وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحيى فارس_المدية_

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي





تجليات الإيقاع الصوتي في سورة يــس

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص: تحليل الخطاب

إعداد الطالبين: أحمد زكري

سفيان بحرية

إشراف الدكتور: محمد زوقاي

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الصفة
محمد مدني	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
محمد زوقاي	دكتور	مشرفا ومقررا
عبد الرحمان زاوي	دكتور	مناقشا

الموسم الجامعي: 2017/2016

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحيى فارس_المدية_
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي





تجليات الإيقاع الصوتي في سورة يــس

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص: تحليل الخطاب

إعداد الطالبين: أحمد زكري
سفيان بحرية

إشراف الدكتور: محمد زوقاي

الموسم الجامعي: 2016/ 2017

نشكر الله عزّ وجل الذي منحنا نعمة العلم وهدانا لطريقه، ووفقنا لإنجاز هذا العمل فارتضينا سبيله...فلك الحمد يارب.

الشكر الجزيل للأستاذ المشرف، الذي نبّهنا لهفواتنا وحرص على تقويم عثراتنا من بداية هذا العمل إلى غاية اكتماله.

شكرا لكلِّ الأساتذة الذين اغترفنا من منابعهم طوال فترة مشوارنا الدراسي.

أهدي هذا المشروع المتواضع إلى:

كل مبتغ لنور العلم، حارص على اغترافه، صادق في مراده، شاكر لمن أعانه...

العائلة الكريمة،

الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما.

أصدقائي وزملائي أينما كانوا ووجدوا.

أحمد

أهدي هذا المشروع إلى:

الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما.

زوجتي الكريمة التي أمدّتني بدعمها.

ابنتي وقرة عيني تسنيم. حفظها الله و رعاها

إخوتي الأعزاء، وكل من يعرفني...

سفيان

الحمد لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلام على نبيّنا محمّد الأمين، أمّا بعد:

جرت عادة الدراسين . منذ القدم وحتى وقتنا الحاضر. على تتبُّع وتبيين العناصر التي تسهم في تشكّل جمالية العمل الأدبي أو الأثر الفني عموما، ومن هذه العناصر نجد ظاهرة الإيقاع التي عرفت دراسات وأبحاثا جمّةً من طرف النقاد والباحثين، سواء أكان هؤلاء الباحثون عربا أو غربيين، قدامى أو محدثين...وقد جاءت أبحاث هؤلاء الدراسين غنيّة وجمّة في الجانب الشعري منها؛ إذا ما قورنت بتلك السّمة الإيقاعية التي نجدها في النصوص النثرية، كما كان للقرآن الكريم حظٌّ وافرٌ من الدراسات التي تناولت إيقاعيته وحاولت البحث عن جماليته وسر إعجازه الربّاني، فكتب في ذلك ثلّة من الباحثين لعلّ من بينهم سيد قطب ومصطفى صادق الرافعي وأحمد حسن الزيات وغيرهم، وتناول هؤلاء الدارسون أغلب المصادر التي تسهم في تحقيق إيقاعية النص القرآني بدءًا من الأصوات اللغوية واختلاف أنواعها إلى الظواهر الجمالية وسر إعجازها، وبذلك تحطّم الحاجز الذي اتخذه بعض المتشدّدين الذين رأوا في النص القرآني شيئا مقدّسا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نصفه بالموسيقية أو الإيقاعية.

والحقيقة أنّ الإيقاع ظاهرة موجودة في الشعر والنّثر وحتى في الحديث النّبوي الشريف، فضلا عن وجودها في القرآن الكريم، حيث إنّ الطريقة التي رصفت بها حروفه والنظم العجيب الذي اعترى كلماته بالإضافة إلى الجانب الدلالي المتضمن فيها، أضفى على آياته جوّا إيقاعيا متناغما والدلالة التي نتلمسها في آياته، ومن هذا المنطلق ارتضينا عنوانا لمذكرتنا وسمناه: بـ" تجليات الإيقاع الصوتي في سورة يس". إذ حاولنا ضبط الدراسة على واحدة من سور القرآن الكريم واكتشاف تجليات الإيقاع الوارد فيها، فوجدنا أنفسنا أمام منبع زاخر بالأجراس والنغمات التي تتسرب لوجدان المستمع فتطربه، وتتغلغل لروحه فتغذيها، ومن ثمة واجهتنا الإشكالية الآتية: ماهي نظرة الباحثين للإيقاع؟ وما مدى إسهام الظواهر الصوتية في إحداث إيقاع قرآني يؤثر في السامع ويمنح النص ذوقه الجمالي ودرجة إعجازه اللّامتناهية؟. هذا بالإضافة إلى مجموعة من الأسئلة الفرعية نحاول توضيحها كالآتي:

- هل الإيقاع ذو نشأة حديثة؟ أم له رواسب في دراسات القدماء؟
- هل تعرّض الدارسون المحدثون والمعاصرون لماهية الإيقاع ؟
- ما هي أهم المكونات الصوتية التي تسهم في توافر الإيقاع القرآني ؟
- ما هي أهم الجماليات الإيقاعية المتحققة في سورة يس ؟ وكيف تجلت إيقاعيتها في السورة ؟.

وفيما يخص الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع فمنها: رغبتنا في إلقاء نظرة واسعة على الدراسات التي تناولت موضوع الإيقاع، بعد أن كانت لنا معه وقفة قصيرة في مشوارنا الدراسي. ثمّ توضيح سماته وتجلياته في النص القرآني عامة وفي سورة يس خاصة.

أمّا عن الخطة التي اعتمدناها، فقد احتوى بحثنا على ثلاثة فصول. تضمن الفصل التمهيدي منه إشارة إلى ماهية الإيقاع وأهم دارسيه قديما وحديثا، العرب منهم أمثال: ابن طباطبا، الخليل بن أحمد، عز الدين إسماعيل، محمد مندور... والغربيين أمثال: جان مورو، هنري ميشونيك وغيرهم. وكيف انتقل مفهوم الإيقاع من تجليه كممارسة وردت في النصوص التراثية إلى غاية تبلوره في نظرية لها نقادها ومؤطروها في العصر الحديث. في حين جاء الفصل الأول بعنوان: مكونات الإيقاع الصوتي وجمالياته في القرآن الكريم. وقد قسمناه إلى مبحثين؛ تناولنا في مبحثه الأول مكونات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، ومن ذلك عناصر (النّبر والتنغيم والمقاطع اللغوية وأنواع الأصوات وصفاتها...). أمّا المبحث الثاني والذي جاء بعنوان جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، فقد تطرقنا فيه إلى عدد من الجماليات الإيقاعية كالفواصل القرآنية، الازدواج، الطباق، التكرار...وقد ركّزنا على هذه المكونات الصوتية والجماليات الإيقاعية، بغية اعتمادها في دراستنا التطبيقية لسورة يس. أمّا الفصل الثاني فقد وسمناه بدراسة إيقاعية في سورة يس، واحتوى هو الآخر على مبحثين؛ أولهما مستوى الإيقاع الخارجي للسورة، وضمّ إيقاع ترديد الأصوات اللغوية، ثم يليه إيقاع الألفاظ (الأسماء والأفعال) وتشكيلاتها الصوتية. أما مستوى الإيقاع الداخلي للسورة، فقد تضمن إيقاع الفواصل

القرآنية وإيقاع جماليات البديع في السورة (الجناس، الطباق، الازدواج...)، وقد مهدنا لهذا الفصل بتعريف وجيز للسورة محل الدراسة.

ومن أجل إنجاز هذه الخطة اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي القائم على أساس تحديد خصائص الظاهرة ووصفها ثمّ تحليلها، هذا مع الاستعانة بالمنهج التاريخي في الفصل التمهيدي وتوظيف بعض أدوات الإحصاء في الجانب التطبيقي من الدراسة. أمّا عن الهدف المرجو من هذه الدراسة فهو؛ إبراز أهم الجوانب الإيقاعية في النص القرآني، وكذا تبيان أهم المصادر والظواهر الإيقاعية التي انفردت بها سورة يس، بالإضافة إلى التأكيد على أنّ كتاب الله يزخر بسمات إيقاعية تؤثر في النفوس وتشرح القلوب وتنشط الألباب. هذا وقد واجهتنا صعوبات متعدّدة في إنجاز هذا الموضوع لعلّ أهمّها؛ ضيق الوقت بالإضافة إلى تشعب واختلاف زوايا نظر الدارسين لموضوع الإيقاع، خاصة ونحن نتعامل مع نصّ مقدّس يقتضي منّا تتبعا دقيقا وحذرا شديدا.

أمّا فيما يخص المادة العلمية للبحث، فقد تنوعت بين المصادر والمراجع؛ التراثية منها والحديثة. فمن أهمِّ المصادر التراثية التي اعتمدنا عليها: كتاب المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع للسلجماسي، عيار الشعر لابن طباطبا، منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي، دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني...أما المراجع الحديثة فقد ضمت أسماءً كثيرة منها: الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاتها لمحمد بنيس، الأسس الجمالية في النقد العربي لعز الدين إسماعيل، الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، تفسير التحرير والتنوير لمحمد الطاهر بن عاشور... بالإضافة إلى مجموعة من المقالات المنشورة في المجلات المحكمة، وأيضا مجموعة من الرسائل الجامعية بمختلف أنواعها سواء أكانت رسائل (ماستر، ماجستير) أو أطروحات دكتوراه. ثم يأتي أشرف مصدر وأرفع كتاب هو المصحف الشريف برواية حفص عن عاصم على رأس قائمة كل المصادر و المراجع السالفة الذكر.

وفي الأخير نحمد الله سبحانه و تعالى أن وفقنا لاختيار هذا الموضوع وأعاننا على إتمامه، كما نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير لمن كان لنا شرف إشرافه على الموضوع؛ الدكتور (محمد زوقاي) الذي رافقنا طوال فترة إنجاز هذا البحث، ونرجو من الله عز وجل أن يجعله في ميزان حسناتنا وحسناته.

المبحث الأول: الإيقاع في كتابات العرب القدامى

إذا حاولنا التعرف على البدايات الأولى التي مهدّت الطريق لقيام الإيقاع في الحياة العربية، ومحاولة تبيين أصوله وجذوره في مورثنا النقدي الأدبي، فإنّنا من غير شك نجد مجموعة جمّة من الدراسات التي قاربت أو لامست هذا المصطلح سواء أكان ذلك عن وعي أو من خلال الحديث عنه في سياق مباحث أخرى تلتبس بهذا الحقل، كالحديث عن عروض الشعر العربي ومكوناته، مثل عنصر الوزن الذي وقع فيه خلط كبير من قبل الدارسين الذين تكلموا عن عنصر الإيقاع وهم يعنون به الوزن الشعري. وقد نقول أنّ الحياة البشرية عرفت الإيقاع منذ القدم، وذلك من خلال الظروف التي كانت تحيط بالكون بأسره، ومن هذا المنطلق رأى أحد الدارسين أنّ" الإيقاع سابق لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره؛ لأنّه المبدأ الذي أقرّه الخالق سبحانه وتعالى أساسا لبقاء الكون ودوامه. ويتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس وهي الحركة التي لو اختلّت لاختلّ النظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة، فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع أختاره قانونا يضمن استمرار حركة الكون وبقائه"[1].

وإذا حاولنا تتبع الجذور الأدبية الأولى في الحياة العربية، نجد أنّ الصورة الشعرية المتمثلة في الشعر الجاهلي كانت " تجسد شكلا متطوراً للإيقاع الشعري العربي، بعد أن قطع أشواطا ومراحل من التطور، خلال مسيرة تاريخية طويلة، فهو يمثل أول صورة شعرية راقية لأنغام الشعر العربي وألحانه"[2]، ولكن قبل الشعر الجاهلي كانت هناك نماذج إيقاعية كثيرة قائمة على اضطراب الوزن والخلل الإيقاعي، ومن تلك النماذج نذكر: الحداء والنصب والركبانية... ثم نجد الرجز الذي يمثل "الصورة الإيقاعية الأكثر تطورا ووضوحا"[3].

---

1. أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، الطاهر حجار، جامعة الجزائر، 2006/2005، ص14.
2. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص10.
3. المرجع نفسه، ص83.

ثمّ إنّ متأمل الدراسات العربية القديمة حول المبحث الإيقاعي، يجد أنّ مصطلح الإيقاع نشأ على علاقة بالموسيقى التي تعدّ موطنه الأصلي، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللّغوي" إنّ الإيقاع بمعناه الواسع المستقل وبمفهومه الذي نقصده، كان موجودا هنا وهناك في العديد من المباحث اللغوية والصوتية والنحوية والصرفية والبلاغية والنقدية، فالإيقاع في الدرس الصوتي هو ذلك الجرس الذي يحدثه وقع الصوت داخل الكلمة وبالتّالي الجملة مختلفا بذلك عن القسم العروضي"[1] ، وإذا حاولنا الالتفات إلى الدّارسين القدامى الذين طرقوا موضوع الإيقاع، نلفي الناقد **ابن طباطبا العلوي** من القلائل الذين تفطنوا إليه، إذ وردت كلمة إيقاع عند ابن طباطبا في معرض حديثه عن الشعر، يقول: "وللشِّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمَّ قبوله واشتماله عليه "[2].

فبناءً على ما سبق نستطيع القول إنّ ابن طباطبا يقرُّ أنّ الشعر الموزون ينتج إيقاعا يطرب به الفهم، ومرجع ذلك الصواب المتحقق في النص الشعري الموزون، إضافة إلى حسن التركيب وعذوبة اللفظ وجودة المعنى...ومن جهة ثانية فإن نقصان أي عنصر من العناصر التي اشترطها ابن طباطبا يُؤدي إلى إنكار الفهم وكسر إيقاعية النص الشعري أو العمل الفنّي عموما، بل إن ابن طباطبا تعرض حتى للتفريق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري وهذا بفطنته وذوقه الرفيع وحصافة نظره فهو " لم يحصر الأول في الثاني، ولم يجعل الثاني هو المنتج الوحيد للأول، وإنما أرجع الإيقاع إلى مصادر أخرى لا تقل حيوية ونشاطا عن الوزن الشعري، هذه المصادر لم ير فيها العديد من القراء إلا آليات منتجة للدلالة وتقنيات لإبلاغ الرسالة وأدوات لإيصال خطاب شعري قوي النبض محكم النسج ثري المضامين ومتعدد الرؤى"[3]، وقد نقول إنّ للوزن الشعري إيقاعا خاصا

---

[1]. بوخاتم مولاي علي، مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، جامعة سيدي بلعباس/ الجزائر، ماي 2015، العدد الثالث، ص10.

[2]. ابن طباطبا، عيار الشعر، المكتبة التجارية، القاهرة، د ط ، 1956 ، ص9 .

[3]. بوخاتم مولاي علي، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، المرجع السابق، ص11.

به، حيث تسهم في رحابه مختلف البنى الصوتية والصرفية والنحوية والبلاغية ، وهو إيقاع متغير غير ثابت، يحضر قويا في موقع وتنخفض شدّته وتلين في موقع آخر، أما بالنسبة للإيقاع الموسيقي فهو يتألف من مجموعة من النقرات أو النوتات الموسيقية تتنوع وسائل وطرق ممارستها ـ فقد تكون على آلات وترية أو أدوات طبلية كالدف وغير ذلك ـ هذا مع وجود مسافات زمنية تفصل بينها، ممّا يطبع ذلك بنظام خاص وواضح للسامع أو المتلقي.

وإذا انتقلنا إلى صاحب اللّسان نجد عددا كبيرا من الصيغ التي تتدرج ضمن مفهوم الإيقاع، فقد شرح ابن منظور مادة (وقع) وجعلها تدل على أمور منها :

"يقال وقع المطر بالأرض ولا يقال سقط ، والعرب تقول : وقع ربيع بالأرض يقع وقوعا لأول مطر يقع بالخريف ... والميقعة؛ داء يأخذ الفصيل كالحصبة فيقع فلا يكاد يقوم . ووقع القول والحكم إذا وجب، وقوله تعالى : (وإذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابة)، بمعنى أنه إذا وجب القول عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض"[1]، هذه بعض الصيغ التي ترتبط بمادة (وقع) كما جاءت في اللّسان، وينقل لنا مسعود وقّاد من خلال كتاب(بنية الإيقاع الشعري) لإسماعيل يوسف؛ السمة الجوهرية التي تشترك فيها كل هذه المعاني للفعل (وقع) فيقول: " إنّ السمة الجوهرية التي تشترك فيها كل هذه المعاني للفعل وقع هي الدلالة على وجود نظام يتشكل من تعاقب فعلين ينقض أحدهما الآخر بالتناوب"[2]. وعلى هذا الأساس نلحظ أنّ سمة التناوب التي تفترض علاقات التعارض أو التوازي أو التداخل، هي التي اشتركت فيها معاني لفظة إيقاع كما وردت في لسان العرب.

أما عن مفهوم الإيقاع فقد عرفه ابن منظور بقوله: " والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها، وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[3].

---

1. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط3، 1993، ص4894.

2. مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي، رسالة دكتوراه، عبد القادر دامخي، جامعة الحاج لخضربباتنة، الجزائر، 2011/2010، ص13.

3. ابن منظور، لسان العرب، المصدرالسابق، ص4894.

فمن خلال هذا التعريف يربط ابن منظور الإيقاع باللحن والغناء، وما تتركه هذه الألحان من تأثير على النفس، وقد لاحظ صاحب نظرية التصوير الفني عند سيد قطب أن أصل المعاني التي أوردها ابن منظور للتوقيع والإيقاع هو"أن يوقع الشيء على الشيء المتعدد الأجزاء، فيصيب قسما ويترك الباقي، يتجلى ذلك في توقيع الرمي، وتوقيع المطر، وتوقيع الكتاب، وتوقيع الألحان"[1] . ويجب التنبيه إلى أنّ صاحب اللسان يذكر أنّ الخليل . رحمه الله . قد سمى كتابا من كتبه بهذا الاسم، غير أنّ كتاب الخليل مفقود. لكن من خلال مؤلفات (صاحب العين) المتوفرة وتطرق الأخير إلى بعض العناصر المكونة للإيقاع؛ كمعاني الحروف وعنصر النغم، عدّه أحد الدارسين "واضع القيم الإيقاعية في الشعر العربي، وأول من حصر الأوزان ووضع لها قوالب وطبّقها على الشعر، واستخرج من ذلك كنزا إيقاعيا ثريّا. فالخليل صاحب ابتكارات في علم الأصوات وهو أكبر علماء زمانه وأشدّهم ذكاءا وأخصبهم عبقرية"[2]، وقد جاء في كتاب (لسانيات الاختلاف) لمحمد فكري الجزّار؛ أنّ الجهد العبقري للخليل بن أحمد انتهى إلى إجراء " عملية انتقاد واسعة أخضع الموروث الشعري لها فاعتمد منه ما اطرد وفقا لتصوره هو عن الإيقاع الوزني، هذا الذي انحصر في التكرار الزمني والتماثل بين الوحدات المتكررة، ولم يعترف بالخروج عن هذا التماثل إلا في دائرة ضيقة للغاية تحت ما أسماه الزحافات والعلل"[3]. ومن ثمة نستنتج أنّ الخليل . رحمه الله . تكلّم عن الإيقاع من خلال عنصر الوزن الذي يمثل عناية القدامى بالشروط المجسدة لشعرية الشعر.

نتقل الآن إلى دارس آخر من الدارسين الّذين تطرقوا لمفهوم الإيقاع، ففي تمييز **حازم القرطاجنّي** بين التناسب الزمني في الموسيقى، والتناسب الزمني في الشعر ما يوضح مفهوم الإيقاع ويقربه إلى الفهم، حيث يقول القرطاجني إنّ الشعر يتكون من" التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل

---

1. صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر، د ط، 1982، ص92.

2. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص43.

3. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص29.

الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنّظم "[1]، ومن ثمة فإن حازما يفرق بين الوزن والنظم الذي يقيمه على جملة من الخصائص الصوتية والإيقاعية المنتظمة، كما ينبه على فاعلية الإيقاع البلاغي المتمثل في ذلك الإيقاع القائم على التناسب بين المسموعات والمفهومات القائمة على التخييل. ويتجلى ذلك في " تآلف الكلمات وانسجامها وتلازمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات النحوية والدلالية، هذه العلاقات تقوم بدورها على التماثل والتشابه، كما تقوم على التخالف والتضاد"[2].

ويمكننا القول أنّ كلام القرطاجنّي عن الوزن أقرب إلى مفهوم الإيقاع. فالوزن عنده هو" أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في الأزمنة لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3]، ففي هذا التعريف كلام عن المقادير التي تفترض عنصر الزمن والتناسب والترتيب، وهذه العناصر الثلاثة بدورها تتطلب النظام الذي يطبع الوزن في الشعر" ومادام الشعر قائما على أوزان فإنّ لهذه الأوزان بالضرورة ما يربطها بالإيقاع وقد يتفق الإثنان (الوزن و الإيقاع) في اعتمادهما على الأصوات وطريقة ترديدها في أزمنة متساوية"[4]. وعلى أثر ما سبق يمكن القول إنّ الوزن من ضمن العناصر التي تسهم في تشكيل الإيقاع، فتتابع الحركات والسكنات والترتيب الذي تكلم عنه القرطاجنّي يطرح في المتلقي تهيؤ لمزيد من هذا التتابع، ومن ثمة يتشكل أسلوب إيقاعي قائم على نوع التكرار ممّ يؤكد على العلاقة الوطيدة بين الإيقاع والتجربة الشعرية.

نجد أيضا من النقاد القدامى الذين تكلموا عن الإيقاع صاحب كتاب (المنزع البديع) الذي أدرج لفظة إيقاع ضمن حديثه عن التخييل الذي ضمّه في تعريفه للشعر بأنّه " الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعن العرب مقفاة ، فمعنى كونها

---

[1]. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص89.

[2]. أحمد حمدان إبتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط 1، 1997، ص30.

[3]. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المرجع السابق، ص353.

[4]. صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011/2010 ص14.

موزونة:أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة "[1]، فالمقصود بالعدد الإيقاعي في قول السلجماسي هو ذلك "التعادل الحاصل بين الصدر والعجز والعروض والضرب والتناسب الواقع بين المتحركات والسواكن فضلا عن الأصوات التي تنشأ عن تردد القافية وتكرارها في نهاية الأبيات"[2].

أما أبو حيان التوحيدي فقد استعمل مصطلح الترجيع، وهو مصطلح يكسب الألفاظ إيقاعا هاما، يقول: " يقال: ما اللحن؟ الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدّة، ومن حدة إلى غلظ بفصول بيّنة للسمع واضحة للطبع"[3]، ويتكلم التوحيدي عن الإيقاع السياقي فيقول: " المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر بالذهن الوثيق، والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسناء أو قبيحة وتأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مر، ومسموع مألوف أو غريب"[4] .

