفرّقوا بينها، كما لا يخفى علينا جهد "أفلاطون" في هذا المجال، والذي تناول التّحليل السّمعي للأصوات، كما تضمّنت منظومة "أرسطو" الفكرية كذلك رصيدًا معرفيًا في مجال الدّراسة الصّوتية، « فدرسوا لغتهم دراسة صوتية وصفية مستفيدين في ذلك من البحوث اللّغوية التي سبقتهم، وبنوا عليها دراساتهم حتى تبلورت إلى نظريات جديدة حول الظاهرة اللّغوية، فاهتمّ الفلاسفة والمفكّرون اليونان بهذه الظاهرة»[1] وعليه فالدّراسة الصّوتية عندهم امتازت بالمنطق لأنّ نظرة اليّونانيين للّغة كانت نظرة منطقية، ولأنّهم كانوا فلاسفة أكثر منهم علماء لغة، أو حتّى علماء دين، وبذلك طغت النّزعة الفلسفية على دراساتهم حول نشأة اللّغة وبنيتها.

ب-ج/ الدّرس الصّوتي عند الرّومان:

تميّزت دراساتهم بالتقليد وتبنّي الحقائق اللّغوية، فقد تتلمذوا على يد اليّونانيين، ولم يأتوا بالجديد.

ب-د/ الدّرس الصّوتي عند العرب:

تعتبر الدّراسة الصّوتية من أقدم الدّراسات عند العرب، وذلك لاتصالها المباشر بتلاوة القرآن الكريم، وفهم كلماته وتراكيبه ومعانيه، وقد اجتمعت جلّ المصادر اللّغوية بأنّ أوّل الجهد في البحث الصّوتي كانت من قبل "أبي الأسود الدؤلي" (ت68هـ) متمثّلة في ضبط النّص القرآني الكريم بالنقط من خلال ملاحظة حركة الشّفتين بمساعدة كاتبه.

وكان الهدف من ذلك هو الخوف من وقوع اللّحن في القرآن الكريم وتحريفه، أي هدف دينياً وهو نفس الهدف عند الهنود كما ذكرنا سابقًا. ولعلّ أشهر المحاولات وأكثرها دلالة على الوعي الصّوتي هي ما قام به أمّام النّحاة العربي "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ت175هـ)، والذي يعدّ

[1] عيسى واضح حميداني، في الصّوتيات الفيزيولوجية والفيزيائية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2014، ص 22

أوّل من التفت إلى صلة الدّرس الصّوتي بالدّراسات اللّغوية من خلال معجمه "العين" والذي يعدّ أوّل معجم صنّف في العربية، والذي بُنيّ على أساس صوتي صدر بمقدّمة صوتية تعدّ أوّل دراسة صوتية منظّمة وصلت إلينا في تاريخ الفكر اللّغوي عند العرب، حيث وصف مخارج الحروف العربية وصفًا شاملاً، ورتّبه ترتيباً صوتياً وفقاً لمخارج الأصّوات، واعتمد على نظام التقلّيبات، كما تحدّث عن القوانين الصّوتية من قلباً وإعلالاً، وحذف وإبدال وإدغام، وقد بدأ معجمه بصوت "العين" على اعتباره صوتاً ناصعاً، واضحاً، سمعياً لا يتعرّض لما تتعرّض له الهمزة أو الهاء من التبدّل بسبب التركيب، فبدأ بأصوات الحلق (من أقصى الحلق) ثمّ باقي الأصوات منتهياً بالحروف الشّفوية، وختم ترتيبه بأصوات العلّة والهمزة، وهو تّرتيب مخالف للتّرتيب الأبجدي والألفبائي بحيث خلق لنفسه ترتيباً خاصًا.

وعلى هذا "فالخليل" رتّب الحروف العربية ترتيباً صوتياً حسب المخارج بدءا بالعين، وتحدّث عن مخارج هذه الحروف تفصيلاً، فنجد مخرج الحلق لأنّ الحرف خرج من الحلق كما صنّف الأصّوات العربية إلى حروف حسب صفاتها، كما تعرّض لنسبة تردّد الأصّوات العربية في الكلام حسب قربها من المخرج أو بعدها.[1]

وتلاه كتاب "سيبويه" (ت180ه)، الذي تضمّن دراسة صوتية تنوّعت بتنوّع مادّتها، والجدير بالذّكر أنّ جهوده في الدّرس الصّوتي قريبة من جهود أستاذه "الخليل" فهو يوافقه تارة ويخالفه تارة أخرى، فأعضاء النّطق نفسها عند كلتا العالمين تبدأ بأقصى الحلق وتنتهي بالشّفتين، إلّا أنّ الاختلاف كان في ترتيب الحروف « فقد بدأ سيبويه بالهمزة والألف والهاء، وقدّم الغين على الحاء وأخّر القاف على الكاف إلى غير ذلك من المسائل المختلفة فيها »[2]، كما تحدّث عن ظواهر صوتية مختلفة مبثوثة في طيّات الكتاب بأجزائه الخمسة – تحقيق عبد السلام محمد هارون –

---

[1] ينظر: يحي بن علي بن يحيي المباركي، المدخل إلى علم الصّوتيات العربي، خوارزم العلمية، د ت، ص 65

[2] عيسى واضح حميداني، في الصّوتيات الفيزيولوجية والفيزيائية، ص 41

وقد استهلّ "سيبويه" في الجزء الرّابع في باب الإدغام حديثه: « بذكر عدد الحروف العربية ومخارجها ومهموسها ومجهورها، وأصولها وفروعها ».[1]

وبذلك يعدّ "الكتاب" أساسًا ومرجعًا لكل من صنف في هذا الباب من النّحاة واللّغويين والقرّاء.

كما نجد "ابن جني" (ت392هـ) والذي يعدّ أوّل من أفراد المباحث الصّوتية بمؤلّف مستقلّ ونظر إليها على أنّها علم قائم بذاته في كتاب "سر صناعة الإعراب"، بسّط فيه الكلام على حروف العربية فأفرد باب بعنوان: « باب بأسماء الحروف وأجناسها، ومخارجها، ومدارجها وفروعها المستحسنة وفروعها المستقبحة »[2] إلى غير ذلك من المباحث معتمداً في ذلك على طريقة تعليمية ناجحة متمثّلة في طريقة "التمثيل" فيقول: « ما شبه بعضهم الحلق والفم بالناي فإنّ، الصّوت يخرج فيه مستطيلاً أملس ساذجًا، كما يجري الصّوت في الألف غُفْلاً بغير صنعة فإذا وضع الزّامر أنامله على خروق الناي المنسوقة، وراح بين عمله، اختلفت الأصّوات، وسمع لكلّ خرق منها صوت لا يشبه صاحبه ».[3]

فطريقة عرضه تختلف بأسلوب مصوّر، وقريب إلى الفهم في توضيح المصطلحات وهو أيضًا سارٍ على درب من سبقوه، فقد حصر المخارج في ستة عشر مخرجًا، كما كان منهجه في ترتيب الحروف لا يختلف عمّا وجدناه عند "سيبويه" في "الكتاب"، ولا تقتصر جهود "ابن جني" الصّوتية على ما في "سر صناعة الإعراب"، بل يتعدّاه إلى كتبه الأخرى، وفي مقدّمتها "الخصائص" الذي تضمّن مادّة صوتية غنية جاء بعضها منثورًا في طيّات الكتاب.

ثمّ جاء "ابن سينا" (ت428هـ) فجمع هذا كلّه في رسالته "أسباب حدوث الحرف" والتي قسّمها إلى ستّة فصول وهي:

---

[1] أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ج4، ط2، 1982، ص 431

[2] أبو الفتح عثمان بن جنّي، سرّ صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ج1، ط2، 1993، ص 41

[3] المصدر نفسه، ج1، ص ص 9/8

«1- في سبب حدوث الصّوت، ويقصد صوت الإنسان وغيره.

2- في سبب حدوث الحروف، ويقصد بالحروف الأصّوات الإنسانية.

3- في تشريح الحنجرة واللّسان.

4- في الأسباب الجزئية لحذف حرف من حروف العرب.

5- في الحروف الشبيهة بهذه الحروف، وليست في لغة العرب.

6- في أنّ هذه الحروف من أي الحركات غير النطقية قد تسمع »[1]

فعالج في رسالته أصوات اللّغة على نحو فريد، فتحدّث عن علم الأصّوات النّطقي، وتحدّث عن كيفية إصدار الكلام، ووصف الحنجرة واللّسان، كما عرض لوصف مخارج الحروف وصفاتها فدرس الصّوت بشَقّيه الفيزيائي والفيزيولوجي، معتمداً على علم التّشريح، وبذلك فقد درس الصّوت من مختلف جوانبه التّشريحية والفيزيائية، والسّمعية والوظيفية.

وتبقى إسهامات العرب القدماء كثيرة، وبذكرنا لهؤلاء العلماء لا يعني أنّ الدّرس الصّوتي يقتصر عليهم فقط، وهذا على سبيل المثال لا الحصر، ومن المعروف أنّه بعد القرن الرابع هجري ضعفت العلوم في بلاد المسلمين، وأصبح التّقليد هو السائد حتى جاء العصر الحديث، وبدأت النّهضة في مختلف الميادين، ومنها ميدان الصّوتيات فنجد من الكتب الحديثة في علم الأصّوات باللّغة العربية: "الأصّوات اللّغوية" للدكتور "ابراهيم أنيس"، وكتاب "مناهج البحث في اللّغة" للدكتور "تمام حسان"، أيضًا كتاب "دراسة الصّوت اللّغوي" للدكتور "أحمد مختار عمر"، وكتاب "علم الأصّوات" للدكتور " كمال بشر"، فتعدّدت المؤلّفات والتّرجمات في مجال الصّوتيات إضافة إلى أنّ النّتائج كانت علمية دقيقة في تحديد المخارج الصّوتية، وتقديم تفسيرات عضوية وفيزيولوجية، وذلك بفضل تطوّر الأجهزة والمخابر الصّوتية.

[1] ينظر: رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللّغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1997، ص 17

ج/ الصّوت وعلاقاته بالعلوم الأخرى:

اللّغة بنية صوتية ذات أجزاء منسّقة يعتمد بعضها على بعض وبالتّالي لا يمكن دراسة الجانب النّحوي أو الصّرفي أو البلاغي إلّا بمراعاة الجانب الصّوتي ومنه يتبيّن لنا أهمية الصّوت في دراسة الجوانب اللّغوية الأخرى.

ج-أ/ أهمية علم الأصّوات في دراسة الجانب الصرفي:

عند دراسة بعض الظّواهر الصّرفية نستعين بعلم الأصّوات ومن أمثلة ذلك نجد:

ج-أ-أ/ إسناد الأفعال إلى الضّمائر:

« عند إسناد الفعل الماضي إلى تاء الفعل فإنّ ذلك يؤدّي إلى سُكون لام الفعل مثال ذلك: كَتَبْتُ← katabtu، وكذلك عند إسناد نون النّسوة تُسكن لام الفعل، مثل ذلك: كَتَبْنَ←katabna والتّفسير الصّوتي لهذا التّسكين هو أنّ النّظام المقطعي للفصحى يكره توالي أربعة مقاطع من النّوع القصير المفتوح (ص ح)»[1]، معنى هذا أنّ التّحليل المقطعي في كَتَبَ يكون على الشّكل الآتي:

كَ + تَ + بَ ← ص ح + ص ح + ص ح. أمّا التّحليل المقطعي في كَتَبْتُ وكَتَبْنَ فيكون:

كَ + تَبْ + تُ ← ص ح + ص ح ص + ص ح.

كَ + تَبْ + نَ ← ص ح + ص ح ص + ص ح.

فلكراهة توالي أربعة مقاطع من النّوع القصير المفتوح (ص ح) يُسكن لام الفعل إذا أُضيفت نون النّسوة للفاعل أو تاء الفاعل.

ج-أ-ب/ التقريب:

« وهو نزعة صوتين إلى التّقارب أي الاتّصاف بصفات متقاربة حتى يسهل نطقها متتاليين وذلك إذا كانا متباعدي المخرج أو كانا متماثلي المخرج لكن أحدهما مجهور والآخر مهموس »[2] ومن أمثلة ذلك انقلاب تاء افتعل دالاً نحو قولك: ازتهر ← ازدهر.

---

[1] حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصّوات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999، ص272

[2] الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصّوات الحديث، تقديم: صالح القرمادي، ط3، 1992، ص69

ج-ب/ أهمية علم الأصّوات في دراسة الجانب النّحوي:

لا يتمّ دراسة الجانب النّحوي إلّا بمراعاة القوانين الصّوتية، وأيّ إغفال للجانب الصّوتي يؤدّي حتماً للوقوع في الخطأ، فعلى الدارس النحوي أن يعرف الصّوامت والحركات الموجودة في اللّغة، كما يجب أن يكون عارفًا ملمًا بالقوانين الصّوتية، ومن الأمثلة الصّوتية التي تبيّن أهمية علم الأصّوات في دراسة الجانب النحوي نجد في المبنيات:

ج-ب-ب/ اسم الإشارة ذا:

« التّكوين الصّوتي لهذا الاسم: يتكوّن هذا الاسم من [صامت + فتحة طويلة] يتّضح من الكلام السّابق أنّ هذا الاسم ينتهي بفتحة طويلة وهذا يبيّن لنا أنّه لا يكون مبنياً على السّكون، لأنّ الحركة لا تقبل السّكون، والقول أنّه مبني يراعي المكتوب ولا يراعي المنطوق... ».[1]

ج-ج/ أهمية علم الأصّوات في دراسة الجانب البلاغي:

ينقسم علم البلاغة إلى ثلاثة فروع هي علم البديع، وعلم المعاني، وعلم البيان، وقد كان لعلم الأصّوات علاقة وأهمية في دراسة علم البلاغة. ومن ذلك ما قاله الجاحظ: « الصّوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلّا بظهور الصّوت»[2]، من هذا القول نجد أهمية الكلام المنطوق في المساعدة في تمثّل المعنى، فمن خلال نطق الكلام نتصوّر معانيها.

كما نجد أنّ هناك من يطلق على العلاقة القائمة بين الصّوت والبلاغة اسم "البلاغة الصّوتية" فيقول: « البلاغة الصّوتية إذن هي كلّ وسيلة صوتية يتحقّق فيها مفهوم البلاغة بمعناه المصطلح عليه عند البلاغيين »[3]، معنى هذا ما نجده في علم المعاني مثلاً في جملة الأمر: (ادرس واترك اللعب)، فمن خلال النّغمة التي تصاحب نطقها نعرف معناها، فهي تحمل عدّة

---

[1] حزم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصّوات، ص 278

[2] أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1 ،ط7 1998، ص 79

[3] محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصّوتية في القرآن الكريم، الرسالة للإنتاج والتوزيع والإعلان، ط1، 1988، ص 11

معاني، قد تعني النّصح والإرشاد، وقد تعني التّهديد فالنّغمة التي تقال بها الجملة تختلف في الحالتين.

الفصل الأول

الفصل الأول: في الصّوتيات

أ/تعريف الصوت:

أ-أ/ لغة؛

أ-ب/ اصطلاحا؛

ب/ علم الأصوات الوظيفي: الفونولوجي:

ج/ فروع علم الأصوات؛

د/ الجهاز النطقي؛

هـ/ مخارج الأصوات:

هـ-أ/ عند القدماء؛

هـ-ب/ عند المحدثين؛

و/ صفات الأصوات:

و-أ/ صفات لها ضد؛

و-ب/ صفات لا ضد لها؛

ز/ مفهوم الإيقاع؛

ح/ مفهوم البنية الصّوتية.

أ/ تعريف الصّوت:

للصّوت تعريفات كثيرة وجدت في معاجم اللّغة العربية، وفي الكتب الصّوتية، اللّغوية القديمة والحديثة، وبذلك تعدّدت التعريفات بين ما هو لغوي، وما هو اصطلاحي وفيما سيأتي سنحاول ذكر بعضها.

أ-أ/ لغة:

وردت كلمة "صوت" في كثير من المعاجم العربية، فقال "الخليل أحمد الفراهيدي": «صوت: صَوَّتَ فلانٌ بفلانٍ تصويتاً أي دعاه، وصَاتَ يَصُوتُ صَوْتاً فهو صائِتٌ بمعنى صَائِح وكل ضربٍ من الأغنيات صَوْتٌ من الأصوات، ورجل صائِت: حَسَنُ الصوت شديدُه، ورجل صَيِّتٌ: حَسَنُ الصّوتِ، وفلان حَسَن الصِّيت: له صَيْتٌ وذكرٌ في الناس حَسَنٌ»[1] ، فنجد "الخليل" ربط الصوت بالنداء والصياح، كما ربطه بالغناء، وحسن الصوت، ووقع الأثر الذي يتركه الشخص.

وعرّفه "الزمخشري" في "أساس البلاغة" بقوله: « ص و ت- صوَّت به، ورجلٌ صَيِّتُ وصَوْتُ صَيِّتُ، وسابَّ المخبَّل الزَّبرِقانُ فقال لأصحابه: وله صَوتُ في الناس وصِيتُ، وذَهب صِيتُه فيهم »[2]، فمفهوم الصوت عند "الزمخشري" يدور حول الأثر الذي يتركه الشخص ومكانته في المجتمع أو بين الناس.

وجاء في "المصباح المنير" "للفيومي" أن « الصَّوْتُ: في العُرْفِ جَرْسُ الكَلَامِ والجمع (أصوات) وهو مذكَّر أمّا قوله: سَائِلْ بَنِي أَسَدِ مَا هَذِهِ الصَّوْتُ، فإنّما أَنَّثَ ذَهَابا إلى الصَّيْحَةِ وكثيرًا ما تَفْعَلُ العَرَبُ مِثْلَ ذلك... ورَجُلٌ (صَائِتٌ) إذا صَاح و(صَيِّتٌ) قَوِيُّ الصَّوْتُ و(الصِّيتُ)

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج2، ط1، 2003، مادة [ص و ت]

[2] جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج2، دت، مادة [ص و ت]

بالكسر الذِّكرُ الجميل في النَّاس»[1]، وعليه فالصّوت عند "الفيومي" ارتبط بجرس الكلام، والجمع منه أصوات وهو في صيغة مذكّر، بمعنى الصّياح، وقوّة الصّوت، كما ارتبط بالذّكر الحسن.

أمّا "ابن منظور" فهو يكاد يجمع بين التّعريفات السّابقة فيقول: « الصَّوتُ: الجَرْسُ معروف، مذكر... وقد صَاتَ يَصُوتُ ويُصَاتُ صَوْتًا، وأَصاتَ، وصَوَّتَ به: كلّه نادَى. ويقال صَوَّتَ يُصَوِّتُ تَصْوِيتاً فهو مُصَوِّتٌ، وذلك إذا صَوَّتَ بإنسانٍ فدعاه. ويقال صاتَ يَصُوتُ صَوْتًا فهو صَائت، معناه صائح... والصائتُ: الصائح... وكل ضَرْبٍ من الغِناء صوْتٌ، والجمع الأصوات».[2]

فالصّوت عنده الجرس ومعناه يقترن بالنّداء والصّياح والغناء والصّوت مذكر، يجمع على أصوات.

فنجد أنّه قد اجتمعت جميع التّعريفات اللّغويّة السّابقة على هذه المعاني، كما أنّ علماء اللّغة جمعوا بين الأصوات الحيوانية من ضمنها صوت الإنسان وهو حيوان ناطق، وأصوات غير حيوانية كصوت الجرس مثلاً.

أ-ب/ اصطلاحا:

عرّف "ابن سينا" الصّوت في رسالته فقال: « الصوت يحصل من مقابل القَرع وذلك قَلْع لأنّ القَرْعَ هو قُرْبُ جِرمٍ مُقاوِمٍ له قُرْبًا تابعًا له تاليًا مماسَّةً عَنِيفَةٌ بسرعة حركة التّقريب وقوَّية. ومقابل هذا بُعْدُ جِرْمٍ من جِرْمٍ مماس له مُنْطَبِقٍ أَحَدُهُما على الآخر بُعْدًا يَتَفَرَّقُ من مَمَاسَّتِه تَفرقاً بقوَّةٍ وسرعةِ حركةٍ في التّبعيد، وهاهنا يظهرُ صوتٌ من غير أن يكون قَرَع »[3]، فنجد "ابن سينا"

---

[1] أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، تح: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، ط2، د ت، مادة [ص و ت]

[2] جمال الدين أبو الفضل بن منظور، لسان العرب، ضبط نصّه وعلّق حواشيه: خالد رشيد قاضي، دار صبح، إديسوفت، بيروت لبنان، ج7، ط1، 2006، مادة [ص و ت]

[3] أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، أسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسّان الطيّان، ويحي مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د ت، ص103

قد نبّه إلى الصّوت الذي يحدث في الطّبيعة من القرع والقلع. وعليه فالصّوت يحدث نتيجة قرع أو قلع.

أمّا صاحب "سر صناعة الإعراب" فيرى أنّ: « الصوت عَرَض يخرج من النفس مستطيلاً متّصلاً، حتّى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها...» [1]، "فابن جني" من خلال تعريفه هذا يشير إلى مصدر الصوت وكيفية حدوثه، وطريقة خروجه، وعوامل تقاطعه واختلاف جرسه بحسب اختلاف مقاطعه وعليه فهو يركّز على الصّوت اللّغوي دون سواه.

ولعلّ أشمل تعريف للصوت اللّغوي هو ما قاله "ابن جني" :« أمّا حدُّها: فإنّها أصوات يعبّر بها كلّ قومٍ عن أغراضهم »[2] ، من خلال هذا القول نخلص إلى شروط لا بدّ من توفّرها في عملية التواصل، والتي تشترك فيها كلّ لغة إنسانية طبيعية وهي: (الأصوات، التعبير بها، كلّ قوم أغراضهم)، وعليه كانت اللّغة ظاهرة صوتية وظيفية اجتماعية تربط بين أفراد المجتمع، والتي تختلف من مجتمع إلى آخر.

أمّا فيما يخص تعريفات الصّوت عند المحدّثين نجد تعريف "إبراهيم أنيس" الذي يقول: « الصَّوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصّوت بتجارب لا يتطرّق إليها الشّك أنّ كلّ صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أنّ تلك الهزّات قد لا تدرك بالعين في بعض الحالات» [3].

وعليه "فإبراهيم أنيس" يصف الصّوت كظاهرة طبيعية تصلنا عن طريق السّمع قبل معرفة معناها، كما يبرز دور الأجهزة الحديثة في معرفة طريقة و كيفية خروج الصّوت و بذلك فإن القول تضمن عناصر العملية الكلامية، المتمثلة في وجوب وجود جسم يتذبذب نتيجة تحريكه، وسط تنتقل فيه الذّبذبات، وأخيراً جسم يتلقى تلك الذّبذبات بمعنى الجهاز السّمعي.

---

[1] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 06

[2] ابن جني، الخصائص، تح: عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، ج1، د ت، ص 44

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، د ت، ص 05

ومن العلماء المحدثين أيضاً الذين عرّفوا الصّوت اللّغوي نجد "كمال بشر" إذ يقول: « الصّوت اللّغوي أثر سمعي يصدر طواعية واختياراً عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزاً أعضاء النطق، والملاحظ أنّ هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة ومؤلمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة ويتطلب الصّوت اللّغوي وضع أعضاء النّطق في أوضاع معينة محددة»[1] أي أنّ الصّوت اللّغوي عند "كمال بشر" يصدر إرادياً من طرف أعضاء النّطق في صورة موجات وذبذبات صوتية مرتبطة بحركة الفم بأعضائه، التي تتخذ أشكال وأوضاع مختلفة فتصدر منها أصوات مختلفة في النّطق أو المخرج.

بعد استعراضنا لمجموعة من التّعريفات اللّغوية والاصطلاحية نخلص إلى أنّ الأصوات اللّغوية هي دراسة أصوات اللّغة الإنسانية التي تخرج دراسة أي صوت آخر غير صوت الإنسان من الأصوات الطّبيعية، كما أنّ الدّراسة الصّوتية لا تعنى إلاّ باللّغة المنطوقة.

ب/ علم الأصوات الوظيفي: الفونولوجي

علم الأصوات (Phonologie) ويطلق عليه: « علم الأصوات التّنظيمي، أو علم الأصوات التّشكيلي، أو علم وظائف الأصوات، وهو العلم الذي يدرس الصّوت اللّغوي وهو داخل البنية اللّغوية من حيث وظيفته وتوزيعه وقيمته في اللّغة المعينة وعلاقة ذلك بالمعنى والقوانين العامة التي تحكم ذاك، منتهيا لوضع نظم تحدد نوعيته و صنفه ودوره في البناء اللّغوي » [2]، أي أنّ علم الأصوات الوظيفي يدرس الصوت اللّغوي من جانب وظيفته في السياق.

« فعلم الأصوات الوظيفي ينظر في أصوات اللّغة من جهة الوظائف التي تقوم بها في جهاز التواصل اللساني، وتندرج تحته قضايا صوتية مثل: الفونيم والمقطع الصّوتي والنبر والتنغيم» [3] ، فعلم التّشكيل الوظيفي يهتم بدراسة الصّوت في السّياق وله علاقة بالتّراكيب النّوعية الدّلالية، والصّرفية ويدرس الفونيم، التّنغيم، والنّبر، إذ يعدّ الفونيم من أهم قضاياه الصّوتية فالفونيم « أصغر وحدة صوتية غير قابلة للقسمة إلى وحدات أصغر فلو قلنا (ذاهب) لأمكن تقسيمها إلى

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص 119

[2] المرجع نفسه، ص 09

[3] نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الفتح، الإسكندرية، مصر، 2008، ص 123

وحدات صوتية أصغر» [1] ، أي أنّ الفونيم هو أصغر وحدة في اللّغة تساهم في تشكيل المعنى وهو أصغر وحدة لغوية دالة على نفسها بنفسها، عن طريقها يمكن التّفريق بين المعاني.

ج/ فروع علم الأصوات:

الأصوات اللّغوية هي أصوات منطوقة، والعملية الكلامية تقتضي مرسل وسامع، وعلى هذا الأساس كان لعلم الأصوات فروع وهي: «علم الأصوات النطقي، وعلم الأصوات الفيزيائي، وعلم الأصوات السمعي، إلّا أنّ بعض الدّارسين من أضاف فرع آخر وهو علم الأصوات المعملي أو التجريبي أو العملي ».[2]

ج-أ/ الصّوتيات النّطقية:

تعدّ الصّوتيات النّطقية من أقدم وأكثر الفروع انتشاراً في البيئات اللّغوية، وهو أوّل فرع يدرس: « نشاط المتكلّم بالنظر في أعضاء النطق، وما يعرض لها من حركات فيعين هذه الأعضاء ويحدّد وظائفها ودور كلّ منها في عملية النّطق منتهياً بذلك إلى تحليل ميكانيكية إصدار الأصوات من جانب المتكلّم ».[3]

أي أنّ هذا الفرع يدرس جهاز النّطق وأعضائه، والتّغيّرات التي تطرأ عليه، أثناء الكلام في مختلف الأصوات اللّغوية، فيحدّد الأعضاء ووظائفها والدور الذي تلعبه في إحداث الصوت لمعرفة ميكانيكية النّطق، فعلم الصّوتيات النّطقية يدرس إنتاج الأصوات المنطوقة في الجهاز الصّوتي عند الإنسان.

---

[1] يحي بن علي بن يحي المباركي، المدخل إلى علم الصوتيات العربي، ص 173

[2] ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص 08

[3] المرجع نفسه، ص ص 47/46

ج-ب/ الصّوتيات الفيزيائية:

هو فرع من فروع علم الأصوات، علم الأصوات الفيزيائي كما يعرّفه "ماريوباي": « إنّه ذلك الفرع الذي يتناول الخصائص الانتقالية للكلام» [1]، بمعنى أنّه يبحث في أصوات اللّغة من حيث خصائصها المادية والفيزيائية، كما أنّ « وظيفته مقصورة على تلك المرحلة الواقعة بين فم المتكلّم وأذن السّامع بوصفها الميدان الذي ينتظم مادة الدّراسة فيه وهي الذّبذبات والموجات الصّوتية ».[2]

وعليه فعلم الأصوات الفيزيائي يدرس الموجات الصّوتية وإمكانات انتشارها في الهواء، وبما أنّ مجال هذه الدّراسة لا يرى بالعين المجرّدة –الذّبذبات والموجات الصّوتية– فقد اعتمد الدّارسون على مجموعة من الأجهزة ساعدتهم في بحثهم.

ج-ج/ الصّوتيات السّمعية:

من خلال تسميتها تبيّن أنّها متعلّقة بالجهاز السّمعي إذ« يهتمّ هذا الفرع بالفترة التي تقع منذ وصول الموجات الصّوتية إلى الأذن حتّى إدراكها في الدماغ »[3]، أي أنّ هذا الفرع يدرس الصّوت المنطوق منذ وصول الذّبذبات الصّوتية إلى الأذن، وذلك عن طريق عملية السمع حتى تفكيكها وإدراكها في الدّماغ، وهي عملية عقلية ذهنية، وبما أنّ هذا العلم يعتمد أساسًا على الجهاز السمعي كما ذكرنا سابقاً وجب علينا تشريح وظائف الجهاز السّمعي إذ تتكوّن أذن الإنسان من ثلاثة أجزاء هي:

«1- الأذن الخارجية، وهي عبارة عن صوان الأذن وقناتها.

2- الأذن الوسطى، وتتكوّن من طبلة الأذن وثلاثة عظام صغيرة متّصلة ببعضها تسمّى المطرقة والسندان والركاب.

3- الأذن الداخلية، وتتكوّن من ثلاثة قنوات هلالية وقوقعة »[4] ، أي أنّ الجهاز السّمعي

---

[1] أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 20

[2] كمال بشر، علم الأصوات، ص 49

[3] منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، ط1، 2001، ص 17

[4] المرجع نفسه، ص 141

وبمكوّناته يتكوّن من ثلاثة عناصر، لكلّ عنصر دور في عملية السّمع إذا تعطّل أحد هذه العناصر فبواسطة هذه العناصر يتمّ استقبال الرّسالة الصّوتية وإرسالها من الأعصاب إلى الدماغ.

ج-ج/ الصّـوتيات التّجريبية:

هو فرع رابع لعلم الأصوات تتمثّل وظيفته في: « إجراء التّجارب المختلفة بوساطة الوسائل والأدوات الفنية في مكان معد لذلك يسمّى "معمل الأصوات" وهذه الأجهزة منها ما يخدم علم الأصوات النّطقي ومنها ما يستخدم في دراسة الجانب الفيزيائي للأصوات »[1]

فهذا العلم يقوم بإجراء التّجارب على النتائج المتوصّل إليها من قبل الفروع الثّلاثة السّابقة وبخاصة علم الأصوات النّطقي والتّجريبي بواسطة الآلات والأجهزة الصّوتية، فعلم الصّوتيات المعملي أو العملي لا يأخذ أحكامه ونتائجه إلا من واقع الأجهزة والآلات، التي من خلالها يخضع الأحكام النّظرية للتطبيق والتّجربة.

وعليه فإنّ "علم الأصوات التّجريبي" يعتمد في دراسته للصوت على مجموعة من الأجهزة الميكانيكية والإلكترونية، لأنّه وبالرغم من أنّ الإنسان زوده الله تعالى بأجهزة تساعده في عملية الكلام متمثّلة في الجهاز النّطقي والجهاز السّمعي والجهاز التّنفسي، إلّا أنها غير كافية وعاجزة عن إعطاء نتائج علمية دقيقة فكان لظهور الآلات والأجهزة الحديثة دور كبير في جعل نتائج علم الصّوتيات نتائج دقيقة وعلمية وموضوعية، وعليه توجّب علينا ذكر بعض هذه الأجهزة مع العلم أنّ المخابر الصّوتية تحتوي على العديد من الأجهزة المتقدّمة.

ج-ج-أ/ البلاتوغرافيا: الحنك الصّناعي، يتألّف من قطعة من الورق المقوى تثبّت بسقف جوف فم المرء وعلى أطراف أسنانه العليا بعد أن تطلى قطعة الورق المقوى هذه ببودرة "التلك" [2] أي أنّ هذا الجهاز يتكوّن من قطعة ورق المقوى المطلية بصبغة "التلك" والتي تلصق بسقف جوف فم الإنسان، وعلى أطراف أسنانه العليا.

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص 49

[2] عصام نور الدين، السلسلة الألسنية، علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1992 ص137

ج-ج-ب/ آلة الكيموغرافيا: أو تقنية التّعرّجات الذّبذبية اعتبرت -ولفترة طويلة- أهم جهاز في رسم الصّوت وأشكاله المتنوّعة، أثناء العملية النّطقية[1]، بمعنى أنّ هذا الجهاز يقوم برسم ذبذبات الصّوت أثناء عملية النّطق.

ج-ج-ج/ الأسيلوجراف: جهاز إلكتروني يقوم بتحليل ودراسة الصوت بحيث «... يصوره ضوئيًا ويعمل إلكترونيًا، وذلك بواسطة (شاشة) تظهر عليها الذّبذبات في الوقت الذي يجري فيه تصوير التّحليل على الورقة الخاصة به، ويمدّنا هذا الجهاز بما يمدّنا به الكيموجراف ».[2]

وعليه فإنّ هذا الجهاز يعمل عمل جهاز الكيموجراف إلّا أنّه متطوّر عنه بحيث يعمل إلكترونيًا، فيصوّر الصوت ضوئياً في شكل ذبذبات تظهر على شاشة وفي نفس الوقت تخرج وتتصوّر على ورقة خاصة.

وبعد أن عرضنا لجميع فروع علم الأصوات ولبعض الأجهزة العلمية التي ساعدته نخلص إلى أنّ علم الأصوات يدرس الصّوت اللّغوي من حيث مخارجها وكيفية نطقها، وخواصها السّمعية والفيزيائية، وعليه يعدّ علم الأصوات من العلوم التّجريبية ولاعتماده على الآلات والأجهزة المتطوّرة والمتقدّمة والتي تساعد في معرفة أماكن النّطق، وأجهزة نعرف بها كيفية حدوث عملية السّمع والإدراك، ورصد الذّبذبات والموجات الصّوتية غير المرئية فكان علم دقيق ذو نتائج علمية دقيقة.

---

(1) عصام نور الدين، السلسلة الألسنية، علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، ص 144

(2) عبد العزيز أحمد علام، عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتبة الرشد، الرياض، 2009، ص 42

د/ الجهاز النطقي:

يتكون جهاز النّطق عند الإنسان من مجموعة من الأعضاء التي تشترك في عملية إحداث الأصوات اللّغوية وهي:

د-أ/ الرئتان: وينحصر عملها في إمداد الجهاز الصّوتي بالهواء اللازم لإحداث الصّوت.

د-ب/ الرغام: وتسمى القصبة الهوائية، وهي قناة غضروفية تصل ما بين الرّئتين والحنجرة.

د-ج/ الحنجرة: وهي حجيرة غضروفية على شيء من الاتساع، يدعى جزؤها البارز من الأمام تفاحة آدم.[1]

د-د/ الأوتار الصّوتية: أو الحبال الصّوتية أشبه شيء بشفتين يمتدان أفقياً بالحنجرة من الخلف إلى الأمام، ويلتقيان عند ذلك البروز المسمّى تفاحة آدم.[2]

د-هـ/ المزمار: وهو الفراغ الذي بين الوترين.

د-و/ لسان المزمار: وهو زائدة لحمية تكون فوق المزمار، وظيفتها الأصلية أن تكون صماماً يحمي طريق التّنفّس أثناء عملية البلع... غير أنّها تتدخّل أحيانًا في عملية التّصويت، ولا سيما في أصوات الحلق كالعين مثلاً.[3]

د-ز/ الحلق: هو الجزء الذي بين الحنجرة والفم، وهو فضلاً عن أنّه مخرج لأصوات لغوية خاصة يستغل بصفة عامة كفراغ رنان يضم بعض الأصوات بعد صدورها من الحنجرة.

د-ح/ اللسان: اللسان عضو هام في عملية النطق، لأنّه مرن وكثير الحركة في الفم عند النطق وهو ينتقل من موضع إلى آخر فيكيّف الصّوت اللّغوي حسب أوضاعه المختلفة.

د-ط/ الحنك الأعلى: هو العضو الذي يتّصل به اللّسان في أوضاعه المختلفة، ومع كلّ وضع من أوضاع اللسان بالنسبة لجزء من أجزاء الحنك الأعلى تتكوّن مخارج كثيرة من الأصوات.[4]

---

[1] محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشروق العربي، بيروت، ج1، ط3، د ت، ص 12

[2] كمال بشر، علم الأصوات، ص 134

[3] المرجع السابق، ص 12

[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 19

د-ي/ اللهاة: وهي عضلة شكلها الخارجي مخروطي، وهي مرنة وقابلة للتحرّك الوظيفي، ومن وظائفها أنّها تقوم عند البلع بإغلاق الحجرة الأنفية، فتفصلها بذلك عن الحجرة الفموية، وتعمل اللهاة على إنتاج بعض الأصوات الصامتة.[1]

د-ك/ الأسنان: من أعضاء النّطق الثّابتة، ويقسّمها علماء الأصوات إلى قسمين: أسنان عليا وأسنان سفلى. وللأسنان وظائف مهمة في عدد من الأصوات.[2]

د-ل/ أصول الأسنان: وتسمّى اللثة أيضاً.[3]

د-م/ الفراغ الأنفي: وهو العضو الذي يندفع خلاله النّفس مع بعض الأصوات كالميم والنون هذا إلى أنّه يستغلّ كفراغ رنّان يضخّم بعض الأصوات حين النّطق.[4]

د-ن/الشفتان: من الأعضاء المتحرّكة فهي تتّخذ أوضاعاً مختلفة حال النّطق، ويؤثّر ذلك في نوع الأصوات وصفاتها، ويظهر هذا التّأثير بوجه خاص في نطق الأصوات المسمّاة بالحركات.[5]

بعد استعراضنا لمجموعة أعضاء النّطق نستنتج أنّ الجهاز الصّوتي عند الإنسان عبارة عن تجاويف تعترض الهواء الخارج من الرّئتين أثناء عملية النّطق فيحدث بذلك الصّوت اللّغوي، وعليه فإنّ الجهاز الصّوتي في مجمله يتكوّن من ثلاثة تجاويف هي: التّجويف الحلقي، والتّجويف الأنفي، والتّجويف الفموي، وكلّ تجويف من هذه التّجاويف يحتوي على أعضاء تسمى أعضاء النّطق.

---

(1) سمير شريف إستيتية، الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 51

(2) كمال بشر، علم الأصوات، ص 140

(3) محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ص 13

(4) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 20

(5) كمال بشر، علم الأصوات، ص 140

هـ/ مخارج الأصوات:

عرفت مخارج الأصوات اهتماماً كبيراً، ودراسة عميقة من قبل علماء اللّغة القدماء والمحدثين: إذ يعدّ المخرج: « المكان الذي يحدث فيه الصّوت، وعلى وفقه نصنّف الأصوات اللّغوية في الجهاز النّطقي لدى الإنسان »[1]

أي أنّ المخرج هو مكان النّطق وموضعه وفيما سيأتي عرض لمخارج الأصوات عند القدماء والمحدثين:

هـ-أ/ مخارج الأصوات عند القدماء:

يعدّ "الخليل" أوّل من تطرّق لهذا الموضوع وذلك من خلال معجمه "العين" حين رتّبه حسب مخارج الحروف وهي كالآتي: « ع ح هـ خ غ، ق ك، ج ش ض، ص س ز، ط د ت، ظ ذ ث ر ل ن، ف ب م فهذه الحروف الصحاح، و ا ي ء فهذه تسعة وعشرون حرفًا منها أبنيةُ كَلام العرب»[2] وسنوضّح مخارج الحروف عنده في الجدول الآتي:[3]

---

[1] نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص 103

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج1، ص 42

[3] المصدر نفسه، ج1، ص ص 42/41

الحروف	المخرج
العين والحاء والخاء والغين	مخرج الحلق: فهي حروف حلقية لأنّ مبدأها من الحلق.
القاف والكاف	مخرج اللهاة: لأنّ مبدأهما من اللهاة
الجيم والشين والضاد	مخرج الشجر: حروف شجرية لأنّ مبدأهما شجر الفم أي مخرج الفم.
الصاد والسين والزاي	مخرج الأسلة: لأنّ مبدأها من أسلة اللسان وهي مستدق طرف اللسان.
الطاء والدال والتاء	مخرج النطع: لأنّ مبدأها من نطع الغار الأعلى.
الظاء والذال والثاء	مخرج اللثة: حروف لثوية لأنّ مبدأها من اللثة.
الراء واللام والنون	مخرج الدلق: حروف دلقية لأنّ مبدأها من دلق اللسان، وهو تحديد طرفي دلق اللسان
الفاء والباء والميم	مخرج الشفاه: حروف شفوية لأنّ مبدأها من الشفة
الألف والياء والواو والهمزة	هوائية في حيّز واحد، لأنّها لا يتعلّق بها شيء، فنسب كلّ حرف إلى مُدرَجَته وموضعه الذي يبدأ منه.

جدول رقم: (01) يمثل مخارج الأصوات عند "الخليل بن أحمد الفراهيدي"

فمن خلال الجدول نجد أنّ "الخليل" قد قسّم المخارج إلى ثمانية مخارج، وقد جعل مخرج الحلق يخرج منها العين والحاء والخاء والغين أمّا الهمزة والياء والواو والألف جعلهم في حيّز واحد هوائية لا يتعلّق بها شيء أمّا "سيبويه" فقد جعل عدد المخارج ستة عشر مخرجًا إذ يقول:

«ولحروف العربية ستة عشر مخرجاً »[1]، فقد قسّم الحلق إلى ثلاثة مخارج (أقصى الحلق وسطه وأدناه) كما قسّم اللسان إلى عدّة مخارج وذلك لقوله: « من أقصى اللسان... ومن أسفل من وضع القاف من اللسان... ومن وسط اللسان... ومن بين أوّل حافة اللسان وما يليها من أضراس... ومن حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان... ومن مخرج النون غير أنّه أدخل في ظهر اللسان... وممّا بين طرف اللسان وأصول الثنايا... وممّا بين طرف اللسان وأطراف الثنايا...»[2]، وبذلك "فسيبويه" خالف أستاذه في عدد المخارج وفي نسبة الحروف إلى مخرجها.

---

[1] سيبويه، الكتاب، ج4، ص 433

[2] المصدر نفسه، ج4، ص 433

« أمّا قطرب والجرمي فعداها أربعة عشر مخرجاً، وجعلا مخرج اللام والنون والراء مخرجاً واحداً »[1]، فنجد من العلماء القدامى من جعل مخارج أصوات العربية ثمانية مخارج وهناك من عدّها أربعة عشر مخرجا، وهناك من عدّها ستة عشر مخرج، وسبب الاختلاف منطقي لأنّهم كانوا يعتمدون في معرفة المخرج على الطريقة التّقليدية والمتمثّلة في وضع اليد على الحنجرة، وهي طريقة بدائية بسيطة يصعب بها ملاحظة بعض المخارج والإحساس بأعضائها أثناء عملية النّطق كالأصوات الحنجرية.

هـ-ب/ مخارج الأصوات عند المحدثين:

اعتمد المحدثون في تحديد مخارج الأصوات اللّغوية للإنسان على أجهزة متطوّرة حيث نجد الدكتور "رمضان عبد التواب" أحصاها في عشر مخارج ذكرها كالتالي:

1- الأصوات الشفوية هي: ب م و.

2- والشفوية الأسنانية هي: ف.

3- والأسنانية هي: ذ ظ ث.

4- والأسنانية اللثوية هي: د ض ت ط ز س ص.

5- واللثوية هي: ل ر ن.

6- والغارية هي: ش ج ي.

7- والطبقية هي: ك غ خ.

8- واللهوية هي: ق.

9- والحلقية هي: ع ح.

10- والحنجرية هي: الهمزة والهاء.[2]

وعليه فالمحدثين اختلف ترتيبهم لمخارج النّطق عن ترتيب القدماء فنجدهم يبدؤون بمخرج الشفتين وينتهون بمخرج الحلق والحنجرة على عكس القدماء الذي كان ترتيبهم يبدأ بمخرج الحلق

---

[1] عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، 1998، ص 56

[2] رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص 31

وينتهي بمخرج الشفتين والخياشيم مثلاً عند "سيبويه"، غير أنّ الاختلاف عند المحدثين لم يقتصر مع القدماء بل تعدّاه إلى اختلاف بينهم، فقد قسّم المحدثون مخارج الحروف إلى عدّة تقسيمات نذكر منها تقسيم "أحمد رزقة" الذي جعل مخارج الأصوات اللّغوية في سبع مجموعات وهي: «المجموعة الجوفية وهي: الألف والواو والياء المدّية، المجموعة الحنجرية وهي: الألف القطعية والهاء، المجموعة الحلقية وهي: الحاء والعين والقاف والكاف والخاء والغين، المجموعة الحنكية وهي: الشين والجيم والياء، المجموعة اللثوية وهي: النون واللام والراء والتاء والطاء والدال والضاد والسين والصاد والزاي، المجموعة الأسنانية وهي: الثاء والذال والظاء، المجموعة الفمية وهي: الفاء والباء والميم والواو».[1]

واستناداً على هذا فإنّ الاختلاف في تحديد مخارج الحروف كان بين العلماء القدماء فيما بينهم، كما كان بين المحدثين والقدماء، وكان أيضًا بين العلماء والباحثين المحدثين فمنهم من قسّمها إلى سبع مجموعات ومنهم من زاد عليها، كما نجد أيضاً أنّ المحدثين اختلفوا في تسمية المخارج فنجد "عبد التواب" يطلق عبارة المخرج الغاري على صوت الجيم والشين والياء، والمخرج الطبقي على صوت الكاف والعين والخاء، في حين جعل "أحمد رزقة" مخرج صوت الجيم والشين والياء الحلق، أمّا مخرج الكاف والعين والخاء فهو الحنك على حسب ما ذكرناه سابقاً.

و/ صفات الأصوات:

تتّصف أصوات اللّغة العربية بمجموعة من الصفات، وهي على نوعين:

أ- صفات لها ضد: وهي عشرة: (الجهر# الهمس)، (الشدّة # الرخاوة)، (الاستعلاء # الاستفال) (الإطباق # الانفتاح)، (الإدلاق # الإصمات)

ب- صفات لا ضدّ لها: وهي سبع صفات: (الصفير، القلقلة، اللين، الانحراف، التكرار، التفشي الاستطالة)، وفيما يأتي سنعرض هذه الصفات على التوالي:

[1] ينظر: أحمد رزقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1993، ص ص84/83/82/81

و-أ/ صفات لها ضد:

و-أ-أ/ الجهر والهمس.

و-أ-أ-أ/ الجهر: من الصفات المتضادة، والصوت المجهور « حرف أُشْبِعَ الاعتمادُ في موضعه، ومَنَعَ النَّفْسَ أن يجرى معه حتى ينقض الاعتماد [عليه] ويجري الصّوت »[1]، أي أنّ النّفس عند النّطق بالحرف ينحصر في المخرج، فيخرج الصّوت بذلك مجهوراً قوياً واضحًا لعدم جريان الصّوت مع النّفس أثناء النّطق.

أمّا "إبراهيم أنيس" فيرى أنّ الصّوت المجهور يحدث: « حين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصّوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنّها تظلّ تسمح بمرور النّفس خلالها، فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزّان اهتزازاً منتظماً، ويحدثان صوتاً موسيقياً تختلف درجته حسب عدد هذه الهزّات أو الذّبذبات في الثانية »[2]، بمعنى أنّه أثناء انقباض فتحة المزمار يقترب الوتران من بعضهما، وبالتّالي فتحة المزمار تضيق ممّا يؤدّي إلى انحباس الهواء في المخرج، وأثناء خروج الهواء عبر الوتران يحدث اهتزاز، ينتج عنه صوت تختلف درجة علوّه حسب عدد الهزّات في الثانية، وبالتّالي ف"إبراهيم أنيس" قدّم شرح دقيق ومفصّل لعملية نطق الحروف المجهورة، والصوت المجهور عند "أنيس" هو الذي يهتزّ معه الوتران الصّوتيان.

أما حروف الجهر عند "سيبويه" هي: « الهمزة، والألف، والعين، والغين، والقاف، والجيم والياء، والضاد، واللام، والنون، والراء، والطاء، والدال، والزاي، والظاء، والذال، والباء، والميم والواو »[3]، وعليه فحروف الجهر عنده تسعة عشر حرفاً.

---

[1] سيبويه، الكتاب، ج4، ص 434

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 21

[3] المصدر السابق، ج4، ص 434

و-أ-أ-ب/ الهمس: وهو صفة ضد الجهر، وعرّفه "ابن جني" فقال:« وأمّا المهموس فحرف أُضعف الاعتمادُ في موضعه حتى جرى معه النَّفَس » [1] أي أنّ المهموس حرف ضعيف، حتّى أنّ الهواء أو النّفس يمرّ بحرّية وطلاقة عند النّطق به.

أمّا "إبراهيم أنيس" فيرى أنّ: « الصّوت المهموس هو الذي لا يهتزّ معه الوتران الصّوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النّطق به » [2] بمعنى أنّ الصّوت المهموس عند النّطق به ينفرج الوتران الصّوتيان، فيمرّ الهواء خلالهما دون اعتراض.

أمّا حرف الهمس فهي ما تبقّى من حروف العربية غير المذكورة في صفة الجهر وهي: الحاء، والخاء، والكاف، والشين، والسين، والتاء، والصاد، والثاء، والفاء، والهاء. عشرة أحرف مجموعة في قولنا: فحثه شخص سكت.

و-أ-ب/ الشدّة والرخاوة:

و-أ-ب-أ/ الشدّة: عرّف "سيبويه" الصّوت الشّديد فقال: « الشّديد هو الذي يمنع الصّوت أن يجري فيه، وهو الهمزة والقاف والكاف والكاف والجيم والطاء والتاء والدال والباء » [3]، أي أنّ الصّوت الشّديد يخرج نتيجة انحباس الهواء ثمّ ينطق الصّوت بقوّة، وحرفه مجموعة في قولنا: أَجَدْتَ طَبَقَكَ، والأصوات الشّديدة هي ما يسمّيها المحدثون بالأصوات الانفجارية، إذ يرى "إبراهيم أنيس" أنّ الصّوت الشّديد يحدث « حين تلتقي الشّفتان التقاء محكماً فينحبس عندهما مجرى النّفس المندفع من الرّئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشّفتان انفصالاً فجائياً، يحدث النّفس المنحبس صوتاً انفجارياً »[4] أي أنّ عملية نطق الصّوت الانفجاري تحدث عندما يلتقي الشّفتين فينحبس الهواء المندفع من الرّئتين، فترة زمنية ثمّ تنفصل الشّفتان فجأة ، فيصدر من النّفس المنحبس صوت انفجاري.

---

[1] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 60

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 21

[3] سيبويه، الكتاب، ج4، ص 432

[4] المرجع السابق، ص 24

و-أ-ب-ب/ الرخاوة: صفة الرّخاوة ضدّها صفة الشّدة، فنجد "ابن جني" يعرّفها فيقول: « الرَّخو هو الذي يجري فيه الصّوت »[1]، أي أنّ النّفس يخرج دون اعتراض أو انحباس، وهذه الأصوات هي ما يسمّيها المحدثون بالأصوات الاحتكاكية « والأصوات الرّخوة في اللّغة العربية كما تبرهن عليها التّجارب الحديثة هي مرتّبة حسب نسبة رخاوتها: س ز ص ش ذ ث ظ ف ه ح خ غ »[2]، أي أنّ التّجارب الحديثة وبفضل الأجهزة والآلات العلمية الدّقيقة حدّدت الأصوات الرّخوة في اللّغة العربية بالتّرتيب الذي ذكرناه.

و-أ-ب-ج/ التوسّط بين الشدّة والرخاوة:

وهي الحروف المتوسّطة بين الشّدة والرّخاوة فيقول "سيبويه": « وأمّا العين فبين الرِّخْوَةَ والشّديد، تصل إلى التّرديد فيها لشبهها بالحاء » [3]، أي أنّ سيبويه حصرها في صوت العين فقط وقد خالفه في ذلك "ابن جني" بقوله: « الحروف التي بين الشّديدة والرّخوة ثمانية أيضاً، وهي: الألف، والعين، والياء، واللام، والنون، والراء، والميم، والواو » [4]، فزاد على "سيبويه" ومجموع الحروف عنده قولنا "لن يروعنا"، أمّا عند المحدثين « فالحروف المتوّسطة بين الشّدة والرّخاوة... هي خمسة: اللام والنون والعين والميم والراء » [5]، وعليه فإنّ مجموع حروفها هو كلمة "لن عمر".

---

[1] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 61

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 26

[3] سيبويه، الكتاب، ج4، ص 435

[4] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 61

[5] أحمد رزقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، ص 91

و-أ-ج/ الإطباق والانفتاح:

و-أ-ج-أ/ الإطباق: الإطباق من الصّفات المتضادة وقد جاء تعريفه في "سر صناعة الإعراب": « أن ترفع ظهر لسانك إلى الحنك الأعلى مُطْبَقاً له، ولولا الإطباق لصارت الطاء دالاً، والصاد سيناً والظاء ذالا، ولخرجت الضاد من الكلام، لأنّه ليس من موضعها شيء غيرها تزول الضاد إذا عدمت الإطباق إليه »[1]، بمعنى أنّ اللسان ينطبق على مخرج الصّوت وأنّ حروف الإطباق هي (ص، ض، ط، ظ) وهي أقوى حروف التّفخيم، وما سوى هذه الحروف فهو مفتوح.

و-أ-ج-ب/ الانفتاح: الانفتاح ضد الإطباق ومعناه: « انفتاح ما بين اللسان والحنك الأعلى وخروج النّفس من بينهما عند النّطق بحروفه الأربعة والعشرين الباقية، والتي يتمّ استخدام جزء يسير من مقدّمة اللسان عند النّطق بها »[2]، أي أنّ الانفتاح يصدر بانفتاح ما بين اللسان والحنك الأعلى ممّا يسمح بجريان الهواء عند النّطق بها.

ويقول "سيبويه" في صفة الانفتاح: « لأنّك لا تُطْبِقُ لشيء منهن لسانك، تَرفعه إلى الحنك الأعلى»[3]، أي ذهاب اللسان إلى الحنك الأعلى مع عدم وجود الإطباق وعليه فاللسان لا ينطبق على مخرج الصّوت.

و-أ-د/ الاستعلاء والاستفال:

و-أ-د-أ/ الاستعلاء: صفة ضدّها الاستفال، وقد عرّفه "ابن جني" فقال: « فالمستعلية سبعة وهي: الخاء، والعين والقاف، والضاد، والطاء، والصاد، والظاء... ومعنى الاستعلاء: أن تتصعّد في الحنك الأعلى »[4]، أي أنّ هذه الأصوات عند النّطق بها تعلو وترتفع مؤخّرة اللسان إلى أعلى الحنك، ولهذا سمّي بالاستعلاء.

---

[1] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 61

[2] أحمد رزقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، ص 76

[3] سيبويه، الكتاب،ج4، ص 436

[4] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 62

و-أ-د-ب/ الاستفال: فيما عرف الاستفال أنّه: « انحطاط اللسان عند خروج الحرف من الحنك إلى قاع الفم »[1]، وبما أنّه من الصّفات المتضادة فحروفه هي جميع حروف العربية ماعدا الحروف المذكورة في صفة الاستعلاء ومعناه أنّ اللسان يتسفّل وينخفض عند خروج الصوت من الحنك إلى قاع الفم، وعليه فإنّ الاستفال من صفاته الضعف.

و-أ-هـ/ الذلاقة والإصمات:

و-أ-هـ-أ/ الذّلاقة: عرّفها "ابن جني" وأحصى أصواتها بقوله: « حروف الذلاقة، وهي ستة: اللام والراء، والنون، والفاء، والباء، والميم، لأنّه يعتمد عليها بذلق اللسان، وهو صدره وطرفه »[2] بمعنى أنّ في الأصوات المذلقة ننطق الحرف من طرف اللسان وحروفه مجموعة في قولنا: (فر من لب).

و-أ-هـ-ب/ الإصمات: صفة ضدّها الإذلاق « والإصمات من الصّمت وهو المنع، وسميت بذلك لأنّها ممنوع من إنفرادها في كلمة على أربعة أحرفٍ أو خمسة بمعنى أنّ كلّ كلمة يكون فيها حرف أو أكثر من الحروف المذلقة إلى جانب الحروف المصمتة الاثنين والعشرين المتبقية »[3]

أي أنّ الإصمات مشتق من الفعل صَمَتَ ومعناه المنع لذلك سمّيت بالإصمات لامتناع أي أن تنفرد الكلمة الرّباعية أو الخماسية بجميع حروفها، وإنّما لا بدّ أن يكون حرف أو اثنين من حروف الذّلاقة وإلّا كانت الكلمة أعجمية. ولما كان الإصمات ضد الإذلاق كان الصّوت المصمت بطيء عند خروجه من غير طرف لسان، أو غير ذلق الشّفة.

وبهذا نكون قد ذكرنا جميع الصّفات المتضادة، إلّا أنّ هناك صفات أخرى أساسية غير متضادة. وهي كالآتي:

---

(1) أحمد رزقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، ص 92

(2) ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 64

(3) المرجع السابق، ص 93

و-ب/صفات ليس لها ضد:

و-ب-أ/ الصّفير: يعرّفه "سيبويه" فيقول: « وأمّا الصاد والسين والزاي فلا تدغمن في هذه الحروف التي أذغمت فيهن، لأنّهن حروف صفير، وهن أنْدَى في السّمع »[1]، "فسيبويه" يصف (الصاد والسين والزاي) بالحروف الصّفيرية، كما يجعلهم من أندى وأصفى الحروف في السّمع لأنّ حروف الصّفير تنتج عن احتكاك شديد، والهواء يمرّ عبر منفذ ضيّق وبذلك يحدث صوت صفيري ممّا يجعلها أكثر بروزاً ووضوحاً.

و-ب-ب/ القلقلة: عرّفها "ابن جني": « واعلم أنّ في الحروف حروفا، مُشْرَبة تُحْفَزُ في الوقف وتضغط عن مواضعها، وهي حروف القلقلة، وهي: القاف، والجيم، والطاء، والدال، والباء، لأنّك لا تستطيع الوقوف عليها إلّا بصوت، وذلك لشدّة الحَفْز والضّغط »[2]، فأصوات القلقلة المجموعة في قولنا (قطب جد) لا تستطيع الوقوف عليها إلّا بصوت، وذلك راجع لخصائص تلك الحروف من شدّة، ممّا يعني أنّه عند نطقها يُضغط اللسان على المخرج مع شدّة الصّوت المتصاعد من الصّدر.

و-ب-ج/ الانحراف: عرّف "سيبويه" الانحراف فقال: « ... ومنها المنحرف، وهو حرفَ شديد جرى فيه الصّوت لانحراف اللسان مع الصّوت، ولم يعترض على الصّوت كاعتراض الحروف الشّديدة، وهو اللام»[3]، وعليه فصفة الانحراف أساسها انحراف اللسان عن موضعه أثناء النّطق به، أي أنّ الصّوت ينحرف مع اللسان مع عدم اعتراض الصّوت، مثل اعتراض الحروف الشّديدة والصّوت الوحيد المنحرف هو اللام.

و-ب-د/ اللين: نجد من المحدثين من عرّف صفة اللين على أنّها: « صفة صوتين هما الواو والياء لأنّهما أوسع الصوامت مخرجًا وأقربها إلى المصوّتات أي الحركات ».[4]

---

[1] سيبويه، الكتاب، ج4، ص 464

[2] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 63

[3] المصدر السابق، ج4، ص 435

[4] خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة، الجزائر، ط2، 2006، ص 58

أي أنّ صفة اللين هي صفة الحروف التي يخرج فيها الصّوت طليقًا دون أن تعترضه حواجز وبذلك يخرج الصّوت في يسر وسهولة.

و-ب-هـ/ التكرار: من الصّفات الأساسية غير المتضادة وقد عرّفها "سيبويه" فقال: « ومنها المكرّر وهو حرف شديد يجري فيه الصّوت لتكريره وانحرافه إلى اللام، فتجَافَى للصوت كالرِّخوة ولو لم يكرّر لم يجر الصّوت فيه. وهو الراء »[1]، معنى هذا أنّ الصّوت المكرّر هو من الحروف الشّديدة التي تتكرّر صوتياً أثناء نطقه.