ويمكن القول أنّ القدامى تعرضوا لمصطلح الإيقاع من خلال حديثهم عن الشعر والعناصر التي تساهم في جماليته، فهم لم يتواطؤوا على المصطلح وإنما عبروا عنه بألفاظ هي من أوصافه، فقالوا بائتلاف الحروف وتنافرها، ورقة الألفاظ وفخامتها، كما تحدثوا عن التوافق والتناغم... وما من شك أن ذلك كله يصب في دائرة الإيقاع، إلا أن استعمالهم للمصطلح ظلّ يعتريه الغموض لعدم وضوح معناه من جهة، ومن جهة أخرى لأنهم ربطوه بالإيقاع في الموسيقى، بل إن هناك من عبر عن معناه بالوزن الشعري.

---

1. السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980، ص218.

2. داحو سامية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، مذكرة ماجستير، العربي عميش، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف،2009/2008، ص59.

3. أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص28.

4. منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، مرجع سابق، ص130.

وقد نقول أن العرب لم تستعمل الإيقاع في صياغتها للشعر فقط، بل أيضا راعت الإيقاع في نثرها وخير ما يشهد على ذلك الخطب التي كانت تلقى في المجالس والمساجد وما تحمله من أصوات تستثير الأذهان للاستماع، وقد " كان النثر في أول نشأته لا يعتمد على وزن ولا قافية ولا إيقاع، ولم يكن يحفل بالخيال أو بالتصوير. ومع تطوره وبلوغه درجة عظيمة من النمو، اتخذ وسيلة للتعبير عن بعض الأغراض التي كان يعبر عنها الشعر، كما استعار منه بعض مميزاته. فدخله الوزن والقافية والإيقاع على نحو ما نرى في السجع، وهو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير"[1].

وكتعقيب على الكلام الوارد في [معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب] يمكن القول أنّ العرب كان نثرها فنيا و ذا جرس إيقاعي على السليقة. والقول بأن النثر في أول نشأته كان لا يعتمد على الوزن والإيقاع هو كلام تنقصه الدقة، والأقرب إلى الصواب أنّ النثر تنوعت أغراضه، فكان من ذلك اكتسابه بعض سمات فن الشعر المتمثل في ذلك الحماس الذي امتاز به الخلفاء والأمراء الذين تتابعوا على حكم الدولة الإسلامية خاصة في القرنين الثاني والثالث للهجرة، بغاية التأثير على سامعيهم أثناء بث خطبهم أو مواعظهم، في نفوس عامة القوم وصفوف الجيش.

[1]. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص71.

المبحث الثاني: الإيقاع في الدراسات الحديثة والمعاصرة

1/ عند الغربيين:

إنّ محاولة عرض ما قدمته الدراسات الغربية الحديثة في ميدان الإيقاع، يجعلنا نعترف بأن هذا المصطلح أول ما ظهر عند الغربيين كان "يعني الجريان والتدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي، الصوت والصمت، أو النور و الظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف، أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء...وهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء و بين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي."[1] ثم بدأ المصطلح في التبلور إلى أن أصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (mesure)، ومعنى هذه الكلمة يعبر عن المسافة الجمالية. كما نجد أن الدارس الأنجليزي كولردج Samuel Taylor Coleridge (1834/1772)، تكلم عن عنصر الإيقاع وأرجعه " إلى عاملين أولهما التوتر الناشىء عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى القارىء"[2]، ففي هذا الكلام تركيز على عنصري التوتر والمفاجأة كعاملين أساسيين في تحقيق الإيقاع، إلا أننا نجد غيابا لعنصر الزمن الذي يعدّ ضروريا في قياس شدة الإيقاع أو بطئه، أما بنفنيست Benveniste(2004/1935)، فقد نقل لنا محمد بنيس رأيه في كتابه(الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاتها)، يقول بنفنيست:" إن معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج. هو ذاك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن، في بدايات النحو المقارن، ومازلنا إلى الآن نكرره. وما هو بالفعل الشيء الأكثر بساطة وإرضاء؟ لقد تعلم الإنسان مبادىء الأشياء من الطبيعة، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته"[3]، فبنفنيست يذكر أهم عناصر الإيقاع وهو الانتظام الذي تحدثه الأمواج بين حالتي الظهور والخفاء، أو بين حالتي العلو

---

[1]. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص70.

[2]. إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص21.

[3]. محمد بنيس، الشعر لعربي الحديث بنياته ودلالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1989،ص167.

والانخفاظ...إلا أن كلامه عن الإيقاع لا يكشف تماما الغموض الذي ظل يعتري هذا المصطلح كما يعترف بذلك أبرز من كتبوا في هذا الموضوع ومنهم ميشونيك Henri Meschonnic(2009/1932)، الذي فرق بين الإيقاع والعروض ورأى أن الأول أوسع من الثاني ومشتمل عليه"[1].

وهو لا يتوقف عند التأكيد على المعنى في الخطاب و ارتباطه بالايقاع، بل يذهب أبعد من ذلك ليقول " أن الإيقاع هو المعنى".[2]

بمعنى أننا لا يمكن أن نتحدث هنا عن وجود أسبقية لطرف على آخر، بل إن كلا من المعنى و الخطاب يشتغلان في زمن واحد بانتظام و تلاحم، وأن الكلمات إنما تكتسب معانيها في الخطاب، و بواسطة جميع عناصره.

وعلى حد تعبير محمد بنيس فإن ميشونيك يؤالف بين نقده للنظريات القديمة والحديثة فيما هو يبني نظرية الإيقاع قائلا: " كل شيء يتم كما لو أن الإيقاع ـ أي ترتيب وتنظيم الدلاليّة ــ كان شكلا سابقا على المعنى، كما النحو شكل سابق على اللغات. ولكن في الخطاب النّسق فقط، يمكن للإيقاع أن يكون هذا النّسق. ولهذا يتعين فصل الإيقاع في اللغة عن الإيقاع خارج اللغة حتى يظهر أن خصيصته لغة لا توجد إلاّ في الخطاب "[3]. وضمن هذا التعبير يوضح بنّيس أن الإيقاع يتحكم في نسق الخطاب، وبالتالي فهو يبني عناصره ومكوناته على تنظيم وترتيب، وهذا الذي يجعلنا نعترف أنّ بناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة.

إن ميشونيك يبني نظريته للإيقاع بناءً على تلك الإنتقادات الموجهة للمنهج البنيوي، من خلال نقد نظرة البنيويين ومفهومهم للأدب، التي كانت ترى أن الأدب عبارة عن" مجموع من العلاقات الداخلية الثابتة، التي تميز مجموعة ما، بحيث تكون هناك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء. أي أن أي عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي

---

[1]. حليمة خلفي، إشكالية المنهج في تجربة محمد بنيس النقدية، رسالة ماجيستير،حسان راشدي، جامعة فرحات عباس سطيف، الجزائر،2012/2011، ص86.

[2]– المرجع نفسه، ص88.

[3]. محمد بنيس، الشعر لعربي الحديث بنياته ودلالاته، مرجع سابق، ص176.

يحتله داخل المجموعة، وأنّ الكل يبقى ثابتا بالرغم مما يلحق عناصره من تغيرات"[1]، لأن هذا المفهوم يحمل دلالة مناقضة لحركية النص، كما يتنافى مع طبيعة الإيقاع و شعريته التي تتنافى والثبوت والسكون، وتطابق تلك الوحدة المتضامنة فيما بينها والمتميزة بتفاعل عناصرها مع بعضها البعض. ومنه كانت أعمال ميشونيك تركز بدرجة كبيرة على دراسة علاقة التأثر والتأثير، ونظام التفاعل والتجاذب بين اللغة والتاريخ والأدب.

علاوة على ذلك تتميز نظرة ميشونيك للإيقاع بصبغة جديدة، لأن هذا الأخير لا يتعلق بالشعر وحده، فلكل نص أو خطاب إيقاعه الخاص مهما كان جنسه، كما يعتبر أن كل نص لغوي هو نص إيقاعي. و يذهب أبعد من ذلك فيعتبر أن الإيقاع هو عنصر التكوين الأساسي في النصوص، ملازم للدلالة و مميز لها. يسمها في كل خطاب بسمات فريدة من خلال حضور الذات الكاتبة في كتاباتها"[2].

وقد حاول ميشونيك تجاوز مرحلة اعتبار الإيقاع عنصرا تزيينيا، خاضعا للصنعة. وذلك من خلال "دحضه لجملة من الشبهات التي تطمس هوية الإيقاع وتحجب وظيفته والتي تتمثل فيما يلي:

الشبهة الموسيقية: يعتبر " ميشونيك " أن كلّ مقاربة تعقد مقارنة بين الإيقاع في الموسيقى والإيقاع في الشعر هي مقاربة تجري الإيقاع في تيّار مضاد للغة ومضاد للشعر.

الشبهة العروضية : فهو يعتبر أنّ العروض يسقط على اللغة ما في الكون من توازن ونظام وأقيسة. وهو ثابت وسلبي يتدّبر البيت من الشعر في معزل عن حدثان الخطاب.

الشبهة البنيوية : يعدّ البنيوية قاصرة عن توفير مفاهيم قادرة على أن تحلّل الخطاب وتفصح عن تاريخيته وتاريخية القيمة، فهو لذلك يدعو إلى الانصراف عن الأسطورة البنيوية لا سيما أنّ جلّ الأعمال البنيوية تختزل الإيقاع في التكرار والعدول أي في إجراءات شكلية.

---

[1]– حليمة خلفي، إشكالية المنهج في تجربة محمد بنيس النقدية، مرجع سابق، ص91.

[2]– المرجع نفسه، ص89.

الشبهة السيميائية : تعدّ السيميائية الخطاب علامة، والإيقاع علامة؛ وهي بذلك تمحو الذات وفرادتها في تجربتها اللغوية الخاصة وتدرج كل شيء في النظام العلامي"[1].

إن ميشونيك ومن خلال نقده لهذه الشبهات سالفة الذكر، إنّما أراد أن يؤكد على ضرورة إخراج الإيقاع من ذلك الطابع التنميقي الخاضع للصنعة والتزيين اللّتين تقتلان فيه الروح الإبداعية وتجعلانه يجري وفق ضوابط صارمة مضادة للغة وشاعريتها وجماليتها.

أما في محاولة منه لوضع حدّ للإيقاع يقول هنري ميشونيك " إني أحدّ الإيقاع في اللغة بكونه انتظام السمات التي تنتج بها الدوال اللسانية و غير اللسانية، معنا خاصا متميزا عن المعنى المرجعي، و أسميه تدللا. وأعني القيم الخاصة بخطاب، و به هو وحده. هذه السمات يمكن أن تتنزل في كل مستويات اللغة، النبر، الوحدات المعجمية، التراكيب..."[2]

فمن خلال هذا الحد، نلتمس أن ميشونيك يدعو إلى تدبر الكيفية التي يشتغل بها الإيقاع في الخطاب. لأن هذا الجانب من الدراسة هو الذي يمثل الحجر الأساس للدارس، و ليس وضع حد أو تعريف للإيقاع.

كما يرى أن الإيقاع في نظمه الذاتي يحكي تاريخ الذات، وتاريخ الذات في خطابها هو تاريخ ابتداعها[3]. فمثلا شكل القصيدة و الوقفة و المكان النصي وعلامات الترقيم يعتبرها محمد بنيس في كتابه "الشعر المعاصر" دوالا متفاعلة مع دوال اخرى في بناء دلالة الخطاب. وفي نفس الوقت مؤرخة بدورها للنص و الذات الكاتبة معا. و هذا ما كان قد لمح له ميشونيك من قبل.

أما فيما يخص جان كوين john Gwen (1939/1876) في كتابه(بناء لغة الشعر) فقد تكلم عن مجموعة العناصر التي تكون ما يسمى بالإيقاع ومنها : الزمن وكذا

---

[1]– أحمد حيزم، نحو مقاربة إنشائية للإيقاع، ملتقى اللغة العربية و آدابها، الرياض، أكتوبر/نوفمبر2005، ص12/11، على الرابط: faculty.ksu.edu.sa.

[2]– المرجع نفسه، ص13.

[3]– حليمة خلفي، إشكالية المنهج في تجربة محمد بنيس النقدية، مرجع سابق، ص87.

النبر والمقاطع اللغوية...يقول كوين " وفيما يتصل بالإيقاع على وجه الخصوص، كان من السهل وضع علامة على مكان النبر، ولكن الشعراء لم يفعلوا هذا إطلاقا، وإذا أراد الباحث أن يحدد نفسه في المعطيات الموضوعية التي لاخلاف عليها، فينبغي أن يقتصر على ما حدده الشاعر بوضوح أي على النص المكتوب، وإذن فإن المعطيات الخطية هي التي نأمل أن نجد فيها الخاصية المطلوبة"[1].

إن تناول جان كوين للإيقاع كان من باب حديثه عن الوزن الشعري، لذلك نحاول عرض ما قدمه الناقد ريتشاردز في الكلام عن الوزن والإيقاع فقد جاء كلامه واضحا ومفصلا يقول " يعتمد الإيقاع كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فأثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا سواء أكان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء أكانت هذه المقاطع أصواتا، أو صورا للحركات الكلامية يهيء الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره"[2]، فما يفهم من هذا القول أن تردد ظاهرة ما على نحو خاص يشكل لنا ما يسمى بالإيقاع، غير أن هذا الإيقاع ليس مقصورا فقط على الجانب الصوتي بل قد يكون صورا للحركات الكلامية على حد قول ريتشاردز، ومن ناحية أخرى يبين الناقد أن الإيقاع في الشعر يختلف عنه في النثر لأن الأول أكثر وضوحا وقوة في تهيئة الذهن؛ يقول عن ذلك " وحتى أكثر ضروب النثر الغنائي تنسيقا ونظاما لا يبعث فينا أثناء استمرارنا في قراءته إلا توقعا غامضا جدا"[3]. ويتكلم ريتشاردز عن أهمية عنصر الصوت والمقاطع اللغوية بالإضافة إلى عملية المفاجأة أو خيبة الظن التي تنتج الإيقاع؛ فيقول " والنسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولده سياق المقاطع هو الإيقاع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع. ومن الواضح أنه لا توجد مفاجأة أوخيبة ظن لو لم يوجد إيقاع "[4].

---

[1]. جان كوين، بناء لغة الشعر، تر وتح: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1966، ص60.

[2]. ريتشاردز، مبادىء في النقد الأدبي والعلم والشعر، تر وتع محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2005، ص185.

[3]. المرجع نفسه، ص 187.

[4]. المرجع نفسه ، ص188.

أما جان مورو MOUROT jean (1984/1914) عند حديثه عن الايقاع فإنه يقول :" إن الذين كتبوا في الإيقاع، اقتفوا أثر أفلاطون، إذ حد الايقاع بانتظام الحركة. إلا أنهم انقسموا في ذلك فريقين: هذا ينزع منزعا بيطاغورثيا، ويجعل الايقاع مدركا عدديا أساسه الإنتظام، وذلك ينزع منزعا هيراقلطيا و يجعل الإيقاع مدركا نوعيا أساسه الحركة و الإنسياب"[1]. إن جان مورو ومن خلال كلامه سابق الذكر، يُرجع الأصول الأولى للإيقاع إلى كل من أفلاطون وهيرقليت وبيتاغور، الذين يمثلون تلك المرحلة الزاهية من الحقبة اليونانية. وكأنه يريد القول بأنّ الإيقاع ليس ظاهرة عصرية حديثة. وإنما على العكس من ذلك تماما، فهي ضاربة في التاريخ. و أنّ الذين يكتبون اليوم في الإيقاع لم يخرجوا عن تلك الخطوط العريضة التي رسمها أعلام الحقبة اليونانية السابق ذكرهم.

هذا، وقد ساهم جان مورو في تعزيز مكتبة الإيقاع من خلال مذكرة الدكتوراه الموسومة ب" عبقرية الأسلوب"، من جامعة نانسي للآداب بفرنسا، سنة 1960. التي جاءت كرد فعل لأفكار الأديب الفرنسي قرامون الذي وافق بين الإيقاع و الغناء. حيث رفض مورو الخلط بينهما، كما رفض اختزال الإيقاع في أبنية صوتية منتظمة يحكمها العدد"[2].

والعمل الأدبي الذي اشتغل عليه جان مورو هو " أثر شاتوبريان " . حيث قام برصد الأشكال الإيقاعية ، و التشكلات الصوتية فيه. ومن خلال هذا العمل، توصل مورو إلى أن المقاربة العلمية لأثر الذات في الإيقاع، لا تتمثل في تدبر الابنية الصوتية تدبرا مخبريا. وإنما هي مدعوة إلى الإهتمام بكل ما له صلة بالمؤلف، سواء كان ذلك في أشكال التعبير الأدبي عنده : نزعاته، موضوعاته، معانيه أو طرق تخيلها،... فهذه

[1]. أحمد حيزم، نحو مقاربة إنشائية للإيقاع، مرجع سابق، ص2.

[2] –Sempoux André, Mourrot(Jean), le génie d'un style, chateaubriand, Rythme et sonorité dans les" mémoires d'outre–tombe" in Revue Belge de philologie et d'histoire, Tome 41, Janvier, 1963, p148 .

المعطيات كلها تنتسب عنده إلى التحليل الداخلي، ولا تؤخذ من أخبار المؤلف و ما يحاك من أقوال فيه[1].

2/ عند العرب:

تعددت الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة حول المبحث الإيقاعي، وخاض في هذا الميدان كثير من الدارسين، واختلفت تبعا لذلك زوايا النظر إلى هذا الموضوع الحيوي، وتنوعت المرجعيات والأسباب، ذلك أن الإيقاع ظاهرة عسيرة التحديد مستعصية الفهم...وإذا حاولنا تتبع ما ورد من دراسات في هذا الميدان نجد الناقد **عز الدين إسماعيل** من الدارسين الذين تطرقوا لموضوع الإيقاع في كتابه (الأسس الجمالية في النقد العربي).

ولكي يوضح لنا عز الدين إسماعيل مفهوم الإيقاع يقدم لنا شكلا مستطيلا يتكون من سبعة أجزاء، وكل جزء من هذه الأجزاء يمثل لنا قانونا من القوانين التي تنتج بتضافرها جميعا ما أطلق عليه اسم الإيقاع، أما عن هذه القوانين فهي: النظام ، التغير، التساوي، التوازي، التوازن، التلازم، التكرار." فهذه القوانين السبعة تعمل جميعا في وقت واحد، وعملها المتلازم جميعا ينتج ما نسميه الإيقاع؛ فالإيقاع هو الصورة المجردة من هذه القوانين، وهي صورة ندركها إدراكا حسيا مباشرا"[2]. كما يرى عز الدين إسماعيل أن الدارسين القدامى لم يتبينوا جوهر الإيقاع، إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية، فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري مع أنه كان من أوضح فن العمارة والزخرفة الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي، يقول : " وقد سبق أن رأينا القوانين التي تتمثل في الإيقاع من حيث أنه خاصية مشتركة في كل الفنون، والواقع أنه ربما كان من السهل دراسة الإيقاع في الموسيقى وكشف هذه القوانين بسهولة فيها، لأنه فن زماني تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشيء وكذلك الشأن في التصوير، حيث يمكن تمثل هذه القوانين في توزيع

---

1. المرجع نفسه، ص143.

2. عز الدين إسماعيل، الأسس اجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط ،1992، ص 102.

المساحات والأضواء والظلال "[1]، أما حديثه عن دراسة هذه القوانين المشكلة للإيقاع في الفنون القولية فيرى فيها نوعا من الصعوبة؛ ذلك أن الفنون القولية تظهر فيها الصورة زمانية مكانية في آن واحد، يقول: " أما في الفن القولي فإن استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة بمكان لأن الصورة الأولى هنا زمانية مكانية في وقت معا كما سبق أن رأينا، ولذلك كان من الطبيعي أن نبحث عن هذه القوانين كما يمكن أن تتمثل في الصورة الصوتية وكما يمكن أن تتمثل في الصورة المكانية "[2]، ومن ناحية أخرى يشير عز الدين إسماعيل إلى أنّ الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي (عقلي وجمالي ونفسي) وهذا ما جعل النقاد يرون أن موسيقى الشعر إنما هي موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر التي تعجز الألفاظ عن نقلها أو الإيحاء بها، وهو يقصد بذلك الإيقاع الذي تتركه هذه الانفعالات في نفسية المتلقي ولاأدلّ على ذلك من قوله "وتأتي الموسيقى رمزا دالا وموحيا على كل هذا"[3]. وعليه انطلاقا ممّا سبق يمكن القول أن عنصر الإيقاع تجلى عند الناقد عز الدين إسماعيل من الناحية الصوتية ذات الأهمية العظيمة التي تكتسب فاعليتها باشتغالها مع النشاط النفسي، وذلك من خلال اكتساب الكلمات النغم في السياق الفني وصولا إلى تحقيق الفهم والإبلاغ الشعوري.

وإذا حاولنا الالتفات إلى المجهودات التي بذلها **محمد مندور** في سياق المبحث الإيقاعي، نستطيع القول أنّ مندور من الأوائل الذين بيّنوا حدود هذا المصطلح في تشاكله مع عروض الخليل واعتبره أحد الأساسين الّذين يقوم عليهما الفن الأدبي وهما الإيقاع والكم؛ فالأول " موجود في النثر والشعر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات متساوية أو متجاوبة أو متقابلة "[4] ، أما عنصر النبر فإن طبيعته في الشعر مختلفة عنه في النثر ففي الأول يحدد " بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن"[5] في حين يحدد في الثاني بمقدار الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها؛

---

1. المرجع نفسه، ص 187.

2. عز الدين إسماعيل، الأسس اجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص187 .

3. المرجع نفسه. ص188.

4. محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط 2، د ت، ص187.

5. المرجع نفسه، ص187.

وبالتالي نستنتج أنّ هناك اختلافا واضحا بين الفنين، وما يهمّنا هو أنّ مندور عبّر عن الإيقاع بتلك الظاهرة المترددة على مسافات زمنية والتي تكون مشتملة على جرس الأصوات ودرجة علو النغمة وما يتبع ذلك من الجهر أو الهمس، الشدّة أو الرخاوة... بالإضافة إلى المدى الزمني الذي يستغرقه نطق الصوت. غير أن رؤية مندور هذه ظلت خاضعة لمبدأ القياس الإسقاطي، والذي يعني إسقاط الرؤية الغربية على الشعر العربي بسبب تأثره الشديد بما أحرزته الدراسات الغربية في هذا المنوال.