كما عرّفها "إبراهيم أنيس" فقال: « والراء صوت مكرّر لأنّ التقاء طرف اللسان بحافة الحنك ممّا يلي الثّنايا العليا يتكرّر في أثناء النطق بها، كأنّما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقاً ليّناً يسيراً مرّتين أو ثلاثاً لتتكوّن الراء العربية »[2]، فنجد "إبراهيم أنيس" يشرح عملية طرق صوت الراء المكرّر والتي تحدث نتيجة التقاء طرف اللسان بحافة الحنك ممّا يلي الثنايا العليا ويشبه هذه العملية وكأنّما طرف اللسان يطرق الحنك طرقاً خفيفاً مرّتين أو ثلاث.

و-ب-و/ التَّفشّي: عرف التَّفشّي على أنه: « انتشار النفس في الفم عند النّطق بالشين وسمي متفشيًا، لأنّه تفشّى في مخرجه حتى اتصل بمخرج غيره، أو هو انتشار الهواء من جانبي اللسان عند النّطق بصوت الشين ».[3]

ومن هذا التّعريف نجد أنّ التّفشي هو انتشار النفس في الفم عند عملية النّطق بحرف الشين، كما أنّه عند النّطق به ينتشر الهواء في جانبي اللسان وبهذا استطال مخرج الشين لرخاوتها حتى اتصل بمخرج غيره.

و-ب-ز/ الاستطالة: من الصّفات اللازمة وهي: « امتداد الضاد في مخرجها حتّى تتصل بمخرج اللام ».[4]

---

[1] سيبويه، الكتاب، ج4، ص 435

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ص 57/ 58

[3] أحمد رزقة، أصول اللغة العربية أسرار الحروف، ص 95

[4] المرجع نفسه، ص 79

ز/ مفهوم الإيقاع:

تستعمل كلمة الإيقاع بكثرة في مجال الموسيقى والشّعر، وقد جاء في لسان العرب "لابن منظور": « الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها »[1]، فنجد "ابن منظور" يربط الإيقاع بالغناء واللحن لما لشعر من علاقة قوية بهما متمثّلة في الموسيقى.

والإيقاع: « الكلمة مشتقّة أصلاً من اليونان، بمعنى الجريان أو التّدفّق... والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعًا تبدو واضحة في الموسيقى والشّعر والنّثر الفني والرّقص »[2]، أي أنّ الإيقاع موجود في كلّ الفنون كما نجده في الفنون الأدبية فلا يقتصر على فن معيّن، بل هو ظاهرة شائعة في مختلف الفنون نثرية كانت أم شعرية، غير أنّه موجود بكثرة في الشّعر حيث يقول "إبراهيم أنيس": « فليس الشعر في الحقيقة إلّا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثّر بها القلوب ».[3]

فالإيقاع يمثّل عماد القصيدة، والعنصر الأكثر تمثيلاً للجانب الجمالي فيها، وقد ارتبط مفهوم الإيقاع مع الوزن عند أهل العروض، على الرغم أنّ الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن في الشعر « وفي هذا السياق يمكن فهم مقولة " إليزابيت دور" ليس الوزن إلّا عنصراً واحداً من عناصر الإيقاع، كما يمكن فهم قولها إنّما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة التي يتباعد عنها ثمّ يعود إليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفّق، أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر ممّا يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلة ».[4]

ومعنى هذا أنّ الإيقاع أشمل من الوزن، وأنّ معنى الإيقاع هو التدفّق والانسياب، ومن الشروط الأساسية في الإيقاع الانتظام، وأنّ الإيقاع يعتمد على المعنى أكثر من الوزن

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج15، مادة [و ق ع]

(2) مجدى وَهْبَة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984، ص 71

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص 15

(4) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 21 نقلاً عن:" إليزابيت دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة الشوش، ص 50

وأنّه متّصل بجانب الإحساس والعاطفة أكثر من التّفعيلات، وذلك لما نجده من اختلاف وتعدّد في الإيقاع فنجد إيقاع يثير الحماسة فهو إيقاع حماسي، كما نجد إيقاع يعبّر عن الحزن وهو إيقاع حزين، إيقاع يبثّ في النفس الفرحة والسّرور فهو إيقاع فرح وغيرها.

كما نجد أنّه هناك من اعتبر الإيقاع بأنّه: « إحساس بالتكرار المنتظم لمجموعات، كلّ منها يشتمل على أحداث متشابهة ومتعاقبة »[1]، فالتكرار المنتظم لأيّ شيء من المسموعات أو المرئيات يولّد إيقاع وبالتّالي فالتّكرار شرط أساسي في الإيقاع. فما الإيقاع إلّا عبارة عن وحدات تكرارية.

وقد جعل "علوي الهاشمي" للإيقاع خمس خصائص نخصّها بقوله: « وهو أنّه تقسيمات متزامنة خفية ذات طبيعة صوتية عريقة، تجسّدها أكثر من غيرها بواسطة آلة أو مادة خام تقع أو تتخلّلها في حركة أولى رأسية »[2]، أي أنّه خفي لا يظهر إلّا في تمظهر صوتي، أنّه خاضع أيضاً لعنصر الزمن، وأنّه يختصّ بالشمولية ذو طبيعة صوتية، خاضع لقانون المادة وأخيراً أنّه خط رأسي في عناصر القصيدة من أوّلها إلى آخرها.

« وإيقاع الشعر العربي يخضع بحكم اللّغة إلى:

1) عدم التقاء الساكنين...

2) كلّ ثقيل إلّا ومتبوع بساكن ولا ساكن إلّا وقبله ثقيل.

3) لا يكون العنصر الأوّل ساكناً...

4) خفّة البداية، فإيقاع الشعر لا يكون العنصر الأوّل فيه ثقيلاً ولا خفيفاً خضوعاً منه إلى طبيعة اللّغة ومقتضياتها، بخلاف الغرب، ففي الموسيقى ضرورة الابتداء بثقيل »[3]، فهذه شروط الإيقاع في الشعر العربي، لما لهذه اللّغة من خصائص ومزايا مخالفة للغة الغرب.

---

[1] عبد العزيز أحمد علام، عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص 355

[2] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص ص 28/27

[3] ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2006، ص 280

ح/ مفهوم البنية الصّوتية:

وهي ما تعرف ببنية الإيقاع بحيث لا وجود لنص بنيته الفنية خالية من الإيقاع، وتنقسم بنية الإيقاع إلى قسمين: إيقاع خارجي وإيقاع داخلي.

ح-أ/ الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار): « وهو ما يتّصل بالوزن الخارجي المتكوّن من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة »[1]، بمعنى أنّه نظاماً إيقاعياً يمثّل الوزن والقافية، وما ينتج عنهما من أنغام متكرّرة في جميع أبيات القصيدة.

« ويتحكّم قانون الحركة والسّكون وطبيعة العلاقة بينهما، خاصة من النّاحية الكمية المتمثّلة في المقاطع والوحدات الوزنية، في هذا المجال الإيقاعي الخارجي »[2]، فالإيقاع الخارجي ومن ألزم خصائص الشعراء، وأهم مقوّماته، يتعلّق بما يتصل بالوزن والقافية، وهو ما يعرف قديمًا بالإيقاع العروض، وعلى ذلك تتحدد أهمية العروض الذي هو علم موسيقى الشّعر.

وإنّ في داخل الإطار أو الموسيقى الخارجية موسيقى متعدّدة، تعرف بالموسيقى الدّاخلية أو موسيقى الحشو.

ح-ب/ موسيقى أو الإيقاع الدّاخلي: وهو ما يعرف عند القدماء بعلم البديع، « بحيث تتجمّع الحروف والأصوات في مقاطع لتشكّل جرسًا موسيقيًا هنا أو هناك تبعًا لكثافة المعنى وتركيز العاطفة. كما أنّ للصيغ النّحوية والتّراكيب اللّغوية، عبر ظواهر التّكرار أو الائتلاف والاختلاف أنساقًا وتجمّعات تشكّل وحدات موسيقية إيقاعية في النّص تساعد على إبراز قانون الحركة والسّكون...»[3]، أي أنّ الإيقاع الدّاخلي يحكم بنية الكلمة صوتياً، الذي ينبع من التّوافق الموسيقي بين الكلمات، والذي يكون في محسّناته اللّغوية، وهو كلّ موسيقى تأتي من غير وزن عروضي أو قافية.

---

(1) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 34

(2) المرجع نفسه، ص ص 35/34

(3) المرجع نفسه، ص ص 39/38

في ختام فصلنا النّظري نذكر أهمّ العناصر المتناولة ونبرز أهمّ النّتائج المتوصّل إليها، فمن خلال التّعريفات اللّغوية والاصطلاحية للصوت لاحظنا أنّ جُلَّ التّعريفات اللّغوية اجتمعت على أنّ الصّوت يجمع على أصوات وهو بمعنى النداء والصّياح والغناء، أمّا فيما يخص التعريفات الاصطلاحية فقد فرّق العلماء بين الصوت الإنساني والصوت الحيواني، وأنّ الصّوت اللّغوي خاص بالصّوت الإنساني فقط، وقد تناولنا تعريفات لعلماء قدماء أجلاء أمثال: "سيبويه" "والخليل"، "وابن جني"، كما ذكرنا تعريفات لعلماء محدثين نحو: "إبراهيم أنيس"، "وكمال بشر" كما تطرّقنا لتعريف "علم الأصوات الوظيفي الفونولوجي" الذي يختصّ بدراسة وظيفة الصّوت اللّغوي داخل البنية اللّغوية، ثمّ تطرّقنا لدراسة "فروع علم الأصوات" الأربعة، وذكرنا بعض من الآلات والأجهزة الحديثة التي تساعد علم الأصوات في تحقيق نتائج علمية دقيقة، ثمّ ذكرنا "جهاز النطق" عند الإنسان، كما تناولنا مخارج الأصوات عند القدماء والمحدثين، بحيث لاحظنا اختلاف في ترتيب مخارج الأصوات بينهم إلّا أنّ الاختلاف لم يقتصر عليهم بل تعدّاه إلى اختلاف بين القدماء فيما بينهم، وبين المحدثين فيما بينهم، ثمّ تطرّقنا "لصفات الأصوات" بنوعيها: المتضادة، والتي لا ضدّ لها. بحيث نوّعنا في تعريفاتها بين القدماء والمحدثين، ثمّ تناولنا "مفهوم الإيقاع" الذي ارتبط مفهومه بالشعر لما يحتويه هذا الأخير من موسيقى داخلية وخارجية وعلى هذا الأساس قمنا بتحديد "مفهوم البنية الصّوتية" المتمثّلة في الإيقاع الخارجي المرتبط بالوزن والقافية والإيقاع الداخلي المرتبط بتكرار الأصوات وما ينتج عنه من الموسيقى، وبهذا نكون قد ختمنا الفصل الأوّل النّظري لنشرع فيما سيأتي في الفصلين التطبيقيين، الأوّل بعنوان: تحليل البنية الإيقاعية الدّاخلية للقصائد أمّا الفصل الثاني فبعنوان: تحليل البنية الإيقاعية الخارجية للقصائد.

الفصل الثاني

الفصـل الثـــاني:

تحليل البنية الإيقاعية الدّاخلية للقصـائد

أ/ التّكرار:

أ-أ/ التّكرار الكمّي للأصوات:

أ-أ-أ الأصـوات المجهـورة؛

أ-أ-ب/ الأصـوات المهمـوسة؛

أ-ب/ التّكـرار اللّفـظي؛

أ-ج/ التّكـرار التّـركيبي؛

ب/ الجنـاس:

ب-أ/ الجنـاس التّـام؛

ب-ب/ الجنـاس غيـر التّـام؛

ج/ المقـطع:

ج-أ/ أنـواع المقـطع:

ج-أ-أ/ المقطـع القصيـر؛

ج-أ-ب/ المقطـع المتـوسّط؛

ج-أ-ج/ المقطـع الطويل.

الشّعر أصوات يحمل في طياته موسيقى داخلية وخارجية تبوح بمشاعر حارة وأحاسيس صادقة، وقد حاولنا في قصائد "بشير عروس" تقديم التّحليل الصّوتي لمعرفة الإيقاع الدّاخلي والخارجي وذلك بتحليل الملامح الصّوتية البارزة في القصائد، معتمدين على جانب الدّراسة الصّوتية الإحصائية.

أ/ التّكرار: عرّفه علماء البلاغة بأنّه: « إعادة اللّفظ لتقرير معناه، ويستحسن في مقام نفي الشّك»[1]، وعليه كان التّكرار أنواع، فقد يكون تكرار في الحروف أو في الأصوات، تكرار في الألفاظ تكرار في التّراكيب.

أ-أ/ التّكرار الكمّي للأصوات: وهو تكرار يكون على مستوى الصّوت الواحد.

أ-أ-أ/ الأصـوات المجهـورة: سبق وأن ذكرنا تعريف للأصوات المجهورة حسب ما رآه "سيبويه" الذي يمثّل المدرسة القديمة، وقدمنا تفسير مفصل ودقيق لعملية نطقها عند "إبراهيم أنيس"، أمّا « الأصوات السّاكنة المجهورة في اللّغة العربية كما تبرهن عليها التّجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن، يضاف إليها كلّ أصوات اللين بما فيها الواو والياء »[2]، أمّا ورودها في قصائد "بشير عروس" فكان كالآتي:

---

[1] بدر الدين بن مالك الشهير بابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، حقّقه وشرحه ووضع فهارسه: حسن عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ط1، 1989، ص 233

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 22

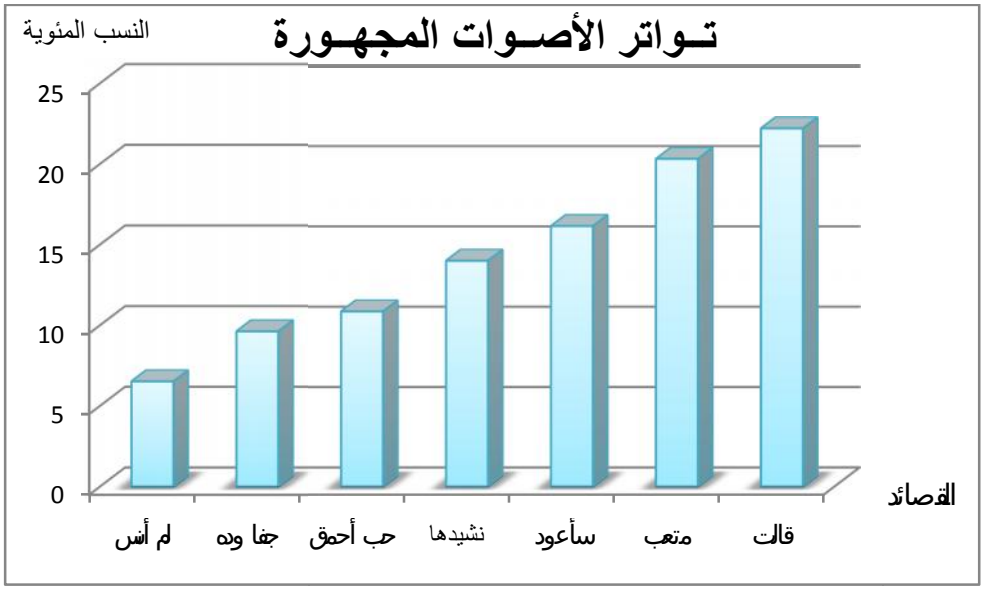
القصائد / الأصوات	متعب	سأعود	حب أحمق	نشيدها	قالت	لم أنس	جفا وده	مجموع الأصوات المجهورة في جميع الأصوات
ب	25	10	12	11	13	6	13	**90**
ج	6	2	6	3	3	2	4	**26**
د	10	15	5	8	17	4	10	**69**
ذ	2	2	3	2	3	/	2	**14**
ر	13	23	6	17	22	4	9	**94**
ز	2	3	4	7	3	2	2	**23**
ض	2	1	2	3	3	2	1	**14**
ظ	/	1	/	1	1	/	1	**4**
ع	17	18	6	6	21	4	1	**73**
غ	1	/	1	7	2	/	1	**12**
ل	54	40	17	30	59	17	25	**242**
م	22	14	16	25	26	8	10	**121**
ن	29	18	13	14	23	11	10	**118**
ا	59	57	41	50	75	21	38	**341**
و	29	25	12	18	28	10	15	**137**
ي	51	27	28	20	53	12	10	**201**
المجموع الكلّي	**322**	**256**	**172**	**222**	**352**	**103**	**152**	**1579**

جـدول رقم: (02) يمثل تواتر الأصـوات المجهـورة في قصـائد "بشيـر عروس"

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الأصوات المجهورة في قصائد: "بشير عروس" المتمثّلة في قصيدة: "متعب" ، وقصيدة: "سأعود" وقصيدة: "حب أحمق"، وقصيدة: "نشيدها"، وقصيدة: "قالت"، وقصيدة:"لم أنس"، وقصيدة: "جفا وده"، حيث قدر عدد الأصوات المجهورة بألف وخمس مائة وتسعة وسبعين صوتاً (1579)، في حين كانت نسبة شيوع الأصوات المجهورة ونسبها

المئوية في كلّ قصيدة كالآتي: في مقدّمة القصائد قصيدة "قالت" والتي احتلّت المرتبة الأولى في نسبة شيوع الأصوات المجهورة حيث قدّر تواتر الأصوات بثلاث مائة واثنين وخمسون (352) صوتاً، وبنسبة 22,29% تليها قصيدة "متعب" التي احتوت على ثلاث مائة واثنين وعشرين (322) صوتاً، بنسبة 20,39%، ثمّ تأتي قصيدة "سأعود" التي عرفت مئتان وستّة وخمسون (256) صوتاً، أي بنسبة 16,21%، ثمّ قصيدة "نشيدها"، التي شهدت مئتان واثنان وعشرون (222) صوتاً، أي بنسبة 14,05%، ثمّ قصيدة "حب أحمق" التي بلغ تواتر أصوات الجهر فيها مائة واثنان وسبعون (172) صوتاً، أي بنسبة 10,89%، ثمّ قصيدة "جفاوده" التي بلغ تواتر أصواتها المجهورة مائة واثنان وخمسون (152) صوتاً، أي بنسبة 9,62%، وأخيراً قصيدة "لم أنس" التي احتوت على مائة وثلاثة أصوات(103)، أي بنسبة 6,52%.

وفيما سيأتي مخطط للأعمدة البيانية يوضّح ما قلناه آنفاً:



مخطط بياني رقم:(01) يمثل تواتر الأصوات المجهورة في قصائد "بشير عروس"

كما نلاحظ أيضًا من خلال الجدول السّابق أنّ الأصوات المجهورة المهيمنة والأكثر شيوعاً في مجموع قصائد "بشير عروس" هي: الألف واللام والياء والواو على التّوالي، بحيث كانت حصّة الأسد لصوت "الألف"، والذي كانت نسبة شيوعه في مجموع القصائد تقدّر بثلاث مائة وواحد وأربعين (341) صوتاً، أي بنسبة 20,88%، تلاه صوت "اللام" بمائتين واثنين وأربعين (242) صوتاً، أي بنسبة 14,81%.

ثمّ يأتي صوت "الياء"، والذي بلغ مائتان وواحد (201) صوت، أي بنسبة 12,30% ثمّ صوت "الواو"، وقد بلغ تواتره مائة وسبعة وثلاثون (137) صوتًا، أي بنسبة 8,38%، أمّا بقية الأصوات المجهورة ونسب شيوعها في مجموع قصائد "بشير عروس" سنوضّحها في الجدول الآتي:

الأصوات المجهورة	تواترها في جميع القصائد	النسبة المئوية	الأصوات المجهورة	تواترها في جميع القصائد	النسبة المئوية
ب	90	%5,51	ع	73	%7,77
ج	26	%1,59	غ	12	%0,73
د	69	%4,22	ل	242	%14,81
ذ	14	%0,85	م	121	%07,40
ر	94	%5,75	ن	118	%7,22
ز	23	%1,40	ا	341	%20,88
ض	14	%0,85	و	137	%8,38
ظ	4	%0,25	ي	201	%12,30

جـدول رقم: (03) يمثل نسب شيوع الأصوات المجهورة في قصائد "بشير عروس"

نلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ نسبة الأصوات المجهورة الأكثر شيوعًا في قصائد "بشير عروس"، هي كما ذكرنا سابقاً: (الألف واللام والياء والواو) على التوالي، كما يتّضح لنا ميل الشّاعر إلى توظيف الحركات الطويلة (الألف والواو والياء) بكثرة، وذلك لما تمتاز به هذه الصوائت من الوضوح السمعي، بحيث تجذب انتباه المتلقّي كما تعبّر عن أحاسيس الشّاعر بوضوح، فحروف المد تتميز بإطالة الصّوت « فمخرج الحرف إذا اتّسع انتشر فيه الصّوت وامتدّ ولان، وإذا ضاق انضغط فيه الصّوت وصلب »[1]، وبهذا فهذه الأصوات تحمل معنى اللّيونة ممّا يخدم الشّاعر، لأنّ أغلب قصائده إن لم نقل كلّها قصائد غزلية، تحمل معنى الرّقة وتعبّر عن الحب والعتاب والشّوق، وكل هذه العواطف تحتاج إلى نفس طويل تخرج معه لوعة وحب وحنين

(1) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الأصالة، الجزائر، ج1، 2010، ص 82

ولوم الشّاعر لليلاه، فكان الإكثار من استعمال هذه الأصوات في محلّه. كما نلاحظ أيضاً أنّه اعتمد على صوت "اللام" بكثرة، فصوت "اللام" يحتمل مكانة خاصة في اللغة العربية، فهو و"الألف" من علامّات التّعريف والشّاعر يعرّف عن مشاعره ويبوح بأحاسيسه، كما أنّ "اللام" صوت منحرف، وإضافة إلى كونه صوت مجهور متوسّط الشدّة فهو يوحي باللّيونة والمرونة، ما ساعد الشّاعر في تحقيق أغراضه الغزلية، فالغزل يحتاج إلى الرّقة والليونة للتعبير عن مشاعره ولتبليغ أحاسيسه وعواطفه المتوهّجة، أمّا فيما يخص شيوع الأصوات المجهورة وتواترها داخل كل قصيدة فقد اقتصرت دراستنا على المراتب الثّلاثة الأولى بالنسبة لكلّ قصيدة والجدول الآتي يوضّح تواتر الأصوات المجهورة في كل القصائد:

القصائد	المرتبة الأولى			المرتبة الثانية			المرتبة الثالثة		
	الصوت	تواتره	نسبته المئوية	الصوت	تواتره	نسبته المئوية	الصوت	تواتره	نسبته المئوية
متعب	الألف	59	%18,32	اللام	54	%16,77	الياء	51	%15,83
سأعود	الألف	57	%22,26	اللام	40	%15,62	الياء	27	%10,54
حب أحمق	الألف	41	%23,83	الياء	22	%16,27	اللام	17	%9,88
نشيدنا	الألف	50	%22,53	اللام	30	%13,51	الميم	25	%11,26
قالت	الألف	75	%21,30	اللام	59	%16,76	الياء	53	%15,05
لم أنس	الألف	21	%20,38	اللام	17	%16,50	الياء	12	%11,65
جفا وده	الألف	38	%25	اللام	25	%16,44	الباء	13	%8,55

جـدول رقم: (04) يمثل المراتب الثلاثة الأولى للأصوات المجهورة في كل قصيدة

من خلال الجدول نلاحظ أنّ صوت "الألف" احتلّ المرتبة الأولى في شيوع وتواتر الأصوات المجهورة في كل القصائد، في حين احتلّ حرف "اللام" المرتبة الثانية بالنسبة لشيوع الأصوات المجهورة في كل القصائد ما عدى قصيدة "حب أحمق" التي احتلّ صوت "الياء" المرتبة الثانية، أمّا المرتبة الثالثة فقد تنوّعت في كل قصيدة فنجد صوت "الياء" و"اللام" و"الميم" و"الباء"، وأمّا تواترهم داخل القصائد ومدلولاتها نوضحه كالآتي:

تصدر صوت "الألف" نسبة شيوع الأصوات المجهورة في قصيدة "متعب"، حين بلغ تواتره تسعة وخمسون (59) صوتاً، ما يعني 18,32% وقد تكرّر "الألف" بكثرة في قول الشّاعر:

أهْواهُمَا... أخْشَاهُمَا... بتمَرُّدِي بِتَفَرُّدِي... بِتقرّبِي... بِتَجَاهُلي

عَيْناكِ، والشّفتَان، وَالوَجْهُ الذّي خَلَعَ الجَمَال عَلَيْه حلَّةُ بَابِل.[1]

ففي هذين البيتين أعطى "الألف" فسحة صوتية بمد الصّوت في قوله: (أهواهما، أخشاهما بتجاهلي، عيناك، الشفتان، الجمال، بابل) فكل هذه الكلمات أعطاها صوت المد "الألف" إطالة في النّفس ممّا يبرز عاطفة الشّاعر، الذي راح يتغزّل بمحبوبته مبرزاً جمال وجهها من العينين والشّفتين. أمّا عن المرتبة الثّانية في نسبة شيوع وتكرار الأصوات المجهورة في هذه القصيدة فكانت من نصيب صوت "اللام" حيث بلغ تواتره أربعة وخمسون (54) صوتاً، وبنسبة 16,77% وقد ورد بكثرة في قول الشّاعر:

لَوْ لَمَ تَكُونِي فِي الهَـــوَى سِلْبِيَة لَجَعَلْت بَحْرَ الحُبّ دونَ سَواحِل.

لَوْ لا الهَوَى... مَا ذَلّ قَلْبِي للهوى وَلَمَا رَضَيْت، كَمَا رَضَيتُ، تَنَازُلي.[2]

فنلاحظ أنّ صوت "اللام" هنا يحمل دلالة العتاب واللّوم كما يحمل دلالة التّحدي والأسى في نفس الوقت فمشاعر الشّاعر توحي بالحزن فهو يعاتب محبوبته ويلومها على سلبية حبّها ويرى أنّها لو لم تكن كذلك لفعل المستحيل من أجلها، وأنّه رغم كل هذا فهو غارق في حبّها وأنّ قلبه ذلّه الحب، أمّا فيما يخص المرتبة الثالثة فكانت من نصيب صوت "الياء" الذي بلغ تواتر أصواته واحد وخمسون (51) صوتاً، ما يعني15,83% وأكثر ما يظهر هذا الصّوت في قول الشّاعر:

أَهْواكِ.. أَنْتِ حَبيبَتِي.. وَصديقَتِي وحَديقَتِي.. وَأَزْاهِرِي.. وَجَداوِلَي

فَلْتَمْنَحِي صَدْراً لقَلْبٍ مُتـــــعَبِ وَلْتَسْكُنِي قيثَارَة بِأَنَاملِـــــيِ.[3]

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، مجموعة شعرية، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2013، ص 26

[2] المصدر نفسه، ص 26

[3] المصدر نفسه، ص 26

فنجد أنّ صوت "الياء" في هذين البيتين يحمل دلالة اللّيونة والمرونة في وصف محبوبته فقول الشّاعر(حبيبتي، صديقتي، حديقتي، أزاهري، جداولي، فلتمنحي، ولتسكني، أناملي)، كل هذه الكلمات توحي بالمكانة التي تحتلها الحبيبة في قلب الشّاعر وصوت اللّين "الياء" زاد من جمال وصفه وذلك بما يمتاز به من إطالة في النّفس والصّوت فأكسب الكلمات نغمة موسيقية تبرز أكثر عاطفة وأحاسيس الشّاعر.

أمّا قصيدة "سأعود" فكما لاحظنا في الجدول أنّ صوت "الألف" قد احتلّ المرتبة الأولى في نسبة شيوع الأصوات المجهورة، حيث قدّر تواتره بسبعة وخمسين (57) صوتاً، وبنسبة تقدّر بـ 22,26%، وقد تكرّر بكثرة في قول الشّاعر:

وأكادُ أَرشف مَا كَتَبَتْ أَميرتِي هلْ فِي القَصائِد مَا يُقَال لِيَرشفَا؟!

يا حلوتِي قدح الزّمَان زِنَـادَه فَلْنَقْدح الأشعَار مِنَّا وَالوَفَـــــا.[1]

فنلاحظ أنّ صوت "الألف" في هذين البيتين أبرز شوق الشّاعر لرؤية محبوبته، ثمّ نأتي إلى صوت "اللام" والذي تربّع في المرتبة الثّانية بأربعين (40) صوتاً، وبنسبة 15,62%. وأكثر ما تكرّر في قصيدة قول الشّاعر:

لِأَرَى أَصَـــابِعَك الرَّقِيـقَة تَنْتَـشِي إِذْ دَبَّ فِيهَا الحُلْمُ حتّى رَفْرَفَا.

تَخْطُو عَلَى الوَرقِ المَلِيء شَقَاوَة لِتَعْيثَ فِيهِ حَلَاوَةً وَتَلَطُّفَـــا.[2]

نلتمس في صوت "اللام" في هذين البيتين نوع من الليونة فالشاعر يحلم بيوم عودته الذي يرى فيه أصابع محبوبته الرّقيقة وهي تلمس أوراقه، وهذا لدرجة شوقه لها فهو يتمنّى أن يرى أبسط الأشياء. أمّا المرتبة الثالثة في نسبة شيوع الأصوات المجهورة في قصيدة "سأعود" فكانت من نصيب صوت "الياء" حيث بلغ تواتر أصواته سبعة وعشرون (27) صوتاً، أي بنسبة 10,54% ونلتمسه بكثرة في قول الشّاعر:

عُودِي بَشَاشة عَارضٍ وَسَحَائِباً إنّي أَعِيشُ العُمْرَ قَاعًا صَفْصَفَا

---

(1) عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 39

(2) المصدر نفسه، ص 39

عُودِي فَأَنْتِ الشِّعْرُ يَا أُنْشُودَتِي وَعَلَى الفُـؤَادِ تَحَنَّنِي كَيْ يَنْـزِفَا.[1]

فمن خلال البيتين يحمل صوت "الياء" دلالة الحزن والأسى والبكاء على فراق محبوبته فالشّاعر يطلب منها ويترجّاها أن تعود إليه لاشتياقه الكبير لها، ولدورها الكبير في حياته فهي شعره وضحكته وحياته، ولا معنى لحياته بدونها.

ثمّ تأتي قصيدة "حب أحمق" والتي تصدر أيضاً حرف "الألف" نسبة شيوع الأصوات المجهورة حين بلغ تواتره واحد وأربعين (41) صوت، أي بنسبة 23,53%

أَيْنَـــهَا؟ إِنّهَا تنـَاسَتْ زَمَـاناً مُشْرِقاً بِالجَمـَالِ..عَذْباً صَـدَاه.