أما الدكتور إبراهيم أنيس فقد تكلم أيضا عن عنصر النبر، وبين عدم فاعلية هذا العنصر في الكلمة العربية لأنه " ليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية كما ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى، إذ لم يتعرض له أحد من القدماء "[1]، هذا عن كلام أنيس عن النبر، أما فيما يخص النغمة الموسيقية التي يراعيها المنشد في كلامه فيعتبرها أساس التمييز بين الشعر والنثر، ويعرفها أيضا بموسيقى الكلام وهي" نظام توالي درجات الصوت الذي تتميز به كل لغة عن أخرى، ولا يمكن تعلم أي لغة من دون معرفة هذا النظام، إلا أن الصعوبة تتجلى في أن هذه الموسيقية الكلامية لا تخضع في اللغة العربية لقواعد خاصة إذ البحث عن نظام درجات الصوت وتسلسله في الكلام العربي يحتاج إلى عون خاص من الموسيقيين عندنا ولسوء الحظ حتى الآن لم يهتد موسيقيونا إلى السلم الموسيقي في غنائنا "[2]. ويتكلم أنيس عن الإيقاع ويعده عنصرا شعريا لكنه " لم يدرس حتى الآن دراسة كافية. ولم يشر إليه أهل العروض. ففي رأيي أنه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما وتواليها حين تكون شعرا"[3]، ويقول أنيس أن حقيقة الإيقاع ليست " مقصورة على زيادة في كمية المقطع، بل يمتزج بنغمة موسيقية فيها علو أو هبوط يهدف بها المنشد إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان"[4].

---

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط 4، 1999، ص139.
2. المرجع نفسه، ص143.
3. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط 2، 1952، ص349.
4. المرجع نفسه، ص349.

وقد قامت مجموعة جمّة من الدراسات العربية التي قاربت موضوع الإيقاع، لكن هذه الدراسات بالرغم من انتمائها للثقافة العربية الإسلامية، إلا أنها بقيت مقتصرة في أغلبها على الجانب الشعري دون بحث ظاهرة الإيقاع في النص القرآني المقدّس، باعتباره أعظم مصدر تتبع من كلماته إيقاعات لها صداها على السامع وأصواتها التي تهز سمعه، وإن كان من أبحاث في هذا الجانب فهي قليلة مقارنة بما دوَن عن فني الشعر والنثر، ولعل من أبرز الذين كتبوا عن الإيقاع القرآني نجد: **سيد قطب** في كتابيه (في ظلال القرآن ، التصوير الفني في القرآن)، يقول: "إن في القرآن سرا خاصا يشعر به كل من يواجه نصوصه ابتداءا قبل أن يبحث في مواضع الإعجاز فيها، إنه يشعر أن هنالك عنصرا ما ينسكب في النفس بمجرد الاستماع لهذا القرآن يصعب تحديد مصدره:

أهو العبارة ذاتها.

أهو المعنى الكامن فيها.

أهو الصور والظلال التي تشعها.

أهو الإيقاع القرآني الخاص المتميز من إيقاع سائر القول المصوغ من اللغة...

ذلك سر مودع في كل نص قرآني، يشعر به كل من يواجه نصوص هذا القرآن ابتداء"[1]، وكل هذه الجوانب الفنية تشكل إيقاعية النص القرآني المقدس، وتحقق درجة إعجازه اللامتناهية، ولكي يبين لنا سيد قطب ما يزخر به النص القرآني من إيقاع متميز يأتي ببعض الآيات القرآنية يكون فيها الجرس الإيقاعي جليا وواضحا للعيان، حيث يقول " قلنا: إن في القرآن إيقاعا موسيقيا متعدد الأنواع، يتناسق مع الجو ويؤدي وظيفة أساسية في البيان"[2] ، وفي هذا السياق يبين سيد قطب أن هناك أنواع مختلفة من الإيقاع القرآني، ولا أدل على ذلك من قوله " وحيثما تلا الإنسان القرآن أحس بذلك الإيقاع الداخلي في سياقه، يبرز بروزا واضحا في السور القصار، والفواصل السريعة، ومواضع التصوير والتشخيص بصفة عامة؛ ويتوارى قليلا أو كثيرا في السور الطوال، حتى تتفرد

1. سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط15، 1988، مج6، ص3399.

2. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط20، 2010، ص102.

الدقة دونه في آيات التشريع. ولكنه . على كل حال . ملحوظ دائما في بناء النظم القرآني"[1]، ففي القول السابق ما يبين أن هناك نوعين من الإيقاع، أحدهما داخلي وهو الذي تكلم عنه سيد قطب، والآخر خارجي، كما يشير قطب من ناحية أخرى إلى تنوع نظام الفواصل القرآنية، وتعدد ألوان الإيقاع الموسيقي، ويتساءل إن كان ذلك يجري على سنن خاصة ويؤدي إلى أهداف مقصودة؟. فيقول مجيبا عن هذا السؤال " أما نظام الفواصل و القوافي، فقد لاحظنا أنه يتنوع في السور المختلفة، وقد يتنوع في السورة الواحدة "[2]. " فأما تنوعه في السور فيختلف بالقياس إلى الفواصل بين الطول والقصر والتوسط، وهو أشبه باختلاف بحور الشعر في الديوان الواحد "[3] ، هذا عن تنوع نظام الفواصل والقوافي في السور المختلفة، أما تنوع هذا النظام في السورة الواحدة " فقد لاحظنا في مرات كثيرة أن الفاصلة والقافية، لا تتغيران لمجرد التنويع. فقد تبين لنا في بعض المواضع سر هذا التغير، وخفي علينا السر في مواضع أخرى "[4]، أما حديث قطب عن تنوع أسلوب الموسيقى وإيقاعها بتنوع الأجواء التي تطلق فيها، فيرى أنه يتبع نظاما خاصا وينسجم مع الجو العام باطراد، يقول " قد نحتاج في ضبط هذه الفروق وتوضيحها إلى قواعد موسيقية خاصة، وإلى اصطلاحات في الموسيقى لا يتهيأ العلم بها لكل قارىء ولا نحن أيضا. ولكننا نحسب المسألة أيسر من ذلك إذا نحن اخترنا ألوانا متباعدة، وأساليب متباينة من هذه الموسيقى "[5].

إضافة إلى هذا فقد تطرق قطب للعناصر التي يتشكل منها الإيقاع القرآني في أحد هوامش الظلال في قوله " الإيقاع الموسيقي في القرآن يتألف من عناصر شتى: من مخارج الحروف في الكلمة الواحدة؛ ومن تناسق الإيقاعات بين كلمات الفقرة، ومن اتجاهات المد في الكلمات، ثم من اتجاهات المد في نهاية الفاصلة المطردة في الآيات،

---

1. المرجع نفسه، ص103.
2. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق، ص107.
3. المرجع نفسه، ص107.
4. المرجع نفسه، ص108.
5. المرجع نفسه، ص110.

ومن حروف الفاصلة ذاتها . وقد تكلمت عن هذا بتوسع في كتاب التصوير الفني "[1]. قد يتعلق الإيقاع بذائقة المتلقي النفسية حيث يتأثر به تأثرا لا شعوريا أولا يتأثر، لأن الإيقاع هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك صوت الكلمات فحسب، بل بما فيها من معنى وشعور. وعند تتبع الدراسات السابقة التي أقيمت حول النص القرآني، نجد أن هناك كما هائلا من الدراسات، الدافع من ورائها هو الأثر الذي تلحقه بالدارس أو المتلقي لذلك فعملية التأثير التي تتأسس بين القرآن والمتلقي كانت محورا لهذه الدراسات السابقة بل و اللاحقة منها كذلك، وحين نتكلم عن الأثر النفسي الذي يتركه القرآن على نفس المتلقي نجد أنّ سيد قطب جعل من المتلقي"القادر الوحيد بحاسته وبداهته على استكناه هذه الخصائص وتحسسها في القرآن الكريم، والكشف عن الجمالية الكامنة فيها، لذلك نجد أن الإيقاع الموسيقي عنده منتشر في القرآن جميعه، فحيثما تلاه المؤمن أحس بالإيقاع الداخلي في سياقه؛ ولكنه يبرز بروزا واضحا في السور القصار والفواصل السريعة، ومواضع التصوير والتشخيص بصفة عامة، ويتوارى قليلا أو كثيرا في السور الطوال "[2]، فما يلاحظ هنا أنّ سيد قطب ينبه إلى أنّ شدّة الإيقاع تبلغ قوّتها أكثر في السور القصار والفواصل السريعة، ولكن هذا لا يعني أنّ السور الطويلة تكون منعدمة الإيقاع بل على العكس من ذلك، فلا يوجد سورة تخلو منه، إلا أنّ السور الطوال يبرز فيه ذلك الإيقاع الداخلي الذي لا يتوصل إليه إلا الدارس الفطن المتنبه لفاعليته.

ومن الدارسين المحدثين الذين تناولوا النص القرآني بالدراسة، نلفي الأديب المشهور **مصطفى صادق الرافعي**، إذ استطاع أن يعرج على كل ما يتصل بظاهرة الإيقاع القرآني انطلاقا من الحروف وأسرارها إلى غاية الوقوف عند جوانب النظم فيه، يقول الرافعي: " وحسبك بهذا اعتبارا في إعجاز النظم الموسيقي في القرآن، وأنه مما لا يتعلق به أحد، ولا يتفق على ذلك الوجه الذي هو فيه إلا فيه، لترتيب حروفه باعتبار من أصواتها ومخارجها، ومناسبة بعض ذلك لبعضه مناسبة طبيعية في الهمس والجهر، والشدة

[1]. سيد قطب، في ظلال القرآن، مرجع سابق، ص2039.

[2]. كريمة محاوي، التلقي الإيقاعي عند سيد قطب، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة بشار، جويلية 2016، العدد الأول، ص137.

والرخاوة والتفخيم والترقيق، والتفشي والترقيق وغير ذلك "[1]، وعلى أثر تكلمه عن الحروف ينبه الرافعي إلى أن العرب كانت تتمادح بسعة الفم باحتوائه على مخارج جميع الحروف، وتذم صغير الفم لأن" السعة أدل على امتلاء الكلام، وتحقيق الحروف وجهارة الأداء وإشباع ذلك في الجملة، ولأن طبيعة لغتهم ومخارج حروفها تقتضي هذا كله ولا تحسن في النطق إلا به "[2]، وباعتبار الفصاحة تقتضي النطق السليم للحروف، فهي مطية لتحقيق إيقاع لغوي يؤثر في السامع ويهز مشاعره يقول الرافعي: " إذ كانت الفصاحة راحة إلى حسن الملائمة بين الحروف باعتبار أصواتها ومخارجها، حتى تستوي في تأليفها على مذاهب الإيقاع اللغوي، كما بسطناه في كل موضع من مواضع هذا الكتاب "[3]. أما عن المنزلة والمزيّة التي تؤديها أصوات الحروف وحسن تنظيمها وتوزيعها في المتن القرآني فيقول الرافعي أنّها " إنّما تنزل منزلة النبرات الموسيقية المرسلة في جملتها كيف اتفقت، فلا بد لها من ذلك من نوع من التركيب وجهة من التأليف حتى يمازج بعضها بعضا، ويتألف منها شيء مع شيء، فتتداخل خواصها، وتجتمع صفاتها، ويكون منها اللحن الموسيقي، ولا يكون إلا من الترتيب الصوتي الذي يثير بعضه بعضا على نسب معلومة ترجع إلى درجات الصوت ومخارجه وأبعاده"[4]. هذا الذي ذكره الرافعي عن الحروف ومزيّتها، وقد نقول أنّ هذه الحروف بموسيقاها، إنّما يتأتى تأثيرها على النفوس حينما تنصهر وتتشابك مع بعضها البعض في تكوين الكلمة المفردة أو الجملة أو الخطاب بصفة عامة.

ولأن القرآن الكريم نزل فصيحا بلسان عربي، فقد كان ولا يزال من أفصح ما تسمو إليه لغة العرب " مما هو السبب في جزالتها ودقة أوضاعها وإحكام نظمها واجتماعها من ذلك على تأليف صوتي يكاد يكون موسيقيا محضا، في التركيب، والتناسب بين أجراس الحروف والملائمة بين طبيعة المعنى وطبيعة الصوت الذي يؤديه "[5]، وهكذا يستطيع

---

[1]. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط8، 2005،ص148.

[2]. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مرجع سابق، ص 202.

[3]. المرجع نفسه، ص202.

[4]. المرجع نفسه، ص148.

[5]. المرجع نفسه، ص34.

كل عربي أن "يوقع بأحرفه وكلماته على لحنه الفطري ولهجة قومه، توقيعا يطلق من نفسه الأصوات الموسيقية التي يشيع بها الطرب في هذه النفس، بما يسمونه بيانا وفصاحة "[1]، ومن أجل إثبات أن القرآن الكريم يؤثر على نفس السامع ويهز شعوره بإيقاعه ونظمه العجيب سواء أكان هذا السامع عربيا مسلما أو أعجميا من القاسية قلوبهم، يقول الرافعي " فلو اعتبرنا ذلك في تلاوة القرآن على طرق الأداء الصحيحة لرأيناه أبلغ ما تبلغ إليه اللغات كلها في هز الشعور واستثارته من أعماق النفس، وهو من هذه الجهة يغلب بنظمه على كل طبع عربي أو أعجمي، حتى إن القاسية قلوبهم من أهل الزيغ والإلحاد، ومن لا يعرفون لله آية في الآفاق ولا في أنفسهم، لتلين قلوبهم وتهتز عند سماعه، لأن فيهم طبيعة إنسانية، ولأن تتابع الأصوات على نسب معينة بين مخارج الحروف المختلفة هو بلاغة اللغة الطبيعية التي خلقت في نفس الإنسان "[2].

ولعل من الدارسين الذين لا يمكن تجاوز ما قدموه من دراسات تناولت المبحث الإيقاعي عامة والإيقاع القرآني بصفة خاصة، نجد الدكتور: **كمال الدين عبد الغني المرسي** الذي تكلم عن عنصر الإيقاع وتجسده في الفواصل القرآنية، كما عرّج إلى التفريق بينها وبين قافية الشعر من خلال استشهاده برأي السيوطي يقول:" لا يجوز تسمية الفاصلة قافية إجماعا، لأنّ الله تعالى لمّا سلب عن القرآن اسم الشعر، وجب سلب القافية عنه أيضا لأنّها منه... وكما يمتنع استعمال القافية فيه يمتنع استعمال الفاصلة في الشعر، لأنّا صفة لكتاب الله تعالى فلا تتعداه"[3] ، وبالإضافة إلى رأي السيوطي أورد الدارس مجموعة من الأراء الأخرى التي تفرق بين الفاصلة والقافية لعلّ أوضحها رأي الإمام أبو عمرو الداني.

ويتخذ الدارس من وجهة نظره تعريفا للإيقاع في القرآن الكريم فيقول: " ولكنّنا نعني به هنا إحساس الأذن والنفس بتناغم الصوت الحاصل بقراءة الآيات"[4]. وعلى هذا الأساس

---

1. المرجع نفسه، ص148.

2. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مرجع سابق، ص149.

3. كمال الدين عبد الغني المرسي، فواصل الآيات القرآنية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999ص13.

4. المرجع نفسه، ص166.

نلحظ أنّ الإيقاع كظاهرة لها وجود في فواصل الآيات القرآنية، إنّما يبلغ تأثيرها على السامع أو القارئ من خلال الاستجابة السمعية وارتباطها بالاستجابة الوجدانية.

أما **الدكتور تمام حسّان** فقد تكلم عن الإيقاع عن طريق شرح المقاطع اللغوية والنبر وانتهى من خلال أبحاثه إلى أنّ الإيقاع إما إيقاع في نطاق التوازن وإما في نطاق الموزون، كما بيّن أنّ الوزن في العربية إنّما يكون للشعر، والذي في القرآن متوازن لا موزون يقول في ذلك " إنّ الوزن والتوازن كليهما من صور الإيقاع وهما أيضا من القيم الصوتية التي تصلح أن تكون مجالا للفن والجمال. أما الوزن فبحسبك أن تتأمل ما يمنحه من الجمال للشعر والموسيقى ونحوهما، وأما التوازن فيكفي أن تنصت إلى صوت قارىء مجيد يرتل القرآن الكريم(ولا أقصد ترتيل التطريب بل الترتيل بدون تطريب) وسترى عندئذ أن ما في القرآن من جمال التوازن قد يجاوز أحيانا جمال الوزن"[1]، فما يلاحظ على هذا القول أنّ تمام حسان يجعل من عنصري الوزن والتوازن قيما صوتية يتحقق بواسطتهما الجمال الإيقاعي، واعتمد في دراسته لهذه القيم الصوتية على المقاطع اللغوية العربية بأنواعها المختلفة، وعرض الشروط اللازمة لدراستها في اللغة العربية، و نذكر بعض هذه الشروط من مثل:

- كل حرف متحرك، فهو بداية مقطع(إذ لا يبتدىء بساكن، ويمكن أن يفتتح به).
- كل صوت ساكن بعد حركة أو مد فهو نهاية مقطع وقد يشدد هذا الساكن عن الوقف.
- هناك مقطع بحسب الأصل ومقطع بحسب الاستعمال ويتصل هذا التفريق في الغالب بهمزة الوصل.

ويقول تمام في هذا الصدد أنّه معني بالمقاطع الاستعمالية لا التنظيمية لأنّ موضوع الإيقاع هو ظاهرة استعمالية"[2]، وللتوضيح نقول أنّ المقصود بقوله (الاستعمالية لا التنظيمية)، أنّه يمنح أفضلية للجانب الصوتي المنطوق على حساب النظامي المكتوب،

---

[1]. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتاب، القاهرة، ط 1، 1993، ص270.

[2]. بداش حنيفة، الأسلوبية الوظيفية وموقفها من كتاب البيان في روائع القرآن، رسالة ماجستير، دوب رابح، جامعة منتوري قسنطينة، 2008، ص196.

وهذا ما يبين عن النهج الذي يتبعه تمّام حسّان في دراسة اللغة، وهو الطريق نفسه الذي سلكته المدرسة الوظيفية، ولكن قبل ذلك هو موجود في التراث العربي من قولهم أنّ اللغة تؤخذ استعمالا لا قاعدة.

وأثناء الحديث عن المقاطع اللغوية تكلم تمّام أيضا عن عنصر التنغيم " ذلك أنّ الكلام لا يجري على طبقة صوتية واحدة؛ بل يرتفع عند بعض مقاطع الكلام أكثر ممّا يرتفع عند غيره وبه يرتبط معنى الجملة إثباتا وتأكيدا واستفهاما"[1] ، كما تكلم عن النبر وعدّه عنصرا صوتيا لا تشكيليًّا وعلى هذا " فهو ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها وذلك نحو: فَعَلَ، فاعل، فعيل(فأوضح الأصوات في الصيغة الأولى وكل ما يأتي على مثالها فتح الفاء، وفي الثانية ألف المد، وفي الثالثة ألف المد..."[2].

ويتكلم تمّام حسان في كتاب آخر عن الإعجاز الجمالي في النص القرآني، ويرجعه إلى عدّة مستويات لعل أهمها المستوى الصوتي الذي يتضمن مخارج الحروف وصفاتها واختيار مفردات دون غيرها فيقول" وإذا قيل إنّ القرآن معجز فإنّ بعض إعجازه يعود إلى الجمال. وإذا أردنا تتبع عناصر الجمال فيه فلا بد أن ننسبها إلى وسائل تربط المباني بالمعاني ربطا يبعث في النفس الإحساس بالجمال. وتتدرج هذه المباني من مخارج الحروف وصفاتها إلى صياغة الكلمات المفردة إلى اختيار مفردة دون أخرى إلى ما في النص من الصور البيانية والتصوير الوقائعي إلى غير ذلك من وسائل التعبير"[3].

ومن الدراسات التي تناولت الإيقاع في القرآن الكريم، ما قام به الدارس **نعيم اليافي** الذي رأى أنّ الإيقاع أثر بارز في كل مظاهر الفن وليس مقصور على الشعر وحده.

أما عن اهتمامه بهذه الدراسة فهو يقول في ذلك " ينبع اهتمامي بموسيقى القرآن من أمرين: أولهما تأكيد التلاحم الوشيج في طبيعة التعبير الأدبي بين الإثارة الوجدانية ونظام الأصوات، وثانيهما إبراز مكانة الإيقاع في إعجاز النص وقدرته على الإبلاغ. وقد سبق

---

1. بداش حنيفة، الأسلوبية الوظيفية وموقفها من كتاب البيان في روائع القرآن، مرجع سابق، ص 200.
2. المرجع نفسه، ص200.
3. تمّام حسّان، اجتهادات لغوية، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2007، ص264.

أن نشرنا مقالتين في هذا الشأن"[1]، أما عن دور هذه الموسيقى في القرآن فيقول فيه " إنّ دور الموسيقى في القرآن . هذا الدور الكبير . لا تنبع أهميته من أنّه أحد عناصر الأسلوب الفنّي أو وسيلته البارزة وسيلة التصوير والتعبير والتأثير فحسب، بل لأنّ له هدفا دينيا أولا، ولأنّنا لا نستطيع أن نجعله . ثانيا . أساسا أو معيارا أو مفتاحا . اختر ما شئت . لأحد علوم القرآن"[2]، ويمكن القول أنّ الهدف الديني الذي تؤديه موسيقى القرآن . في نظر نعيم اليافي . يكون في جانبين اثنين؛ أولهما جانب الحافظ الذي يساعده الإيقاع على الحفظ والتذكر والتلاوة، وثانيهما جانب المستمع الذي ينفعل و يتأثرعند سماعه.

ويذكر لنا مسعود وقّاد تسعة مبادىء أساسية جعلها نعيم اليافي من مشكّلات القاعدة القرآنية وتتمثل هذه المبادىء في:"التنوع، التقابل، الترجيع، التوقع، الإضافة، الترنم، السكت، القفلة، الفاصلة. ويتجلى إيقاعها من خلال اندماج عنصرين هما التناسب الحاصل بين النغمة الخاصة والفكرة اعتمادا على الدور الذي تقوم به الفاصلة القرآنية (القافية) واللحن الذي يؤلف بين نغمات السورة جميعها على اختلاف درجاتها فيخلق في نفس المتلقي شعورا ما"[3]، فانطلاقا ممّا سبق نستنتج أنّ الإيقاع في القرآن الكريم ينبع من اندماج عنصرين اثنين هما: النغمة الخاصة المناسبة للفكرة من خلال الدور الذي تقوم به الفاصلة القرآنية، وكذالك من اللّحن الذي ينتظم نغمات السورة كلّها ممّا يؤثر في نفس المتلقي ويهز مشاعره.