كَيْفَ كُنَّا؟ وَيَا غُصُونُ أَجِيبِي وَاعْصِفِي يَا طُيُوفُ.. مَاذَا دَهَاهُ؟[2]

نلاحظ من خلال البيتين أنّ الصّوت "الألف" يحمل معنى العتاب، فقد ساعد الشّاعر من خلال إطالته الصّوت في إبراز عاطفته معاتباً محبوبته على نسيان الماضي وما تحمله من ذكريات وأيام جميلة مليئة بالحب.

ثمّ نذهب إلى صوت "الياء" الذي احتلّ المرتبة الثانية في نسبة شيوع الأصوات المجهورة في القصيدة بـ: اثنين وعشرين (22) صوتاً، ما يعني 16,27%، وقد برز هذا الصّوت في قول الشّاعر:

لَمْ يَعُدْ فِيكَ أَيُّهَا القَلْبُ قَلْبِي كَيْفَ مَاتَ الهَوَى وَمَاتَتْ رُؤَاه؟

أَيُّهَا القَلْبُ يـاَ ضَحِيَّـة حُبٍّ أَحْمَق.. جَـاوَزَ الجُنُـونُ مَدَاهُ.[3]

فصوت "الياء" هنا يحمل أيضاً معنى العتاب واللّوم لكن على نفسه فالشّاعر يعاتب قلبه الذي راح ضحية حب أحمق ضاع وانمحى بسهولة فكان لهذا الصّوت دور كبير في إبراز أحاسيس الشّاعر ووجعه من خيبة الحب.

---

(1) عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 39

(2) المصدر نفسه، ص 41

(3) المصدر نفسه، ص 41

أمّا المرتبة الثّالثة في نسبة شيوع الأصوات المجهورة في هذه القصيدة فكان من نصيب صوت "اللام" الذي بلغ تواتره سبعة وعشرين (27) صوتاً أي بنسبة 9,88%، وقد كثر تكراره في قول الشّاعر:

فكأنّي بَنَيْتُ بالرّملِ بَيْتًا أزعجَ المَوْجُ فَاعتَلَتْهُ يَـدَاهُ

إِنَّنِي رَاحِل وَلَسْتُ مُقِيمًا إنَّ بَيْتِي عَلى السَّمَاءِ أَرَاهُ.[1]

فصوت "اللام" من خلال البيتين يحمل معنى الأسى والألم واليّأس، وقد ساعد "اللام" الشّاعر في إبراز مشاعره فهو يشبه حبّه بالبيت من الرّمل على شاطئ البحر وعندما تأتي الموجة تأخذه معها وتمحيه وكأنّه لم يكن، كما يصوّر لنا صوت "اللام" يأس الشّاعر فلا جدوى من المحاولة لذلك بأنّه راحل وأنّ بيته في السّماء فالشّاعر فاقد للأمل وقد ساعده صوت "اللام" في إبراز ذلك.

وكذلك قصيدة "نشيدها" كان صوت "الألف" هو المتربّع في المرتبة الأولى في نسبة شيوع الأصوات المجهورة وقد بلغ تواتر أصواته خمسون (50) صوتًا، أي بنسبة 22,53%، وقد تكرّر بكثرة في قول الشّاعر:

عَزَفَ النَّشِيدُ فُؤَادَه فَتَرَنَّما وَتَقَلَّد الجَــوْزاء يَبْــغِي سلـما.

كَمْ رَاوَدَتْهُ غَزَالةٌ فِي حُلْمِه عَصْمَاءُ رَافَقَت الغَزَال الأَعصما.[2]

فصوت المدّ هنا "الألف" ساعد الشّاعر في إبراز عاطفته وأحاسيسه من حبٍّ وشوق. أمّا الصّوت الذي احتلّ المرتبة الثّانية في هذه القصيدة فكان صوت "اللام" حين بلغ تواتره ثلاثون (30) صوتًا أي بنسبة 13,51%، وقد برز تكراره في قول الشّاعر:

مِنْ قَبْلِ فَيْضِ العِطْرِ فِي أَزهَــارِه كَانَت لأَسْرَارِ الزّهُورِ الملهما

من قبل أن تَجْري المِيَاهُ تَوَضَّأَت بِالغَيْمِ فَاحْتَارَ السَّمَاءُ وَغَيَّما.[3]

---

(1) عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 41

(2) المصدر نفسه، ص 61

(3) المصدر نفسه، ص 61

فمن خلال البيتين نلاحظ أنّ صوت "اللام" ساعد الشّاعر في وصف محبوبته والتغزّل بها وذلك لما يحمله صوت "اللام" من معنى اللّيونة والمرونة، ممّا جعل الشّاعر يتغزّل بمحبوته ويقول فيها أنّها كانت ملهمة الزُّهور في إنتاج العطر، وأنّها كانت السّبب في وجود الغيم في السّماء لأنّه احتار من توضّئها بماء الغيم. أمّا الصّوت الذي تربّع في المرتبة الثّالثة بالنسبة لشيوع الأصوات المجهورة في هذه القصيدة فكان من نصيب صوت "الميم" والذي بلغ تواتره خمسة وعشرون (25) صوتاً، ممّا يعني نسبة 11,26%، وقد تكرّر في قول الشّاعر:

وَرَنت لهُ ذَوبــهَا مِنْ نَظْــرَةٍ! سَحَبَتْ بهِ ما كَانَ فِيه من الدّمَا.

بَغَمَتْ لَهُ..يا صَوْتَها وَحنانِه! يا شَــاعِرِي مَاذَا رَأَيتَ لتُغــرَمَا؟ [1]

فحمل صوت "الميم" في هذين البيتين دلالة الرقّة واللّيونة، لأنّ الشّاعر يعبّر عن مدى هيامه وعشقه، فمجرّد أن نظرت إليه محبوبته وكأنّها سحبت كلّ ما فيه من الدماء، كما يصف لنا مدى جمال صوتها وحنانه.

كما نجد أيضًا قصيدة "قالت" أنّ صوت "الألف" المتربّع على رأس الأصوات المجهورة الأكثر شيوعًا في القصيدة حيث بلغ تواتره خمسة وسبعون (75) صوتاً، ما يعني 21,30%، وقد تكرّر صوت "الألف" بكثرة في قول الشّاعر:

عيناك مَا قال الكلام.. وَلَمْ يقُل عيْنَاك كلّ سحابة بسمائي

عيناك أوسع من رُؤاي جَمِيعها فَإِذَا نَطَقَت أَزَل بِالأَسْمَاءِ.[2]

فصوت "الألف" في هذين البيتين ساعد الشّاعر من خلال مد الصّوت والنّفس لأنّ الشّاعر يتغزّل بمحبوبته فهو مغرم بعينيها ويراهما كلّ شيء في الوجود.

أمّا الصّوت الذي احتلّ المرتبة الثانية بنسبة شيوع الأصوات المجهورة في هذه القصيدة هو صوت "اللام" حيث بلغ تسعة وخمسون (59) صوتاً، أي بنسبة 16,76%، وقد برز في قول الشّاعر:

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 61

[2] المصدر نفسه، ص 65

لكنّ قَلْبِي مُتْعَب يَـا حُلْوَتِي.. لَنْ يَسْتَطِيـعَ تَحَمُّل الأَعْبَـاء.

وَسَكَتُّ.. مَاذَا قَدْ أَقُولُ لِفِتْنَة عَشِقَتْ فتون الأَحْرُف الخَرْسَاءِ؟ [1]

فصوت "اللّام" من خلال البيتين يحمل معنى التّعب والصّبر في نفس الوقت، فالشّاعر رغم أنّه متعب ولا يستطيع تحمّل الأعباء إلّا أنّه سكت لحبّه الشديد لمحبوبته، أمّا فيما يخص الصّوت الذي احتلّ المرتبة الثالثة في نسبة شيوع الأصوات المجهورة لهذه القصيدة فكان صوت "الباء" حيث احتوت القصيدة على ثلاثة وخمسين (53) صوتاً، أي بنسبة 15,05%، وقد تكرّر بشكل واضح في قول الشّاعر:

فِي عِيـدِهَا لَا عِيدَ إِلَّا وَجْهُـهَا نُوراً يُمَزِّقُ حِلْكة الظَّلْمَـاءِ.

فِي عِيدِهَا لَا شعر غَيْرَ جَمالِها فلأستَرِح منْ شَوْقَتِي وَعَنَائِي. [2]

فصوت اللّين "الياء" من خلال البيتين أعطى الشّاعر فسحة صوتية للتغزل بمحبوبته وفي جعلها النّور الذي يمزّق حلكة الظّالمات، وربط جمالها بالشّعر، ذلك الجمال الذي يذهب عنه التّعب والشّقاء.

كما نجد أيضاً في قصيدة "لم أنس" صوت "الألف"، هو المتصدّر في المرتبة الأولى بنسبة لشيوع الأصوات المجهورة في القصيدة حيث بلغ تواتره واحد وعشرون(21) صوتاً، أي بنسبة 20,30%، وقد تكرّر بكثرة في قول الشّاعر:

أَلَمْ أَنْـسَ بَعْدُ شَقَـاءَ الطُّفُـو لةِ وَالشِّعْرَ؟ .. لَمْ أَنْسَ بَعْدُ هَوَاكِ.

مضي الزَّمَنُ الحُلوُ يَا حُلْوَتِـي وَلَمْ يَقْبِضِ المَاء نَصْبُ الشِّبَـاكِ.[3]

فصوت "الألف" في هذين البيتين يفيض بطاقة نفسية لشاعر لم ينس بعد هوى محبوبته، أمّا المرتبة الثّانية في نسبة شيوع الأصوات المجهورة في هذه القصيدة من نصيب صوت "اللام" حيث بلغ تواتر أصواته في القصيدة سبعة عشر (17) صوت، ما يعني 16,50% وقد برز هذا

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 65

[2] المصدر نفسه، ص 65

[3] المصدر نفسه، ص 90

الصّوت في البيتين السّابقين، حيث نلاحظ من خلالهم أنّ صوت "اللام" حمل معنى الحزن والأسى على ذهاب الزّمن الحلو، زمن الحب والعشق والهيام، كم يحمل دلالة التّماسك.

في حين كانت المرتبة الثّالثة من نصيب صوت "الياء" الذي بلغ تواتره في القصيدة: اثنا عشر (12) صوت، ما يعادل 11,65%، وقد تواتر بكثرة في قول الشّاعر:

يُفَـــاجِئني وَجْهَكَ المُخْمَليُّ فأنى التفَتّ.. أَرَانِـــــي أَرَاكِ.

وَيَنْزَلِقُ الحرفُ بَيْنَ شِفَاهِي فَأَدْعُوكَ.. حِين أُنَادِي سِوَاكِ. [1]

فنجد صوت "الياء" قد ساعد الشّاعر في إبراز عواطفه فهو أينما يدير وجهه يرى وجه محبوبته ومتى نادى على أحد فلا ينطق لسانه إلّا اسمها، فصوت "الياء" عبّر عن هذه المشاعر بدقّة وبعمق كبير.

وأخيراً نجد قصيدة "جفا وده" والتي احتلّ صوت "الألف" أيضًا المرتبة الأولى في نسبة شيوع الأصوات المجهورة، فقد احتوت القصيدة على ثمانية وثلاثين (38) صوتًا، أي بنسبة 25,25%، وقد ورد تكراره بكثرة في قول الشّاعر:

جفَا وده إِذْ قَامَ فِي القَلْبِ نَادَبِه وَأَزْرَى بِهِ (التوباد).. مَا لَان جَانِبَهُ.

وَكَـانَ عَلَى إِسْرَافِ حب سَوَالِفٍ يقد مِنَ الأَشْلَاءِ، وَالدَّهْرِ غَالِبَـــهُ.[2]

فصوت "الألف" من خلال هذين البيتين يحمل معنى الحزن والأسى والحسرة والعتاب، كل هذه المعاني ساعدت الشّاعر في إبراز جفاء ود الحبيبة.

أمّا المرتبة الثّانية في نسبة شيوع الأصوات المجهورة في قصيدة "جفا وده" فكانت من نصيب صوت "اللام" الذي بلغ تواتر أصواته خمسة وعشرون (25) صوتًا، ما يعني نسبة 16,44% وقد برز تكراره بكثرة في البيتين السّابقين، ومن خلالهما نلاحظ أنّ صوت "اللام" حمل أيضًا معنى الأسى والحزن، أمّا عن الصّوت الذي احتلّ المرتبة الثّالثة فكان صوت "الباء" والذي قدّر تواتره في القصيدة بثلاثة عشر (13) صوتاً، أي بنسبة 8,55% وهذا الصّوت أيضًا

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 90

[2] المصدر نفسه، ص 120

شهد تواترًا بنسبة كبيرة في البيتين السّابقين، ومن خلالهما لاحظنا أنّ صوت "الباء" جاء ليبيّن ويبوح بنفسية الشّاعر الحزينة، والمعاتبة لجفاء حب محبوبته.

وفي نهاية دراستنا لنسبة شيوع الأصوات المجهورة في قصائد "بشير عروس" لاحظنا أنّ الأصوات الأكثر تواتراً في كلّ القصائد تدور حول "الألف" و"اللام" و "الياء"، وهذه الأصوات تتناسب ومضمون القصائد من غزل وعتاب وشوق، لأنّ هذه الأصوات تحمل معنى الليونة والمرونة والحزن، والملاحظ أنّ الشّاعر أكثر من استعمال أصوات اللين « صوت اللين أوضح بطبعه من الصوت السّاكن »[1]، وعليه فإنّ أصوات اللّين تتمتّع بالوضوح السّمعي.

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص 28

أ-أ-ب/ الأصــوات المهمــوسة: الأصوات المهموسة كما تبرهن عليها التّجارب الحديثة اثنا عشر وهي: « ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ »[1] أمّا عن تكررها في قصائد "بشير عروس" فهي كالآتي:

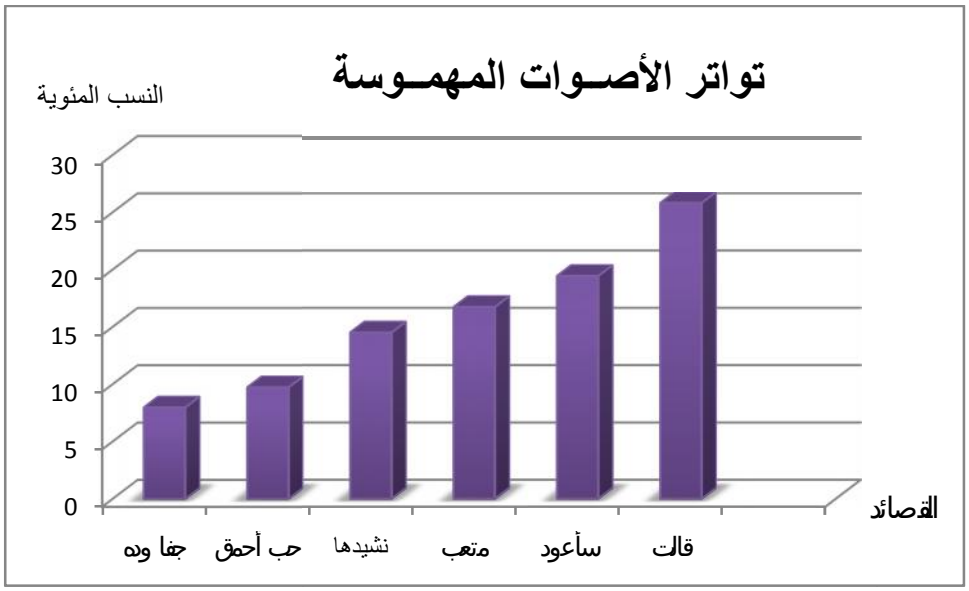
القصائد / الأصوات	متعب	سأعود	حب أحمق	نشيدها	قالت	لم أنس	جفا وده	مجموع الأصوات المهموسة في كلّ القصائد
ت	29	29	12	30	41	4	3	**148**
ث	2	3	/	/	1	/	/	**6**
ح	10	13	7	7	12	4	6	**59**
خ	2	2	/	/	2	1	1	**8**
س	7	4	3	7	12	3	4	**40**
ش	4	10	2	3	11	4	2	**36**
ص	3	4	3	3	7	1	2	**23**
ط	1	2	1	2	4	1	1	**12**
ف	9	22	5	11	19	7	6	**79**
ق	11	14	6	5	25	3	5	**69**
ك	13	9	7	5	14	6	3	**57**
هـ	14	10	15	18	14	3	17	**91**
المجموع الكلّي	**105**	**122**	**61**	**91**	**162**	**37**	**50**	**628**

جدول رقم: (05) يمثل تواتر الأصوات المهموسة في قصائد "بشير عروس"

من خلال هذا الجدول نلاحظ أنّ الأصوات المهموسة في قصائد "بشير عروس" بلغت ست مائة وثمانية وعشرون (628) صوتاً، وأنّه من القصائد الأولى التي احتضنت أصوات الهمس

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 22

بشكل لافت للانتباه قصيدة: "قالت"؛ التي بلغ عدد الأصوات المهموسة فيها مائة واثنين وستّين (162) صوتاً، أي بنسبة 25,79%، تليها قصيدة: "سأعود" والتي بلغت مائة واثنان وعشرون (122) صوتاً مهموساً، ما يعني نسبة 19,42%، ثمّ تأتي قصيدة: "متعب" في المرتبة الثّالثة بـ: مائة وخمسة(105) صوت مهموس، أي بنسبة 16,71%، ثمّ قصيدة: "نشيدها" والتي بلغ تواتر حروف الهمس فيها: واحد وتسعين (91) صوتاً، وبنسبة 14,49%. تليها قصيدة: "حب أحمق" والتي عرفت تواتر واحد وستون (61) صوتاً مهموساً، أي بنسبة 9,71%، ثمّ قصيدة: "جفا وده" بخمسين (50) صوتاً، ما يعني نسبة 7,96%ن وأخيراً قصيدة: "لم أنس" التي بلغ تواتر أصواتها المهموسة بسبعة وثلاثين صوتاً (37)، أي بنسبة 5,89%.



مخطط بياني رقم:(02) يمثل تواتر الأصوات المهمـوسة في قصائد "بشير عروس"

كما نلاحظ أيضًا من خلال الجدول السّابق أنّ الأصوات المهموسة الأكثر شيوعاً في قصائد "بشير عروس" هي: صوت "التاء" و"الهاء" و "الفاء" و"القاف" على التّوالي، بحيث كان صوت التاء الصّوت المهيمن في جميع القصائد حين قدّر مجموع أصواته بـ: مائة وثمانية وأربعين صوتاً مهموساً، أي بنسبة 23,56%، تلاه صوت "الهاء" حيث تكرّر في القصائد واحد وتسعون (91) مرّة، أي بنسبة 14,49%، ثمّ يأتي صوت "الفاء" والذي بلغ تواتر أصواته في قصائد "بشير عروس" بتسعة وسبعين (79) صوتًا، بنسبة12,57%، ثمّ صوت "القاف" الذي بلغ تسعة وستّون

(69) صوتاً، ما يعني 10,98%. أمّا بقية الأصوات المهموسة تكرارها ونسبها المئوية في مجموع القصائد نوضّحه في الجدول الآتي:

الأصوات	تواتر الأصوات في كلّ القصائد	النسبة المئوية	الأصوات	تواتر الأصوات في كلّ القصائد	النسبة المئوية
ت	148	%23,56	ص	23	%3,66
ث	6	%0,95	ط	12	%1,91
ح	59	%9,39	ف	79	%12,57
خ	8	%1,27	ق	69	%10,98
س	40	%6,36	ك	57	%9,07
ش	36	%5,73	ه	91	%14,49

جدول رقم:(06) يمثل نسب الأصوات المهموسة في قصائد "بشير عروس"

فمن خلال هذا الجدول نلاحظ أنّ الأصوات المهموسة الأكثر شيوعاً في قصائد "بشير عروس" هي كما ذكرنا سالفاً: صوت "التاء" و"الهاء" و "الفاء" و"القاف".

أمّا فيما يخص تكرار الأصوات المهموسة ونسبة شيوعها في كلّ قصيدة من قصائد "بشير عروس" فقد اقتصرت أيضاً دراستنا على دراسة المراتب الثّلاثة الأولى لكلّ قصيدة، والجدول الآتي يوضّح نسب شيوع الأصوات المهموسة في كل قصيدة:

القصائد	المرتبة الأولى			المرتبة الثانية			المرتبة الثالثة		
	الصوت	تواتره	نسبته المئوية	الصوت	تواتره	نسبته المئوية	الصوت	تواتره	نسبته المئوية
متعب	التاء	29	%27,60	الهاء	14	%13,33	الكاف	13	%12,38
سأعود	التاء	29	%23,77	الفاء	22	%18,03	**القاف**	14	%11,47
حب أحمق	الهاء	15	%24,59	التاء	12	%19,67	**الحاء والكاف**	7	%11,47
نشيدنا	التاء	30	%32,96	الهاء	18	%19,78	**الفاء**	11	%12,08
قالت	التاء	41	%25,30	**القاف**	25	%15,43	**الفاء**	19	%11,72
لم أنس	الفاء	7	%18,91	**الكاف**	6	%16,21	**التاء**	4 لكل	%10,81

							والحاء والشين	صوت	
جفا وده	الهاء	17	%34	**الحاء والفاء**	6 لكل صوت	%12	**القاف**	5	%10

جدول رقم:(07) يمثل المراتب الثلاثة الأولى للأصوات المهموسة في كل قصيدة

من خلال الجدول نلاحظ أنّ معظم الأصوات المهموسة تصدرت المراتب الثّلاثة الأولى فقد تنوّعت الأصوات بتنوّع القصائد.

فنجد في قصيدة "متعب" أنّ صوت "التاء" قد تصدّر نسبة شيوع الأصوات المهموسة في القصيدة والمعروف أنّ صوت "التاء" صوت شديد مهموس، حيث بلغ تواتره تسعة وعشرون (29) صوتًا، أي بنسبة 27,60%.

وقد ورد بكثرة في قول الشّاعر:

إِنِّي تَعِبْتُ مِنَ السُّكُوتِ فَحَاوِلِي أَنْ تَسْمَعِي بِالقَلْبِ شَدْوَ بَلَابِلِي.

أنَا مُتْعَب.. أَهْــفُو لِصَدرٍ دَافِئٍ أُلْقِي إِلَيْهِ مَتَاعِبِي.. وَمَشَاغِلِي.[1]

نلاحظ من خلال البيتين أنّ صوت "التاء" كان له دلالة قوية من خلال قوله: (تعبت السكوت، تسمعي، متعب، متاعبي) فجلّ الكلمات تحمل معنى التعب، وبهذا ساهم صوت الهمس "التاء" في إبراز الحالة النّفسية المتعبة التي يعيشها الشّاعر.

في حين كانت المرتبة الثّانية في تكرار أصوات الهمس في قصيدة: "متعب" من نصيب صوت "الهاء" هو صوت رخو، مهموس حيث بلغ عدد تكراره أربعة عشر (14) صوتًا، ما يعني نسبة 13,33%، وقد برز تكرار هذا الصّوت في قول الشّاعر:

أهْواهُمَا... أخْشَاهُمَا... بتَمَرُّدِي بِتَفَرُّدِي... بِتَقَرّبِي... بِتَجَاهُلِي.

عَيْناكِ، والشّفتَان، وَالوَجْهُ الذّي خَلَعَ الجَمَــالُ عَلَيْه حلَّةُ بَــابِلِ.[2]

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 26

[2] المصدر نفسه، ص 26

ففي البيتين نلاحظ أنّ صوت "الهاء" تكرّر في الكلمات التّالية: (أهواهما، أخشاهما بتجاهلي، الوجه، عليه) وفي هذه الكلمات يحمل صوت "الهاء" دلالة التّنفيس، فالشّاعر يتغزّل بعيون ليلاه وهو يخرج مشاعره من الدّاخل إلى الخارج وبذلك كان لصوت "الهاء" دور كبير في إخراج أحاسيسه.

أمّا المرتبة الثّالثة فكانت لصوت "الكاف" وهو من الأصوات الشّديدة المهموسة حيث قدّر تواتره في القصيدة بثلاثة عشر (13) صوتاً، ما يعني نسبة 12,38%، وأكثر ما تردّد هذا الصّوت في قول الشّاعر:

لكنّـــني يَا طِفْلَتِـــي مُتَبَتّـلٌ.. عَيْنَاكِ مِحْرَابي.. وَأَنْتِ نَوَافِلِي.

عيْنَاكِ.. مَا عَيْنَاكِ؟ يَالَحَمَاقَتِي! إِنّـي لَأَسْأَلُ عنِ جُنون عَـاقِلِ.[1]

فصوت "الكاف" في هذين البيتين ارتبط بعينيها وبذلك فهو يحمل معنى الحرارة، لأنّ الشّاعر معجب أيّما إعجاب ومغرم جدًّا، وشديد الارتباط بعيون محبوبته فهو عاشق للعيون الجميلة.

كما نجد أنّ قصيدة "سأعود" قد احتلّ صوت "التاء" المرتبة الأولى في نسبة تكرار الأصوات المهموسة في القصيدة حين بلغ تواتره تسعة وعشرون (29) صوتاً، ما يعادل نسبة 23,77% وقد ورد هذا الصّوت بكثرة في قول الشّاعر:

وَتَكَادُ أحرُفُكِ الرّشيقةُ أَنْ تُنِيـ ـــرَ ظَلامَ لَيْلي أَوْ تَثُورَ وَتَهْتُفَا.

وَأَكَدُ أَرشفُ مَا كَتَبَتْ أَميرَتِـــي هَلْ فِيْ القَصَائِد مَا يُقَـالُ لِيَرشفأ؟![2]

فصوت "التاء" من خلال هذين البيتين يحمل معنى الرقّة فالشّاعر يتغزّل بمحبوبته بكل معاني الرُّومانسية وما تحمله من رقّة وحنان.

أمّا المرتبة الثّانية فكانت لصوت "الفاء" الذي عرف تكرار اثنان وعشرون (22) صوتاً، أي بنسبة 18,03%، وأكثر ما ورد فيه تكرار صوت "الفاء" في البيتين السّابقين حيث يحمل فيهما

---

(1) عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 26

(2) المصدر نفسه، ص 39

معنى الرقّة أيضاً فنجد أنّ كلّ من الكلمات (أحرف، تهتف، أرشف، يرشف) تحمل معنا رقيق يتخلّله شوق وحنين.

في حين كانت المرتبة الثّالثة في نسبة شيوع الأصوات المهموسة في قصيدة "سأعود" من نصيب صوت "القاف" وهو صوت شديد مهموس، حيث بلغ تواتره أربعة عشر (14) صوتاً، أي بنسبة 11,47%ن وأكثر ما تردّد فيه قول الشّاعر:

يَا حُلْوَتِي قَدَحَ الزَّمَان زِنَادَه فَلْنَقْدح الأشعَار مِنَّا وَالوَفَـا

وَلْنَعْتَنِقْ تِمْثَالَ حُبٍّ رائِـعٍ الآن.. إنّ الشرّ مَا قَدْ سُوِّفا[1]

حيث يحمل صوت "القاف" من خلال البيتين دلالة الاحتكاك والفخامة، فالشّاعر يريد أن يعتنق تمثال حب رائع يجسّد حبّه.

أمّا عن قصيدة "حب أحمق" فكانت المرتبة الأولى من نصيب صوت "الهاء" الذي تكرّر في القصيدة خمسة عشر (15) مرّة، ما يعادل 24،59%، وقد ورد بكثرة في قول الشّاعر:

لَمْ يَعُدْ فِيكَ أَيُّهَا القَلْبُ قَلْبِي كَيْفَ مَاتَ الهَوَى وَمَاتَتْ رُؤَاه؟

أَيُّهَا القَلْبُ يَا ضَحِيَّة حُبٍّ.. أَحْمَق..جَـاوَزَ الجُنُونُ مَدَاهُ.[2]

فهنا صوت "الهاء" يحمل معنى الضيق والاضطراب والتعب وقد ساعد الشّاعر في إبراز آهاته وأوجاع قلبه جرّاء زوال وموت حبّه الذي راح ضحية حبّ أحمق.

أمّا الصّوت الذي احتلّ المرتبة الثّانية في نسبة شيوع الأصوات المهموسة في قصيدة "حب أحمق" كان صوت "التاء" حيث بلغ تواتر أصواته اثنا عشرة (12) صوتاً، أي بنسبة 19,67% وأكثر ما ورد فيه قول الشّاعر:

فكأنّي بَنَيْتُ بالرّملِ بَيْتًـا أزعج المَوْج فَاعتَلتْهُ يَدَاهُ

إِنَّنِي رَاحل وَلَسْتُ مُقِيمًا إنَّ بَيْتِي عَلى السَّمَاءِ أَرَاهُ.[3]

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 39

[2] المصدر نفسه، ص 41

[3] المصدر نفسه، ص 41

فصوت "التاء" من خلال هذين البيتين يحمل معنى الرقّة، وكلّ من الكلمات (بنيت، بيت اعتلته، بيتي) تدور حول بناءه لبيت من الرمل اعتلته الأمواج وسحبته معها، فكان صوت "التاء" هنا يوحي بالضّيق والأسى متضمّن مشاعر رقيقة مرهفة وحسّاسة تاركة كلّ شيء وراءها.

في حين أنّ المرتبة الثّالثة تَشاركها كل من صوت "الحاء" و "القاف" بتواتر قدّر بسبعة (7) أصوات لكلّ صوت منهما، أي بنسبة 11,47%، وقد برز تواترهما معاً في قول الشّاعر:

كَيْفَ كُنَّا؟ وَيَا غُصُونُ أَجِيبِي وَاعْصِفِي يَا طُيُوفُ.. مَاذَا دَهَاهُ؟

ذَلِكَ الحُب أَزْهَرَ الرّوُض مِنْهُ كَيْفَ يُمْحَى؟ وَأَيّ شيء مَحَــاهُ؟[1]

فصوت "الكاف" صوّر لنا حالة ضياع وتساؤلات عن سبب تغيّر الأحوال والمشاعر في حين حمل صوت "الحاء" صورة الحب العفيف الذي أزهر الروض منه كما أدخل الشّاعر تساؤلات عن سبب زواله وضياعه، فكلا الصّوتين كان لهما دور كبير في تجسيد مشاعر الشّاعر الحزينة والضّائعة في بحر من التّساؤلات.