---

[1]. نعيم اليافي، عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، أكتوبر ويناير1986، اتحاد الكتب العرب/ دمشق، العدد26/25، ص1.

[2]. المرجع نفسه، ص5.

[3]. مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي، مرجع سابق، ص30.

المبحث الأول: مكونات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم

يقتضي الكلام عن الإيقاع الصوتي التعرض لجملة من المكونات التي تتضافر منذ البداية لتأسيس هذا الإيقاع، وبالتالي يكتسب النص موضوع الدراسة جماليته وتأثيره على السامع أو القارىء، خاصة إذا وجدنا أنفسنا أمام أعظم نص للبشرية كافة وهو القرآن الكريم باحتوائه على مجموعة من البنيات الإيقاعية منحته أنغاما وأجراسا، جعلته يسلب أذهان القراء والسامعين منذ نزوله على رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقد نزل القرآن الكريم باللغة العربية التي تعدّ في جوهرها أصوات ومقاطع صوتية على حد قول ابن جني " اللغة أصوات يُعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]، ومن المعروف أن كثيرا من الدارسين استعملوا مصطلح الصوت وهم يعنون به الحرف مما يُبين عن انعدام الفرق بينهما وأنّ كليهما واحدا، غير أن ابن جني استطاع التفريق بينهما في كتابه (سر صناعة الإعراب). وعليه انطلاقا مما سبق لعل من أهم المكونات التي تساهم في بناء الإيقاع الصوتي نجد:

1. الأصوات اللغوية: حيث أن كل الناس يتفاهمون ويتواصلون عن طريق هذه الأصوات التي تعدّ مكونة للغة البشر، وقد جاء شرح مادة (ص، و، ت) في لسان العرب لابن منظور كما يلي " الصوت هو الجرس والجمع أصوات، قال ابن السكيت: الصوت صوت الإنسان وغيره، والصائت الصائح."[2]. أما ابن جني فقال أنّ الصوت "عرضٌ يخرج مع النفس مستطيلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشّفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته"[3]. وقد ونقول أنه من بين الأسباب التي جعلت الدارسين القدامى يولون اهتماما لدراسة الصوت هو تعدد قراءات القرآن الكريم والخوف من تفشي ظاهرة اللحن بسبب اختلاط العرب بغيرهم من العجم. والقرآن الكريم له هيئة خاصة من البناء الصوتي، فهو ينتقي الأصوات اللغوية التي تجسد المعاني في أحسن صورة. ونظرا للأهمية التي تكتسيها حاسة السمع في إدراك الأصوات يوضح لنا إبراهيم أنيس بأن

---

1. ابن جني، الخصائص، تح علي النجار، دار الكتاب المصرية، القاهرة، د ط، 1955، ص15.

2. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة(ص، و، ت)، ص1521..

3. ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح مصطفى الشفا وآخرون، مكتبة مصطفى الحلي وأولاده، مصر، ط 1، 1954، ج1، ص6.

الإنسان الأول " نمت فيه قوة السمع قبل قوة النطق، فسمع الأصوات الطبيعية حوله، ولكنه لم يقلّدها في هذه المرحلة؛ لأن هذا يفترض له حينئذ قدرة عقلية لم يستطع المحدثون أن يتصوروها للإنسان في هذه المرحلة من حياته"[1].

ويمكن تقسيم الأصوات اللغوية إلى قسمين رئيسين هما: أصوات اللين و الأصوات الساكنة:

1.1. أصوات اللين: ونجد أنّ الصِّفة التي تجمع بينها جميعاً " هي أنّه عند النطق بها يندفع الهواء من الرئتين مارًّا بالحنجرة، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه فتضيق مجراه كما يحدث مع الأصوات الرخوة، أو تحبس النفس ولا تسمح له بالمرور كما يحدث مع الأصوات الشديدة. فالصفة التي تختص بها أصوات اللين هي كيفية مرور الهواء في الحلق والفم وخلو مجراه من حوائل وموانع"[2] ، وللتوضح فإنّ أصوات اللِّين آنفة الذكر هي التي اصطلح على تسميتها بالحركات سواء كانت قصيرة أو طويلة:

1.1.1 الحركات القصيرة: وهي الفتحة والكسرة والضمة، وتعد حركة الفتح من بين هذه الحركات أكثر انتشارا في القرآن الكريم، ذلك أنّ لها من السهولة في النطق والجريان على اللّسان ما يجعلها أخف على السمع أقرب إلى الفؤاد فهي "على صغرها وسذاجة شكلها إنما تفيد معان دالة، وتترك في الأذن صيغا واصوات مميزة، كأنما هي ترجيعات أصوات في نسق دقيق"[3].

2.1.1 الحركات الطويلة: وهي (الألف الياء الواو)، والتي تعرف بالمدود بأنواعها المختلفة كالمد الطبيعي ويلحق به مد العوض وقفا، ومد الصلة الصغرى وصلا، والمد الفرعي الذي يكون سببه الهمزة والسكون وهو عدّة أنواع.

---

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص12.
2. المرجع نفسه، ص27.
3. محي الدين رمضان، وجوه من الإعجاز الموسيقي في القرآن، دار الفرقان، عمّان، ط1، 1982، ص39.

أما ابن جني فقد سمى هذه الحركات أبعاض لحروف المد واللين في قوله " اعلم أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين وهي الألف والواو والياء. فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث، وهي: الفتحة والكسرة والضمة، وقد كان متقدموا النحاة رحمهم الله تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة. وقد كانوا في ذلك على طريقة سليمة "[1]، فالذي نستنتجه من كلام ابن جني أن أصوات اللين التي اعترف بها القدماء، هي كما ذكرنا سابقا الفتحة والكسرة والضمة هذا بصرف النظر عن طول الصوت وقصره، وهذه الحركات هي التي تمنح الكلام وتراكيبه ألواناً شتى من الأنساق الموسيقية المتناسبة، ولعل المجال الوحيد الذي يفصل الحديث عن هذه الأصوات هو التطرق إلى القراءات القرآنية التي اشتهر بها أصحابها على حد قول إبراهيم أنيس" والنموذج الذي نبني عليه حكمنا على أصوات اللين في اللغة العربية، هو نطق المجيدين للقراءات القرآنية في مصر، غير ناظرين إلى أصوات اللين المختلفة في لغة الكلام بمصر؛ لأنها تختلف باختلاف اللهجات المصرية الحديثة"[2].

2.1 الأصوات الساكنة: وهي باقي الأصوات الصوامت في اللغة العربية وهي أصوات " إمَّا ينحبس معها الهواء انحباسا محكماً فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصوت الإنفجاري، أو يضيق مجراه فيحدث في النفس نوعا من الصفير أو الحفيف "[3]، ومما أورده إبراهيم أنيس في كلامه عن الأصوات الساكنة أنّ المحدثين يعتبرون هذه الأصوات أقلّ وضوحا في السمع من أصوات اللِّين، أما عن هذه الأصوات فنحاول ذكرها على مراتبها في بانتظام كما وضحها ابن جني وهي:" الهمزة، والألف، والهاء، والعين، والحاء، والغين، والخاء، والقاف، والكاف، والجيم، والشين، والياء، والضاد، واللام، والراء، والنون، والطاء، والدال، والتاء، والصاد، والزاي، والسين، والظاء، والذال، والثاء، والفاء، والباء، والميم، والواو"[4]، فهذا هو ترتيب ابن جني وهو ترتيب صاحب الكتاب (سيبويه) قبل ذلك، غير أنّ هذا الترتيب مخالف لترتيب الخليل رحمه الله، لأنّ ترتيب الخليل فيه

---

[1]. ابن جني، سر صناعة الإعراب، مرجع سابق، ص17.

[2]. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص41.

[3]. المرجع نفسه، ص27.

[4]. ابن جني سر، صناعة الإعراب، المرجع السابق، ص 45.

من الخطل والاضطراب والمخالفة لما قدمناه سابقا كما يوضح ذلك ابن جني، ويضيف الأخير لهذه الحروف ستّة أخرى يؤخذ بها في القرآن الكريم يقول " واعلم أنّ هذه الحروف التسعة والعشرين قد تلحقها ستّة أحرف تتفرع عنها، حتى تكون خمسا وثلاثين حرفا وهذه الستّة حسنة يؤخذ بها في القرآن وفصيح الكلام، وهي: النون الخفيفة ويقال الخفية والهمزة المخففة وألف التفخيم وألف الإمالة والشين التي كالجيم والصاد التي كالزاي"[1]، وللإشارة فإن علماء التجويد كانت لهم دراسات جمّة لهذه الحروف مثل الذي بذله علماء اللغة في دراستها، أما عن الصفات التي تكتسيها فهي تختلف باختلاف مخارجها في جهاز النطق وهي على النحو التالي:

- الهمس: ضعف التصويت بالحرف، لضعف الاعتماد عليه في المخرجحتى جرى النّفس معه، حتى كان فيه خفاء، ولذا سمي مهموسا.حروفه عشرة مجموعة في قولك: فحثه شخص سكت.
- الجهر: قوة التصويت بالحرف، لقوة الاعتماد على المخرج. وحروفه هي ماعدا حروف الهمس.
- الشدّة: انحباس جريان الصوت مع حروفها لكمال الاعتماد على المخرج. حروفها ثمانية مجموعة في قولك: أجد قط بكت.
- الرخاوة: ضعف لزوم الحرف لموضعه، لضعف الاعتماد عليه في المخرج، حتى جرى معه الصوت، فكان فيه رخاوة ولين، ولذلك سمي رخوًا. وحروفه ما عدا حروف الشدّة والتوسط وهي ستة عشر حرفا.
- التوسط: اعتدال جريان الصوت مع الحرف بعدم انحباسه، وهو بين الشدّة والرخاوة، أي فلا ينحبس الصوت كما في الشدّة ولا يجري كجريانه في الرخاوة وحروفه خمسة مجموعة في قولك: لن عمر.
- الاستعلاء: ارتفاع اللسان عند النطق بالحرف إلى الحنك الأعلى، وحروفه سبعة مجموعة في قولك: خص ضغط قظ.

[1]. ابن جني، سر صناعة الإعراب، مرجع سابق، ص46.

- الاستفال: انخفاظ اللسان عند النطق بالحرف، وحروفه هي ما سوى حروف الاستعلاء وهي: اثنان وعشرون حرفا.
- الإطباق: انطباق جملة من اللسان عند النطق بالحرف إلى الحنك الأعلى وانحصار الصوت بينهما، ولذا سمي مطبقا. وحروفه أربعة هي: الصاد، الضاد، الطاء، الظاء.
- الانفتاح: انفتاح بين اللسان والحنك الأعلى عند النطق بالحرف، فلا ينحصر الصوت بينهما، وحروفه الباقية من الحروف، وهي ما سوى حروف الإطباق، وهي خمسة وعشرون حرفا.
- الاصمات: ثقل النطق بالحرف بخروجه من غير ذلق اللسان والشفة. وحروفه هي الباقية من الحروف، ما عدا حروف الإذلاق، وهي ثلاثة وعشرون حرفا.
- الإذلاق: هو منع انفراد حروفه أصولا في الكلمة الرباعية أو الخماسية، لثقل النطق بها بل لابد من أن يكون في الكلمة حرف مذلق فأكثر، حتى تكون عربية، والإذلاق صفة بين القوّة والضعف، وأحرفه ستة مجموعة في قولك: فر من لب"[1].

فهذه بعض الصفات والانقسامات للحروف كما وردت عند أصحاب التجويد، وهي التي خلقها وبيّنها الله عزّ وجل ولولا اختلافها لما فهم الكلام ولا كانت هناك لغة يتفاهم بها بني الإنسان، وجدير بنا أن نذكر ما قاله المازني في بيان ذلك؛ يقول: "ولو كانت المخارج واحدة، والصفات واحدة ، لكان الكلام بمنزلة اصوات البهائم التي لها مخرج واحد، وصفة واحدة لا تفهم فهذه حكمة جبل الله عليها هذه الحروف في أصوات بني آدم لتخرج بهذه الصفات عن جنس اصوات البهائم، لأن أصوات البهائم لا اختلاف في مخارجها ولا في صفاتها"[2].

2. المقاطع اللغوية:

[1]. صلاح صالح سيف، العقد المفيد في أحكام التجويد، المكتبة الإسلامية، الأردن، ط1، 1987، ص من 67 إلى 71.

[2]. أبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، تح: أحمد حسن فرحات، دار عمار، الأردن، ط3، 1996، ص143.

تعدّ المقاطع اللغوية من بين العناصر المهمة التي يتألف منها الكلام العربي، وهي تنقسم إلى مجاميع (كلمات) مختلفة، تضم كل مجموعة منها عدد من المقاطع التي ينسجم بعضها مع بعض، والمقطع اللغوي مفهوم حديث النشأة تناوله بالتعريف كثيرمن الدارسين لعلّ من بينهم الدكتور (حازم علي كمال الدين) الذي يقول "يعد المقطع الصوتي وحدة صوتية أصغر من الكلمة The word أي أنّ الكلمة يقوم هيكلها على المقطع الصوتي الذي يستمد كيانه من الصوامت The consonants والحركات The vowels "[1]، وينقل لنا الدكتور حازم أيضا تعريف (رمضان عبد التواب) للمقطع فيقول بأنّه " كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة ويمكن الإبتداء بها والوقوف عليها"[2].

أما الدكتور إبراهيم أنيس فيقول: " والكلمة العربية مهما اتصل بها من لواحق أو سوابق لا يزيد عدد مقاطعها على سبعة. ففي كل من المثالين (فسيكفيكهمو) أو (أنلزمكموها) مجموعة مكونة من سبعة مقاطع، على أنّ هذا النوع نادر في اللغة العربية" [3].

أما عن أنواع النسج في المقاطع العربية فيقول أنيس أنّها خمسة فقط وهي:

- صوت ساكن + صوت لين قصير.
- صوت ساكن + صوت لين طويل.
- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن.
- صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن.
- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان"[4].

وهكذا يوضح أنيس أنواع نسج المقاطع في اللغة العربية، وما عدا هذه الأنواع لا يعد نسجا لمقاطع اللغة العربية ومثال ذلك ما يقوله أنيس"وليس من نسج المقاطع العربية هذا النوع:

---

1. حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1999، ص87.
2. المرجع نفسه، ص88.
3. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص91.
4. المرجع نفسه، ص92.

صوتان ساكنان + صوت لين قصير + صوت ساكن. فإذا اشتملت كلمة على مثل هذا المقطع، أمكن الحكم بسهولة على أنّها ليست عربية"[1].

ويتكلّم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر) عن المقاطع اللغوية ووجودها في القرآن الكريم؛ فيقول" أما من ناحية الموسيقى وتردد القوافي فلا ضير ولاغضاضة من أن نصف القرآن بها، فقد نزل القرآن بلسان عربي مبين، لسان موسيقى تستمع الأسماع بلفظ كلماته وتخضع مقاطعه في تواليها لنظام خاص... وتتردد في كلماته مقاطع بعينها فتستريح لترددها الآذان"[2]، فكلام أنيس هنا عن وجود المقاطع اللغوية في القرآن وأهميتها في تكوين النسج القرآني أمر طبيعي، لكن حين تتبّع العبارة بدقة نجد أنّ أنيس يسمي هذه المقاطع بالقوافي التي توجد في الشعر، ومعروف أنّ القافية لا تأتي إلا في آخر البيت، في حين أنّ المقاطع موجودة في جل كلمات القرآن.

أما الدكتور فوزي الشايب فيقول أنّ العربية تعرف أربعة أنواع من المقاطع هي:

- قصيرة: وهي المقاطع التي تتكون من صامت وحركة قصيرة ويرمزلها بالرمز (ص ح).
- متوسطة: وهي على نوعين:

مفتوحة:وهي المقاطع التي تتكون من صامت وحركة طويلة ويرمزلها بالرمز (ص ح ح).

مغلقة: وهي تلك التي تتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت ويرمز لها بالرمز (ص ح ص).

- طويلة: وهي نوعين أيضا:

_طويل مفرد الإغلاق: ويتكون من صامت + حركة قصيرة + حركة طويلة + صامت، ويرمز إليه بالرمز (ص ح ح ص)، ويمثله المقطع {ضال} من {الضالين} وذلك في حالة الوقف.

---

[1]. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص97.

[2]. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص306.

_طويل مزدوج الإغلاق: ويتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت ويرمز إليه بالرمز(ص ح ص ص)، ويمثله كلمة {بنت، شمس} وذلك في حالة الوقف فقط.

- مديدة: ولا تكون إلا وقفا وتتكون من صامت وحركة طويلة وصامت طويل ويرمز إليه ب(ص ح ح ص ص)، نحو سارٌّ، حارٌّ"[1].

أما عن خصائص البنية المقطعية وأثرها في بناء الكلمة العربية؛ فيقول الشايب" إذا ما تفحصنا أشكال المقاطع العربية، فإننا سنلاحظ أنّها تختص بما يلي:

- أن جميع الأشكال العربية تبتدىء بصامت ومن ثم فلا وجود في العربية لمقاطع تبتدىء بحركة.
- أنّ لا يلتقي صامتان في مقطع واحد في بداية الكلمة، ولا في حشوها ولا في آخرها إلا في حالة الوقف فقط.
- كما لا يلتقي صامتان في مقطع واحد، فإنّه لا تلتقي حركتان أيضا في مقطع واحد.
- اقتصار ورود بعض المقاطع العربية على حالة الوقف فقط.
- تقصير الحركات الطويلة في المقاطع المغلقة"[2].

فهذه بعض إسهامات الدارسين الذين تناولوا المقاطع اللغوية في أبحاثهم، وقد وجدنا أنّ أراءهم جاءت متباينة ومختلفة في كثير من الأحيان، غير أنّنا نجد عند الدارس تمّام حسان دراسة أكثر وضوحا وتفصيلا في تناوله للمقاطع اللغوية، وقد ذكرنا شرحه لهذا العنصر في الفصل الأول من دراستنا وبالتالي عزفنا عن عرض ماسبق ذكره.

3. النّبــر:

في البداية نذكر ما جاء في لسان العرب عن هذا المصطلح، حيث يقول ابن منظور" النّبر بالكلام: الهمز. قال: وكل شيءٍ رفع شيئا فقد نبره. والنّبر مصدر نبر

[1]. فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط 1، 2004، ص99.
[2]. فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة ، مرجع سابق، ص102.

الحرف ينبِره نبرا همزه. وفي الحديث: قال رجل للنّبي صلى الله عليه وسلم: يا نبيء الله، فقال: لا تنبر باسمي، أي لا تهمز... والنّبر. همز الحرف، ولم تكن قريش تهمز في كلامها"[1]. فانطلاقا من هذا النص نرى أنّ النّبر هو الهمز؛ لذلك كانت العرب تستحسن السهل وتميل إلى الخفيف، وتكره نطق الثقيل.

وقد جاء في مجلة الأثر أنّ النّبر إنّما يقصد به" تلك الشدّة التي تضفي على مقطع من مقاطع الكلمة نتيجة لجهد خاص يبذل عند نطق هذا المقطع، فيؤدي إلى وضوح نسبي فيه وهو نظام لم يعرفه النقد العربي القديم وإنّما كان كميا دون استثناء، بل عرفه النقد الحديث والمعاصر بفعل المثاقفة الغربية، لكن هناك من الدارسين من تعلّق به أشد التعلق ورأى فيه الحل النهائي لمسائل الإيقاع العالقة بفعل رفض بعض الدارسين للعروض الخليلي الذي لم يحسم مسألة الإيقاع نهائيا"[2]، وعلى هذا الأساس نلحظ أنّ النّبر كعنصر رئيسي في تجسيد الحركة الإيقاعية إنّما استمدت جذوته ممّا عرف عن الدراسات الغربية، ثم انتقل إلينا بفعل المثاقفة، ولعل من بين الدارسين العرب الذين قالوا بالأساس النّبري للشعر العربي محمد النويهي الذي يرى" أنّ النّبر نظام مطرد في اللغة العربية وأن له اثرا واضحا في الشعر العربي على الرغم من أن أساسه كمي. وتنبا بأنّ شعر الأجيال المقبلة سينبني على النّبر وليس الكم"[3]، كما يشير الناقد من ناحية ثانية "باهتمام المحدثين بنظام النبر واعتماده عنصرا فعالا في فعل القراءة. والدليل على ذلك ولوعهم بالكتابة على بحر المتدارك أو الخبب الذي يعد أكثر البحور الشعرية ارتباطا بنظام النّبر"[4].

ولعل الدارس العربي الشهير الذي قال بوجود نظام نبري في الشعر العربي يمكن أن يغني عن نظام الخليل، هو الباحث محمد مندور الذي يرى أنّ " الكم لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر، بل لابد من الإرتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل. ويعود في نفس

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص4323.

[2]. مسعود وقاد، النّبر وحيوية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة الأثر، جامعة الوادي/ الجزائر، مارس2016، العدد24، ص2.

[3]. المرجع نفسه، ص4.

[4]. المرجع نفسه، ص4.

الموضع على التفعيل التالي وهكذا"[1]. فما يلاحظ على هذا القول أنّ مندور يعني بالكم ذلك الكم من التفاعيل التي ليست مؤشرا وحيدا للوقوف على موسيقى الكلام، وإنّما ما يهم هو الإرتكاز الشعري الذي يقوم على مسافات زمنية محدّدة، وهو ما يعدّ الأساس في إبراز الفاعلية الإيقاعية للشعر.

أما إبراهيم أنيس فيقول أنّ " النّبر هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد. فعند النطق بمقطع منبور نلحظ أنّ جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط"[2]. إلا أنّ كلام أنيس هنا كان عن النّبر بصفة عامة؛ كظاهرة صوتية موجودة في جميع اللغات.

أما بخصوص النّبر في اللغة العربية فهو يقول" وليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النّبر في اللغة العربية، كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى، إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القداماء. أما كما ينطق بها القراء الآنفي مصر فلها قانون تخضعله ولا تكاد تشد عنه"[3].

ويوضح لنا أنيس مواضع النّبر في الكلمة العربية كما يلتزمها مجيدوا القراءات القرآنية في مصر فيقول " لمعرفة موضع النّبر في الكلمة العربية، ينظر أولا إلى المقطع الأخير فإذا كان من النوعين الرابع والخامسكان هو موضع النّبر وإلا نظر إلى المقطع الذي قبل الأخير فإن كان من النوعين الثاني أوالثالث، حكمنا بأنّه موضع النّبر، أما إذا كان من النوع الأول نظر إلى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضا كان النّبر على المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة. ولا يكون النّبر على المقطع الرابع حين نعد من الآخر إلا في حالة واحدة، وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخيرمن النوع الأول"[4]. فهذه هي مواضع النّبر العربي كما بيّنها إبراهيم أنيس بحسب القراءات القرآنية الموجودة في بلده مصر.