أمّا في قصيدة "نشيدها" فنجد أنّ صوت "التاء" قد تصدّر المرتبة الأولى في نسبة شيوع الأصوات المهموسة، بحيث بلغ تكراره في القصيدة ثلاثين (30) صوتا، ما يعادل نسبة 32,46%ن وقد كثر تكراره في قول الشّاعر:

وَترَقت المِعراج تَطْلُبُ نَجْمــةً وَتَوَسَّدَت كَتِفَ الهِــلالِ لِتَحْلُـما.

وتَوَشَّحَتْ بِالسُّنْدُسِ لِيَزْدَهِي بِبَيَاضِهَا فَتَبُوح أَوْ تَتَكَتّـــــمَا.[2]

فنجد صوت "التاء" قد برز بكثرة في(ترقت، تطلب، توسّدت، تحلم، توشّحت، تبوح، تتكتّم) لأنّ الشّاعر يغازل حبيبته، وقد ساعده صوت "التاء" بما يحمله من معاني في غاية الرّقّة، وبما أنه صوت مهموس كان له دور في إبراز رقّة وجمال مشاعر الشّاعر.

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 41

[2] المصدر نفسه، ص 61

في حين أنّ المرتبة الثّانية للأصوات المهموسة الأكثر تواتراً في قصيدة: "نشيدها" كان من نصيب صوت "الهاء"، والذي بلغ تواتره ثمانية عشر (18) صوتاً ما يعني نسبة 19,78% وقد تكرّر بشكل واضح في قول الشّاعر:

وَرَنت لهُ يا ذَوْبَهَا مِنْ نَظْـــــرَةِ! سَحَبَتْ بهِ ما كَانَ فِيه من الدّمَا.

بَغَمَـتْ لَهُ.. يا صَـوْتَها وَحنانِه! يا شَـاعِرِي مَاذَا رَأَيتَ لتُغـــرَمَا؟[1]

حمل صوت "الهاء" من خلال البيتين معنى الرقّة كما ساعدت الشّاعر على إخراج آهات العشق، أمّا المرتبة الثّالثة فكانت لصوت "الفاء" والذي شهد تكرار أحد عشر (11) صوتاً، أي بنسبة 12,08%، حيث برز تكراره في قول الشّاعر:

عَزَفَ النَّشِيدُ فُؤَادَه فَتَرَنُّما وَتَقَلَّـد الجَـوْزاء يَبْغِـي سُلَّـمَا.

كَمْ رَاوَدَتْهُ غَزَالةٌ فِي حُلْمِه عَصْمَاءُ رَافَقَت الغَزَال الأَعصما.[2]

حمل صوت "الفاء" من خلال البيتين دلالة رقّة ونعومة موسيقى الحب التي تغلغلت في فؤاد الشّاعر بعد وقوعه في شباك الحب.

أمّا قصيدة "قالت" فقد تربّع صوت "التاء" على المرتبة الأولى في نسبة شيوع الأصوات المهموسة في القصيدة بتكرار يبلغ واحد وأربعين (41) صوتاً، أي ما يعادل نسبة 25,30%، وقد تكرّر بكثرة في قول الشّاعر:

أَنْتِ القَصِيدَة.. مَاؤُهَا وَحَيَـاتُهَا أَوَ يَسْتَقِيم العَيْـشُ دُونَ مَـاءٍ؟!

أنتِ القَصِيدَةُ فِي حَلَاوَة شَكْلِهَا فِي رَسْمِهَا.. فِي رِقّة الأَنْداء.[3]

فنلاحظ من خلال البيتين أنّ صوت "التاء" حمل معنى الرقّة لأنّ الشّاعر يتغزّل بمحبوبته فهو يصوّرها على أنّها قصيدة كما جعلها الماء الذي لا يستقيم العيش بدونه فهو سر الوجود، ولأنّه صوت مهموس، والهمس صفة رقيقة لائمت رقّة وجمال وصف الشّاعر لمحبوبته، في حين كانت

---

(1) عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 61

(2) المصدر نفسه، ص 61

(3) المصدر نفسه، ص 65

المرتبة الثّانية من نصيب صوت "القاف" الذي بلغ تواتره في القصيدة خمسة وعشرين (25) صوتاً، أي بنسبة 15,43%، وقد ورد بكثرة في قول الشّاعر:

قَالَتْ: وَدَدْتُ بِأَنْ تَقُولَ قَصيدَة لِي دُونَ غَيْرِي إِنْ أَرَدْت لِقَائِي

وَبِضَحْكَةٍ مَمْـزُوجَةٍ بِشَقَـــاوَةٍ أَنَا لَا أُحِبُّ شَـرَاكَةَ الشُّرَكَـــاءِ.[1]

نجد أنّ صوت "القاف" من خلال البيتين يحمل معنى الفخامة والضخامة والغرور، كون الحبيبة تريد من الشّاعر أن ينظم فيها قصيدة لوحدها دون شراكة أيّ شريك.

أمّا المرتبة الثّالثة فقد احتلّها صوت "الفاء" الذي بلغ تواتره تسعة عشر (19) صوتاً، أي بنسبة 11,72%، وأكثر ما يظهر هذا الصّوت في قول الشّاعر:

أنتِ القَصِيدَةُ فِي حَلَاوَة شَكْلِهَا فِي رَسْمِـهَا.. فِي رِقّـة الأَنْـداء

أَنْتِ القَصِيدَةُ فِي دَلَال حُرُوفِهَا فِي عطْرِهَا.. فِي سحرهَا الوَضاء.[2]

فصوت "الفاء" من خلال البيتين يحمل معاني في غاية الرقّة، وعذوبة وجمال وصف الشّاعر لمحبوبته.

أمّا قصيدة "لم أنس" فقد تصدر صوت "الفاء" نسبة شيوع الأصوات المهموسة في القصيدة حيث بلغ تواتره سبعة (7) أصوات ما يقارب نسبة 18,91%، حيث تكرّر بكثرة في قول الشّاعر:

يُفَاجِئُنِي وَجْهَـكَ المُخْمَـلِيُّ فـأنى التَفَـتّ.. أَرَانِـي أَرَاكِ.

وَيَنْزَلِقُ الحرفُ بَيْنَ شِفَاهِي فَأَدْعُوكَ.. حِين أُنَادِي سِوَاكِ.[3]

فهنا صوت "الفاء" يحمل دلالة الخوف من فعل العشق فالشّاعر متفاجئ من رؤيته لوجه محبوبته أينما يلتفت، ودعوته لها حين ينادي سواها.

في حين كان صوت "الكاف" هو الصّوت الذي احتلّ المرتبة الثّانية للأصوات المهموسة الأكثر تواتراً في القصيدة، حيث بلغ تواتره ستّة (6) أصوات، أي بنسبة 16,21%، وقد تكرّر

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 65

[2] المصدر نفسه، ص 65

[3] المصدر نفسه، ص 90

بشكل واضح في البيتين السّابقين حيث يحمل فيهما دلالة الانفعال والقلق فقد ساعد صوت "الكاف" الشّاعر في إبراز حالة الشّاعر المنفعلة جرّاء ما يحدث له من اضطراب نتيجة العشق.

أمّا المرتبة الثّالثة فقد اشتركا فيها كلّ من الأصوات التالية: "التاء" و "الحاء" و"السين" حيث بلغ تواتر كل صوت في القصيدة أربع (4) أصوات، ما يعادل نسبة 10,81% لكل صوت وقد برز تكرارهم معاً في قول الشّاعر:

أَلَمْ أَنْـسَ بَعْدُ شَقَـاءَ الطُّفُـو لةِ وَالشّعْرِ؟ .. لَمْ أَنْسَ بَعْدُ هَوَاكِ.

مضي الزَّمن الحُلوِ يَا حُلْوَتِي وَلَمْ يَقْبِضِ المَـاء نصب الشِّبَـاكِ.[1]

فنجد أنّ كل هذه الأصوات حملت من خلال هذين البيتين معنى الحسرة والحزن والعتاب وأخيراً نجد قصيدة: "جفا وده" التي اختلّ فيها صوت "الهاء" المرتبة الأولى في نسبة شيوع الأصوات المهموسة في القصيدة حيث بلغ تواتره سبعة عشر (17) صوتاً، أي بنسبة 34%، وقد كثر تكراره في قول الشّاعر:

أتَى ومَضَى كالطّيْفِ، لَمْ يُلْقَ ظِلُّهُ إلى الصَّاحِبِ الأَدْنَى لِيَهْنَأَ صَاحِبُهُ.

خَفِيفَـاَ يُوَارِي الدّمع.. مِلْءُ إِهَابِه زُهُـورٌ وَشُـدُوٌ.. همّه مِن يُجَاوِبه.[2]

فصوت "الهاء" هنا يحمل دلالة قوية على حالة عواطف الشّاعر المتأجّجة والحافلة بالهزّات والآهات، كما تبدّل إحساس الشّاعر بالضياع والتيه إثر جفاء حب محبوبته التي صارت كالطيف لا يترك ظلّه.

في حين أنّ المرتبة الثّانية اشتركا فيها كلّ من الصّوتين "الحاء" و"الفاء" حيث بلغ تواتر أصوات كلّ صوت منهما ستّة (6) أصوات، ما يقارب نسبة 12% لكلّ صوت، وقد برز تواترهما معاً في قول الشّاعر:

وَكَانَ عَلَى إِسْرَافِ حب سَوَالِفٍ يقد مِنَ الأَشْلَاءِ، وَالدَّهْرِ غَالِبَهُ.

---

(1) عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 90

(2) المصدر نفسه، ص 120

أتَى ومَضَى كالطّيْفِ، لَمْ يُلْقَ ظِلُّهُ إلى الصَّاحِبِ الأَدْنَى لِيَهْنَأَ صَاحِبُهُ.[1]

فنجد أنّ كلا الصّوتين حملا معنى العتاب واللّوم.

أمّا المرتبة الثّالثة فكانت من نصيب صوت "القاف" الذي بلغ تواتره خمسة (5) أصوات، أي بنسبة 10% ويظهر تكراره بوضوح في البيتين السّابقين حيث حمل صوت "القاف" معنى الاضطراب والقلق لأنّ الشّاعر في حالة نفسية غير مستقرّة نتيجة جفاء ود الحبيب وتغيّر القلوب.

وبهذا نكون قد انتهينا من دراسة نسبة شيوع وتواتر الأصوات المهموسة في قصائد "بشير عروس"، ونكون قد تناولنا جميع أصوات اللّغة العربية ما عدا "الهمزة" « فالهمزة إذن صوت شديد، لا هو بالمجهور ولا بالمهموس »[2] ، وبما أنّنا اقتصرنا في دراستنا على الأصوات المجهورة والمهموسة، نكتفي بأن نذكر تواترها ونسبها المئوية في قصائد "بشير عروس" دون التّعليق عليها وتكرارها في القصائد نمثّله في الجدول الآتي:

القصائد	متعب	سأعود	حب أحمق	نشيدها	قالت	لم أنس	جفا وده	المجموع الكلّي
تواتر صوت الهمزة	18	23	15	9	38	11	14	128
النسبة المئوية	%14,06	%17,96	%11,71	%7,03	%29,68	%8,59	%10,93	

جدول رقم: (08) يمثل تواتر صوت الهمزة ونسبتها في كل قصيدة

من خلال الجدول نلاحظ أنّ نسبة شيوع صوت "الهمزة" في قصائد "بشير عروس" بلغ مائة وثمانية وعشرون (128) صوتاً.

ومن خلال دراستنا لتكرار الأصوات في قصائد "بشير عروس" لاحظنا أنّ للأصوات وظائف دلالية تبرز قدرة الشّاعر في التّعبير عن تجاربه، فنجد مثلاً أصوات ينسجم معها شعر

---

(1) عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 120

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 77

الغزل، ولا ينسجم معها شعر الحماسة أو الفخر، وعلى هذا نجد أصوات تنسجم مع الشّعر الرّقيق الذي يحمل معنى اللّيونة والمرونة والعتاب والشّوق، كما نجد أيضًا أصوات تتلاءم والشّعر القوي بمعانيه القوية والعنيفة.

كما لاحظنا أنّ نسبة تكرار الأصوات المجهورة كانت أكبر من نسبة تكرار الأصوات المهموسة، وهذا التّفوّق طبيعي وهو رأي العديد من العلماء من أشهرهم الدكتور "إبراهيم أنيس" حيث يقول: « أنّ الكثرة الغالبة من الأصوات اللّغوية مجهورة، ومن الطّبيعي أن تكون كذلك وإلّا فقدت اللّغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي تميّز به الكلام من الصّمت والجهر من الهمس والأسرار»[1] ، وبهذا يكون الشّاعر "بشير عروس" لم يخرج عن المألوف، كما أنّ الشّاعر عبّر بصوت جَهُوري عالي عن شوقه وحبّه وعتابه لحبيبته.

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ص23/22

أ-ب/التّكــرار اللّفــظي:

هو إيقاع صوتي لكلمات محدّدة شكّلت موسيقى داخل النّص حيث تتكرّر ألفاظ معيّنة في القصيدة الواحدة، ومن خلال دراستنا لقصائد "بشير عروس" لاحظنا أنّ هذا النوع من التّكرار تواجد بشكل معتبر في بعض القصائد، ولتوضيح ذلك اعتمدنا على الجدول الآتي:

القصائد	الكلمة المكرّرة	تواترها	مدلولها
متعب	**متعب**	2	تأكيد على حالة الشّاعر التعبة
	عيناك	4	تدلّ على هيام وعشق الشّاعر لعيون محبوبته
	الهوى	4	تأكيدًا لحبّه وهيامه
	أناملي	3	الرقّة والجمال
	قيثارة	2	موسيقى القلب وشدو الحب
سأعود	**سأعود**	2	تأكيد العودة
	عودي	2	إلحاح على العودة
قالت	**قصيدة**	3	دلالة على الشغف والجمال
	عيناك	2	الحب والهيام بالعيون

جدول رقم: (09) يمثل التكرار اللفظي في القصائد

من خلال الجدول نلاحظ أنّ اعتماد الشّاعر على هذا النّوع من التّكرار كان قليل نوعاً ما فقد اقتصر على بعض القصائد فقط نحو "متعب" و"سأعود" و"قالت" حين كان لتكرار الكلمات في هذه القصائد دور في تشكيل الإيقاع الدّاخلي للقصيدة؛ لأنّ المكوّن الأساسي للإيقاع في هذه القصائد هو الكلمة في حروفها وأجراسها.

أ-ج/ التّكـرار التّـركيبي:

يقوم هذا النّوع على تكرار جمل وتراكيب لغوية، أمّا عن وروده في قصائد "بشير عروس" نمثّله في الجدول الآتي:

القصائد	الجملة المكرّرة	تواترها	مدلولها
حب أحمق	أيّها القلب	2	نداء المحب لقلبه
نشيدها	مِنْ قَبْل	2	تأكيد على الأولوية والأسبقية
قالت	يا حلوتي	2	تأكيد على مكانة المحبوبة
	أنت القصيدة	3	تأكيد على شدّة معزّة الشّاعر لحبيبته
	في عيدها	2	تأكيد على مكانة ودرجة غلو محبوبته
لم أنس	لم أنس	2	تأكيد على عدم النسيان

جدول رقم: (10) يمثل التكرار التّركيبي في القصائد

من خلال الجدول نلاحظ أيضاً أنّ نسبة تواتر هذا النّوع من التّكرار كانت معتبرة وأنّ أكثر القصائد التي عرفت هذا النّوع بكثرة هي قصيدة "قالت".

فكان للتكرار التّركيبي دور كبير في إحداث الإيقاع الدّاخلي المتمثّل في الموسيقى التي يُحدثُها تكرار نفس التّركيب في أبيات القصيدة ما يجعل القصيدة تتمتّع بإيقاع داخلي تهتزّ له النّفس وتطرب له أذن المتلقّي.

ب-/ الجنـاس:

وهو من المحسّنات البديعية التي لها وقع موسيقي داخل النّص بحيث يولّد إيقاع موسيقى تطرب له الأذن وهو نوعان:

ب-أ/ الجنـاس التّـام:

وهو ما يعرف بالتّجنيس التّام: « ويقال له المستوفى، والكامل، وهو أن تتّفق الكلمتان في لفظهما، ووزنهما، وحركاتهما، ولا يختلفان إلّا من جهة المعنى، وأكثر ما يقع في الألفاظ المشتركة»[1] ، أي أنّ الألفاظ تتّفق في أربعة أمور متمثّلة في أنواع الحروف، وعددها وشكلها، أو هيئتها وترتيبها أمّا عند وروده في قصائد "بشير عروس" فكان كالآتي:

نجد في قصيدة "متعب" قول الشّاعر:

كَفَّاكِ بَيْنَ أَنَاملِي قِيثَارَةٌ.. يَا لَلْهَوَى!.. لَوْ تَسْكُنِينَ أَنَاملِي.[2]

فكلمة "أناملي" الأولى يعني بها: أصابعه، أمّا "أناملي" الثانية فتعني: قلبه.

أيضًا يقول الشّاعر:

لَوْ لا الهَوَى.. مَا ذَلّ قَلْبِي للهوى وَلَمَا رَضَيْت، كَمَا رَضَيتُ، تَنَازُلي.[3]

فكلمة "الهوى" الأولى تعني: الحب والعشق، أمّا كلمة "الهوى" الثانية فتعني: محبوبته

كما نجد في قصيدة "قالت" قول الشّاعر:

عَيْنَاكِ مَا قال الكلام.. وَلَمْ يقُل عيْنَاك كلّ سَحَابةٍ بِسمائِي.[4]

فكلمة "عيناك" الأولى يعني بها: العين العضو، أمّا كلمة "عيناك" الثانية فيعني بها: جمال وجهها.

---

[1] يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديوية، مصر، ج2، 1912، ص 356

[2] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 26

[3] المصدر نفسه، ص 26

[4] المصدر نفسه، ص 65

ومن هنا نلاحظ أنّ استعمال الشّاعر "بشير عروس" لهذا النّوع من الجناس –الجناس التّام– كان محتشماً.

ب–ب/ الجنـاس غيـر التّـام:

« وهو أن يختلف اللّفظان في أمر واحد من الأمور التي بنت الجناس التّام ويتّفقا في سائرها وهو بذلك أربعة أنواع »[1] ، أمّا فيما يخص ورود في قصائد "بشير عروس" وأنواعه الواردة فهي كالآتي:

ففي قصيدة "متعب" نجد نوع من أنواع الجناس غير التّام وهو ما يعرف بـ "تجنيس المضارع "« وهو أن يجمع بين كلمتين هما متجانستان لا تفاوت بينهما إلّا بحرف واحد سواء وقع أوّلاً أو آخراً أو وسطاً حشواً »[2]، وذلك في قول الشّاعر:

أهْواهُمَا... أخْشَاهُمَا... بتَمَرُّدِي بِتَفَرُّدِي... بِتَقرّبِي... بِتَجَاهُلي[3]

فكلمتا (بتَمَرُّدِي و بِتَفَرُّدِي) متجانستان غير أنّهما يختلفان في صوت "الميم والفاء" وهما صوتان شفويان وبذلك كان التقارب في مخرج الصوتين المختلفين.

كما نجد النوع الثّالث من التّجنيس غير التام والذي يكون بـ « اختلاف اللّفظين في أنواع الحروف، ويشترط أن لا يقع الاختلاف بأكثر من حرف »[4] وذلك في قول الشّاعر:

أَهْواكِ... أَنْتِ حَبيبَتِي... وَصديقَتِي وحَديقَتِي...وَأَزْهارِي... وَجَداوِلَي[5]

فنجد أنّ كلمتا (صديقتي وحديقتي) يختلفان في صوتي "الصاد والحاء"، وهذا النّوع من التّجنيس غير التّام يسمّى اللاحق[6] فهو يختلف عن جناس المضارع في كون الصّوتين المختلفين غير متقاربين في المخرج. والجدير بالذكر أنّ كل من جناس "اللاحق" وجناس "المضارع" دور

---

(1) أحمد مطلوب، حسن البصري، البلاغة والتطبيق، ط2، 1999، ص 451

(2) يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج2، ص 367

(3) عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 26

(4) أحمد مطلوب، حسن البصري، البلاغة والتطبيق، ص 534

(5) المصدر السابق، ص 26

(6) بدر الدين بن مالك الشهير بابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص 189

كبير في إحداث إيقاع داخلي متناغم أمّا في قصيدة "سأعود" فنلمح نوع آخر من التّجنيس غير التّام وهو ما يعرف بـ "جناس المحرف" بحيث يكون الاختلاف في الهيئة: « إنّ الاختلاف من هذا القبيل قد يكون في الحركة فقط »[1]، وهذا النّوع من التّجنيس يختلف عن الجناس التّام في اختلاف الحركة، ويظهر هذا النّوع بوضوح في قول الشّاعر:

سَأَعُودُ حتْماً والرّبِيعُ تَلَهُّفٌ لربِيعِ وَجْهِكِ، حَبَّذَاك تَلَهُّفَا[2]

فنجد كلمتا (الرّبيعُ ولرَبيعِ) الأولى حركتها الأخيرة الضّمة، والكلمة الثّانية حركتها الكسرة، كما أنّ الأولى تعني فصل الرّبيع أمّا الثّانية فتعني جمال الوجه، كما نجد كلمتا (تَلَهُّفٌ وتَلهُّفَ) فالأولى حركتها الأخيرة تنوين الضم، والكلمة الثانية حركتها الأخيرة الفتحة.

كما برز أيضا في هذه القصيدة نوع آخر من التّجنيس غير التّام ألا وهو: "الجناس المطلق" « بالأحرف، وتتّفق الكلمتان في أصل واحد يجمعهما الاشتقاق وما هذا حاله يقال له المطلق».[3] وهو واضح في قول الشّاعر:

وأكادُ أَرشف مَا كَتَبَتْ أَميرتِي هلْ فِي القَصائِد مَا يُقَال لِيَرشفَا؟!

يا حلـوتِي قدح الزّمَـان زِنَادَه فَلْنَقْدح الأشعَـار منَّـا وَالوَفَـا.[4]

ففي البيت الأوّل نجد كلمتا (أَرشف ويَرشفَا) وهما كلمتان مشتقّتان من الجدر اللّغوي "رَشَفَ" أمّا في البيت الثّاني فنجد كلمتا (قدح، فَلْنَقْدح) فاشتقّت الكلمة الثّانية من الكلمة الأولى.

أمّا في قصيدة "حب أحمق" فنجد الشّاعر قد اعتمد على نوع آخر من التّجنيس غير التّام وهو "الجناس الناقص"، وهو« اختلاف في أعداد الحروف »[5]، فتكون بزيادة حرف في الأوّل أو في الوسط أو في الآخر، كما قد تكون الزيادة أكثر من حرف واحد، ونجد ذلك في قول الشّاعر:

---

(1) أحمد مطلوب، حسن البصري، البلاغة والتطبيق، ص 534

(2) عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 39

(3) يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج2، ص ص 360/359

(4) المصدر السابق، ص 39

(5) أحمد مطلوب، حسن البصري، البلاغة والتطبيق، ص 452

لَمْ يَعُدْ فِيكَ أَيُّهَا القَلْبُ قَلْبِي كَيْفَ مَاتَ الهَوَى وَمَاتَتْ رُؤَاه؟ [1]

فنجد كلمتا (القلب وقلبي) زيادة بحرف واحد هو الياء.

أيضاً في كلمتا (مات وماتت) زيادة بحرف واحد هو التاء.

كما نجد في هذه القصيدة أيضًا "الجناس المطلق" وذلك في قول الشّاعر:

ذَلِكَ الحُب أَزْهَرَ الرّوُض مِنْهُ كَيْفَ يُمْحَى؟ وَأَيّ شيء مَحَاهُ؟ [2]

فكلمتا (يُمْحَى ومحاه) مشتقّتان من الجذر اللغوي "محا" وهذا النوع من الجناس يعطي القصيدة نوع من التوسّع الدلالي.

كما يظهر نوع آخر من أنواع التّجنيس غير التّام في قصيدة "نشيدها" وهو ما يعرف بـ"جناس القلب" وهو« اختلاف اللفظين في ترتيب الحروف... وهو ضربان:

أوّلهما: قلب الكل... وثانيهما: قلب البعض » [3]، حيث نجد هذا النّوع من التّجنيس في قول الشّاعر:

كَمْ رَاوَدَتْهُ غَزَالةٌ فِي حُلْمِه عَصْمَاءُ رَافَقَت الغَزَال الأَعصما. [4]

فكلمتا (عصماء وأعصما) حدث فيهما قلب لصوت الهمزة من آخر الكلمة إلى أوّلها، كما نجد الجناس النّاقص في هذا البيت في كلمتي (غزالة والغزال) بزيادة حرف التاء وهو تاء التّأنيث في لفظة الغزالة.

أمّا قصيدة "قالت" فيظهر فيها "الجناس المطلق" وذلك في قول الشّاعر:

أَنْتِ القَصِيدَة.. مَاؤُهَا وَحَيَاتُهَا أَوَ يَسْتَقِيم العَيْشُ دُونَ المَاءِ؟! [5]

فنجد كلمتا (ماؤها والماء) وهما كلمتان مشتقّتان من كلمة مَاءَ.

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص41

[2] المصدر نفسه، ص 41

[3] أحمد مطلوب، حسن البصري، البلاغة والتطبيق، ص 454

[4] المصدر السابق، ص 61

[5] المصدر نفسه، ص 65

وكذلك في قوله:

وَسَكَتُّ.. مَاذَا قَدْ أَقُولُ لِفِتْنَة عَشِقَتْ فتون الأحْرُف الخَرْسَاءِ؟[1]

فكلمتا (فتنة وفتون) مشتقّتان من الجذر اللغوي "فَتَنَ"

كما نجد "الجناس النّاقص" في قصيدة: "لم أنس" في قول الشّاعر:

أَلَمْ أَنْسَ بَعْدُ شَقَاءَ الطُّفُو لَةِ وَالشّعْرِ؟ .. لَمْ أَنْسَ بَعْدُ هَوَاكِ. [2]

فعبارتا (ألم أنس ولم أنس) نجد أنّ العبارة الأولى فيها زيادة بحرف "الهمزة" عن العبارة الثّانية.

كما يظهر هذا النّوع في قصيدة: "جفا وده" وذلك في قول الشّاعر:

أتَى ومَضَى كالطّيْفِ، لَمْ يُلْقَ ظِلُّهُ إِلى الصَّاحِبِ الأَدْنَى لِيَهْنَأَ صَاحِبُهُ.[3]

فكلمتا (الصاحب وصاحبه) الكلمة الثانية فيها زيادة صوت "الهاء" عن الأولى.

فمن خلال دراستنا لعنصر "الجناس" وأثره في إحداث إيقاع داخلي رنّان لاحظنا أنّ معظم قصائد: "بشير عروس" احتوت على هذا العنصر بنوعيه: "التّام" و"غير التّام"، إلّا أنّ النّوع الأوّل جاء بنسبة قليلة مقارنة بالنّوع الثّاني، الذي تضمّنته أبيات قصائد الشّاعر بجميع أنواعه فوجدنا: "الجناس الناقص"، و"المطلق"، و"اللاحق"، و"القلب"، و"المحرف"، و"المضارع" ما جعل القصائد تتمتّع بإيقاع داخلي تهتزّ له الأنفس، وتطرب لأصواته النّغمية الآذان، وتجيش له الرّوح، كل هذا يبرز دور وأهمية الجناس في خلق الموسيقى الدّاخلية في النّص الشّعري.

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 65

[2] المصدر نفسه، ص 90

[3] المصدر نفسه، ص 120

ج/ المقـطع:

يعرّف "رمضان عبد التّواب" المقطع الصّوتي فيقول: « هو كمية من الأصوات، تحتوي على حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها، من جهة نظر اللّغة موضوع الدّراسة، ففي العربيّة الفصحى مثلاً، لا يجوز الابتداء بحركة، ولذلك يبدأ كلّ مقطع فيها بصوت من الأصوات الصّامتة ».[1]

أي أنّ المقطع هو مجموعة من الأصوات لها حركة واحدة يمكن الابتداء بها والوقوف عليها وهناك من العلماء من يراه: « نوع بسيط من الأصوات التّركيبية في السّلسلة الكلامية، فهو وحدة صوتية أكبر من الفونيم phonème، يأتي بعده من حيث البعد الزّمني (في النّطق)، والبعد المكاني (في الكتابة) » [2]، فمن خلال هذا التّعريف نلاحظ عدم اتفاق العلماء على مفهوم واحد للمقطع، فهذا الأخير يرى أنّ المقطع هو نوع بسيط من الأصوات المركّبة داخل السّلسلة الكلاميّة جاعلاً المقطع بهذا أكبر من الفونيم، والذي ربطه بالبعد الزّمني والبعد المكاني.

ج-أ/ أنـواع المقـطع:

اتفق معظم علماء اللّغة والصّوت على أنّ للمقطع ثلاثة أنواع: مقطع قصير ومتوسّط وطويل وتفصيلها كالآتي:

ج-أ-أ/ المقطـع القصيـر:

« يتكوّن من صوت صامت وحركة قصيرة، ويرمز إليه بالرموز العربية (ص ح) »[3]
وذلك نحو قولنا: كَتَبَ فهي تتشكّل من ثلاثة مقاطع قصيرة كَ + تَ + بَ.

---

[1] رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، ص 101

[2] عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوي الفونيتيكي، ص 189

[3] كمال بشر، علم الأصوات، ص 510

ج-أ-ب/ المقطـع المتـوسّط:

« وهو ذو نمطين، الأوّل: صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت (ص ح ص)»[1]، وهو ما يعرف بالمقطع المتوسّط المغلق لأنّه ينتهي بصامت ومثاله حرف: مِنْ.

أمّا النّمط الثاني فيتكوّن من « صوت صامت + حركة طويلة (ص ح ح) » [2]، وهو ما يعرف بالمقطع المتوسّط المفتوح لإنهائه بحركة طويلة ومثاله حرف: فِيْ.

ج-أ-ج/ المقطـع الطّويل: وهو على ثلاثة أنماط:

1- « ص ح ح ص أي أنّه يتكوّن من صامت وحركة طويلة وصامت » [3]

وهو ما يعرف بالمقطع الطّويل المغلق بحركة طويلة.

2- « صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت (ص ح ص ص) » [4]

وهو ما يعرف بالمقطع الطّويل المغلق بحركة قصيرة.

3- « صوت صامت+ حركة طويلة+صوت صامت+ صوت صامت (ص ح ح ص ص) » [5]

وهو ما يعرف بالمقطع الزائد في الطّول.

وقد اقتصرت دراستنا للمقطع الصّوتي داخل قصائد "بشير عروس" على البيتين الأوّليين من كلّ قصيدة، وقد كان التّحليل المقطعي كالآتي:

قصيدة: "متعب"

إِنِّي تَعِبْتُ مِنَ السُّكُوتِ فَحَاوِلِيْ أَنْ تَسْمَعِيْ بِالقَلْبِ شَدْوَ بَلاَبِلِيْ[6]

إِنِّيْ تَعِبْتُ مِنَ سْسُكُوْتِ فَحَاوِلِيْ أَنْ تَسْمَعِيْ بِلْقَلْبِ شَدْوَ بَلاَبِلِيْ

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص 510

[2] المرجع نفسه، ص 511

[3] صلاح الدين صالح حسين، دراسة في علم اللغة الوصفي والتاريخي والمقارن، دار العلوم، ط1، 1984، ص 141

[4] المرجع السابق، ص 511

[5] المرجع نفسه، ص 511

[6] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 26

ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ص+ ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح.

أنَاْ مُتْعَبٌ.. أَهْفُوْ لِصَــدْرٍ دَافِئٍ أُلْقِيْ إِلَيْهِ مَتَاْعِبِيْ.. وَمَشَاغِلِيْ.[1]

أنَاْ مُتْعَبُنْ.. أَهْفُوْ لِصَدْرِنْ دَافِئِنْ أُلْقِيْ إِلَيْهِ مَتَاْعِبِيْ.. وَمَشَــاْغِلِيْ.

ص ح + ص ح ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح.

فمن خلال البيتين نلاحظ أنّهما اشتملا على أربعة وخمسين (54) مقطعاً صوتياً وقد كانت رموزه كالآتي:

- المقطع القصير (ص ح): أربعة وعشرون (24) مقطعاً.
- المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص): أربعة عشر (14) مقطعاً.
- المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح): ستّة عشر (16) مقطعاً.

ممّا يعني أنّ البنية الصّوتية لهذه الأبيات الشّعرية تمركزت في مقطعين: القصير والمتوسّط بنوعيه المغلق والمفتوح فكان لترتيب المقاطع وتواليها على نسق معيّن وتنوّع تواترها باختلاف نوع المقطع دور كبير في إحداث الموسيقى الدّاخلية.

أمّا قصيدة: "سأعود" فكان التّقطيع الصوتي على النسق الآتي:

سَأَعُودُ، قَالَتْهَاْ بِكُلِّ مَرَارَةٍ وَالدَّمْعُ يَخْنُقُ جَفْنَهَاْ وَالْأَحرُفَاْ.[2]

سَأَعُودُ، قَالَتْهَاْ بِكُلْلِ مَرَارَتِنْ وَدْدَمْعُ يَخْنُقُ جَفْنَهَاْ وَلْأَحرُفَاْ.

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 26

[2] المصدر نفسه، ص 39

ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح.

سَأَعُودُ حتْماً والرّبِيـعُ تَلَهُّفٌ لربِيعِ وَجْهِكِ، حَبَّذَاكَ تَلَهُّفَا.[1]

سَأَعُودُ حتْمَنْ ورْرَبِيعُ تَلَهْهُفَنْ لربِيعِ وَجْهِكِ، حَبْبَذَاكَ تَلَهْهُفَاْ.

ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص.

فقد بلغ عدد المقاطع في البيتين: ستّة وخمسين (56) مقطعاً، أمّا عن رموزها فهي كالآتي:

- المقطع القصير (ص ح) عرف ثمانية وعشرون (28) مقطعاً.
- المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص): بلغ تسعة عشر (19) مقطعاً.
- المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح): تكرّر تسعة (9) مرّات.

فنجد أيضاً في هذه القصيدة أنّ البنية الصّوتية اقتصرت على المقطعين: القصير والمتوسّط بنوعيه، غير أنّ عدد المقاطع في هذين البيتين أكثر من عدد المقاطع في بيتي قصيدة "متعب" بمقطعين وهذا ما يفسّر أنّه بتغيّر الحالة النّفسية والشّعورية والعاطفية للشاعر يتغيّر نوع وعدد المقاطع الصّوتية.

أمّا قصيدة: "حب أحمق" فكان تحليلها المقطعي كالآتي:

لَمْ يَعُدْ فِيكَ أَيُّهَاْ القَلْبُ قَلْبِي كَيْفَ مَاْتَ الْهَوَىْ وَمَاْتَتْ رُؤَاهُ؟[2]

لَمْ يَعُدْ فِيكَ أَيِيهَاْ لْقَلْبُ قَلْبِي كَيْفَ مَاْتَ لْهَوَىْ وَمَاْتَتْ رُؤَاهُوْ؟

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 39

[2] المصدر نفسه، ص 41

ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح +ص ح ح ص + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ح +ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح.

أَيُّهَا القَلْبُ يا ضَحِيَّة حُبٍّ أَحْمَقٍ..جَاوَزَ الجُنُونُ مَدَاهُ. [1]

أَيْيُهَاْ لْقَلْبُ يا ضَحِيْيَة حُبْبِنْ أَحْمَقِنْ..جَاوَزَ لْجُنُونُ مَدَاهُوْ.

ص ح ح + ص ح + ص ح ح ص + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ص + ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح.

فمن البيتين نحصل على تسعة وأربعين (49) مقطعاً صوتياً، وقد كانت رموزه كالآتي:

- المقطع القصير (ص ح) بلغ عشرون (20) مقطعاً.
- المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص): بلغ أحد عشر (11) مقطعاً.
- المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح): بلغ ستة عشر (16) مقطعاً.
- المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص): بلغ اثنان (2).

ومنه نلاحظ في هذه القصيدة دخول نوع آخر من المقاطع عدا المقطع القصير والمتوسّط بنوعيه المغلق والمفتوح ألّا وهو المقطع الطّويل المغلق بحركة طويلة غير أنّه كان بنسبة محتشمة للغاية.

ثمّ تأتي قصيدة: "نشيدها" حيث كان التقطيع الصوتي فيها على النحو الآتي:

عَزَفَ الْنَّشِيدَ فُؤَادُهُ فَتَرَنَّمَاْ وَتَقَلَّدَ الْجَوْزَاءَ يَبْغِي سُلَّمَاْ. [2]

عَزَفَ نْنَشِيدَ فُؤَادُهُ فَتَرَنْنَمَاْ وَتَقَلَّدَ لْجَوْزَاءَ يَبْغِي سُلَّمَاْ

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 41

[2] المصدر نفسه، ص 61

ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح ص + ص ح.

كَمْ رَاوَدَتْهُ غَزَالَةٌ فِي حُلْمِهِ عَصْمَاْءُ رَافَقَتِ الْغَزَالَ الأَعْصَمَاْ [1]

كَمْ رَاوَدَتْهُ غَزَالَتُنْ فِيْ حُلْمِهِ عَصْمَاْءُ رَافَقَتِ لْغَزَالَ لأَعْصَمَاْ

ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح.

من خلال البيتين نلاحظ أن عدد المقاطع بلغ أربعة وخمسون (54) مقطعاً، أمّا عن رموزها فهو كالآتي:

- المقطع القصير (ص ح) عرف ستة وعشرون (26) مقطعاً.
- المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص): بلغ أربعة عشر (14) مقطعاً.
- المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح): بلغ أربعة عشر (14) مقطعاً.

والجدير بالذّكر في هذه القصيدة أن عدد المقاطع المتوسطة المغلقة كان نفسه في عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة وكالعادة كانت الصّدارة للمقطع القصير.

ثم نجد قصيدة : "قالت" والتي كان تقطيعها الصوتي كالآتي:

قَالَتْ وَدِدْتُ بِأَنْ تَقُوْلَ قَصِيْـدَةً لِيْ دُوْنَ غَيْرِي إِنْ أَرَدْتَ لِقَائِيْ [2]

قَالَتْ وَدِدْتُ بِأَنْ تَقُوْلَ قَصِيْدَتَنْ لِيْ دُوْنَ غَيْرِي إِنْ أَرَدْتَ لِقَائِيْ

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 61

[2] المصدر نفسه، ص 65

ص ح ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح .

وَبِضِحْكَةٍ مَمْزُوجَةٍ بِشَقَـــاوَةٍ أَنَاْ لَاْ أُحِبُّ شَرَاكَةَ الشُّرَكَائِـــي[1]

وَبِضِحْكَتِنْ مَمْزُوجَتِنْ بِشَقَاوَتِنْ أَنَاْ لَاْ أُحِبْبُ شَرَاكَةَ شْشُرَكَائِيْ

ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح.

من خلال البيتين نلاحظ أن تواتر المقاطع الصوتية قدر بأربعة وخمسين (54) مقطعاً، أمّا عن رموزها فكان كالآتي:

- المقطع القصير (ص ح) عرف خمسة وعشرون (25) مقطعاً صوتياً.
- المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص): بلغ ثلاثة عشر (13) مقطعاً صوتياً.
- المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح): بلغ ستة عشر (16) مقطعاً صوتياً.

فنجد أن هذه القصيدة عرفت نوعين من المقاطع الصّوتية متمثلة في المقطع القصير والمتوسط بنوعيه، حيث احتل المقطع القصير الصّدارة، تلاه المقطع المتوسط المفتوح، وأخيراً المقطع المتوسط المغلق.

ثم تأتي قصيدة "لم أنس" بتقطيع صوتي كالآتي:

يُفَاجِئُنِي وَجْهُكِ الْمُخْمَلِيُّ فَأَنَّى الْتَفَتُّ.. أَرَانِيْ أَرَاكْ[2]

يُفَاجِئُنِيْ وَجْهُكِ لْمُخْمَلِيُ فَأَنْنَ لْتَفَتْتُ.. أَرَانِيْ أَرَاكِيْ

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 65

[2] المصدر نفسه، ص 90

ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ح.

وَيَنْزَلِقُ الحَرْفُ بَيْنَ شِفَاهِيْ فَأَدْعُوْكِ.. حَيْنَ أُنَادِيْ سِوَاْكِ [1]

وَيَنْزَلِقُ لْحَرْفُ بَيْـنَ شِفَـاهِيْ فَأَدْعُوْكِ.. حَيْنَ أُنَادِيْ سِوَاْكِي

ص ح + ص ح ص+ ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح ح.

فنجد في البيتين ثمانية وأربعين (48) مقطعاً صوتياً، أمّا عن رموزها فكانت كالآتي:

- المقطع القصير (ص ح) عرف إثنان وعشرون (22) مقطعاً صوتياً.
- المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص): بلغ تسعة(9) مقاطع صوتية.
- المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح): تكرر ستة عشر (16) مقطعاً صوتيًا.
- المقطع الطويل المغلق بحركة طويلة (ص ح ح ص) ورد مرة واحدة.

نلاحظ ظهور نوع المقطع الطّويل المغلق بحركة طويلة بإضافة إلى النّوعين الآخرين (المقطع القصير والمتوسط بنوعيه)، حيث تصدر المقطع القصير عدد المقاطع في البيتين، تلاه المقطع المتوسط المفتوح، ثم المقطع المتوسط المغلق وأخيراً المقطع الطّويل المغلق بحركة طويلة.

وأخيرًا نأتي إلى قصيدة: "جفا وده" والتي عرفت تقطيعاً صوتياً كالآتي:

جَفَاْ وُدَّهُ إِذْ قَاْمَ فِيْ الْقَلْبِ نَادِبُـــهْ وَأَزْرَىْ بِهِ (التَّوْبَادُ).. مَاْ لَاْنَ جَانِبُهْ

جَفَاْ وُدْدَهُ إِذْ قَاْمَ فِيْ لْـــقَلْبِ نَـــادِبُهْ وَأَزْرَىْ بِهِ (تَتَوْبَادُ).. مَاْ لَاْنَ جَـانِبُهْ [2]

ص ح + ص ح ح + ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ح ص + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 90

[2] المصدر نفسه، ص 120

ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص.

وَكَأَنَ عَلَىٰ إِسْرَافِ حُبٍّ سَوَالِفٍ يَقِدُّ مِنَ الْأَشْلَاءِ، وَالدَّهْرُ غَالِبُهْ[1]

وَكَأَنَ عَلَىٰ إِسْرَافِ حُبْبِ سَوَالِفِنْ يَقِدْدُ مِنَ لْأَشْلَاءِ، وَدْدَهْرُ غَالِبُهْ

ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص.

فمن خلال البيتين نجد أن عدد المقاطع بلغ ستة وخمسون (56) مقطعاً صوتياً، وتفصيل ذلك كالآتي:

- المقطع القصير (ص ح) بلغ أربعة وعشرون (24) مقطعاً صوتياً.
- المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص): بلغ ستة عشر(16) مقطعاً صوتياً.
- المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح): تكرر خمسة عشر (15) مقطعاً صوتياً.
- المقطع الطّويل المغلق بحركة طويلة (ص ح ح ص) ورد مرة واحدة.

والملاحظ أيضاً في هذه القصيدة من خلال هذين البيتين ورود النّوع الثّالث من المقطع العربي، المتمثل في المقطع الطّويل المغلق بحركة طويلة رغم أنّه جاء مرة واحدة.

وقد كانت نتائج الحركة المقطعية والتّجمّعات المقطعية في لأبيات قصائد: "بشير عروس" المتناولة بالدراسة في الجدول الآتي:

المقطع / القصائد	المقطع (ص ح)	المقطع (ص ح ص)	المقطع (ص ح ح)	المقطع (ص ح ح ص)	المجموع اللّي لمقاطع كلّ قصيدة
متعب	24	14	16	/	54
سأعود	28	19	09	/	56

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 120

حب أحمق	20	11	16	2	49
نشيدنا	26	14	14	/	54
قالت	25	12	17	/	54
لم أنس	22	09	16	1	48
جفا وده	24	16	15	1	56
مجموع كل مقطع	169	95	103	4	371

جدول رقم: (11) يمثل نتائج الحركة المقطعية في القصائد

من خلال الجدول نلاحظ أنّ التّحليل المقطعي لبعض الأبيات من قصائد: "بشير عروس" قد كشف لنا عن أنواع المقاطع التي تتألّف منها كلمات القصائد، وهي المقاطع الصّوتية التي تتألّف منها كلمات اللّغة العربية، كما تبيّن لنا مقدار شيوع كل مقطع منها في بنية القصائد، فنجد أنّ الأنواع الثلاثة الأولى من المقاطع العربية هي الشّائعة في القصائد، وهذا ما يتوافق مع طبيعة الكلام العربي فنجد "إبراهيم أنيس" يقول في هذا الصّدد: « الأنواع الثلاثة الأولى من المقاطع العربية هي الشّائعة، وهي التي تكون الكثرة الغالبة من الكلام العربي، أمّا النّوعان الأخيران أي الرّابع والخامس قليلا الشّيوع، ولا يكونان إلّا في أواخر الكلمات وحين الوقف »[1]، فمن خلال الجدول نجد أنّ المقطع القصير (ص ح) قد تكرّر في أبيات القصائد المتناولة بالدّراسة بمائة وتسعة وستّين (169) مقطعاً، تلاه المتوسّط المفتوح بمائة وثلاثة مقاطع صوتية.

ثمّ يأتي المقطع المتوسّط المغلق بخمسة وتسعين (95) مقطعًا صوتيًا، بيمنا تواتر النّوع الرّابع بنسبة قليلة تقدّر بأربعة (4) مقاطع، وهذا ما يثبت صحّة قول "إبراهيم أنيس" السابق.

وقد كان لتكرار المقطع القصير (ص ح)، أكثر المقاطع تكراراً في أبيات القصيدة دور كبير في جعل الإيقاع سريع، وذلك لخفّة ورشاقة هذا المقطع وسرعة حركته ممّا جعله المحرّك الأساسي

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 93

لضبط الإيقاع الصّوتي وهذا ما أكّده "علي يونس" بقوله: « ويبدوا أنّ للمقطع القصير أثراً تعبيرياً يختلف عن الأثر التعبيري للمقاطع الطّويلة، فالأولى أقرب إلى التّعبير عن الحركة السّريعة».[1]

وبما أنّ معظم قصائد "بشير عروس" كانت قصائد غزلية فكان لهذا المقطع قيمة كبير في جعل الإيقاع سريعا يوحي بالمشاعر الحارّة والجيّاشة المليئة بالحب.

وقد كان للمقطع المتوسّط المفتوح دور في خلق إيقاع موسيقي تألفه الأذن وتطيب له النّفس وتخرج المتلقّي من حالة الملل والسّأم، كما كان أيضًا للمقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص) فضل في خلق نوع من التّلوين الصّوتي والتّآلف الموسيقي.

في حين نجد المقطع الطّويل المغلق بحركة طويلة (ص ح ح ص) كان له دور في إراحة النفس من التواصل الممتد. أمّا عن المقطعين (ص ح ص ص) و (ص ح ح ص ص) فلم يردا ولا مرّة واحدة.

وفي نهاية فصلنا التّطبيقي الثّاني والذي كان بعنوان: تحليل البنية الداخلية للقصائد نخرج بمجموعة من النّتائج أبرزها: هيمنة الأصوات المجهورة على قصائد الشّاعر"بشير عروس" المدروسة وهذا أمر يتماشى وبوح الشّاعر بمشاعره ، وقد كان لتكرار الكلمات والتّراكيب والجناس دور في خلق الإيقاع الداخلي، كما كان التّنويع الحاصل في المقاطع الصّوتية دور في التّنويع الموسيقى الداخلية للقصائد.

[1] علي يونس، دراسات في عروض البلاغة، دار الغريب، القاهرة، 2003، ص 11

الفصل الثالث

الفصل الثـالث:

تحليل البنية الإيقاعية الخارجية لقصائد:"بشير عروس"

أ/ الوزن:

أ-أ/ الزحافات والعلل؛

أ-ب/ التّقطيع العروضي للقصائد؛

ب- القافية:

ب-أ/ حروف القافية:

ب-أ-أ/ الروي؛

ب-أ-ب/ الوصل؛

ب-أ-ج/ الخروج؛

ب-أ-د/ الردف؛

ب-أ-هـ/ التأسيس؛

ب-ب/ حدود القافية:

ب-ب-أ/ المتدارك؛

ب-ب-ب/ المتواتر.

تمهيد:

تتكوّن القصيدة من مجموعة من الوحدات الموسيقية المتمثلة في الأبيات الشّعرية « فالبيت هو وحدة القصيدة، تنشأ من تكرار البيت بنظام نغمة القصيدة ككل » [1] ، كما أنّ الأبيات مقسّمة بدورها إلى وحدات صغرى متمثلة في التّفعيلة « وهي أصغر وحدة موسيقية في القصيدة، يتكوّن من تكرارها "البيت" من الشّعر، وهي وحدة قيّاس صوتية، تقاس بها الأصوات المنطوقة في البيت من الشّعر » [2]، وعليه كانت التّفعيلة هي أصغر وحدة موسيقية في القصيدة، وهي مجموعة مقاطع تشكّل بحور تتشكّل بواسطتها موسيقى القصيدة، ويذكر العروضيون أنّ « آخر تفعيلة من الشّطر الأوّل تسمّى "العروض" وآخر تفعيلة من الشّطر الثّاني تسمّى "الضّرب" وبقية أجزاء البيت تسمى "الحشو" »[3] ، أمّا عن مجموع التّفاعيل في البحور الشّعرية ثمانية وهي : « اثنان خماسية وهما فعولن، فاعلن، وستة سباعية، وهنَّ: مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن متفاعلن مفعولات، وما جاء بعد هذا فهو زحاف له أو فرع عليه »[4] ، وعليه فمن مجموعة هذه التفعيلات تتشكّل أوزان البحور الشّعرية.

أ-الـوزن:

يعرّف الوزن على أنّه « كمّية من التّفاعيل العروضية المتجاورة والممتدّة أفقياً بين مطلع البيت أو السّطر الشّعري وآخره المقفى »[5] ، ومن خلال هذا التّعريف نستخلص أهمّ خاصية للوزن وهي كونه خط أفقي يمتدّ من أوّل البيت إلى نهايته المتمثّلة في حرف الرّوي، ومن أهم ما قيل في الوزن قول "إبراهيم أنيس": « والذي يطرق الأذان في فترة زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن »[6]، وهذا يعني أنّ للوزن إيقاع موسيقي خارجي متناغم

---

(1) محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص 18

(2) المرجع نفسه، ص 19

(3) المرجع نفسه، ص 26

(4) أبو زكريا يحي بن علي بن محمد بن الحسن بن بسطام الشيباني التبريزي المعروف بالخطيب، الكافي في العروض والقوافي تح : الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص 19

(5) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 24

(6) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 244

أمّا عن استخراج الأوزان الشّعرية لقصائد "بشير عروس" ودورها في إحداث الإيقاع الخارجي فقد قمنا بتقطيع البيت الأوّل من كلّ قصيدة تقطيعًا عروضياً لمعرفة الوزن والبحر الشّعري وهو كالآتي:

أ- قصيدة: "متعب"

إِنّي تَعِبْتُ مِنَ السُّكُـوتِ.. فَحَاوِلِيْ أَنْ تَسْمَعِي بِالْقَلْبِ شَدْوَ بَلَابِلِي[1]

إِنْنِي تَعِبْتُ مِنَ سْسُكُوتِ..فَحَاوِلِيْ أَنْ تَسْمَعِي بِلْقَلْبِ شَدْوَ بَلَابِـلِي

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

مستفعلن/ متفاعلن / متفـــاعلن مستفعلن / مستفعلن/ متفاعلن

ومن خلال هذا البيت نلاحظ أنّ القصيدة من بحر "الكامل" أي على وزن:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن[2]

الذي يتكوّن من تفعيلة موحّدة (متفاعلن) مكرّرة ست مرات، أمّا فيما يخص البيت السّابق فنلاحظ وجود تغييرات وهي ما يعرف بالزّحافات والعلل.

« وسمّي كامل لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشّعر شيء له ثلاثون حركة غيره »[3] فنجد أن تفعيلات الوزن أعطت البيت موسيقى خارجية.

ب- أما قصيدة: "سأعود" فوزنها الشّعري كالآتي :

سَــأَعُودُ قَالَتْهَا بِكُلِّ مَـرَارَةٍ وَالدَّمْعُ يَخْنُقُ جَفْنَهَا وَالْأَحْرُفَا[4]

سَأَعُـوْدُ قَالَتْهَا بِكُلِّ مَرَارَتِنْ وَدْدَمْعُ يَخْنُقُ جَفْنَهَا وَلْأَحْرُفَـا

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

متفاعلن /مستفعلن/متفاعلن مستفعلن/متفاعلن/مستفعلن

فنلاحظ أنّ وزن هذه القصيدة هو أيضاً من بحر "الكامل" رغم ما فيه من الزّحافات.

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 26

[2] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991 ص 106

[3] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 58

[4] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 39

جـ- في حين نجد وزن قصيدة : "حب أحمق" كالأتي:

لَمْ يَعُدْ فِيكَ أَيُّهَا الْقَلبُ قَلْبِي كَيفَ مَاتَ الْهَوَى وَمَاتَتَ رُؤَاهُ؟ [1]

لَمْ يَعُـــدْ فِيْكَ أَيْيُهَ لْقَلْبُ قَلْبِي كَيْفَ مَاْتَ لْهَوَىْ وَمَاْتَتْ رُؤَاهُوْ؟

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

فاعلاتن/ مفاعلن/فاعلاتن فاعلاتن / مفاعلـن/ فاعلاتن

من خلال التّقطيع العروضي لهذا البيت نجد أنّ هذه القصيدة من بحر "الخفيف" أي على وزن: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن[2]

وعليه فهو يتكوّن من ستّة أجزاء، ومن تفعيلتين مختلفتين (فاعلاتن مستفع لن) وهذا ما يساهم في تحقيق نغمة موسيقية خارجية للقصيدة، بإضافة لما يطرأ على التفعيلة من تغييرات، وقد سمّي البحر خفيفا « لأنّ الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفّت، وقيل سمّي خفيفاً لخفّته في الذوق » [3]، أي أنّه بحر خفيف الحركات والذّوق والتّقطيع.

د- أما قصيدة: "نشيدها" قد تمثّل وزنها من خلال التّقطيع العروض كالآتي:

عَزَفَ النَّشِيدَ فُؤَادَهُ فَتَرَنَّمَـــا وَتَقَلَّدَ الْجَوْزَاءَ يَبْغِي سُلَّمَـا[4]

عَزَفَ نْنَشِيْدَ فُؤَادَهَوْ فَتَرَنْنَمَـــا وَتَقَلْلَدَ لْجَوْزَاءَ يَبْغِيْ سُلْلَمَا

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

متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن متفاعلن/ مستفعلن/مستفعلن

فمن خلال التّقطيع العروضي للبحر نلاحظ أنّ القصيدة من بحر "الكامل"، على وزن متفاعلن متفاعلن متفاعلن ×2

هـ- كما نجد قصيدة: "قالت" والتي تجسد وزنها الشّعري كالآتي:

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 41

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 123

[3] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 109

[4] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 61

قَالَتْ: "وَدِدْتُ بِأَنْ تَقُــولَ قَصِيدَةً لِيْ دُوْنَ غِيْرِي إِنْ أَرَدْتَ لِقَائِي"[1]

قَــالَتْ: "وَدِدْتُ بِأَنْ تَقُوْلَ قَصِيْدَتَنْ لِيْ دُوْنَ غِيْرِي إِنْ أَرَدْتَ لِقَائِيْ"

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

مستفعلن/ متفاعلن / متفاعلن مستفعلن/مستفـــعلن/ فعلاتن

نلاحظ أنّ قصيدة: **"قالت"** أيضاً من بحر الكامل وهي تحمل نفس وزنه المذكور سابقاً، وقد ساهم الوزن في خلق إيقاع خارجي للقصيدة من خلال التّغييرات التي دخلت على تفعيلة الوزن.

و- أما قصيدة: **"لم أنس"** يتمثل وزنها الشّعري كالآتي:

يُفَـــــــــاجِئُنِي وَجْهُكِ الْمُخْمَلِيُّ فَأَنَّى الْتَفَـــــــــــتُّ أَرَانِي أَرَاكِ[2]

يُفَـــــــــاْجِئُنِيْ وَجْهُكِ لْمُخْمَلِيُوْ فَأَنْنَ لْتَفَـــــــــــتْتُ أَرَانِيْ أَرَاْكِيْ

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

فعـــول/ فعولن/ فعولن/فعولن فعولن/فعـــــــول/فعولن/فعولن

فمن خلال التّقطيع العروضي للبيت نلاحظ أن القصيدة من بحر "المتقارب" أي على وزن:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن[3]

وهو وزن يتكوّن من ثمانية أجزاء ذات تفعيلة موحّدة "فعولن" وسمّي متقارب: « لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنّه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتقارب الأوتاد »[4]، أي أنّه سمي متقارب لتقارب أوتاده.

ز- وأخيراً نجد قصيدة: **"جفا وده"** والتي يظهر وزنها الشّعري كالآتي:

جَفَا وُدَّهُ إِذْ قَامَ فِي الْقَلْبِ نَادِبُهْ وَأَزْرَى بِهِ (التَّوْبَادُ).. مَا لَانَ جَانِبُهْ[5]

جَفَا وُدْدَهُوْ إِذْ قَامَ فِلْقَلْبِ نَادِبُـهْ وَأَزْرَى بِهِ (تَتَوْبَادُ) .. مَا لَانَ جَانِبُهْ

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

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 65

[2] المصدر نفسه، ص 90

[3] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 121

[4] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 129

[5] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 120

فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن فعولن/ مفاعيلن/فـــــعولن/مفاعلن

من خلال التّقطيع العروضي لهذا البيت نلاحظ أن القصيدة من بحر"الطّويل" الذي يرتكز على وزن: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن[1]

وهو وزن يتكوّن من ثمانية أجزاء متنوعة التّفعيلة بين "فعولن ومتفاعلن"، وقد سمّي البحر بالطّويل « لمعنيين، أحدهما أنّه أطول الشّعر... والثاني أنّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب » [2]، أي أنّ بحر الطّويل من أطول البحور الشّعرية ودلك أنّ الأوتاد تسبق الأسباب في تفعيلاته.

من خلال دراستنا لأوزان القصائد لاحظنا أنّ الشّاعر تعدّدت أوزان قصائده بتعدد بحورها كما نلاحظ أنّ الشّاعر ربط بين الوزن والعاطفة أي وموضوع القصائد، حيث نجد أنّه اعتمد على وزن بحر "الكامل" في أربعة قصائد يجمعهم موضوع واحد وهو "الغزل" وهم قصيدة: "متعب" وقصيدة: "سأعود" وقصيدة: "قالت" وقصيدة: "نشيدها"، في حين تعدّدت أوزان البحور الشّعرية واختلفت في كلّ من قصيدة "حب أحمق" والتي جاءت على وزن بحر "الخفيف"، وقصيدة: "لم أنس" على وزن بحر "المتقارب"، وقصيدة: "جفا وده" على وزن بحر "الطّويل" بحيث اختلف موضوع كلّ قصيدة منهم، وهذا ما يدلّ على أنّ هناك علاقة بين عاطفة الشّاعر ووزن القصيدة وهذا ما أكّده "إبرهيم أنيس" حين قال أنّ: « حالة الشّاعر النّفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملّكه السّرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والجزع، ولابدّ أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية » [3]، ومنه فإنّ الشّاعر أثناء نظمه للقصيدة يتأثر إيقاع شعره الخارجي بالحالة النفسية التي يكون فيها، فيتغيّر إيقاع كلّ قصيدة بحسب حالة الشّاعر وموضوعه فطبيعة الإيقاع كثيراً ما تبنى على طبيعة الانفعال، كما نلاحظ أيضاً أنّ الشّاعر نوّع بين الأبحر التي تتكوّن من تفعيلة واحدة تتكرّر لتؤلّف أجزاء كلّ بيت مثل بحر "الكامل" "متفاعلن"، و"المتقارب" "فعولن"، كما اعتمد بحور تتكوّن من

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 100

[2] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 22

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 173

تفعيلتين مختلفتين تتكرّر لتؤلّف أجزاء كلّ بيت نحو: بحر"الخفيف" "فاعلاتن مستفع لن" و"الطويل" "فعولن مفاعيلن" فكان لهذا التّنويع دور كبير في خلق وتقوية الإيقاع الخارجي للقصائد، كما كان لتغيرات التي طرأت على تفعيلات الأوزان دور كبير في خلق وتغيير الإيقاع الخارجي للقصائد ولتوضيح ذلك قمنا بتقطيع أربعة أبيات من كل قصيدة واستخراج الزحافات والعلل الطارئة وهي كالآتي:

أ-أ/ الزحافات والعلل:

تعد الزّحافات والعلل من أهم أنواع التّنويع الصّوتي الذي يطرأ على التفعيلة بحيث يكسبها نغمة موسيقية مخالفة لما عليه التفعيلة الأصلية.