---

1. محمد مندور، في الميزان الجديد، مرجع سابق، ص261.
2. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص98.
3. المرجع نفسه، ص99.
4. المرجع نفسه، ص101.

أما الدكتور فوزي الشايب فقد حدّد نوعين من النّبر؛ هما: نبر الكلمة ونبر الجملة، وفي تركيزه على نبر الكلمة يرى أنّه ينقسم إلى قسمين يقول في ذلك: "ونبر الكلمة يقسم إلى قسمين: نبر أولي ونبر ثانوي. والنبر الأولي يكون في كل كلمة، أما الثانوي فيكون في الكلمات التي تشتمل على عدد من المقاطع يجعلها في وزن كلمتين مثل كلمة (استغفار) فإنها تشتمل على نبر أولي على المقطع (فا) وآخر ثانوي على المقطع (تغ)"[1]. ويذهب الشايب إلى أنّ تحديد موقع النّبر في الكلمة العربية ظلّ أمرا مبهما " إلى أن قام المستشرقان الألمانيان كيرستن وأربنيوس في أوائل القرن السابع عشر بوضع قاعدة تحدد موقع النّبر في الكلمة العربية على النحو الآتي:

تقع النّبرة على أول مقطع طويل من الكلمة ابتداءً من آخرها، وإذا خلت الكلمة من المقاطع الطويلة، وقعت النّبرة على المقطع الأول منها ثم إنّ النّبرة لا تقع البتّة على المقاطع الطويلة الآخرة، وذلك نحو يقاتلوا، وقاتل، ولم يقاتلوا، النّبرة على (قا)"[2].

وقد نقول أنّه برغم وجود كمٍّ هائل من الدارسين الذين قاربوا عنصر النّبر، غير أنّ دراساتهم جاءت متباينة فكل دارس انطلق من الوجهة التي يرتضيها لنفسه، دون الاعتماد على قانون علمي دقيق ممّا جعل بعض الدارسين يقر" أنّ النّبر ليس جوهريا في اللغة العربية؛ إذ تغييره لا يؤثر في معنى الكلمة، وانّه لا يخضع لقاعدة علمية تضبط مواضعه، فهو يختلف باختلاف اللهجات وكيفية ادائها. ولعل السبب الأهم الذي قلّل من قيمة النّبر في اللغة العربية والشعر معا، هو الاختلافات الكبيرة بين علماء اللغة المحدثين والنقاد في تحديد مواضعه"[3].

4 . التنغيم:

شرح ابن منظور مادة (ن غ م) فقال" النّغمةُ: جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها، وهو حَسنُ النّغمةِ، والجمع نغمٌ؛ قال ساعدة بن جويَّة:

---

[1]. فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، مرجع سابق، ص159.

[2]. المرجع نفسه ، ص159

[3]. مسعود وقاد، النّبر وحيوية الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص4.

ولو أنّها ضحِكت فَتُسمِع نَغمها رَعِشَ المفاصل صُلبُه متحنِّبُ

والنّغمُ: الكلام الخفيُّ. والنّغمةُ: الكلام الحسن"[1].

أما الدكتور حازم علي كمال الدين فيقول: " التنغيم هو: رفع الصوت وخفضه أثناء الكلام، والتنغيم عند الدكتور تمام حسان هو الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق. والتنغيم يؤدي وظيفة دلالية كالمورفيمات تماما وهذا واضح في كثير من اللغات البشرية"[2]. وعليه فالتنغيم يسهم في تغيير الدلالة تبعا للسياق المرافق للكلام، وقد عبّر عنه تمام حسان بالإطار الصوتي؛ ذلك أنّ نغمات الكلام في تغير مستمر من أداء إلى أداء، ومن ارتفاع إلى انخفاظ، وذلك بحسب الحالة النفسية للمتكلم أو من خلال مقاصده.

أما الدارس إبراهيم أنيس فيذهب إلى القول بأنّ التجارب الحديثة "برهنت على أنّ الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصوت وكذلك الكلمات تختلف فيها. ومن اللغات ما يجعل لاختلاف درجة الصوت أهمية كبرى، إذ تختلف فيها معاني الكلمات تبعا لاختلاف درجة الصوت حين النطق بها"[3].

وهكذا نلحظ أنّ كثيرا من الدارسين تناولوا عنصر التنغيم الذي يعد من مصطلحات الدرس الصوتي، سواء في القديم أو في العصر الحديث على وجه الخصوص، وللإشارة فإنّ إبراهيم أنيس عبّر عن هذا المصطلح باسم موسيقى الكلام، ومن خلال تتبع ما أورده في كتابه (الأصوات اللغوية) نجده يطلق على درجة الصوت تسمية [النغمة الموسيقية] ويقول أنّ هذا موجود في جميع اللغات، أما في اللغة العربية فقد فضل الكلام عن نظام درجة الصوت إلى وقت لاحق من كتابه آنف الذكر. ونظرا للخلط الذي وقع فيه بعض الدارسين بين التنغيم والنّبر نقول أنّ بين المصطلحين فرق واضح وذلك رغم الصلة التي تجمع بينهما، وفي ذلك يقول كمال بشر" فالتنغيم بهذه النظرة هو الكل في واحد كما يقولون. إنّه ينتظم في أثنائه جملة جملة الظواهر الصوتية الأخرى كالنّبر والتوقيع ومطل

---

1. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص4490.
2. حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات ، مرجع سابق، ص103.
3. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص103.

بعض الأصوات والاختلاف في درجة النّغمة وتنوعاتها"[1]. أما عن الوظائف التي يؤديها التنغيم فهي كثيرة ومتنوعة منها ماهو موجود في جميع اللغات ومنها ماهو خاص بلغات معينة" ويمكن تصنيف هذه الوظائف بصورة عامة فيما يأتي:

- وظائف فونولوجية أو دلالية: ونعني بها هنا التفريق بين المعاني، فالكلمة مثلا تنطق بقالب نغمي معين فيكون لها معنى، فإذا نطقت بقالب نغمي آخر كان لها معنى آخر.
- وظائف نحوية أو أجرومية: ويعني بها التفريق بين أنواع الجمل وبيان وظائفها، وما يتصل بذلك من معانيها، وهذه الوظيفة تشيع في كل اللغات تقريبا.
- وظائف تأثيرية أو تعبيرية: ونعني بها الدلالة على ما يجيش في نفس المتكلم من فرح أو غضب، ومن دهشة أو تأمل، أو غير ذك من الانفعالات النفسية، وهذه الوظيفة تتصل بالمتكلم أكثر من اتصالها بنظام اللغة"[2].

أما عن الأغراض التي يؤديها التنغيم فقد أشار بعض الباحثين إلى أنّ التنغيم "يدل على التهكم أو الزجر أو الموافقة أو الرفض أو الاستغراب أو الدهشة. كما يمكن أن يفيد النفي أو الإنكار، ويدل كذلك على الاحتقار والاشمئزاز. قال بعض المحققين: ينبغي أن يقرأ القرآن على سبع نغمات؛ فما جاء من أسمائه _تعالى_ وصفاته فالتعظيم والتوقير، وما جاء من المفتريات عليه فبالإخفاء والترقيق، وما جاء على ردّها فبالإعلان والتفخيم، وما جاء في ذكر الجنة فبالشوق والطرب، وما جاء من ذكر النار والعذاب فبالخوف والرهب، وما جاء من ذكر الأوامرفبالطاعة والرغبة، وما جاء من ذكر المناهي فبالإبانة والرهبة، . والنغم المقصود هنا إنّما هو التنغيم"[3].

أما عن الصور التي يتخذها التنغيم، فيمكن أن نوضحها برموزها كما وردت في كتاب علم الصوتيات على الشكل التالي:

---

[1]. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000، ص531.

[2]. عبد العزيز أحمد علام وعبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتبة الرشد، الرياض، د ط، 2009، ص322.

[3]. رائد مصباح الداية، البناءات الجمالية في النص القرآني، رسالة ماجستير، كمال أحمد غنيم، الجامعة الإسلامية/غزة، 2011، ص342.

أ. تنغيم صاعد: ويمكن أن يرمز له بهذا الخط (↗).
ب.تنغيم هابط: ويمكن أن يرمز له بهذا الخط (↘).
ت.تنغيم صاعد هابط: ويمكن أن يرمز له بهذا الخط (↗↘).
ث.تنغيم هابط صاعد: ويمكن أن يرمز له بهذ الخط (↘↗).
ج. تنغيم مستو: ويمكن أن يرمز له بهذا الخط (→→→)"[1].

وهكذا نلحظ اختلاف وتنوع الصور التي يتخذها التنغيم، ولعلّ ذلك راجع إلى طبيعة السياق الذي يحيط بالكلمة أو الجملة الواقع عليها، إضافة إلى الظروف النفسية المتعلقة بالقارئ.

[1]. عبد العزيز أحمد علام و عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مرجع سابق، ص320.

المبحث الثاني: من جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم

يعدّ الإيقاع لبنة من لبنات التناسق في القرآن الكريم، وصورة من صور الإعجاز المتجلي في أسلوبه المتميز، لأن القرآن الكريم يتميز بنظام صوتي متجانس الحركات والسكنات الشيء الذي أعطاه صبغة ساحرة تستولي على الأحاسيس والمشاعر، والقارئ المتمعن والمتدبر للقرآن الكريم يستنير إلى أنه يجمع بين مزايا النثر والشعر في آن واحد، رغم أنه ليس بشعر ولا نثر وبما أننا بصدد دراسة أهم الجماليات الإيقاعية الصوتية في القرآن الكريم فإننا مطالبون بالتعريج على مفهوم كل من: الفاصلة، التكرار، الجناس، الطباق، الازدواج والترصيع... بغية تطبيقها على النموذج الذي سنتناوله في الجانب التطبيقي.

1-الفاصلة القرآنية

1-1 التعريف اللغوي: يقول ابن منظور: "(فصل) الفصل بون ما بين الشيئين، الفصل من الجسد موضع المفصل، وبين كل فصلين وصل... وأواخر الآيات في كتاب الله فواصل بمنزلة قوافي الشعر جل كتاب الله عز وجل، واحدتها فاصلة، وقوله عز وجل: (كتاب فصلناه) له معنيان: أحدهما تفصيل آياته بالفواصل، والمعنى الثاني في فصلناه، بيَناه، وقوله عز وجل (آيات مفصلات) بين كل آيتين فصل، تمضي هذه وتأتي هذه، بين كل آيتين مهلة، وقيل مفصلات مبينات، والله أعلم..."[1].

أما ابن فارس، (ت 395 هـ) فيقول في معجمه (مقاييس اللغة):" الفاء والصاد واللام، كلمة صحيحة، تدل على تمييز الشيء من الشيء. وإبانته منه، يقال: فصلت الشيء فصلة، والمفاصل، مفاصل العظام والمفصل، ما بين الجبلين، والجمع مفاصل" [2].

إن المعنى اللغوي يوضح لنا أن الفاصلة هي التي تفصل بين جزئين أو قطعتين، مثل (الفصل بين معنيين في الآية وفي الآيتين بغرض التمييز والتبيين).

2-1 التعريف الاصطلاحي:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (ف ص ل)، ص521.

[2]- توفيق بدوي، الفاصلة القرآنية شكلا وبلاغة، مركز الدراسات الإسلامية والمخطوطات والافتاء، أكاديمية القاسمي، 2007، ص18

لقد تعددت التعريفات الاصطلاحية للفاصلة بتعدد علوم العربية مثل: علم النحو، وعلم العروض، علوم القرآن.

فالفاصلة عند علماء العروض "فاصلتان: صغيرة وكبيرة، فالصغيرة ثلاثة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن نحو: "علما، ضربا، والكبيرة أربعة أحرف محركة بعدها حرف ساكن نحو: علمتا، ضربتا "[1].

أما عند علماء علوم القرآن، فنجد الجاحظ (ت 255هـ) ينقل السيوطي عنه قوله " سمى الله تعالى كتابه اسما مخالفا لما سمى العرب كلامهم على الجملة؛ والتفصيل: سمى جملته قرآنا، كما سموا ديوانا، وبعضه سورة كقصيدة، وبعضه آية كبيت، وآخرها فاصلة كقافية" [2].

أما الباقلاني (ت 403هـ) فيعرف الفواصل على أنها " حروف متشاكلة في المقاطع، يقع بها إفهام المعاني "[3].

ومن الذين ناقشوا التعريفات السابقة، محمد الحسناوي في كتابه (الفاصلة في القرآن) حيث خلص إلى تعريفها بأنها "كلمة آخر الآية، كقافية الشعر وسجعة النثر، قال: والتفصيل؛ توافق آخر الآية في حروف الروي أو في الوزن" مما يقتضيه المعنى وتستريح إليه النفوس"[4].

ومنه نتوصل إلى أن طبيعة الفواصل تتميز بورودها على شكل كلمة تامة في آخر الآية، ذات جرس يشد الأذهان، ويوجب حسن إفهام المعاني.

1-3 القيمة الجمالية للفاصلة القرآنية:

يقول الدكتور محمد الحسناوي في كتابه (الفاصلة في القرآن) " التقفية في التعبير الفني نظام عربي الأصل، قال بذلك الباحثون العرب والأجانب. ويرجع عباس محمود العقاد في كتابه (اللغة الشاعرة) ذلك إلى أسباب خاصة لم تتكرر في غير البيئة العربية الأولى، أهمها سببان: هما الغناء المفرد، وبناء اللغة نفسها على الأوزان، ولا خلاف على

---

[1]- عبد الصمد شريفي، تغاير نسق الفاصلة القرآنية بين الإيقاع والمعنى، رسالة ماجستير، محمد طول، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2011/2010، ص6.

[2]- المرجع نفسه، ص 7.

[3]- المرجع نفسه ، ص7.

[4]- المرجع نفسه ، ص9.

جمال التقفية في التعبير الفني، وفي القرآن الكريم بالذات، حيث تبلغ الجمالية حد الإعجاز، بوسعنا أن نلتمس الأبعاد الجمالية للفاصلة من خلال علم الجمال الذي تقوم عناصره على قانونين عامين اثنين: قانون الإيقاع وقانون العلاقات، وقانون الإيقاع بدوره يضم سبعة قوانين يكمل بعضها بعضا، هي: النظام والتغير والتساوي والتوازي والتلازم والتوازن والتكرار. ومقولة العلاقات في العمل الفني، تعني وجود أجزاء متعددة، كما تعني أن الجزء يكتسب جماله من علاقته بما قبله وما بعده، وهذا ما عكسه القانون القديم، وحدة الشتات. فالصورة الجميلة بنية حية، تشتبك وحدتها في علاقات فيما بينها، وهي في مجموعها تؤلف تلك الوحدة التي هي نتائج تلك العلاقات"[1].

من خلال ما أشار إليه محمد الحسناوي يتبين لنا أن القيمة الجمالية للفاصلة القرآنية هي قيمة إعجازية بامتياز. وقد جاء جرسها الإيقاعي موافق للبيئة العربية التي كانت لغتها مبنية على الأوزان كما أشار إلى تلك القوانين التي يضمها الإيقاع، فمثلا قانون النظام يتجسد في اطِّراد الفاصلة في القرآن كله. بالإضافة إلى التزامها الوقف لاسيما الوقف على السكون. كما يساهم الوقف في إثارة التوقعات بدرجة أولى ثم بعد ذلك يقوم بإشباعها. " فحين تلتزم فاصلة أو أكثر الواو والنون، يتوقع المرتل تكرر هذه الفاصلة من جديد، وحين يتحقق توقعه يحدث لديه الإشباع، فيتطلع مرة ثانية، وهكذا دواليك" [2].

1-4 أنواع الفواصل القرآنية من الناحية الإيقاعية:

تتعدد أنواع الفواصل في القرآن الكريم بحسب الدلالة أو المعنى أو الشكل أو الإيقاع، ونظرا لطبيعة موضوع، فإننا ارتأينا أن نركز على أنواعها من حيث الإيقاع فوجدناها تنقسم إلى ما يلي:

1-4-1 الفواصل المتماثلة بالحروف: " كقوله تعالى (وَالطُّورِ، وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ، فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ) الطور: من الآية1 إلى 3"[3]. إن كلمات (الطور، مسطور، منشور،...) تنتهي بفاصلة واحدة وهي حرف الراء. وهذه الفواصل استقلت بإحدى عشرة سورة من السور

---

[1]- عبد الصمد شريفي، تغاير نسق الفاصلة القرآنية بين الإيقاع والمعنى، مرجع سابق، ص25/24.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

[3]- محمد الصغير ميسة، جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كمال شلواي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2012/2011، ص34.

القصار وهي (القمر، القدر، العصر، الكوثر، الأعلى، الغاشية، الشمس، الإخلاص، المنافقون، الناس، الفيل).

1-4-2 الفواصل المتقاربة في الحروف: ونجد هذا النوع على سبيل المثال في سورة الفاتحة (الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ، مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ). الفاتحة: 3-4. بحيث نلحظ تقاربا في حرفي الميم والنون [1].

1-4-3 النوع المتوازي: وهو أن تتفق الكلمتان في الوزن والحرف كقوله تعالى: "فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ، وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ " فقد اتفقت الكلمتان (مرفوعة، وموضوعة) في الوزن والحرف.

1-4-4 النوع المتوازن: وهو أن يراعى في مقاطع الكلام الوزن فقط، كما ورد في قوله تعالى (وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ، وَزَرَابِيّ مَبْثُوثَةٌ). الغاشية: 15-16. فقد اتفقت الكلمتان (مصفوفة و مبثوثة) في الوزن.

وقد يراعى في الفواصل الألف المدية في مثل قوله تعالى (إِذْ جَاءُوكُمْ مِنْ فَوْقِكُمْ وَمِن أَسْفَلَ مِنْكُم وَإِذ زَاغَتِ الأَبْصَار وَبَلَغَت الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّون بِاللَّهِ الظُّنُونَا) الأحزاب: 10. ففي هذه الآية زيدت الألف في كلمة الظنون لأن مقاطع الفواصل هذه السورة ألف مثقلة عن تنوين في الوقف، فألحقت بالنون ألف لتسوية المقاطع وتناسب نهايات الفواصل، أو حذف حرف كما في قوله تعالى: (وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ) الفجر: 7. حذفت الياء للتخفيف لأن مقاطع الفواصل السابقة واللاحقة جاءت بالراء[2].

1-4-5 فواصل المطرف: وهو ما تتفق فيه الكلمتان في أصوات الفاصلة لا في الميزان نحو قوله تعالى: (إِن لِلطَّاغِين مَآبًا، لابِثِين فِيهَا أَحْقَابًا، لايَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلاشَرَابًا، إِلا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا، جَزَاءًا وِفَاقًا، إِنَّهُمْ كَانُوا لا يَرْجُونَ حِسَابًا، وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا كِذَّابًا)النبأ :22-28 [3].

---

[1]- محمد الصغير ميسة، جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص35.

[2]- المرجع نفسه، ص36

[3]- دفة بلقاسم، نماذج من الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، دراسة دلالية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان 2009، ص28.

إن التأمل في هذه الفواصل يجد منها ما ينتهي في الروي بالباء الممدودة مثل (مآبا، أحقابا، حسابا، كذابا) ومنها ما اشترك في الروي بالقاف الممدودة، دون مراعاة الوزن مثل (غساقا، وفاقا) وهذا النوع من الفواصل يحقق لونا من التناسب المقطعي، فاللفظة الأخيرة مثلا من القرنية الأولى تتألف من مقطع صغير + مقطعين طويلين متتابعين، أما اللفظة الأخيرة من القرنية الثانية فتشترك مع اللفظية الأولى في المقطعين الطويلين الآخرين، وتختلف معها في المقطع الأول، فهو في الأولى قصير، وفي الثانية طويل، ويتكون من صامت + صامت قصير + صامت (كِذَّابًا / وِفَاقًا).

إذن فالفاصلة القرآنية ترتبط بمعاني التراكيب والآيات علاوة على رعاية حسن النظم، فنجد القارئ ينساب وراء سحرها ويترنم السامع الذواق بكلماتها، لهذا نجدها محورا من محاور البحث والنظر، دار في فلكه المفسرون واللغويون والبلاغيون وأرباب الإعجاز القرآني ليدللوا بها على عظمة القرآن الكريم وأسراره وجمال موسيقاه.

2-التكرار:

2-1 التعريف اللغوي للتكرار:

إنّ مصطلح التكرار حاضر في أبحاث البلاغيين واللغويين منذ القدم، حيث نجده متوفرا في معاجمهم.

فالخليل ابن أحمد الفراهيدي يحيل التكرار إلى (الكر) الذي يتموضع في معنى الرجوع عليه، أما عند الجوهري في الصحاح فإننا نجد التكرار قريبا من تصور الخليل مع اختلاف طفيف في الصيغة الصرفية التي استند إليها التكرير إلا أن التكرير عائد إلى الكر، بمعنى الرجوع. يقال: كرة وكر بنفسه يتعدى ولا يتعدى... وكررت الشيء تكريرا أو تكرارا.

أما الفيروز أبادي في القاموس المحيط، فنجده يشير إلى معنى الإعادة الناجمة عن التكرار من خلال قوله "كر عليه كرا وكرورا وتكرارا" عطف عنه، رجع فهو كرار ومكر، وكرره تكريرا وتكرارا... أعاده مرة بعد أخرى.

أما ابن منظور في لسان العرب فنجده يقول "الكر: الرجوع، يقال كره وكر بنفسه... والكر مصدر كر عليه يكر كرا وكرورا وتكرارا، عطف، وكر عنه، رجع وكرر الشيء وكركره، أعاده مرة بعد أخرى "[1].

إن التأمل في هذه التعاريف اللغوية للفظة التكرار يجدها تتفق حول معنى لغوي واحد ألا وهو الرجوع، وإعادة الشيء أو الأمر مرة بعد أخرى.

2-2 التعريف الاصطلاحي للتكرار:

يقول ابن شيت القريشي عن التكرار: "هو أن يأتي بثلاث أو أربع كلمات موزونات ثم يختم بأخرى، تكون القافية إما على وزنهن أو خارجة عنهن، مثل أن يقال: لا زال عالي المنار، حامي الذمار، عزيز الجار، وافي المجد، نامي الحمد، جديد الجد، وافر القسم"[2]. فهو هنا يشير إلى التكرار الصوتي الذي يكون من خلال اتفاق الفواصل، وهو ما يسمى بالسجع الذي ينجم عنه إيقاعية موسيقية خاصة به.