أ-أ-أ/ الزحاف: يعرف الزّحاف أنه: « جائز كالأصل، والكسر ممتنع، وربما كان الزّحاف في الذوق أطيب من الأصل، والزّحاف لا يقع إلا في الأسباب، والخرم والقطع لا يقعان إلا في الأوتاد» [1]، ومنه فإن الزّحاف لا تدخل إلا الأسباب.

أ-أ-ب/ العلّة: العلّة هي « تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضرب من البيت الشّعري، وهي لازمة، غالبا، بمعنى أنها إذا وردت في أول البيت من القصيدة، التزمت في جميع أبياتها » [2]، ومنه فالعلّة تدخل على الأسباب والأوتاد معاً، ولا تقع إلا في الضرب والعروض فقط على خلاف الزحاف الذي يدخل الحشو والعروض والضرب، ولا يكون لازما مثل العلة، والعلل قسمان:

أ-أ-ب-أ/ علل بالزيادة: وهي علل « لا تدخل غير الضَّرب، المجزوء خاصةً، وتكون بزيادة حرف أو حرفين في آخر التفعيلة »[3] ، وعليه فإن هذا النوع يختص بالضروب فقط.

---

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 19

[2] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 260

[3] المرجع نفسه، ص 260

أ-أ-ب-ب/ علل بالنقصان: وهي علل « تدخل على الضروب والأعاريض، المجزوء منها والوافي على السواء وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العروض أو الضرب أو أحدهما » [1] ومنه فأن هذا النوع من العلل يدخل على العروض والضرب، المجزوء منها والوافي .

أ- ب/ التّقطيع العروضي للقصائد:

أ- ب-أ/ قصيدة: "متعب"[2] بحر "الكامل"

إنّي تَعِبْتُ مِنَ السُّكُوتِ.. فَحَاوِلِـــيْ	**أَنْ تَسْمَعِي بِالْقَلْبِ شَدْوَ بَلَابِلِي**
إِنْنِي تَعِبْتُ مِنَ سْسُكُوتِ.. فَحَاوِلِيْ	أَنْ تَسْمَعِي بِلْقَلْبِ شَدْوَ بَلَابِلِي
0//0// /0//0// /0//0/0/	0//0///0/ /0/0/ 0//0/0/
مستفعلن/ متفاعلن / متفـــاعلن	مستفعلن / مستفعلن/ متفاعلـن
أَنَا مُتْعَبٌ.. أَهْفُوْ لِصَدْرٍ دَافِـــــئٍ	**أُلْقِي إِلَيْهِ مَتَاعِبِي.. وَمَشَاغِلِـــيْ**
عِنَا مُتْعَبُنْ.. أَهْفُوْ لِصَدْرِنْ دَافِئِنْ	أُلْقِيْ إِلَيْهِ مَتَاْعِبِي.. وَمَشَاْغِلِـــيْ
0//0/0//0/0/0/ 0//0/0/	0 //0/// 0//0///0/0/0/
مستفعلن/ مستفعلن/مستفعلن	مستفعلن/متفاعلن/ متفاعلـــن
كَفَّـــاكِ بَيْنَ أَنَـــــامِلِي قِيْثَـارَةٌ..	**يَا لَلْهَوَى !.. لَوْ تَسْكُنِيْنَ أَنَـامِـلِي**
كَفْفَاْكِ بَيْنَ أَنَـــاْمِلِي قِيْثَـــاْرَتُنْ..	يَا لَلْهَوَى !.. لَوْ تَسْكُنِيْنَ أَنَـاْمِلِي
0//0/0/ 0//0///0//0/0/	0//0/0/ /0//0/0/ 0//0///
مستفعلن/ متفاعلن/ مستفعلن	مستفعلن / مستفعلن/ متفاعلن
لَوْ لَمْ تَكُوْنِيْ فِـــيْ الْهَوَى سِلْبِيَّةً	**لَجَعَلْتُ بَحْرَ الْحُبِّ دُوْنَ سَوَاْحِـلِ**
لَوْ لَمْ تَكُوْنِيْ فِلْـــــهَوَى سِلْبِيِيَتَنْ	لَجَعَلْتُ بَحْرَ لْحُبِبْ دُوْنَ سَوَاْحِلِيْ
0//0/0/ 0// 0/0/0//0/0/	0//0///0//0/0 /0/ /0///
مستفعلن/ مستفعـلن / مستفعلن	متفاعـلن/ مـــستفعلن/ متفاعلن

[1] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 263

[2] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 26

من خلال التّقطيع العروضي للأبيات نلاحظ أن البحر لم يسلم من الزّحافات والعلل، حتى أنه لو يرد بيت واحد سالم التّفعيلة ولتوضيح ذلك نعتمد الجدول الآتي:

البحر	التفعيلة	الزحاف	نوعه	تعريفه
الكامل	متفاعـلن 0//0///	مستفعـلن 0//0/0/	مضمر	هو تسكين الثاني المتحرك من الجزء ولا يدخل إلا تفعيلة واحدة هي "متفاعلن" فتصبح مستفعلن[1]

جـدول رقم: (12) يمثل الزحافات والعلل في قصيدة "متعب"

أ– ب–ب/ قصيدة: "سأعود" [2] بحر "الكامل"

سَأَعُودُ قَالَتْهَا بِكُلِّ مَـــــــرَارَةٍ وَالدَّمْعُ يَخْنُقُ جَفْنَهَا وَالْأَحْرُفَـــــا

سَأَعُوْدُ قَالَتْهَا بِكُلْلِ مـــــرَارَتِنْ وَدْدَمْعُ يَخْنُقُ جَفْنَهَا وَلْأَحْرُفَـــــا

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

متفاعلن / مستفعلن/ متفاعلن مستفعلن/ متفاعـــلن/مستفعلن

سَـأَعُوْدُ حَتْـمًا وِالرَّبِيْعُ تَلَهُّفٌ لِرَبِيْعِ وَجْهِكِ حَبَّذَاكَ تَلَـهُّفَـــــــاْ

سَأَعُوْدُ حَتْـــمَنْ وَرْرَبِيْعُ تَلَهْهُفُنْ لِرَبِيْعِ وَجْهِكِ حَبْبَذَاْكَ تَلَهْهُفَـــاْ

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

متفاعلن /مستفعـلن/ متفاعلن متفـاعلن/ متفاعلن/ متفـاعلن

لِأَرَىْ أَصَـــابِعَكِ الرَّقِيْقَةُ تَنْتَشِي إِذْ دَبَّ فِيْهَا الْحُلْمُ حَتَّى رَفْرَفَـــاْ

لِأَرَىْ أَصَـــــاْبِعَكِ رْرَقِيْقَةُ تَنْتَشِيْ إِذْ دَبْبَ فِيْهَ لْحُلْمُ حَتْتَىْ رَفْرَفَـــاْ

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

متفاعـــلن/ متفاعـلن/ متفاعلن مستفعلن/ مستفعـلن/مستفعـــلن

---

[1] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 255

[2] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 39

تَخْطُوْ عَلَى الْوَرَقِ الْمَلِيْءِ شَقَاْوَةً لِتَعِيْثَ فِيْهِ حَـــلَاْوَةً وَتَلَطُّفَـاْ

تَخْطُوْ عَلْوَرَقِ لْمَلِيْءِ شَقَاْوَتَــنْ لِتَعِيْثَ فِيْهِ حَـلَاْوَتَنْ وَتَلَطْطُفَــاْ

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

مستفعلن/ متفاعلن/ متفاعـــلن متفاعلن/ متفاعلن / متفاعــلن

من خلال التّقطيع العروضي لهذه الأبيات نلاحظ أنّه ورد نوع واحد من الزّحافات وهو زحاف الإضمار، وهو كما ذكرنا سابقاً تسكين الثّاني المتحرك من التّفعيلة.

أ- ب-ج/ قصيدة: "حب أحمق"[1] بحر "الخفيف"

لَمْ يَعُدْ فِيكَ أَيُّـــــهَا الْقَلبُ قَلْبِيْ كَيْفَ مَاتَ الْهَوَى وَمَاتَتَ رُؤَاهُ؟

لَمْ يَعُدْ فِيْكَ أَيْيُـــــهَ لْقَلْبُ قَلْبِي كَيْفَ مَاْتَ لْهَوَىْ وَمَاْتَتْ رُؤَاهُوْ؟

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

فاعلاتن/ مفاعلــن/ فاعلاتن فاعلاتن / مفاعلن/ فاعلاتـن

أَيُّهَا الْقَلْبُ يَـــاْ ضَحِيَّةَ حُبٍّ أَحْمَقٍ.. جَـــاوَزَ الْجُنُوْنَ مَـــدَاْهُ

أَيْيَهَ لْقَلْبُ يَـــاْ ضَحِيْيَةَ حُبْبَنْ أَحْمَقِنْ.. جَـاْوَزَ لْجُنُوْنَ مَـدَاْهُوْ

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

فاعلاتن /مفـاعلن /فعـلاتـــن فاعلاتـــن/ مفـاعلن/ فعـلاتن

أَيْنَهَاْ؟ إِنَّهَا تَنَاْسَتْ زَمَـــاْنًـــا مُشْرِقًا بِالْجَمَالْ.. عَذْبًا صَـــدَاْهُ

أَيْنَهَاْ؟ إِنْنَهَاْ تَنَاْسَتْ زَمَـــاْنَنْ مُشْرِقَنْ بِلْجَمَاْلِ.. عَذْبَنْ صَدَاْهُوْ

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

فاعلاتن/ مفاعلن/ فاعلاتن فاعلاتن/ مفاعـــلن/ فاعلاتن

كَيْفَ كُنَّا؟ وَيَا غُصُوْنَ أَجِيْبِيْ وَاعْصِفِيْ يَا طُيُوْفُ: مَاذَا دَهَاهُ؟

كَيْفَ كُنْنَاْ؟ وَيَا غُصُوْنَ أَجِيْبِيْ وَعْصِفِيْ يَا طُيُوْفُ: مَاذَا دَهَاهُوْ؟

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

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 41

فاعلاتن / مفاعلن / فـعلاتن فاعلاتـن/ مفاعـــلن/ فاعلاتن

من خلال التّقطيع العروضي لهذه الأبيات نلاحظ أنّه لم يسلم بيت واحد من الزّحافات والعلل، وأمّا عن نوعها وتعريفها فنوضّحه في الجدول الآتي:

البحر	التفعيلة	الزحاف	نوعه	تعريفه
الخفيف	مستفع لن 0//0/0/	مفاعـــلن 0/ /0//	مخبون	حذف الثاني الساكن من الجزء[1]
	فاعلاتــن 0/0//0/	فعلاتـــن 0/ 0///	مخبون	

جـدول رقم: (13) يمثل الزحافات والعلل في قصيدة: "حب أحمق"

أ– ب–د/ قصيدة: "نشيدها" [2] بحر "الكامل"

عَزَفَ النَّشِيدَ فُؤَادَهُ فَتَرَنَّمَـــــا وَتَقَلَّدَ الْجَوْزَاءَ يَبْغِي سُلَّمَـــا

عَزَفَ نَنْشِيْدَ فُؤَادَهْوْ فَتَرَنْنَمَـــا وَتَقَلَّدَ لْجَوْزَاءَ يَبْغِي سُلَّمَـــا

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

متفاعلن/متفـاعلن/ متفاعلن متفاعلن/ مستفعلن/ مستفعـلن

كَمْ رَاوَدَتْهُ غَزَالَةٌ فِيْ حُلْـــمِهِ عَصْمَاءُ رَافَقَتِ الْغَزَالَ الْأَعْصَمَاْ

كَمْ رَاوَدَتْهُ غَزَالَتُنْ فِيْ حُلْمِهِيْ عَصْمَاءُ رَافَقَتِ لْغَزَالَ لْأَعْصَمَاْ

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

مستفعلن /متفاعلن/مستفعلن مستفعلن/ متفاعلن/ مســتفعلن

وَرَنَتْ لَهُ يَـاْ ذُوْبَهَاْ مِنْ نَظْرَةٍ ! سَحَبَتْ بِهِ مَاْ كَانَ فِيْهِ مِنَ الدِّمَـاْ

وَرَنَتْ لَهُوْ يَاْ ذُوْبَهَاْ مِنْ نَظْرَتِنْ ! سَحَبَتْ بِهِيْ مَاْ كَانَ فِيْهِ مِنَ ددِمَاْ

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

[1] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 255

[2] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 61

متفاعلن /مستفعلن/مستفعـلن متفـــاعلن/ مستفعلن/ متفـــاعلن

بَغَمَتْ لَهُ.. يَاْ صَوْتَهَا وَحَنَانَهُ ! يَاْ شَاْعِرِيْ مَاْذَاْ رَأَيْتَ لِتُغْرَمَـــاْ؟

بَغَمَتْ لَهُوْ.. يَاْ صَوْتَهَاْ وَحَنَانَهُوْ ! يَاْ شَاْعِرِيْ مَاْذَاْ رَأَيْتَ لِتُغْرَمَاْ؟

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

متفاعلن/ مستفعـــلن/ متفاعلن مستفعلن/ مستفعلن/ متفاعـــــلن

من خلال التّقطيع العروضي لهذه الأبيات نلاحظ أنّه ورد نوع واحد من الزحافات وهو زحاف الإضمار حيث تسكن تاء "مُتَفَاْعِلُنْ" فينقل إلى "مُسْتَفْعِلُنْ"، كما نلاحظ أيضاً عدم وجود بيت سالم التفعيلة فكلّ الأبيات وقع فيها زحاف الإضمار.

أ- ب-هـ/ قصيدة: "قالت" [1] بحر "الكامل"

قَالَتْ: "وَدِدْتُ بِأَنْ تَقُولَ قَصِيدَةً لِيْ دُوْنَ غِيْرِي إِنْ أَرَدْتَ لِقَائِـــي"

قَالَتْ: "وَدِدْتُ بِأَنْ تَقُوْلَ قَصِيْدَتَنْ لِيْ دُوْنَ غِيْرِيْ إِنْ أَرَدْتَ لِقَاْئِـيْ"

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

مستفعلن/ متفاعلن / متفاعلن مستفعلن/مستفـــعلن/ فعلاتـن

وَبِضِحْكَةٍ مَمْزُوْجَةٍ بِشَقَـــاْوَةٍ أَنَاْ لَاْ أُحِبُّ شَرَاْكَةَ الشُّرَكَاْئِـــيْ

وَبِضِحْكَتِنْ مَمْزُوْجَتِنْ بِشَقَـاْوَتِنْ عِنَاْ لَاْ أُحِبْبُ شَرَاْكَةَ شْشُرَكَاْئِـيْ

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

متفاعلن /مستفعـلن/ متفـاعلن مستفعلن/ متفاعلــن/ فعلاتن

يَاْ حُلْوَتِيْ.. يَاْ حُلْمَ كُلِّ قَصِيْدَةٍ فِيْ خَاْطِرِيْ.. يَاْ قِبْلَةَ الشّعرَاْءِ

يَاْ حُلْوَتِيْ.. يَاْ حُلْمَ كُلْلَ قَصِيْدَتِنْ فِيْ خَاْطِرِيْ.. يَاْ قِبْلَةَ شْشُعَرَاْئِيْ

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

مستفـعلن/ مستفعلن/ متـفاعلن مستفـعلن/ مستفـعلن/فعلاتن

عَيْنَاْكِ مَاْ قَاْلَ الْكَلَاْمَ.. وَلَمْ يَقُلْ عَيْنَـــــاْكِ كُلُّ سَحَاْبَةٍ بِسَمَاْئِيْ

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 65

عَيْنَاكِ مَاْ قَاْلَ لْكَلَاْمَ.. وَلَمْ يَقُلْ عَيْنَـــــاْكِ كُلُ سَحَابَتِنْ بِسَمَاْئِيْ

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

مستفعلن/ مستفعلن/متفـــاعلن مستـــــفعلن/ متفاعـلن/ فعلاتن

من خلال التّقطيع العروضي لهذه الأبيات نلاحظ أنّ القصيدة لم تسلم من الزّحافات والعلل بحيث لم يرد ولا بيت واحد سالم التّفعيلات، أمّا عن نوع الزّحافات الواردة نوضّحها في الجدول الآتي:

البحر	التفعيلة	الزحاف	نوعه	تعريفه
الكامل	متفاعلـن 0//0///	مستفعلــن 0//0/0/	مضمر	تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة
		فعلاتــن 0/0///	مقطوع	كان أصله متفاعلن فأسقطت النون وسكنت اللام فبقى متفاعل فنقل إلى فعلاتن[1]

جـدول رقم: (14) يمثل الزّحافات والعلل في قصيدة: "قـالت"

أ– ب–و/ قصيدة: "لم أنس" [2] بحر "المتقارب"

يُفَـــــاجِئُنِي وَجْهُكِ الْمُخْمَلِيُّ فَأَنَّى الْتَفَـــــــــتُّ أَرَانِي أَرَاكِ

يُفَـــــاْجِئُنِيْ وَجْهُكِ لْمُخْمَلِيُوْ فَأَنَ لْتَفَـــــــتْتُ أَرَانِيْ أَرَاْكِـيْ

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

فعـــول/ فعولن/ فعولن/فعولـن فعولن/فعـــــول/فعولــن/فعولن

وَيَنْزَلِقُ الْحَرْفُ بَيْنَ شِفَاْهِـــيْ فَأَدْعُوْكِ.. حَيْنَ أُنَاْدِيْ سِـــوَاكِ

وَيَنْزَلِقُ لْحَرْفُ بَيْنَ شِفَاْهِـــــيْ فَأَدْعُوْكِ.. حَيْنَ أُنَاْدِيْ سِـــــوَاكِيْ

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

---

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 59

[2] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 90

فعول/فعولن/ فعـول/ فعولـــن	فعولن/ فعــول/ فعولن/ فعـــــولن
أَلَمْ أَنْسَ بَعْدُ شَقَاْءَ الطُّفُـــــوْ	**لَةِ وَالشّعر؟ .. لَمْ أَنْسَ بَعْدُ هَـــوَاْكِ**
أَلَمْ أَنْسَ بَعْدُ شَقَاْءَ طْطُفُـــــوْ	لَةِ وَشْشِعْرَ؟ .. لَمْ أَنْسَ بَعْدُ هَـوَاْكِيْ
//0/0/0/0/0/// 0 //0	/0///0/0/// 0/0//
فعولن/ فعول/فعولن/ فعـــــو	ل/فعولن/فـــــعولن/ فعول/ فعولن
مَضَىْ الزَّمَنُ الْحُلْوُ يَاْ حُلْوَتِـــيْ	**وَلَمْ يَقْبِضِ الْمَاْءَ نَصْبُ الشَّبَـــاْكِ**
مَضَ زْزَمَنُ لْحُلْوُ يَاْ حُلْوَتِـــيْ	وَلَمْ يَقْبِضِ لْمَاْءَ نَصْبُ شْشَبَـــــاْكِيْ
// /// 0//0/ 0//0/	0// /0/// 0//0/0 / 0//0 /0
فعولن/ فعــولن/ فعولن/ فعل	فعــولن/ فعولن/ فعولـــن/فعولـــن

من خلال التّقطيع العروضي لهذه الأبيات نلاحظ عدم وجود بيت واحد قد سلمت تفعيلاته فكلّ الأبيات دخلها الزّحاف وتوضيح ذلك في الجدول الآتي:

البحر	التفعيلة	الزحاف	نوعه	تعريفه
المتقارب	فعولـــن 0/0//	فعـــول // 0/	مقبوض	هو حذف الحرف الخامس الساكن من الجزء[1]
		فعـــل // 0	محذوف	حذف السبب الخفيف

جـدول رقم: (15) يمثل الزحافات والعلل في قصيدة: "لم أنس"

أ- **ب-ز**/ قصيدة: "جفا ودَّه "[2] بحر "الطويل"

جَفَا وُدَّهُ إِذْ قَامَ فِي الْقَلْبِ نَادِبُهْ	**وَأَزْرَىْ بِهِ (التَّوْبَادُ).. مَا لَاْنَ جَانِبُهْ**
جَفَا وُدْدَهُوْ إِذْ قَامَ فِلْقَلْبِ نَادِبُـهْ	وَأَزْرَىْ بِهِ (تْتَوْبَادُ) .. مَاْ لَاْنَ جَاْنِبُهْ
0//0//0/0//0/0/0//0/0//	//0/0/0//0/0 /0/0//0/0/

(1) إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 256

(2) عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 120

فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن	فعولن/ مفاعيلن/فـــــعولن/مفاعلن
وَكَأَنَ عَلَى إِسْرَافِ حُبِّ سَوَالِفٍ	**يَقُدُّ مِنَ الْأَشْلَاءِ، وَالدَّهْرُ غَالِبُـــــهْ**
وَكَأَنَ عَلَى إِسْرَافِ حُبْبِ سَوَالِفِنْ	يَقُدْدُ مِنَ لْأَشْلَاءِ، وَدْدَهْرُ غَالِبُـــــهْ
//0/ //0 /0/0/ 0// /0//	//0/ // 0/0/0/ /0/0/ /0/0/ 0
فعول/مفاعيـلن/فعــول/مفـاعلن	فعول/ مفاعيـلن/ فعولن/ مفاعلــن
أَتَى وَمَضَىْ كَالطَّيْفِ، لَمْ يُلْقِ ظِلَّهُ	**إِلَىْ الصَّاحِبِ الْأَدْنَىْ لِيَهْنَأَ صَاحِبُــهْ**
أَتَىْ وَمَضَىْ كَطَيْفِ، لَمْ يُلْقِ ظِلْلَهُو	إِلَــصْصَاحِبِ لْأَدْنَىْ لِيَهْنَأَ صَاحِبُهْ
//0 /// 0/ 0 /0 / /0 /0//0/	0//0///0//0/0/0 //0/ 0 //
فعول/ مفاعيـــلن/ فعولــن/مفاعلن	فعـــــولن/ مفـاعيلن/فعول/مفاعلن
خَفِيْفًا، يُوَارِيْ الدَّمْعَ.. مِلْءَ إِهَابِهِ	**زُهُوْرٌ وَشَدْوٌ.. هَمُّهُ مَنْ يُجَاوِبُـــــهْ**
خَفِيْفَنْ، يُوَارِ دْدَمْعَ.. مِلْءَ إِهَابِهِيْ	زُهُوْرَنْ وَشَدْوَنْ.. هَمْمُهُوْ مَنْ يُجَاوِبُـهْ
//0/0 //0/0/0/ /0/ //0//	//0/0/0/0/ 0/0//0/ 0/0//
فعولن/ مفاعيلن/فعـــول/مفاعلن	فعولن/ مفاعيـــلن/فعولن/ مفاعلن

من خلال التّقطيع العروضي نلاحظ أنّ أبيات هذه القصيدة لم تسلم أيضاً من الزّحافات، أمّا عن نوعها فنوضّحه في الجدول الآتي:

البحر	التفعيلة	الزحاف	نوعه	تعريفه
الطويل	فعولـــن //0/0	فعـــول // 0/	مقبوض	حذف الساكن الخامس من التفعيلة
	مفاعيـــلن //0/0/0	مفاعـلن //0//	مقبوض	

جـدول رقم: (16) يمثل الزحافات والعلل في قصيدة: "جفا وده"

من خلال الكتابة العروضية لأبيات القصائد المدروسة واستخراج الزحافات والعلل لاحظنا غياب أبيات سالمة التفعيلة، فجميع الأبيات بمختلف أوزان بحورها الشّعرية وقع غيها الزحاف ما

أعطاها إيقاع موسيقي خارجي، بحيث كان لها دور كبير في كسر الرتابة والخمول الإيقاعي نتيجة قيام الوزن على وحدة إيقاعية موحدة، والمعروف أنّ الإيقاع منه ما هو سريع، ومنه ما هو بطيء والزّحافات والعلل هي التي تؤدي إلى سرعته أو بطئه من خلال زيادة عدد المقاطع الطّويلة أو القصيرة أو نقصانها، وكل هذا يؤدي إلى خلق إيقاع موسيقي خارجي للقصائد، وعليه فالتغييرات التي تطرأ على تفعيلة أوزان البحور الشّعرية تخرج القصيدة من نغمتها الكلاسيكية لتكسبها نغمة موسيقية خارجية تتماشى وانفعالات ومشاعر الشّاعر.

ب- القـــافية:

ارتبط مفهوم القافية منذ القديم « فالعرب عرفوا القافية قبل أن ينّظموا الشّعر الكمي الذي وصل إلينا، عرفوها في الأرجاز وفي سجع الكهان، وفي الشّعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلاّ عن طريق النقوش »[1]، أي أن العرب في القديم استعملوا القافية في إنشاء أغانيهم وأراجيزهم كما استعملها الكهنة في تراتيلهم لأنها تكسب الكلام جمالا وأناقة، أمّا عن تعريفها الاصطلاحي فكان أفضل تعريف وأوجزه تعريف "الخليل بن أحمد الفراهيدي" حين قال: « القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن» [2]، أي أنّ القافية عند "الخليل" تتكون من آخر ساكنين في البيت وما بينهما من متحركات مع المتحرك الذي قبل الساكن الأول، أما "إبراهيم أنيس" فيقول في القافية: « ليست القافية إلاّ عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشّعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها» [3]، أي أنّ القافية مجموعة أصوات تكون في أواخر أشطر الأبيات ينتج عن تكرارها موسيقى شعرية خارجية تطرب الأذان. والقافية نوعان: مطلقة وهي ما كان رويّها متحرك، ومقيّدة وهي التي يكون فيها الرّوي ساكنا[4]، ومن خلال

---

[1] محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977، ص 29

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981، ص 151

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 244

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 258

دراستنا لقصائد "بشير عروس" وجدنا أنّه اعتمد فقط على النّوع الأوّل من القوافي في جميع قصائده المتناولة بالدراسة.

ب-أ/ حروف القافية:

تشتمل القافية على ستة حروف هي: الروي، والوصل، والخروج، والرّدف، والتّأسيس والدّخيل تساهم في خلق إيقاع خارجي للقصيدة نذكرها كالآتي:

ب-ب/ الرّوي: يعرّف الروي بأنّه: « الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم آخر كل بيت منها، ولا بدّ لكلّ شعرٍ قلَّ أو كثر من روي» [1]، ومنه فإنّ الروي يتكرر بتكرر القافية من أوّل بيت في القصيدة إلى نهايتها.

ب-ج/ الوصل: وهو« صوت الهاء الذي يأتي بعد صوت الروي المتحرك أو هو الصّائت الطويل الناتج عن حالة إشباع الصّائت القصير المعلّق على حرف الرّوي» [2]، أي أنّ صوت الوصل يكون بأربعة أصوات هي الألف الناتجة عن إشباع حركة الفتحة، أو الواو بإشباع حركة الضمة أو الياء من إشباع حركة الكسرة، وأخيراً صوت الهاء.

ب-د/ الخروج: الخروج هو« حرف المدّ الذي ينشأ عن إشباع هاء الوصل » [3]، وعليه فإن صوت الخروج قد يكون ألفاً أو واواً أو ياءاً على حسب حركة هاء الوصل.

ب-هـ/ الرّدف: وهو« حرف مد أو لين يسبقه الرَّوي دون حاجز بينهما سواءٌ أكان هذا الوي ساكنا أم متحركا. وسمي بذلك لوقوعه خلف الروي كالردف خلف راكب الدابة »[4]، أي أنّ صوت الردف يأتي مباشرة بعد الروي وقد يكون ألفاً أو واواً.

ب-و/ التّأسيس: التّأسيس هو« الألف التي تسبق الروي ويكون بينها وبين الروي حرفا واحد

---

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 149

[2] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، رؤية لسانية حديثة، دار صفاء، عمان، الأردن ط2، 2014، ص 361

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 208

[4] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 246

على أن تكون هذه الألف من الكلمة نفسها التي يوجد بها حرف الروي» [1]، بمعنى أنّ صوت التأسيس دائماً يكون صوت الألف بحيث يفصل بينه وبين الروي صوت آخر.

ب-ز/ الدخيل: وهو« الحرف الذي بين التأسيس والروي» [2]، أي أنّه ذلك الصوت المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي.

أمّا عن وقوع هذه الحروف في قصائد "بشير عروس" نمثلها في الجدل الآتي:

القصائد / حروف القافية	متعب	سأعود	حب أحمق	نشيدها	قالت	لم أنس	جفا وده
الروي	اللام نحو: بلابلي	الفاء نحو: الأحرفا	الهاء نحو: رؤاه	الميم نحو: سلما	الهمزة نحو: لقائي	الكاف نحو: أراك	الباء نحو: جانبه
الوصل	الياء نحو: مشاغلي	الألف نحو: تلهفا	الواو نحو: مداهو	الألف نحو: الدَّما	الياء نحو: الشركائي	الياء نحو: سواكي	الهاء نحو: غالبه
الخروج	/	/	/	/	/	/	/
الردف	/	الواو في: الوفا سوفا	الألف نحو: صداه	الياء في: وغيما	الألف نحو: الشّعراء	الألف نحو: هواك	الواو في: يجاوبه
التأسيس	الألف نحو:	/	/	/	/	/	الألف نحو:

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 204

[2] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 156

	أناملي						صاحبه
الدخيل	/	الراء: الأحرفا الهاء: تلهفا الطاء: تلطفا التاء: تهتفا الشين: ليرشفا الصاد: صفصفا الزاي: ينزفا	/	اللام: سلما الصاد: الأعصما الدال:الدما الغين: لتغرما الهاء: الملهما اللام: لتحلما التاء: تتكتما	/	/	النون: جانبه اللام: غالبه الحاء: صاحبه الذال: يجاوبه

جدول رقم: (17) يمثل تواتر حروف القافية في قصائد: "بشير عروس"

من خلال الجدول نلاحظ أنّ الشّاعر وظّف جميع حروف القافية ما عدا صوت الخروج، كما نلاحظ أنّه نوع في صوت الرّوي حيث جعل لكلّ قصيدة روي يتناسب ومضمونها، وقد كان لتكراره دور كبير في إحداث إيقاع خارجي متناغم في القصائد، كما نجد أنّ الشّاعر في استعماله لحروف الرّوي قد نوّع بين الأصوات المجهورة المتمثلة في: (الباء واللام والميم) وهي أصوات متقاربة المخارج، فصوت الباء والميم أصوات شفوية، أمّا صوت اللام فهو صوت لثوي، وبين الأصوات المهموسة المتمثلة في: (الهاء والفاء والكاف) وهنا الهاء صوت حنجري، والفاء صوت شفوي أسناني، أمّا صوت الكاف فهو صوت طبقي، كما استعمل صوت الهمزة كروي في قصيدة "قالت" وهو صوت شديد، والمتتبع لهذا التقسيم يلاحظ أنّ الشّاعر ساوى بين حروف الروي المجهورة والمهموسة.