ويضيف ابن شيت القريشي بقوله: "أو تتكرر اللفظة الواحدة مثل أن يقال: باسم الأيام، باسم الأيادي، باسم الحزام، ماضي الأمر، ماضي العزم، ماضي الحسام." فالقريشي هنا يشير إلى التكرار اللفظي الذي يصدر جرسا موسيقيا يصيغ السامع إليه، ثم يقول: "أو تتكرر ألفاظ بمعنى واحد مثل: لم الشعث، ورأب الثأي، وسد الخلل، وتعديل الميل." وهنا ينبه ابن الشيت إلى التكرار المعنوي المعبر عنه بألفاظ مختلفة [3].

وقد حاول "ابن قتيبة" أن يرد على الذين يطعنون بالتكرار في القرآن الكريم، مبينا أنه جاء لغاية قصدها الله سبحان وتعالى، كما عد التكرار بأنه مذهب من مذاهب العرب لجأوا إليه من أجل التوكيد والإفهام، يوضح الغاية من تكرار المعنى بلفظين فيقول: لاتساع المعنى، والاتساع في الألفاظ.

---

[1]- فيصل حسين طحميرغوادرة، التكرار في الفاصلة القرآنية، الجزء الأخير من القرآن الكريم أنموذجا، دراسة أسلوبية، جامعة القدس المفتوحة، جنين، فلسطين، ب.ت، ص3.

[2]. فيصل حسين طحميرغوادرة، التكرار في الفاصلة القرآنية، مرجع سابق، ص3.

[3]- المرجع نفسه، ص4.

أما السلجماسي في كتابه: (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)، فقد جاء بمصطلحين جديدين للتكرار اللفظي والمعنوي، وهما المشاكلة والمناسبة فقال: "فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي والمشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة".

أما النقاد المحدثون فقد وافق كثير منهم رؤية القدماء إلى التكرار، فنجد مثلا الدكتور حاتم الصكر في كتابه (كتابة الذات) يشير إلى أن بلاغة التكرار في رأي القدماء تتجسد في الفائدة وترتبط عندهم بالمعنى، بحيث نجدهم يقسمون التكرار إلى حسن ومعيب، بمقدار تأديته للمعنى، ولا يكفي استلطاف اللفظ سبب لتكرار.

أما ماهر مهدي هلال في كتابه (جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب) فإنه يعد التكرار في التعبير الأدبي بتناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغما موسيقيا، كما يعتبر آخرون أن التكرار يتمثل في إعادة لنفس الكلمة في السياق بمعنى آخر[1].

إذن فالتعريف الاصطلاحي للتكرار يكاد هو الآخر لا يخرج عن الإعادة والرجوع إلى ذكر أمر ما قد تم ذكره من قبل بغية تشكيل تناغم سواء كان ذلك في مستوى الصوت أو الدلالة، وهو ظاهرة لغوية واضحة في القرآن الكريم، تمتاز بخلوها من التكلف والصنعة، وتساير مقتضيات التعبير الفني وتأخذ أشكالا متعددة.

2-3 أنواع التكرار:

ينقسم التكرار في القرآن الكريم عموما إلى ثلاثة أنواع: فنجد تكرارا للحروف وتكرارا للألفاظ، وآخرا للآيات.

2-3-1 تكرار الحرف:

يعرف اللغويين الحرف: على أنه أصغر وحدة صوتية يمكن عن طريقها التفريق بين المعاني، وهو عند ابن جني بمثابة آلة توجد بها دلالة اللفظ، حيث يقول في كتابه (الخصائص) في الصفحة 157 "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب واسع..." ومن ذلك قولهم: النصح للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النصح، قال سبحانه: (فِيهِمَا عَيْنَان نَضَّاخَتَانِ). الرحمن: 66. فجعلوا الحاء لرقتها للماء الضعيف،

[1]- فيصل حسين طحميرغوادرة، التكرار في الفاصلة القرآنية، مرجع سابق، ص4.

والخاء لغلاظتها لما هو أقوى منه. وتكرار الحرف يكون في الكلمة الواحدة كما يكون في الجمل.

2-3-1-1 تكرار الحرف في الكلمة:

ويكون ذلك بتكرار حرف ما في الكلمة الواحدة كتكرار الحرف في المضعف الرباعي مثل: الزعزعة، القلقلة، الصلصلة، فكانت الزيادة في المبنى هي زيادة في المعنى، لأن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أعلى منه كان في الطبيعي أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولا، لتكون الألفاظ صور المعاني[1].

2-3-1-2 تكرار الحرف في الجمل:

ومن ذلك تكرار الحروف المائعة وهي الأصوات التي تجمع بين الشدة والرخاوة، تمتاز بقرب مخارجها ووضوح الصوت فيها مثل: الراء، اللام والميم، النون، إضافة إلى تكرار المدود التي تتميز بالتجانس مع الحركات التي تسبقها، فينطلق الصوت بذلك مسافة أطول تتجاوب مع المشاعر وتطرب لها النفس وعلى هذا يعلق السيوطي (ت 911 هـ) في كتابه (الإتقان في علوم القرآن، ص134) قائلا: "كثير من القرآن ختم الفواصل بحروف المد واللين، وإلحاق النون، وحكمته وجود التمكين من التطريب بذلك كما قال سيبويه: أنهم إذا ترنموا يلحقون الألف والياء والنون لأنهم أرادوا مد الصوت، ويتركون ذلك إذا لم يترنموا، وجاء في القرآن على أسهل موقف وأعذب مقطع".

2-3-2 تكرار الألفاظ:

إن تكرار اللفظة في الآية الواحدة أو الآيات المتعددة يحقق قيمة كبيرة، سواء أكان ذلك من ناحية القيمة الموسيقية السمعية أو من ناحية القيمة الدلالية الفكرية[2].

ومن أمثلة تكرار اللفظة في الآية الواحدة قوله تعالى: (هَلْ جَزَاءُ الإِحْسَانِ إِلا الإِحْسَانُ) الرحمن:60. فلفظة (الإحسان) تكررت لا لغرض التوكيد وإنما لأن لفظة الإحسان الأولى لا تحمل المعنى نفسه الذي تحمله لفظة الإحسان الثانية.

---

[1]- زبيدة بن أسباع، دلالة التكرار في سورة الرحمن، مجلة الأثر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، العدد 14، جوان 2012، ص87.

[2]- زبيدة بن أسباع، دلالة التكرار في سورة الرحمن، مرجع سابق، ص88، 89.

أما عن تكرار اللفظة الواحدة في آيات متعددة فنجد ذلك مثلا في قوله عز وجل: (وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ أَلا تَطْغَوْا فِي الْمِيزَانِ وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ) الرحمن: 9/7. فلفظة الميزان الأولى لا تحمل معنى الثانية والثالثة[1].

2-3-3 تكرار الآيات:

ومن الأمثلة على ذلك آية (فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ) التي جاءت بحالة جد نادرة، فلم يحدث في القرآن الكريم أن تكررت آية 31 مرة في سورة واحدة، وقد تكررت هذه الآية للتقرير بالنعم المختلفة والمتعددة على الثقلين. وقد ساهم هذا التكرار في تسمية سورة الرحمن بعروس القرآن لأن العروس تكون مكرمة مرعية، فكان تكرار آية (فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ) تشبيها بما يكثر على العروس من الحلي في كل ما تلبسه[2].

ومن خلال ما ذكرناه عن التكرار نستطيع أن نقول أن له مزايا صوتية، وحرفية ونحوية، ناهيك عن المزايا البلاغية والبيانية. ومن مزاياه التأكيد وزيادة التنبيه والتذكير بما سبق من الكلام وحسن الإيقاع والوقع في النفوس.

3- الترصيع:

3-1 التعريف اللغوي:

جاء في لسان العرب:" رصع، الرصع، دقة الآلية... والرصع: تقارب ما بين الركبتين... والرصع بسكون الصاد: شدة الطعن... ورصع الشيء: عقده عقدا مثلثا متداخلا كعقد التميمة ونحوها. وإذا أخذت شيئا فعقدت فيه عقدا مثلثا، فذلك الترصيع، وهو عقد التميمة وما أشبه ذلك... والترصيع: التركيب، يقال: تاج مرصع بالجوهر. وسيف مرصع أي محلى بالرصائع، وهي حلل يحلى بها. الواحدة رصيعة، ورصع العقد بالجوهر، نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض، وفي حديث قيس: رصيع أيهقان، يعني أن هذا المكان قد صار بحسن هذا النبت كالشيء المحسن المزين بالترصيع، الأيهقان، نبت ويروى: رضيع أيهقان، بالضاد المعجمة" [3].

---

[1]- زبيدة بن أسباع، دلالة التكرار في سورة الرحمن، مرجع سابق، ص90.

[2]- المرجع نفسه، ص92.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر ص ع)، مصدر سابق، ص1656.

3-2 التعريف الاصطلاحي:

إن محمود عسران من خلال كتابه (البنية الإيقاعية في شعر شوقي) يدرج رأي السلجماسي من خلال كتابه (المنزع البديع) حول الترصيع، حيث يقول:" إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما متفق النهاية بحرف واحد، وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، يتوخى في الجزئين منهما أن يكون مقطعهما واحد، وهذا هو الفصل الذي به يباين الموازنة"[1].

والترصيع بمثابة المحسن الذي يولد ثراء إيقاعيا له خصوصيته الهندسية القائمة على التوازن الصوتي المؤثر وعلى ذلك فإن محمود عسران قام بنقل رأي "جون كوين" من خلال كتابه (بناء لغة الشعر) الذي ترجمه أحمد درويش.

إن الترصيع وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا، والفرق بينهما هو أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين كلمة وكلمة، كما أن الترصيع استخدم عبر كل العصور، وهو أعم من القافية، واللغات التي لا تستخدم القافية، تتوسع في استخدامه[2]، وفي موضع آخر عرض محمود عسران كذلك رأي عبد الرحيم كفوان صاحب كتاب (من جماليات إيقاع الشعر العربي) في خصوص الترصيع، فيقول: "وإذا كانت القافية ملازمة للقصيدة العربية في تطورها، فإن الترصيع لا يتغيا الملازمة، بل يتغيا التنوع تبعا لتوقعات الذوات الشاعرة في نزوحها إليه كمعطى نغمي، يساعد الدلالة على الظهور والتجلي، لا سيما حين يكون مستحبا لحركية النشوء النغمي الذاتي، فينساق مع المجرى الطبيعي للشعر، كأحد العناصر الرئيسية في سياق خطابه، وقت ذاك يكون للترصيع حضوره الفعلي في الرسالة الشعرية إيقاعا ودلالة، والحاصل أن إيقاعه يصبح إيقاعا منبها إلى مواطن الدلالات وإيماءتها الرامزة "[3].

---

[1]. سعاد بوخاتم، زهية قراوي، جماليات البنية الإيقاعية في شعر أحمد مطر، مذكرة ليسانس، دوالي بلخير، جامعة يحيى فارس، المدية، الجزائر، 2012/2011، ص87.

[2]- سعاد بوخاتم، زهية قراوي، جماليات البنية الإيقاعية في شعر أحمد مطر، مرجع سابق ، ص88.

[3]- المرجع نفسه، ص88.

إن الترصيع من العناصر الإيقاعية الموروثة وهو عبارة عن تقنية داخلية تقترن بأغراض فنية من بينها خلق فصل مؤقت بين التشكل الصوتي والتشكل التفعيلي، لأن بنية الشعر تتأسس على مجموعة من العلاقات بين العناصر الإيقاعية، أهمها العلاقات الترصيعية التي تعتبر في جوهرها علاقات كمية تتميز بالتناظر بين الوحدات الزمنية أو تتميز بالموازنة ما بين الصوائت بما فيها أنواع المد وأنواع الحركات[1].

4 – الجناس

وهناك من يسميه ب:(التجنيس). ويقصد به أن يورد المتكلم في الكلام القصير، نحو البيت من الشعر، والجزء من الرسالة أو الخطبة، كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها[2].

وفي مبحث انسجام النغم في الجناس، يقول الدكتور محمد حسن شرشر:" الجناس شادخة وجه الكلام – بمعنى مزين ومبهج لوجه الكلام ، و هذه العبارة استعملها قبله ابن الأثير كما سنرى لاحقا – و هذا المحسن البديعي، جاء في القرآن الكريم ليقوم بنصيبه من أداء المعنى أولا، أما ما فيه من جمال لفظي، فقد جاء من تلك الكلمة بالذات، يتطلبها المعنى ولا يغني غيرها عنها" .

ويعلق على هذا القول قائلا :" اقرأ قوله تعالى(ويوم تقوم الساعة، يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة) الروم: 55، فكلمة الساعة الأولى جيء بها دالة على يوم القيامة، واختير لذلك اليوم هذا الإسم هنا لدلالة على المفاجأة و السرعة. و كلمة ساعة الثانية تعبر أدق تعبير عن شعور هؤلاء المجرمين...بهذا الوقت الوجيز "[3].

أما ابن الأثير، فيقول في كتابه (المثل السائر):"أن التجنيس غرَة شادخة في وجه الكلام... و إنما سمي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من

---

[1]. نصيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، ص240.

[2]– عمارتوفيق بدوي، الفاصلة القرآنية شكلا و بلاغة، مرجع سابق، ص106.

[3]– محمد حسن شرشر، البناء الصوتي في البنيان القرآني، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص96.

جنس واحد، و حقيقته أن يكون اللفظ واحدا و المعنى مختلفا، وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك"[1].

4-1 أقسام الجناس:

4-1-1 **الجناس الذي تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها:** و من أمثلته في القرآن الكريم قوله تعالى:(و يوم تقوم الساعة، يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة) الروم:55.

4-1-2 **الجناس الذي تتساوى ألفاظه في الوزن و تختلف في التركيب بحرف واحد لا غير:** ومن أمثلته في القرآن الكريم قوله عز وجل :(و هم ينهون عنه و ينأون عنه) الأنعام:26.

4-1- 3 **التجنيس الذي تكون ألفاظه مختلفة في الوزن و التركيب بحرف واحد:** و منه في القرآن الكريم قوله سبحانه وتعالى :(والتفت الساق بالساق،إلى ربك يومئذ المساق) القيامة:39.

للإشارة هذا التصنيف السابق أورده إبن الأثير في كتابه (المثل السائر)[2].

أما إبن أبي الإصبع فقد ذكر أن للتجنيس أصلين هما : **جناس الموازنة** و **جناس المناسبة** و منها لفظي ومنها معنوي.

و مثال المزاوجة اللفظي قوله عز وجل :(و جزاء سيئة سيئة مثلها) الشورى:40. لأن السيئة الثانية ليست السيئة الأولى، و إنما هي مجازاة عن السيئة، سميت باسمها لقصد المزاوجة.

أما مثال جناس المناسبة اللفظي في قوله تعالى: (إني وجهت و جهي للذي فطر السموات و الأرض) الأنعام:79 [3].

5 – الإزدواج :

يقول أبو هلال العسكري في (كتاب الصناعتين): " لا يحسن منثور الكلام، ولا يحلو حتى يكون مزدوجا "[1].

---

[1]– محمد حسن شرشر، البناء الصوتي في البنيان القرآني، مرجع سابق، ص107.

[2]– عمار توفيق بدوي، الفاصلة القرآنية شكلا وبلاغة، مرجع سابق، ص107.

[3]– المرجع نفسه، ص108.

أما إبن الأثير في كتابه (المثل السائر) فيقول : "أن تكون كل واحدة من السجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها"[2].

في حين نجد الزيات في مؤلفه (دفاع عن البلاغة) يشير إلى تعريف الازدواج بقوله: " التوازن، و يسمى الازدواج موسيقى فطرية في نفوس العرب، جعلوا بها النثر أشبه بالنظم في جمال الصرف و حسن الإيقاع، فهو صفة ملازمة من صفات الأسلوب، لا تكاد تنفك عنه في جميع أغراضه، و مختلف صوره"[3].

وعندما نعود إلى أبو هلال العسكري نجده يقول في نفس الكتاب السابق الذكر: " ولو استغنى كلام عن الازدواج، لكان القرآن؛ لأنه في نظمه خارج عن كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه، حتى حصل في أوساط الآيات، فضلا عما تزاوج في الفواصل منه، كقوله تعالى:(أن لو نشاء أصبناهم بذنوبهم) الأعراف: 100"[4].

ومن أمثلته في القرآن الكريم قوله سبحانه وتعالى: (والعاديات ضبحا، فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا، فأثرن به نقعا، فوسطن به جمعا) العاديات:من الآية1 إلى 5.

حيث يرى أبو هلال العسكري " أنّ هذا من المطابقة التي لا تجد في كلام الخلق مثلها حسنا، ولا شدَة اختصار على كثرة المطابقة في الكلام، وكذلك جميع ما في القرآن مما يجري على التسجيع والازدواج مخالف في تمكين المعنى وصفاء اللفظ، و تضمن الطلاوة. والماء يجري مجراه من كلام الخلق"[5].

والملاحظ لمفهوم الازدواج و مفهوم السجع يرى أن هناك تطابقا كبيرا، لأن السجع كما أشار ابن منظور هو ذلك " الكلام المقفى، أو موالاة الكلام على روي واحد، وجمعه أسجاع، وأساجيع. وهو مأخوذ من قولهم: سجعت الحمامة، وسجع الحمام هو هديله وترجيعه لصوته" [6].

---

[1]. أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص173.

[2]. عمارتوفيق بدوي، الفاصلة القرآنية شكلا وبلاغة، المرجع السابق، 105.

[3]. المرجع نفسه، ص105.

[4]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، المرجع السابق، ص173.

[5]– المرجع نفسه، ص174.

[6]– ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ج7، ص128.

هذا وقد عرفت قضية وجود السجع في القرآن الكريم من عدمه مدًا و جزرا بين المؤيدين و المعارضين. فهذا ابن سنان الخفاجي يذهب إلى و جود السجع في القرآن و قد ردَ على الرماني بقوله :" وأظن الذي دعاهم إلى تسمية كل ما في القرآن فواصل، ولم يسموا ما تماثلت حروفه سجعا، رغبتهم في تنزيه القرآن عن الكلام المروي عن الكهنة و غيرهم"[1]. أما الرماني الذي يعارض وجود السجع في القرآن فيقول :" الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع، توجب حسن إفهام المعاني. و الفواصل بلاغة و الأسجاع عيب. وذلك ان الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها، وهو قلب ما توجبه الحكمة من البلاغة..."[2].

وكمخرج من هذه القضية ننقل رأي الدكتور محمد الحسناوي في كتابه (الفاصلة في القرآن)، إذ يقول:" أن السجع إذا ورد في كلام البشر العادي فهو سجع. وإذا ورد ما يشبهه في القرآن الكريم فعلينا أن نبحث له عن مصطلح نطلقه عليه ..."[3] . وبالتالي حتى لا نقع في الحرج ارتأينا أن نطلق عليه مصطلح الإزدواج كما ذهب إلى ذلك كل من الزيات و أبو هلال العسكري وغيرهم.

6 -الطباق:

الطباق لغة من: طابق، مطابقة، و طباقا بين الشيئين: جعلهما على حد واحد. و طابق غيره: وافقه و ساعده. وطابق قميصين : لبس أحدهما على الآخر. يقال هذا طباق ذاك، أي يطابقه ويوافقه .

أما في الاصطلاح: فهو محسن بديعي معنوي، و يقصد به الجمع بين معنيين متقابلين وهو نوعان: طباق الإيجاب:(الجمع بين معنى و ضده: جميل/ قبيح). وطباق السلب: (استعمال نفس المعنى مرة بالإثبات و مرة بالنفي: يرى/ لا يرى)[4].

---

[1]- محمد الصغير ميسة، جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص44.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

[3]- المرجع نفسه، ص47.

[4]- عادلة بورزاق، كريمة حسون وآخرون، كتاب الأعمال التطبيقية في النحو و الصرف و البلاغة و العروض، السنة الثالثة ثانوي، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر،2002/2001،ص169.

ويعرفه الدكتور الهاشمي أحمد في كتابه (جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع) على أنه "الجمع بين لفظين متطابقين في المعنى، وقد يكونان اسمين أو فعلين، أو حرفين، أو مختلفين. فيكون تقابل في المعنيين، مما يزيد الكلام حسنا وطرفة "[1].

أما الطباق عند قدامة بن جعفر فهو المشترك اللفظي، و المطابق هو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها، بمعنى أن يتحدد اللفظ و يتعدد المعنى. أما المطابق الذي يريد به البلاغيون، فهو الجمع بين الشيء و ضده، الذي يحمل مصطلح "التكافؤ"[2].

إذن فالطباق في الأساس هو محسن بديعي يقوم على عنصر إيقاعي له أهميته ألا وهي التضاد والمخالفة في المعنى. وقد لاحظنا أن المعنى اللغوي له ينصرف إلى الاتفاق، بينما ينصرف المعنى الاصطلاحي إلى الجمع بين المتضادين.

[1]– نهيل فتحي أحمد كتانه، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، أطروحة ماجستير، خليل عودة، جامعة النجاح الوطنية، الأردن، 2000/1999، ص151.

[2]. سعاد بوخاتم، زهية قراوي، جماليات البنية الإيقاعية في شعر أحمد مطر، مرجع سابق ، ص7.

تعريف بالسورة مجال الدراسة:

تعد سورة (يس) من السّور المكية في القرآن الكريم، وهي مرتبة في المصحف الشريف بعد سورة الصافّات وقبل سورة فاطر، أما عن سبب تسميتها بهذا الاسم فقد جاء فيه "سميت هذه السورة يس بمسمى الحرفين الواقعين في أولها في رسم المصحف لأنها انفردت بهما فكان مميزين لها عن بقية السور، فصار منطوقهما علما عليها. وكذلك ورد اسمها عن النّبي صلى الله عليه وسلم"[1]. ويبلغ عدد آيات السورة ثلاثا وثمانين (83) آية جاءت محمّلة بمواضيع شتى ومتنوعة "فقامت السورة على تقرير أمهات أصول الدين على أبلغ وجه وأتمه من إثبات الرسالة والوحي ومعجزة القرآن وما يعتبر في صفات الأنبياء، وإثبات القدر وعلم الله والحشر والتوحيد وشكر المنعم، وهذه أصول الطاعة بالاعتقاد والعمل، ومنها تتفرع الشريعة. وإثبات الجزاء على الخير والشر مع إدماج الأدلة من الآفاق والأنفس بتفنن عجيب فكانت هذه السورة جديرة بأن تسمى قلب القرآن لأن من تقاسيمها تتشعب شرايين القرآن كله، وإلى وتينها ينصبّ مجراها"[2]. وقد أتت المواضيع السابقة متوفرة على نوع من الإيقاع الخاص لا ينافسه ذلك الإيقاع الموجود في فني الشعر أو النثر، نظرا للإعجاز اللامتناهي في آيات القرآن، فاتساق وانسجام متن السورة وائتلاف حركاتها وسكناتها وارتباط كل ذلك بدلالة معينة، أسهم في توافر إيقاع مميز وجمالية خاصة استهوت القلوب وأثرت على النفوس، فتهافت عليها المرتّلون والمجودون، وأنصت إليها السامعون. وقد أسهم في تكوين تلك الإيقاعات والأجراس النغمية في (سورة يس) جملة من العناصر، يأتي في مقدمتها الأصوات اللغوية وما يتبع ذلك من المقاطع اللغوية والنبرات القوية والفواصل القرآنية، إضافة إلى بعض الظواهر الجمالية التي تؤثر في السامع فينتبه وتأسر قلبه فينشرح، والآن لنتتبع هذا الإيقاع المنبعث من السورة:

---

[1]. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1984، الجزء22، ص341.

[2]. المرجع نفسه، 344.

المبحث الأول: مستوى الإيقاع الخارجي للسورة

1. إيقاع الأصوات اللغوية:

إنّ من بين العناصر المهمة التي أسهمت في إبراز الجرس الإيقاعي لسورة يس، نجد ذلك الترديد المتواصل للأصوات اللغوية بأنواعها، وبحسب اختلاف مخارجها و صفاتها ووظائفها، سواء أكانت هذه الأصوات في صيغة الإفراد أوحينما تندرج في تراكيب معينة، ومن خلال تناول الأصوات الموجودة في السورة موضوع الدراسة حاولنا توضيح تجليات الإيقاع الصادر منها على حسب صفاتها كالآتي:

يمكن القول أنّ الأصوات المجهورة هي الأصوات الأكثر ترديدا في سورة يس؛ لذلك سنركز في دراستنا للأصوات على هذا النوع فقط باعتباره أكثر تجليا في متن السورة، وقد بلغ عدد الأصوات المجهورة الوارد في سورة يس ألفان ومائتان وثلاثا وعشرين (2223) حرفا، وهذا مقابل خمسمائة وواحد وخمسين (551) حرفا فقط من الأصوات المهموسة، ممّا يوضح أنّ بناء السورة جاء وفق نسق إيقاعي معتمد في أغلبه على صفات الجهر التي تميز الأصوات على حسب الدلالة المتضمنة فيها، فالأصوات المجهورة" هي أقوى من المهموسة المذكورة، وبعضها أقوى من بعض على قدر ما فيها من الصفات غير الجهر"[1]، وقد توزعت هذه الأصوات المذكورة آنفا في معظم متن السورة، فشكلت إيقاعا متسقا ومنسجما مع طبيعة المواضيع المتناولة في الآيات والدلالة المحتواة عليها. ولعله من الأصوات المجهورة الأكثر ترديدا في سورة يس نجد:

1.1/ حرف اللام:

وقد بلغ عدد ترديد هذا الحرف ثلاث مائة وثمان وعشرين 328 مرّة في سورة يس، واللام حرف من الحروف التي" تخرج من المخرج الخامس من مخارج الفم بعد مخرج الضاد، وهي تخرج من حافة اللسان أدناها إلى منتهى طرفه، واللام حرف متوسط القوة، لأنّ فيها

[1]. أبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مرجع سابق، ص117.

جهرا وفيها رخاوة وفيها انحرافا"[1]، وقد أسهم هذا الحرف في تشكيل إيقاع صوتي يتوافق مع المعاني التي تنبع من الآيات الأكثر احتواءً على هذا الحرف، فمثلا نجد هذا الحرف يتردد من الآية 2 إلى الآية 5، من مرّتين إلى ثلاث مرّات، ثم يزداد إيقاعه فيصل إلى خمس (5) مرّات في كل من الآية 7 و8، نظرا لانتقال الدلالة من حال إلى حال آخر؛ وهو حال القوم المقمحين الذين قال عنهم الله عزّ وجل أنّهم لا يؤمنون. ثمّ يقل ترديد حرف اللام أين يصل إلى مرتين فقط في الآية 12، ذلك أنّ خطاب هذه الآية فيه ذكر لإعجاز الله سبحانه وتعالى، كما نجد فيه ذلك الخطاب الموجّه إلى قوم بني سلمة حين" أرادوا أن يتحولوا من منازلهم في أقصى المدينة إلى قرب المسجد وقالوا: البقاع خالية، فقال لهم النّبي صلى الله عليه وسلم: (يا بني سلمة دياركم تكتب آثاركم). ويعني آثار أرجلهم في المشي إلى صلاة الجماعة"[2].

ثمّ يبرز حرف اللاّم مشكِّلا إيقاعا صوتيا وحسابيا يبدو واضحا في الآية 13 وذلك بترديد خمس (5) مرّات، أما الآيتين 14و15 فقد تردّدت اللام ست (6) مرّات في كل واحدة منهما، ليبرز مرّة أخرى بترديد خمس (5) مرّات في الآية 18، ثمّ ينعدم تماما في الآية 25 وكأنّه يشكل نوعا من الوقفة أو السكتة الموسيقية.

ويتواصل ترديد حرف اللاّم بنسب متساوية تارة ومتفاوتة تارة أخرى، إلى غاية الآيات 37،38،39 أين يتردد سبع (7) مرّات في كل واحدة من هذه الآيات، وتجدر الإشارة إلى أنّ الرقم سبعة يشكِّل نظاما إعجازيا يشمل معظم آيات الذكر الحكيم، ويظهر ذلك في كثير من الدراسات التي قدّمها بعض علماء العصر الحديث ومنهم الدارس المشهور عبد الدائم الكحيل. أما عن أكبر نسبة تردّد بها حرف اللام فقد بلغت ثلاثة عشر 13 مرّة وكان ذلك في الآية 81، والتي نجد فيها حديثا عن قدرة الله عز وجل في خلق السماوات والأرض وخلق مثلهم، فقارئ أوسامع أو مشاهد هذه الآية، يستطيع أن يلمح ذلك الإيقاع الذي يتشكل من تعاقب ثلاثة عشر لاما زادت الآية عذوبة وتناغما، فكان إيقاعها في أتمِّ الاتساق والانسجام وكأنّها قطعة أو لفظة واحدة، وقد رصِفت هذه اللامات بترتيب محكم

[1]. أبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مرجع سابق، ص188.

[2]. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ص356.

من الله سبحانه وتعالى ممّا وفّر إيقاعيتها وجماليتها، ولو قمنا بإبدال لفظة مكان أخرى لاختل ذلك الإيقاع المنتظم في الآية حتى وإن حافظنا على نفس عدد اللامات المكرّر في الآية.

2.1/ حرف الميم:

نجد هذا الحرف هو الآخر يشكّل نسقا إيقاعيا يبدو جليا في متن سورة يس، وذلك من خلال وروده بنسبة عالية إذ بلغ عدد ترديده (310) مرّات، ثمّ إنّه كان حرف الروي الذي انتهت به كل من الآيات: (81،79،78،61،58،39،38،18،11،5،4،2)، والميم " هي أخت الباء في الجهر والشدّة، غير أنّ الميم فيها غنّة إذا سكنت تخرج من الخيشوم مع نفس يجري معها، فشابهت بخروج النفس الحروف الرخوة، فلولا تلك الغنّة والنفس الخارج معها لكانت الميم باءً، لاتفاقهما في المخرج والصفات والقوّة. والميم مؤاخية للنون للغنّة التي في كل واحد منهما، تخرج من الخيشوم ولأنّهما مجهورتان"[1].

فانطلاقا من القول بأنّ الميم هي أخت الباء نجد أنّ: حرف الميم تجاور مع الباء في عدّة مواضع من السورة مجال الدراسة، بحيث أول ما ورد ذلك في كلمة(بمغفرة) في الآية 11وكذلك في كلمة (مبين) التي تردّدت سبع (7) مرّات، فحصل بذلك تقارب بين الحرفين وهذا ما وفّر حسّا إيقاعيا ينتج عن التجاور الحاصل بينهما لاتفاقهما في المخرج والصفات والقوّة، أما في الآية 19 فقد حصل تجاور بين الميم والباء في قوله تعالى(ذكرتم بل) فحقّق هذا التجاور نوعا من [الإخفاء] الذي يكون" عند حرف الباء ويكون الإخفاء مع الغنّة، ويسمى إخفاءً شفويا، وذلك إذا وقع بعد الميم الساكنة حرف الباء"[2]، والأمر نفسه في الآية 65 من خلال قوله تعالى(أرجلهم بما) والآية 81 في قوله(مثلهم بلى). ثمّ نجد تجاور بين الميم والباء في لفظة (بما) التي تردّدت ثلاث (3) مرّات في السورة، غير أنّ الميم هنا جاءت متحرِّكة بعد الباء المتحرِّكة لذلك نأتي بما قاله سيبويه في مثل هذا الموضع إذ يقول" وممّا يدلك أنّه يخفى ويكون بزنة المتحرك قول الشاعر:

---

1. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ص232.
2. صلاح صالح يوسف، العقد المفيد في علم التجويد، مرجع سابق، ص27.

وإنّي بما قد كلّفتني عشيرتي من الذّبِّ عن أعراضها لحقيق

والشاهد فيه إخفاء الباء عند الميم في (بما) لاشتراكهما في المخرج؛ إذ لا يمكن الإدغام إلا بانكسار البيت؛ فجعل الإخفاء بدلا من الإدغام"[1]. أما حين نقول أنّ الميم مؤاخية للنون فذلك راجع للغنّة التي في كل منهما، و"سميتا بذلك لأنّ فيهما غنّة تخرج من الخياشيم عند النطق بهما، فهي زائدة فيهما كالإطباق الزائد في حروف الإطباق، وكالصفير الزائد في حروف الصفير، فالغنّة من علامات قوّة الحرف ومثلهما: التنوين"[2].

أما الحديث عن الإيقاع النابع من تجاور ميم وأخرى، فيتجلى ذلك في آيات كثيرة نحاول أن نحدّد ذلك بالترتيب كالآتي: يوجد في الآية 8 تجاور بين ميم ساكنة تعقبها أخرى متحركة في قوله تعالى(فهم مقمحون)، والأمر نفسه في الآية 13 في قوله (لهم مثلا)، ولا نبتعد كثيرا فقد ورد في الآية 14 أيضا من مثل هذا التجاور وذلك في قوله عزّ وجل (إليكم مرسلون)، ثمّ نجد في الآية 18 قوله تعالى(ليمسّنّكم منّا)، يعقب ذلك قوله تعالى في الآية 19(طائركم معكم)، إضافة إلى قوله(هم مهتدون) في الآية 21 وما ينتج عنها من قلب تنتبه له الأسماع؛ فقد حصل قلب بين الحرفين الميم والهاء، فأتى الضمير (هم) أولا ثمّ قلب إلى(مُه) في لفظة(مهتدون)، ثمّ يتواصل ذلك التجاور بين الميم الساكنة والمتحركة ممّا يحقق إيقاعا سريعا يناسب المعنى المحتوى في الآيات الكريمات، ففي قوله(يأتيهم من) في الآية 30 وتكرارها في الآية 46 مع الضمير المستتر هي، وقوله(قبلهم من) في الآية 31؛ ما يطبع الآيات بجرس إيقاعي نجده أيضا في قوله(لهم من) في الآية 42، و(لهم ما) في الآية57، و(لهم ممّا) في الآية71، أما الآية 80 فاحتوت على تجاورين اثنين هما قوله (لكم من) و كذلك قوله(أنتم منه)؛ وللإشارة فإنّ التجاور بين الميم الساكنة والأخرى المتحركة في الآيات آنفة الذكر، يحقق حكما من أحكام الميم الساكنة وهو ما يعرف ب [الإدغام] الذي" يكون عند حرف واحد وهو الميم إذا وقع بعد الميم الساكنة ميم متحرِّكة تدغم فيها بغنّة، ويسمى إدغام مثلين صغير"[3].

---

1. سيبويه، الكتاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1988، ج4، ص438.
2. أبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مرجع سابق، ص131.
3. صلاح صالح يوسف، العقد المفيد في علم التجويد، مرجع سابق، ص28.

وكذلك يشكّل التجاور الحاصل بين الميم والواو إيقاعا يلقي بأنغامه على السامع ويهز مشاعره؛ ذلك أنّ هذا التجاور يحقق نوعا من [الإظهار] كحكم من أحكام الميم الساكنة وقد ورد ذلك بقولهم"إذا وقع بعد الميم الساكنة أحد حروف الهجاء سوى الباء والميم، كان حكمها الإظهار ويسمى إظهارا شفويا. وتكون أشدّ حالات الإظهار للميم الساكنة عند الواو والفاء وذلك لاتحاد مخرج الميم مع مخرج الواو، وقربه من مخرج الفاء"[1]، أما عن هذا الإظهار في سورة يس فهو يتجلى في الآيات الآتية:

الآية 12 في قوله (وءآثارهم وكلّ)، الآية 18 في قوله (لنرجمنّكم وليمسّنكم)، الآية 36 في قوله (أنفسهم وممّا)، الآية 43 في قوله (لهم ولا هم)، الآية 45 في قوله (أيديهم وما خلفهم)، الآية 49 في قوله (تأخذهم وهم)، الآية 56 في قوله (هم وأزواجهم)، الآية 65 في قوله(أفواههم وتكلمنا) وكذلك قوله(أرجلهم ما)، الآية 72 في قوله (ركوبهم ومنها)، الآية 75 في قوله (نصرهم وهم).

3.1/ حرف النون:

حيث يعدّ هذا الحرف من الأحرف المجهورة التي تردّدت في سورة يس، والنون "صوت له عدّة خصائص صوتية تجعله متداخلا مع كثير من الأصوات العربية، فمن حيث:

المخرج: من حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا...تتصف ايضا بالجهر والتوسط والمراد بالتوسط هنا كونها من الأصوات التي ليست بالرخوة تماما وليست بالشديدة إذ هي رخوة باعتبار مخرجها الأنفي وشديدة باعتبار مخرجها الفموي"[2]، وقد تردّد هذا الحرف ثلاثمائة (300) مرّة في متن السورة فأسهم في إحداث جرس موسيقي يزيد الألفاظ عذوبة ويمنح المعاني وضوحا، كما كان حرف الروي الذي انتهت به 70 آية من آيات سورة يس.

أما عن الآيات التي كانت أكثر ترديدا لهذا الحرف فهي: الآية 47 وقد تردّدت فيها النون تسع (9) مرّات والتي فيها خطاب الله عزّ وجل المتضمن امتناع مشركي قريش

1. صلاح صالح يوسف، العقد المفيد في علم التجويد، مرجع سابق، ص28.
2. حامد بن أحمد بن سعد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية مركز اللغة العربية، القاهرة، د ط، د ت، ص106.

من الإنفاق على المساكين من الذين آمنوا واستهزائهم بهم؛ فقد "روى ابن عطية: أنّ النبي صلى الله عليه وسلم أمر المشركين بالإنفاق على المساكين في شدّة أصابت الناس فشحّ فيها الأغنياء على المساكين ومنعوهم ما كانوا يعطونهم" وباعتبار صوت النون من الأصوات المجهورة فإنّ ترديده في الآية وكأنّه يحمل دلالة ذلك الإنكار والجهل الذي وصل إليه المشركين وجهرهم بالقول (أنطعم من لو يشاء الله أطعمه). ثمّ نجد أيضا الآيات (15، 18 ،34) فقد تردّدت النون ثمان (8) مرّات في كل واحدة من هذه الآيات، كما نلحظ أيضا أنّ النون جاءت في أغلب الآيات السابقة متبوعة أو مسبوقة بمدّ، من مثل(مثلنا، الرحمان، تكذبون) في الآية15، وكذلك(إنّا، تطيرنا، منّا) في الآية18، وكذلك(جعلنا، جنات، أعناب، فجرنا، العيون) وهذا ما يمنح الآيات إيقاعا صوتيا يظهر من خلال تلك المدود والدلالة المتضمنة في الآيات، فمدود الآية34 وكأنها علامة على امتداد جنّات وأعناب وعيون الله عزّ وجل.

وقد أتت النون في متن السورة ساكنة ومتحرِّكة، فالمواضع التي جاءت فيها ساكنة كثيرة ومتنوعة وقد بيّن لنا علماء التجويد بعض أحكامها كالإظهار والإدغام والإقلاب والإخفاء، أما عن تعريفها فقالوا بأنّها" النون التي لاحركة لها وصلا ووقفا، وهي أيضا حرف يثبت خطا ولفظا، ووصلا ووقفا، وترد في الاسم والفعل، متوسطة ومتطرفة، وفي الحرف تقع متطرفة فقط"[1]، والحكم الذي يبدو لنا أنّه يظهر بإيقاع قوي من أحكام النون الساكنة هو الإدغام، الذي يتضمن أن يأتي بعد النون الساكنة أحد هذه الأحرف" الياء، النون، الميم، الواو، اللام، الراء"[2]، فحرف النون جاء بعد النون الساكنة في أربع آيات هي: الآية 34 في قوله (من نخيل)، الآية43 في قوله (وإن نشأ)، الآية68 في قوله (ومن نعمره)، الآية 77 في قوله (من نطفة)، فحقق ذلك إدغاما يمنح صوت النون غنّة " تهب نغمة موسيقية محبّبة للأذن العربية "[3].

4.1/ حرف الواو:

1. صلاح صالح يوسف، العقد المفيد في علم التجويد، مرجع سابق، ص19.
2. المرجع نفسه ، ص21.
3. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص65.

حيث لا غرو من تبيين أثرهذا الحرف في السورة مجال الدراسة، باعتباره من الأصوات المجهورة التي وهبت إيقاعا يصدر من المدّ والقصر، ومن الشدّة واللين، والواو" تخرج من مخرج الباء والميم، من المخرج الثاني عشر من بين الشفتين. وهي مجهورة يكون فيها مدّ ولين إذا سكنت وانضم ما قبلها. وفيها لين إذا سكنت وانفتح ما قبلها ولا تكون ساكنة وقبلها حرف مكسور البتة، وفيها إخفاء إذا سكنت وفيها ثقل إذا تحركت"[1].

وقد تردّدت الواو في متن السورة مائتان و تسعة عشر(219) مرّة وكانت الآيات الآكثر ترديدا لها (12، 47، 52 67) بحيث تردّدت خمس (5) مرّات في كل واحدة من هذه الآيات، أما الآية 65 فقد تردّدت فيها ست (6) مرّات بأكملها، فإذا انتبهنا لذلك النظام الذي يطبع الآيات الأولى نجد أنها في قمّة الإعجاز المتوفر في المتن القرآني، بحيث تتردد الواو خمس (5) مرّات على نسق إيقاعي في الآيات 12، 52، 47، 67. بالإضافة إلى تلك الدلالة التي تتناغم وتردد حرف الواو الذي جاء متحركا في الآية 65 كقوله تعالى(أفوَاههم، وَتكلمنا، وَ تشهد)، وباعتبار أنّ الواو فيها ثقل إذا تحركت، ففي هذا إشارة إلى ثقل العذاب الذي ينتظر الكافرين يوم لا تكون لهم حجّة تنجيهم من عذاب الله، فقد تكلمت أيديهم وشهدت أرجلهم "ومواجهتهم بهذا الإعلام تأييس لهم بأنهم لا ينفعهم إنكار ما اطلعوا عليه من صحائف اعمالهم"[2].

ثمّ نلحظ أيضا أنّ من أكثر المواضع التي تردّدت فيها الواو أن جاءت مزيدة في كثير من الأفعال، ونذكر بعض مواضعها في الفعل الماضي كألفاظ: (قدّموا، قالوا، كذّبوهما، كانوا...)، أما الفعل المضارع فهو الأكثر احتواءً لها و هذه بعض الألفاظ التي احتوتها (يؤمنون، يبصرون، تكذبون، تنتهوا، ترجعون، ينقذون، يعلمون، يأكلون، يشكرون، ينسلون...)، أما فعل الأمر فمواضعها فيه من مثل (اتبعوا، فاسمعون، انفقوا، امتازوا، اصلوها...)؛ فالواو في كل فعل من الأفعال السابقة هي علامة على الجمع والضمير على حد قول ابن جنّي" وتزاد الواو في الفعل علامة للجمع والضمير نحو(الرجال

[1]. أبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مرجع سابق، ص 235.

[2]. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ج23، ص50.

يقومون ويقعدون)"[1]، وقد أسهم هذا التردّد الكثيف لحرف الواو في منح السورة جرسا موسيقيا ونغمة إيقاعية خاصة، تصدر عن تلك الضمة الطويلة التي ترافق الأفعال المذكورة، بالإضافة إلى الدلالة التي تؤديها الواو فيها؛ فالواو تعود على ضمير الجمع في كل المواضع المذكورة آنفا، وهذا ما يوضح أنّ توجه الخطاب ليس لشخص واحد فقط وإنّما هو بضمير الجمع.

5.1/ حرف الياء:

ويعدّ أيضا من الأحرف المجهورة الأكثر ترديدا في سورة يس والياء حرف " تخرج من مخرج الشّين والجيم المذكورين، وهو المخرج الثالث من مخارج الفم. وقد ذكرنا صفة الياء وأنّها تكون من حروف المدّ واللين، ومن حروف العلة، وأنّ فيها خفاءً وثقلا"[2]، وقد تردّدت الياء مائتان وأحد عشر (211) مرّة في سورة يس، وتعدّ الآية 47 في مقدمة الآيات الأكثر ترديدا لهذا الحرف حيث تردّدت فيها الياء ست (6) مرّات، وبرزت فيها كحرف من حروف المدّ خمس (5) مرّات فأسهم ذلك في خلق إيقاع يتناسق وفحوى الخطاب الإلهي في الآية الكريمة وقد أشرنا إلى دلالتها سابقا.

ثمّ يأتي بعد الآية (47)، الآيات (9، 12، 26، 33، 40، 60، 78، 79) وقد تردّدت الياء خمس (5) مرات في كل واحدة من هذه الآيات، وفي كل آية نحس بذلك التناغم الصادر عن صوت الياء وتفاوته بين المدّ واللّين؛ ونذكر بعض ألفاظ المد من مثل(أيديهم، فأغشيناهم، أحصيناه، قومي، ينبغي، مبين، أحييناه، رميم، يحييها، عليم...) فصوت الياء هنا أتى منسجما ودلالة الألفاظ التي تحتويه، حيث ترتفع شدّة الإيقاع وتنخفض في نسق إعجازي واضح، وهذا الذي لم يستطع فصحاء العرب أن يأتوا بمثله أو ينظموا أحسن منه، فما كان عليهم إلاّ أن يعترفوا بإعجازه وقوّة بنائه .