كما نلاحظ أيضاً أنّ تنوّع حروف القافية في كل قصيدة أكسب كل واحدة نغمة موسيقية خاصة تبرز عاطفة ومشاعر الشّاعر التي تتماشى ومضمون القصائد، وقد كان لتكرارها داخل القصائد وقع نغم موسيقي خارجي تطيب له النّفس وتطرب له الأذن.

ب-ب/ حـدود القــافية:

نعني بحدود القافية تقسيمها: « من حيث عدد الحركات بين السّاكنين في آخر البيت، فقد قسّموا الشّعر إلى خمسة أنواع، هي المتكاوس، والمتراكب، والمتدارك، والمتواتر، والمترادف » [1] أي أنّ القافية تتنوع بتنوع الحركات بين السّاكنين في آخر البيت، أمّا عن ورود هذه الأنواع في القصائد فمن خلال دراستنا السّابقة للتقطيع العروضي لأبيات القصائد لاحظنا وجود نوعين فقط من هذه الأنواع الخمسة وهما: المتدارك والمتواتر، وعليه ستقتصر دراستنا عليهما

ب-ب-أ/ المتــدارك: المتدارِك بكسر الراء هو« ما كان بين ساكنيها الأخيرين حرفان متحركان» [2]، وقد ورد هذا النوع من القوافي في كلّ من قصيدة: "متعب" وقصيدة: "سأعود" وقصيدة: "نشيدها" وقصيدة: "جفا وده" وتوضيح ذلك كالآتي:

أ- قافية قصيدة: "متعب"

إِنّي تَعِبْتُ مِنَ السُّكُوتِ.. فَحَاوِلِــيْ أَنْ تَسْمَعِي بِالْقَلْبِ شَدْوَ بَلَابِلِي[3]

لَابْلِـيْ

0//0/

ب- قافية قصيدة: "سأعود"

سَأَعُودُ قَالَتْهَا بِكُلِّ مَــــــــرَارَةٍ وَالدَّمْعُ يَخْنُقُ جَفْنَهَا وَالْأَحْرُفَــا[4]

أَحْرُفَــاْ

0//0/

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 224

[2] المرجع، نفسه، ص 225

[3] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 26

[4] المصدر نفسه، ص 39

ج- قافية قصيدة: "نشيدها"

عَزَفَ النَّشِيدَ فُؤَادَهُ فَتَرَنَّمَـــا وَتَقَلَّدَ الْجَوْزَاءَ يَبْغِيْ سُلَّمَـــا[1]

سُلْلَمَــاْ

0//0/

د- قافية قصيدة: "جفا وده"

جَفَا وُدَّهُ إِذْ قَامَ فِي الْقَلْبِ نَادِبُـهْ وَأَزْرَىْ بِهِ (التَّوْبَادُ).. مَا لَانَ جَانِبُهْ[2]

جَانْبُهْ

0//0/

من خلال ما سبق نلاحظ أن قافية كل من قصيدة "متعب"، و"سأعود"، و"نشيدها" و"جفا وده" من نوع قافية المتدارك رغم اختلاف القصائد في البحور الشّعرية.

ب-ب-ج/ المتـواتر: القافية المتواترة هي:« التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد» [3] من خلال التّقطيع العروضي الذي قمنا به سابقاً اتضح لنا أيضاً أن كل من قصيدة: "حب أحمق" وقصيدة: "قالت"، وقصيدة: "لم أنس" تحمل هذا النّوع من القوافي وتوضيح ذلك كالآتي:

أ- قافية قصيدة: "حب أحمق"

لَمْ يَعُدْ فِيكَ أَيُّـــهَا الْقَلبُ قَلْبِيْ كَيْفَ مَاتَ الْهَوَى وَمَاتَتَ رُؤَاهُ؟ [4]

وَاهُوْ

0/0/

---

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 61

[2] المصدر نفسه، ص 120

[3] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 348

[4] المصدر السابق، ص 41

ب– قافية قصيدة: "قالت"

قَالَتْ: "وَدِدْتُ بِأَنْ تَقُولَ قَصِيدَةً لِيْ دُوْنَ غِيْرِي إِنْ أَرَدْتَ لِقَائِي"[1]

قَائِيْ

0/0/

ج– قافية قصيدة: "لم أنس"

يُفَــاجِئُنِي وَجْهُــكِ الْمُخْمَلِيُّ فَأَنَّىْ الْتَفَـــــتُّ أَرَانِي أَرَاكِ[2]

رَاْكِيْ

0/0/

نلاحظ أيضاً في هذا النوع من القوافي أنّه وبالرغم من اختلاف البحور الشّعرية لكلّ من قصيدة: "حب أحمق"، و"قالت"، و"لم أنس" إلاّ أن نوع القافية هو نفسه في القصائد.

في نهاية فصلنا الثّالث نخرج بمجموعة من النّتائج أهمّها أنّ الإيقاع الخارجي للقصائد يتمثل في الوزن والقافية، وما ينتج عنهما من أنغام تتكرّر في جميع أبيات القصائد، كما أنّ الوزن يرتبط بعاطفة الشّاعر وانفعالاته، ما يؤدّي لخلق موسيقى خارجية تتماشى وموضوع قصائده، كما كان للتغيرات التي تطرأ على تفعيلة الوزن دور في تسريع الإيقاع أو تبطئته، كما أنّ تكرار القافية بمختلف أنواعها وحروفها دور كبير في إحداث النغمة الموسيقية الخارجية للقصائد.

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص 65

[2] المصدر نفسه، ص 90

خاتمة

خـاتمة:

في نهاية بحثنا اهتدينا إلى جملة من النّتائج التي توصّلنا إليها في هذه الدّراسة التي دار موضوعها حول: دراسة صوتية لقصائد "بشير عروس" ضمن مجموعة "الحواس الست" وهي كالآتي:

- الدّرس الصّوتي لقي اهتماما كبير من لذن الأمم السّابقة.

- كانت نسبة شيوع الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة في كلّ قصائد "بشير عروس"، وهي ما تتوافق وما أثبتته الدّراسات الحديثة عن أنّ أغلب الكلام يكون باستعمال الأصوات المجهورة، كما نلمس في هذا التفوّق جهر الشاعر بحبه وتغزله بمحبوبته.

- كان لتكرار الكلمات والتّراكيب داخل قصائد الشّاعر وقع موسيقي رنّان تطيب له الأنفس وتطرب له الآذان.

- ساهمت التّغييرات التي طرأت على التفعيلة في تسريع الإيقاع وتبطئته وذلك من خلال زيادة عدد المقاطع القصيرة أو الطويلة.

- ارتبط اختيار الوزن في قصائد "بشير عروس" بعاطفته فحملت القصائد التي تشترك في نفس الموضوع نفس الوزن الشّعري، فيما اختلفت باقي أوزان القصائد الأخرى لاختلاف الموضوع وبالتّالي اختلاف العاطفة.

- تميّزت جميع قصائد "بشير عروس" بأنّها من نوع واحد من القوافي وهي: القافية المطلقة ذات الرّوي المتحرك.

- كان لتكرار حرف الرّوي في قصائد "بشير عروس" دور كبير في إحداث الإيقاع الخارجي لأنّ جميع قصائده من الشّعر التفعيلة الذي يعتمد روي واحد يتكرّر من أوّل بيت في القصيدة إلى نهايتها.

وفي الأخير وبعد أيّام من التّعب والسّهر، نتمنى أن تستفيد الأجيال القادمة من هذا البحث ولو بشيء بسيط، ونحن وبالرغم ممّا بدلناه من جهد إلاّ أنّه لابدّ من وجود بعض النّقائص، فمن وجد خطأ صحّحه، فإن أخطأنا فمن أنفسنا وإن أصبنا فتوفيقنا من الله عزّ وجلّ.

الملاحق

الملحق

أ/ التعريف بالشاعر

ب/ القصائد:

ب-أ/ متعب؛

ب-ب/ سأعود؛

ب-ج/ حب أحمق؛

ب-د/ نشيدها؛

ب-هـ/ قالت؛

ب-و/ لم أنس؛

ب-ز/ جفا وده؛

ج/ ملحق الجداول؛

د/ ملحق المخططات.

أ/ التعريف بالشاعر:

"بشير عروس"

في يوم خريف حالم هو العشرون من شهر أكتوبر سنة خمسٍ وسبعين وتسعمائة وألف ببئر العاتر، أبصر الشاعر أول أطياف النور في الدنيا، وتربى في أحضان العائلة المتواضعة، ثم مضى يحفظ ما تيسر من القرآن الكريم... وفي مسيرة الدراسة نال شهادة البكالوريا ليمضي بها إلى الجامعة متوجا مشواره "بليسانس" في الأدب العربي، ثم شق الطريق فما أثناه عائق حتى زينته "الماجستير" في الأدب العربي بتقدير جيد بعد أن أضاف بها لبنة متميزة في دراسة "شعرية المشهد". وفي الحياة المهنية كان أستاذا للتعليم الثانوي والجامعي. في صغره أحس بألق الخط والرسم يراود قلبه وأنامله ويزاحمه ليصل قبل الشعر، فما كان منه إلا أن صادق الثلاثة فكان الخطاط الشاعر الرسام.. شارك في الكثير من المهرجانات والمسابقات، ونال الجائزة الأولى في مسابقة وطنية للشعر الفصيح بولاية الوادي سنة ألفين واثني عشر للميلاد. أثمرت موهبته مجموعة "تراتيل" الشعرية والكثير من القصائد العامية.. من أعماله الأدبية ما نشر بمجلة الوعي الإسلامي الكويتية.[1]

[1] عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، ص141

ب/القصـــــــــائد

ب-أ/ متـــــــــــــعب

إنِّي تَعِبْتُ مِنَ السُّكُوتِ.. فَحَاوِلِي ... أَنْ تَسْمَعِي بِالْقَلْبِ شَدْوَ بَلَابِـلِي
أَنَا مُتْعَبٌ.. أَهْفُو لِصَدْرٍ دَافِـــئٍ ... أُلْقِي إِلَيهِ مَتَاعِبِي.. وَمَشَاغِـــلِي
كَفَّاكِ بِينَ أَنَامِلِي قِيثَـــــــارةً.. ... يَا لَلْهَوَى!.. لَوْ تَسْكُنِينَ أَنَامِـــلِي
لَوْ لَمْ تَكُونِي فِي الْهَوَى سَلْبِيَّـــةً ... لَجَعَلتُ بَحْرَ الحُبِ دُونَ سَوَاحِـلِ
لَوْلَا الْهَوَى.. مَا ذَلَّ قَلْبِي لِلهَـوَى ... وَلَمَا رَضِيتُ، كَمَا رَضِيتُ، تَنَازُلِي
لَكِنَّنِي يَا طِفْلَتَـــــــــي مُتَبَتِّلٌ.. ... عِيْنَاكِ مِحرَابِي .. وَأَنتِ نَوَافِـــلِي
عِيْنَاكِ.. مَا عِيْنَاكِ؟ يَا لِحَمَاقَتِي ... إِنِّي لَأَسأَلُ عَنْ جُنُونِ عَاقِـــــلِ
أَهْوَاهُمَا .. أَخْشَاهُمَا .. بِتَمَرُّدِي ... بِتَفَرُّدِي .. بِتَقَرُّبِي .. بِتَجَاهُـــلِي
عَيْنَاكِ، وَالشَّفَتَانِ، وَالوَجهُ الَّـذِي ... خَلَعَ الجَمَالُ عَلَيْهِ حُلَّةَ بَـابِـــلِ
أَهْوَاكِ.. أَنتِ حَبِيبَتِي.. وَصَدِيقَتِي ... وَحَدِيقَتِي.. وَأَزَاهِرِي.. وَجَـــدَاوِلِي
فَلْتَمْنَحِي صَدْرًا لِقَلْبٍ مُتْـــــعَبٍ ... وَلْتَسْكُنِي قِيثَـــــارَةً بِأَنَامِـــــلِي

ب-ب/ سَأعـــــــــــــــود

سَأَعُودُ ، قَالَتْهَا بِكُلِّ مَـــــــرَارَةٍ ... وَالـــدَّمعُ يَخْنُقُ جَفْنَهَا والأَحْـــرُفَا
"سَأَعُودُ حَتْمًا" وَالرَّبِيعُ تَلَـــــهُّفٌ ... لِرَبِيعِ وَجْهِكِ ، حَبَّذَاكَ تَلَـــــهُّفَا
لَأَرَى أَصَابِعَكِ الرَّقِيـــقَةَ تَنْتَشِي ... إِذْ دَبَّ فِيهَا الْحُلْمُ حَتَّى رَفْـــرَفَا
تَخْطُو عَلَى الْوَرَقِ الْمَلِيءِ شَقَاوَةً ... لِتَعِيثَ فِيهِ حَـــلَاوَةً وَتَلَـــطُّفَا
وَتَكَادُ أَحْرُفُكِ الرَّشِيقَةُ أَنْ تُنِيـــــ ... ـرَ ظَلَامَ لَيْلِي أَوْ تَثُورَ وَتَهْـــتِفَا
وَأَكَادُ أَرْشُفُ مَا كَتَبْتِ أَمِيـــرَتِي ... هَلْ فِي الْقَصَائِدِ مَا يُقَالُ لِيُرْشَـفَا؟
يَا حُلْوَتِي قدح الزَّمَـــانُ زِنَادَهُ ... فَلْنَقْدَحِ الْأَشْعَـــارَ مِنَّا وَالْـــوَفَا
وَلْنَعْتَنِقْ تِمْثَـــالَ حُبٍّ رَائِـــعٍ ... اَلْآنَ .. إِنَّ الشَّرَّ مَا قَدْ سُوِفَـــا

عُودِي بَشَاشَةَ عَارِضٍ وَسَحَـائِبًا إِنِّي أَعِيْشُ العُمْـرَ قَاعًا صَفْصَفَا
عُودِي فَأَنتِ الشِّعْرُ يَا أُنْشُودَتِي وَعَلَى الفُؤَادِ تَحَنَّنِي كَيْ يَنْزِفَـــا

ب-ج/ حُبٌ أَحْـــــــمق

لَمْ يَعُدْ فِيكَ أَيُّهَا القَلْبُ قَلبِـــــي كَيْفَ مَـاتَ الْهَوَى وَمَـــاتَتْ رُؤَاهُ
أَيُّهَا القَلْـــبُ يَا ضَحِيَّةَ حُبٍّ .. أَحْمَقٍ .. جَاوَزَ الجُنُونَ مَـــــدَاهُ
أينها ؟ إنـــها تناست زمانـــــا مشرقا بالجمـــال .. عذبا صـــداه
كَيْفَ كُنَّا ؟ وَيَـا غُصُونُ أَجِيبِي وَاعْصِفِي يَا طُيُوفُ: مَاذَا دَهَـاهُ؟
ذَلِكَ الْحُبُّ أَزْهَرَ الرَّوْضُ مِنْـــهُ كَيْفَ يُمْحَى؟ وَأَيُّ شَيْءٍ مَحَـاهُ؟
فَكَأَنِّي بَنَيْتُ بِالرَّمْـــــلِ بَيْتًـــا أَزْعَـــجَ المَـــوْجَ فَاعْتَلَتْهُ يَـــدَاهُ
إِنَّنِي رَاحِـــلٌ وَلَسْتُ مُقِيـــــمًا إِنَّ بَيْتِي عَلَى السَّمَـــــــاءِ أَرَاهُ

ب-د/ نَشِيـــــــــــــــدُهَا

عَزَفَ النَّشِيدَ فُـــــؤَادُهُ فَتَرَنَّـمَا وَتَقَـلَّدَ الْجَـوْزَاءَ يَبْغِي سُلَّـــمَا
كَـــمْ رَاوَدَتْهُ غَزَالَةٌ فِي حُـــــلْمِهِ عَصْمَاءُ رَافَقَتِ الْغَزَالَ الْأَعْصَمَا
وَرَنَتْ لَهُ يَـا ذُوْبَـهَا مِنْ نَظْـرَةٍ سَحَبْتَ بِهِ مَا كَانَ فِيهِ مِنَ الدِّمَا
بَغَمْتَ لَهُ ..يَا صَوْتَهَا وَحَنَانَـــهُ يَا شَاعِرِ مَاذَا رَأَيْتَ لِتُغْرَمَـــــا؟
مِنْ قَبْلِ فَيْضِ الْعِطْرِ فِي أَزْهَارِهِ كَانَتْ لِأَسْرَارِ الزُّهُورِ الْمُلْهِـــمَا
مِنْ قَبْلِ أَنْ تَجْرِي الْمِيَاهُ تَوَضَّأَتْ بِالْغَيْمِ فَاحْتَارَ السَّمَاءُ وَغَيَّـــمَا
وَتَرَقَّتِ الْمِعْرَاجَ تَطْلُبُ نَجْـــمَةً وَتَوَسَّدَتْ كَتِفَ الْهِلَالِ لِتَحْلُـــمَا
وَتَوَشَّحَتْ بِالسُّنْدُسِيِّ لِيَزْدَهِـــي بِبَيَاضِهَا فَتَبُـــوحَ أَوْ تَتَكَتَّـــمَا

ب-هـ/ قـــــــــــــالت

قَالَتْ:"وَدِدْتُ بِأَنْ تَقُولَ قَصِيدَةً لِي دُونَ غَيْرِي إِنْ أَرَدْتَ لِقَائِي"
وَبِضِحْكَةٍ مَمْزُوجَةٍ بِشَقَـــاوَةٍ : "أَنَا لَا أُحِبُّ شَرَاكَةَ الشُّرَكَـــــاءِ"
يَا حُلْوَتِي .. يَا حُلْمَ كُلِّ قَصِيدَةٍ فِي خَاطِرِي .. يَـا قِبْلَةَ الشُّعَرَاءِ

عَيْنَاكِ مَا قَالَ الْكَلَامُ .. وَلَمْ يَقُلْ عَيْنَــاكِ كُلُّ سَحَابَةٍ بِسَمَائِـــــــي
عَيْنَاكِ أَوْسَعُ مِنْ رُؤَايَ جَمِيعِهَا فَإِذَا نَطَقْتُ أَزِلُّ بِالْأَسْمَـــــــــاءِ
تَتَبَعْثَرُ الْكَلِمَاتُ فِي شَفَتِي..وَفِي قَلَمِي..يَضِيعُ الصَّوْتُ فِي الْأَصْـدَاءِ
مَا الشِّعْرُ، مَا أَنْفَاسُهُ، لَوْلَا الَّذِي قَدْ قُلْتِ مِنْ شِعْرٍ .. بِلَا إِلْقَـــــاءِ
أَنْتِ الْقَصِيدَةُ .. مَاؤُهَا وَحَيَاتُهَا أَوَ يَسْتَقِيمُ الْعَيْشُ دُونَ الْمَـــــاءِ؟
أَنْتِ الْقَصِيدَةُ فِي حَلَاوَةِ شَكْلِهَا فِي رَسْمِهَا .. فِي رِقَّةِ الْأَنْـــــدَاءِ
أَنْتِ الْقَصِيدَةُ فِي دَلَالِ حُرُوفِهَا فِي عِطْرِهَا .. فِي سِحْرِهَا الْوَضَّـاءِ
لَكِنَّ قَلْبِي مُتْعَبٌ يَا حُلْوَتِي .. لَنْ يَسْتَطِيعَ تَحَمُّلَ الْأَعْبَـــــــاءِ
وَسَكَتُّ .. مَاذَا قَدْ أَقُولُ لِفِتْنَةٍ عَشِقَتْ فُتُونَ الْأَحْرُفِ الْخَرْسَـــاءِ؟
فِي عِيدِهَا لَا عِيدَ إِلَّا وَجْهُـهَا نُورًا يُمَزِّقُ حُلْكَةَ الظَّلْمَـــــاءِ ..
فِي عِيدِهَا لَا شِعْرَ غَيْرَ جَمَالِهَا فَلْأَسْتَرِحْ مِنْ شِقْوَتِي وَعَنَائِـــــي

ب-و/ لَمْ أَ نْـــــــــــــــس

يُفَاجِئُنِي وَجْهُكِ الْمُخْمَـــــلِيُّ فَأَنَّى الْتَفَتُّ .. أَرَانِـــــــي أَرَاكِ
وَيَنْزَلِقَ الْحَرْفُ بَيْنَ شِفَاهِـــي فَأَدْعُوكِ .. حِينَ أُنَادِي سِـــــواكِ
أَلَمْ أَنْسَ بَعْدُ شَقَاءَ الطُّفُـــو لَةِ وَالشِّعْرَ؟ .. لَمْ أَنْسَ بَعْدُ هَـوَاكِ
مَضَى الزَّمَنُ الْحُلْوُ يَا حُلْوَتِي وَلَمْ يَقْبِضِ الْمَاءَ نَصْبُ الشِّبَـــاكِ

ب-ز/ جَفَـــــــــــــا وُدَّهُ

جَفَا وُدَّهُ إِذْ قَامَ فِي الْقَلْبِ نَادِبُهْ وَأَزْرَى بِهِ (الثُّوبَادُ) ..مَا لَانَ جَانِبُـهْ
وَكَانَ عَلَى إِسْرَافِ حُبِّ سَوَالِفٍ يَقِدُّ مِنَ الْأَشْلَاءِ ، وَالدَّهْرُ غَالِبُـــهْ
أَتَى وَمَضَى كَالطَّيْفِ لَمْ يُلْقِ ظِلَّهُ إِلَى الصَّاحِبِ الْأَدْنَى لِيَهْنَأَ صَاحِبُـهْ
خَفِيفًا، يُوَارِي الدَّمْعَ..مِلءُ إِهَابِهِ زُهُورٌ وَشَدْوٌ .. هَمُّهُ مَنْ يُجَاوِبُـــهْ
رَحِيلٌ إِلَى الْأَرْوَاحِ يَسْرِقُ رُوحَهُ وَكُلُّ أَمَانِي السِّنْدَبَادِ تُجَاذِبُـــــــه

ج/ ملحـق الجداول:

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
01	جدول يمثل مخارج الأصوات عند الخليل بن أحمد الفراهيدي	30
02	جدول يمثل تواتر الأصوات المجهورة في قصائد "بشير عروس"	47
03	جدول يمثل نسب شيوع الأصوات المجهورة في قصائد "بشير عروس"	49
04	جدول يمثل المراتب الثلاثة الأولى للأصوات المجهورة في كل قصيدة	50
05	جدول يمثل تواتر الأصوات المهموسة في قصائد "بشير عروس"	59
06	جدول يمثل نسب شيوع الأصوات المهموسة في قصائد "بشير عروس"	61
07	جدول يمثل المراتب الثلاثة الأولى للأصوات المهموسة في كل قصيدة	62
08	جدول يمثل تواتر صوت الهمزة ونسبتها في كل قصيدة	69
09	جدول يمثل التكرار اللفظي في القصائد	71
10	جدول يمثل التكرار التركيبي في القصائد	72
11	جدول يمثل نتائج الحركة المقطعية في القصائد	87
12	جدول يمثل الزحافات والعلل في قصيدة "متعب"	98
13	جدول يمثل الزحافات والعلل في قصيدة "حب أحمق"	100
14	جدول يمثل الزحافات والعلل في قصيدة "قالت"	102
15	جدول يمثل الزحافات والعلل في قصيدة "لم أنس"	103
16	جدول يمثل الزحافات والعلل في قصيدة "جفا وده"	104
17	جدول يمثل تواتر حروف القافية في قصائد "بشير عروس"	108

د/ ملحق المخططات

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
1	مخطط بياني يمثل تواتر االأصوات المجهورة في قصائد "بشير عروس"	48
2	مخطط بياني يمثل تواتر االأصوات المهموسة في قصائد "بشير عروس"	60

قائمة
المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1) المعـاجـم:

1- أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، تحقيق: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، الطبعة الثانية، دون تاريخ.

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، 2003.

3- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991.

4- جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب المصرية القاهرة، الجزء الثاني، دون تاريخ.

5- جمال الدين أبو الفضل بن منظور، لسان العرب، تحقيق: خالد رشيد قاضي، دار الصبح، اديوسفت، بيروت، الجزء السابع، الطبعة الأولى، 2006.

6- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984.

2) المصـــادر والمـراجع:

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، دون تاريخ.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1952.

3- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية الجزء الأول، دون تاريخ.

4- أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن الهنداوي، دار القلم دمشق، الجزء الأول، الطبعة الثانية، 1993.

5- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، الجزء الرابع، الطبعة الثانية 1982.

6- أبو زكريا بن علي بن محمد بن الحسن بن بسطام الشيباني التبريزي المعروف بالخطيب، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي القاهرة، الطبعة الثالثة، 1994.

7- أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين،تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الجزء الأول، الطبعة السابعة، 1998.

8- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، 1981.

9- أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد حسّان الطيّان، ويحي مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، دون تاريخ.

10- أحمد رزقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الأولى، 1993.

11 - أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة السادسة، 1988.

12- أحمد مختار عمر، دراسة الصَّوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

13- أحمد مطلوب، حسن البصير، البلاغة والتطبيق، الطبعة الثانية، 1999.

14- الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال الأصوات الحديث، تقديم: صالح القرمادي، الطبعة الثالثة، 1992.

15- بدر الدين بن مالك الشهير بابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع حواشيه: حسن عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، 1989.

16- حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999.

17- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في في اللسانيات، دار القصبة، الجزائر، الطبعة الثانية، 2006.

18- ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، الطبعة الأولى، 2006.

19- رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي القاهرة، الطبعة الثالثة، 1997.

20- سمير شريف إستيتية، الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2003.

21- صلاح الدين صالح حسين، دراسة في علم اللغة الوصفي والتاريخي والمقارن، دار العلوم، الطبعة الأولى، 1984.

22- عادل سلطاني، يونس قريب وآخرون، الحواس الست، مجموعة شعرية، دار الألمعية الجزائر، الطبعة الأولى، 2013.

23- عبد العزيز أحمد علام، عبد الله ربيع محمود، علم الصَّوتيات، مكتبة الرشد، الرياض 2009.

24- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصَّوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق 1998.

25- عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصَّوتية وموسيقى الشعر العربي، رؤية لسانية حديثة، دار صفاء، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2014.

26- عصام نور الدين، السلسلة الألسنية، علم الأصوات اللغوي الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1992.

27- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2006.

28- علي يونس، دراسات في عروض البلاغة، دار غريب، القاهر، 2013.

29- عيسى واضح حميداني، في الصَّوتيات الفيزيولوجية والفيزيائية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2014.

30- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000.

31- محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصَّوتية في القرآن الكريم، الرسالة للإنتاج والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، 1988.

32- محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية وتحقيقوها وصرفها، دار الشروق العربي بيروت، لبنان، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، دون تاريخ.

33- محمد حماسة عبد الطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة الطبعة الأولى، 1999.

34- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977.

35- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الأصالة، الجزائر، الجزء الأول 2010.

36- مكي درار، ملامح الدلالة الصَّوتية في المستويات اللسانية، دار الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2013.

37- منصور بن محمد الغامدي، الصَّوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، الطبعة الأولى، 2001.

38- نو الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللعوي، دار فاتح، الإسكندرية 2008.

39- يحي بن حمزة علي بن إبراهيم العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديوية، مصر، الجزء الثاني، 1912.

40- يحي بن علي بن يحي المباركي، المدخل إلى علم الصَّوتيات العربي، خوارزم العلمية دون تاريخ.

فهرس الموضوعات

ملخّص	
مقـدّمـة	02
مدخل:	07
أ/ أهمية الصوت في اللّغة	07
ب/ نبذة تاريخية عن الصوت	09
ج/ الصوت وعلاقاته بالعلوم الأخرى	14
الفصل الأول: في الصوتيات	18
أ/تعريف الصوت	19
ب/ علم الأصوات الوظيفي: الفونولوجي	22
ج/ فروع علم الأصوات	23
د/ الجهاز النطقي	27
هـ/ مخارج الأصوات	29
هـ-أ/ عند القدماء	29
هـ-ب/ عند المحدثين.	31
و/ صفات الأصوات	32
و-أ/ صفات لها ضد	33
و-ب/ صفات لا ضد لها	38
ز/ مفهوم الإيقاع	40
ح/ مفهوم البنية الصوتية	42
الفصـل الثـــاني: تحليل البنية الإيقاعية الداخلية للقصـائد	45
أ/ التّكرار	46
أ-أ/ التّكرار الكمّي للأصوات	46
أ-أ-أ الأصــوات المجهــورة	46
أ-أ-ب/ الأصــوات المهمــوسة	59

أ-ب/ التّكــرار اللّفــظي	71
أ-ج/ التّكـرار التّــركيبي	72
ب/ الجنــاس	73
ب-أ/ الجنــاس التّــام	73
ب-ب/ الجنــاس غيـر التّــام	74
ج/ المقــطع	78
ج-أ/ أنــواع المقــطع	78
ج-أ-أ/ المقطــع القصيـر	78
ج-أ-ب/ المقطــع المتــوسّط	79
ج-أ-ج/ المقطــع الطويل	79
الفصل الثــالث: تحليل البنية الإيقاعية الخارجية لقصائد:"بشير عروس"	90
أ/ الوزن	93
أ-أ/ الزحافات والعلل	96
أ-ب/ التّقطيع العروضي للقصائد	97
ب- القافية:	105
ب-أ/ حروف القافية	108
ب-ب/ حدود القافية	109
* الخاتمة	113
* المــلاحق	116
* قائمة المصــادر والمراجع	123
* فهرس الموضوعات	