2. إيقاع الألفاظ وتشكيلاتها الصوتية:

---

1. ابن جني، سر صناعة الإعراب، مرجع سابق، ج 2، ص629.
2. أبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مرجع سابق، ص179.

من خلال تناولنا للتجليات الإيقاعية في سورة يس وجدنا عددا كبيرا من الألفاظ المكرّرة في السورة، وقد جاء هذا التكرار لغايات بلاغية وأسلوبية لم نر داعيا لدراستها؛ فما يهمنا هو إبراز الجرس الإيقاعي الناتج عن هذا التكرار الحاصل للألفاظ، من خلال ما تحمله من: مقاطع صوتية، ونبر، وتنغيم، تجلّت بمختلف أنواعها في بناء السورة فمنحت هذه الألفاظ إيقاعا صوتيا متميزا، سواء أكان هذا الإيقاع في جانب الأسماء أو في جانب الأفعال.

1.2/ إيقاع الأسماء:

إذا حاولنا تبيين الأسماء الأكثر ترديدا في سورة يس نجد: لفظة **(مبين)** التي تتكون من مقطعين لغويين أحدهما قصير والآخر طويل، وقد تردّدت هذه اللفظة سبع مرّات في متن السورة، ومن مواضعها أن جاءت في الآيات: (12، 17، 24، 47، 60، 69، 77)، وتتجلى الموسيقى الصادرة عن هذه اللفظة في طول مقطعها الأخير، ووقوع النّبر عليه لأنّ " الصوت المنبور أطول منه حين يكون غير منبور. وانسجام الكلام في نغماته يتطلب طول بعض الأصوات وقصر البعض الآخر"[1].

وتعدّ لفظة **(شيء)** أيضا من الأسماء الأكثر ترديدا في السورة، حيث وردت بهذه الصيغة في الآيات (12، 15، 83) وتكونت تبعا لذلك من مقطع واحد طويل، وهو النوع الرابع من المقاطع اللغوية كما حدّدها إبراهيم أنيس، كما وردت من ناحية أخرى بصيغة (شيئا) في الآيات (23، 54، 82)، وبذلك احتوت على مقطعين متوسطين، وما يطبع هذه اللفظة بشحنة موسيقية عالية ويزيدها عذوبة في النطق انتقال النّبر الواقع فيها من موضع لآخر، ففي صيغتها الأولى وقع النّبر عليها بأكملها، بينما وقع النّبر على مقطعها الأول فقط في صيغتها الثانية، وهذا ما وضحه أنيس بقوله: "قد يطرأ على الكلمة من الأحكام اللغوية ما يستوجب انتقال النّبر من موضعه إلى مقطع قبله، أو آخر بعده من الكلمة"[2].

ومن الإيقاع الصادر عن ترديد الألفاظ ما نجده في لفظة **(مرسلون)**، التي وردت بهذه الصيغة في أربع آيات من السورة، بالإضافة إلى ورودها في آيتين بصيغة (مرسلين)، وممّا زاد من إيقاع هذه اللفظة أنّ جاء المقطع الأخير منها من المقاطع الطويلة التي تبدأ

---

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص82.
2. المرجع نفسه، ص104.

بحرف اللاّم وتنتهي بحرف النون "والنون مؤاخية اللاّم لقرب المخرجين ولانحراف اللاّم إلى مخرج النون، ولأنّهما مجهورتان رخوتان"[1].

أما لفظة **(قوم)** فنجدها واردة في خمسة مواضع من السورة، وقد جاءت مكونة من مقطعين لغويين في كل من الآيات (6، 19، 20، 26)، غير أنّها تكونت من ثلاثة مقاطع في الآية الثامنة والعشرين، أمّا عن الشدّة التي تميز مقاطعها فنجد أنّ المقطع الأول لهذه اللفظة هو أوضح المقاطع علوّا في الصوت، وسبب ذلك أنّه جاء منبورا في مختلف مواضعه من الآيات ومن خصائص المقطع المنبور" أنّه يمدّ نفوذه إلى المقاطع المجاورة له فيشد حركاتها إليه، ويجعلها مماثلة لحركته"[2]، وهكذا نجد أنّ الموسيقى النابعة من ترديد هذه اللفظة إنّما هي راجعة إلى النبّر الذي "يحقق المماثلة بين الحركات في كثير من الصيغ"[3].

كما نجد من إيقاع الألفاظ أيضا لفظة **(آية)** التي وردت في أربع آيات من السورة هي: الآيات (41، 46، 33، 37)، ويعدّ المقطع الأول منها أوضح المقاطع في السمع نظرا لوقوع النّبرعليه من جهة، ومن جهة أخرى لأنّه جاء متبوعا بصوت من الأصوات الصائتة التي وضحناها سابقا بأنّها أوضح الأصوات في السمع.

أمّا لفظة **(القَوْل)** فقد وردت بصيغ مختلفة في الآيات: (7، 58، 70، 76)، واختلفت تبعا لذلك المقاطع المكونة لها، فهي تتكون من مقطع متوسط وآخر قصير في كل من الآية السابعة والآية السبعين، وتتكون من مقطعين متوسطين في الآية الثامنة والخمسين، أمّا في الآية السادسة والسبعين فقد تكونت من ثلاثة مقاطع أوسطهما قصير والآخرين متوسطين. ولكن رغم هذا الاختلاف الواضح في مقاطعها إلا أنّ المقطع الأول هو المقطع الذي يقع عليه النّبر في كل الآيات التي تضمنت هذه اللفظة.

ومن إيقاع الألفاظ أيضا نجد اسم **(الرحمان)** الذي بلغ تواتره أربع مرّات في متن السورة، حيث ورد في الآيات: (10، 15، 24، 52)، وقد وضح ابن عاشور أنّ التعبير بوصف {الرحمان} دون اسم الجلالة هو لوجهين:"أحدهما أنّ المشركين كانوا ينكرون اسم

---

[1]. أبي محمد المكي بن أبي طالب القيسي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مرجع سابق، ص173.

[2]. فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية، مرجع سابق، ص170.

[3]. المرجع نفسه، ص170.

الرحمان، كما قال تعالى<< قالوا وما الرحمان >>. والثاني: الإشارة إلى أن رحمته لا تقتضي عدم خشيته فالمؤمن يخشى الله مع علمه برحمته فهو يرجو الرحمة"[1]. وللإشارة فإنّ هذا الاسم يتكون من مقطعين لغويين؛ أولهما من النوع المتوسط أمّا الآخر فهو من النوع الطويل وهو المقطع الذي يقع عليه النّبر كما يذهب إلى ذلك إبراهيم أنيس.

ومن إيقاع الأسماء أيضا نجد: لفظة **(العليم)** التي تعدّ اسما من أسماء الله الحسنى وهي متكونة من مقطعين لغويين أحدهما قصير والآخر طويل وهو المقطع الذي يقع عليه النّبر، وما يزيد من إيقاعية هذه اللفظة أنّها جاءت بعد صفة (العزيز) في الآية الثامنة والثلاثين "لمناسبة معناهما للتعلق بنظام سير الكواكب، فالعزة تناسب تسخير هذا الكوكب العظيم، والعلم يناسب النظام البديع الدقيق"[2]، كما جاءت بعد صفة (الخلاق) في الآية التاسعة والسبعين لتفيد أنّ الله عزّ وجل "يخلق خلائق كثيرة وواسع العلم بأحوالها ودقائق ترتيبها"[3]، أمّا الآية الواحد والثمانين فقد جاءت فيها بعد لفظة (الخلق) لتعني بأنّه" واسع العلم محيط بكل وسائل الخلق التي لا نعلمها"[4].

إيقاع الأفعال:

إنّ الحديث عن الإيقاع الذي تحدثه الأفعال يتطلب دراسة إحصائية قمنا بها في بداية تناولنا لهذا المبحث، وذلك بغرض توضيح الأفعال الأكثر تواترا في متن السورة سواء أكانت هذه الأفعال متواترة بنفس الصيغة أو بصيغ مختلفة، ومن هذه الأفعال نذكر: الفعل **(قال)** الذي يتكون من مقطع متوسط ومقطع قصير، وقد بلغ عدد ترديد هذا الفعل ستّ عشرة مرّة، منها عشر مرّات بصيغة الماضي المبني للمعلوم وثلاث مرّات بصيغة الماضي المبني للمجهول، كما ورد مرّتين بصيغة المضارع ومرّة واحدة بصيغة الأمر. كما لاحظنا وجود الفعلين (قيل ، قال) معا في كل من الآية السادسة والعشرين وكذلك الآية السابعة والأربعين، ومن خلال تنوع صيغ الفعل (قال) واختلافها في عدد المقاطع التي تضمّها يبرز ذلك الإيقاع الذي يميز الآيات التي يتجلى فيها هذا الفعل.

---

1. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ج 22 ، ص354.
2. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ج23، ص21.
3. المرجع نفسه، ج23، ص76.
4. المرجع نفسه، ج23، ص79.

ونجد أيضا من الأفعال الأكثر ترديدا في سورة يس؛ الفعل **(نذر)** الذي يبين أنّ "أول ما ابتدىء به القوم من التبليغ إنذارهم جميعا بما تضمنته أول سورة نزلت من قوله { كلاّ إنّ الإنسان ليطغى أن رءاه استغنى }"[1]، وقد تردّد هذا الفعل ستّ مرات في متن السورة، منها مرّتين في الآية السادسة التي نلمح فيها ذلك الإيقاع الناتج عن اقترانه بلام التعليل أولا، ثم دخلت عليه (ما) النافية ثانيا التي وضّح اللغويون أنّها على وجهين " أحدهما: أن تكون نافية، لأنّ (آباؤهم) لم ينذروا قبل النّبي عليه السلام"[2].

ونتحسّس نفس الإيقاع في الآية العاشرة التي جاء فيها لفظ الإنذار كذلك مرّتين، غير أنّ اقتران اللفظة الأولى بهمزة التسوية واقتران اللفظة الثانية بأم التخيير ولم الجزم، جعل من دلالة هذا الفعل مختلفة بين الآيتين.

كما يعد الفعل **(خلق)** أيضا من الألفاظ التي أسهمت في توافر إيقاعية السورة مجال الدراسة، وذلك من خلال الترديد المتواصل لصيغه التي تنوعت في مقاطعها بفعل الزيادة الواقعة على حروفها، ففي صيغة الماضي (خلق) مثلا نجد هذا الفعل يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة وبالتالي يقع النّبر على مقطعه الأول استنادا إلى رأي إبراهيم أنيس القائل: "أمّا في الفعل الماضي الثلاثي مثل: (كتب، فرح، صعب) فالنّبر يكون على المقطع الثالث حين تعد المقاطع من آخر الكلمة"[3]، أمّا صيغة (خلقنا) التي وردت مرّتين في السورة فهي تتكون من مقطع قصير ومقطعين متوسطين، ومن ثمّة يكون النّبر واقعا على مقطعها الثاني (لَقْ)، في حين نجد صيغة المضارع (يخلق) أيضا تتكون من ثلاثة مقاطع غير أنّ مقطعها الأول من النوع المتوسط بينما المقطعين الثاني والثالث هما من النوع القصير، وبالتالي نجد أنّ النّبر يقع على مقطعها الأول (يَخْ). وعليه فالتغير الحاصل في مواضع النّبر "يدل على أن مواقع النّبر في الكلمات تخضع للتبديل بحسب التجرد والزيادة واختلاف البنية المقطعية للكلمة"[4].

---

[1]. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ج23، ص348.

[2]. أبو البركات بن الأنباري، البيان في إعراب غريب القرآن، تح: طه عبد الحميد طه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1980، ج2، ص291.

[3]. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص100.

[4]. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق، ص262.

ومن الإيقاع الناتج عن ترديد الأفعال ما يحدثه الفعل **(جعل)** الذي بلغ عدد تريده في السورة خمس مرّات متباينة، فهو في الآيتين الثامنة والتاسعة وكذلك الآية الرابعة والثلاثين بصيغة (جعلنا) التي يقع النّبر على مقطعها الثاني نظرا لتكونها من مقطع قصير ومقطعين متوسطين. أمّا الآية السابعة والعشرون فقد وردت بصيغة (جعلني) ومن ثمّة وقع النّبر على المقطع (ج) وهذا استناد إلى الرأي القائل:" وهناك موضع رابع للنّبر العربي، وإن كان نادرا، وهو حين تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير في الكلمة من النوع الأول مثل (بلحة، عربة، حركة). ففي هذه الحالة يكون النّبر على المقطع الرابع حين نعدّ مقاطع الكلمة من الآخر "[1].

ويمكن القول أنّه بالإضافة إلى إسهام ظاهرة النّبر في إبراز الجرس الإيقاعي لهذه اللفظة، نلحظ أيضا انتماء جميع حروفها إلى مجموعة الأحرف المجهورة ذات الوضوح السمعي العالي.

أمّا الفعل **(علم)** فقد بلغ عدد تواتره في السورة الكريمة أربع مرّات، حيث نجده في الآية السادسة عشر بصيغة المضارع المفرد (يعلم) التي تتكون من مقطعين متوسطين. أمّا في الآية السادسة والعشرين والآية السادسة والثلاثين فقد تكون من ثلاث مقاطع وقع النّبر على مقطعها الأخير (...مون) باعتباره المقطع الأكثر تواترا في فواصل السورة، والذي منحها إيقاعا يتناغم مع دلالات الآيات. في حين نجده في الآية السادسة والسبعين واردا بصيغة المتكلم (نعلم) متكونا من مقطعين وقع النّبر على أولهما " للدلالة على استيعاب علم الله تعالى بجزئيات الأمو وكلياتها....والوقف عند قوله (ولا يحزنك قولهم) مع الابتداء بقوله (إنّا نعلم) أحسن من الوصل لأنّه أوضح للمعنى..."[2] .

كما تواتر الفعل **(عمل)** ثلاث مرات في السورة الكريمة، ففي الآية الخامسة و الثلاثين ورد بصيغة الماضي (عملته) المقترن بالهاء، و تكون تبعا لذلك من أربع مقاطع صوتية، وقع النبر على المقطع الثالث منها، و قد سبق بالإسم الموصول (ما) المعطوفة على لفظة (الثمر)، " فكان ذلك أوفر في الإمتنان و انسب بسياق الآية مساق الإستدلال "[3].

---

[1]. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص100.

[2]. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ج 23، ص73.

[3]. المرجع نفسه، ص14.

أما في الآية الرابعة و الخمسين، فقد ورد الفعل سالف الذكر بصيغة (تعملون) حاملا دلالة المخاطب، ووقع النبر على مقطعه الأخير باعتباره من المقاطع الطويلة التي تتضمن حرف المد المنطلق بإيقاعة.

أما في الآية الواحدة و السبعين، فقد ورد الفعل المذكور سابقا مشاكلا للصيغة الموجودة في الاية الخامسة و الثلاثين مع عدم اقترانه بضميرالهاء. و جاء لفظ " العمل للخلق بطريق الإستعارة التمثيلية"[1].

المبحث الثاني: مستوى الإيقاع الداخلي للسورة

إيقاع الظواهر الجمالية:

لقد أسهم في بناء الإيقاع الصوتي لسورة يس مجموعة من الظواهر الجمالية، نذكر من أهمها: الفاصلة القرآنية، الطباق، الجناس، الازدواج، الترصيع، رد العجز على الصدر، وغير ذلك من الظواهر الصوتية التي تحمل شحنات إيقاعية على اختلاف أنواعها، وقد جاءت هذه الظواهر بمهارة في النظم والترتيب وبراعة في التنسيق والانسجام، فكونّت بذلك أجراسا موسيقية وإيقاعات جمالية تتفاوت بين السرعة والبطء، وبين الشدّة واللين، وقد جاء فيها من الإعجاز بالقدر الذي فيها من العذوبة اللفظية، ولعلّه من الظواهر الصوتية التي أثرت إيقاعية سورة يس نجد:

1. إيقاع الفاصلة القرآنية:

يقول السيد قطب معلقا على طبيعة الفاصلة في سورة يس: "هذه السورة المكية، ذات فواصل قصيرة، وإيقاعات سريعة...و قصر الفواصل مع سرعة الإيقاع يطبع السورة بطابع خاص. فتتلاحق إيقاعاتها و تدق على الحس دقات متوالية، يعمل على مضاعفة أثرها مع ما تحمله معها من الصور و الظلال التي تخلقها المشاهد المتتابعة من بدء السورة إلى نهايتها و هي متنوعة و موحية و عميقة الآثار"[2].

إن متأمل الفواصل في سورة يس يجدها من نسق الفواصل المتواترة بكثرة في القرآن الكريم والتي تنتهي بحرفي النون و الميم، و في هذا الباب يقول الرافعي في كتابه (إعجاز القرآن) : " و ما هذه الفواصل التي تنتهي بها آيات القرآن إلا صورتان للأبعاد التي

[1] . محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار الصابوني، السعودية، د ط، د ت، ج2، ص380.

[2] – السيد قطب، في ظلال القرآن، مرجع سابق، ص3443.

تنتهي بها جمل الموسيقى، و هي متفقة مع آياتها في قرار الصوت اتفاقا عجيبا، يلائم نوع الصوت، والوجه الذي يساق عليه بما ليس وراءه العجب مذهب، و نراها أكثر ما تنتهي بالنون و الميم؛ و هما الحرفان الطبيعيان في الموسيقى نفسها..."[1].

وسورة يس تتسم بتنوع نهايات فواصلها. و يمكن أن نقسمها إلى ثلاثة أقسام كالآتي:

1.1/ الفواصل التي تنتهي بحرفي الواو والنون (...ون):

وهي الفواصل الأكثر تواترا في سورة يس ومن نماذجها الكلمات التالية :(غافلون، المرسلون، مقمحون، يؤمنون، يبصرون، تكذبون، مسرفون، مهتدون، يرجعون، ينقذون، ترحمون، متكئون، العيون، فاكهون، مالكون..). وعند قيامنا بعملية إحصائية وجدنا أن هذا النوع قد تواتر أربعا و خمسين مرة.

ومن خلال الأمثلة التي ذكرناها سالفا نلاحظ أن نهايات هذا النوع من الفواصل أي الواو والنون قد اقترنت بحروف مختلفة، وقد مثل المد (الواو) مركزا للمقطع الصوتي الذي تمثل بدايته حروفا متنوعة و متباينة، في حين نهايته جاءت ثابتة ألا وهي النون.

و يرى عبد المالك مرتاض في كتابه (الخطاب القرآني) بأنّ " مختلف الآراء المتعلقة بحرف اللين هذا تشهد بأنه يترك أثرا صوتيا في مجاورته لمختلف الحروف، مثله حروف المد الأخرى (الألف و الياء). وأما عن نهاية المقطع الصوتي (النون) فإنه حرف نشيط في العربية. وقد كثر تواتره فيها. بحيث نجد الشعراء ركزوا عليه في تدبيج قصائدهم..."[2].

إن ملازمة النون للمقطع الصوتي الأكثر تواترا في السورة يعود إلى أمور عديدة، ترتبط في مجملها بخصائصها الصوتية و من أهمها:

"أن النون صوت مجهور يتوسط الشدة و الرخاوة، الأمر الذي جعله أسرع تأثر بما يجاوره من أصوات، وأشدها تأثرا حين يقترن بالسكون، فحينئذ يتحقق اتصاله بما بعده اتصالا

---

[1]– كمال الدين عبد الغني المرسي، فواصل الآيات القرآنية، مرجع سابق، ص83/82.

[2]– عبد المالك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، دار هومة، الجزائر، د ط،2001 ، ص278.

مباشرا. كما نجده ضمن مصنفات (الحروف الشعورية)، فالنون حرف شعوري مثير لمختلف الأحاسيس والمشاعر..."[1].

وإذا تأملنا التركيبات الإيقاعية للمقاطع الصوتية التالية (حون، نون، رون، بون، فون، دون، عون، ذون، هون، ءون، مون، هون، كون) نجد المقطع الصوتي (...ون) مسبوق بحروف لها صفات متميزة و متنوعة،" فمنها الشديد كالتاء والعين، ومنها المجهور كالجيم و الدال. ومنها الحاد بصفيره كالسين. والرخو المهموس كالفاء والهاء. ومنها الجامع بين الشدة والرخاوة كالميم والنون"[2].

وعند إحصائنا لهذه المقاطع، وجدنا أن المقطع الصوتي (...لون) هو الأكثر تواترا، حيث تكرر في سورة يس ستة عشر مرة. و يأتي في المرتبة الثانية المقطع (...رون) بتسعة مرات، ثم يليه المقطع (...عون) بسبعة مرات، ثم المقاطع الأخرى كل حسب تواتره.

نماذج من النوع الأول:

1ـ (واضرب لهم مثلا أصحاب القرية إذ جاءها **المرسلون،** إذ ارسلنا إليهم اثنين فكذبوهما فعززنا بثالث فقالوا إنّا إليكم **مرسلون،** قالوا ما أنتم إلا بشر مثلنا و ما أنزل الرحمان من شيء إن أنتم إلا **تكذبون،** قالوا ربنا يعلم إنّا إليكم **لمرسلون)** . يس من الآية:13 إلى 17.

2- (وإن كل لما جميع لدينا **محضرون**) يس : 32.

3ـ (ولو نشاء لطمسنا على أعينهم فا ستبقوا الصراط فأنى **يبصرون**) يس:66.

4- (ألم يروا كم أهلكنا قبلهم من القرون أنهم إليهم لا **يرجعون**) يس : 31.

5ـ (إني آمنت بربكم **فاسمعون**) يس:25

نلحظ من خلال هذه النماذج التي ذكرناها أن واو المد أعطت ايقاعا ينطلق معه الصوت جاريا تتجاوب له المشاعر و تطرب له النفس تم تتبعه النون باعثة بجرسها نغما شجيا يجمع بين القيمة الدلالية و الإيقاعية في زمن واحد، " وفي هذا الباب يقول السيوطي: كثير في القرآن ختم الفواصل بحروف المد و اللين إلحاق النون، و حكمته وجود التمكين

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 56/55.

[2]- المرجع نفسه، ص 55/22.

من التطريب...كما يقول عز الدين علي السيد : إنّ ممدود الكلام له صلة بالنفس في راحة القلب بمد النفس، وراحة السمع بحسن النغم"[1].

2.1/ الفواصل التي تنتهي بحرفي الياء والنون (...ي ن):

يعد هذا المقطع الصوتي النوع الثاني الذي صبغت به الفواصل التي تواترت في سورة يس، وقد تكرر ستة عشر مرة. ومن نماذجه نجد (يس، المرسلين، المبين، المكرمين، حين، معرضين، صادقين، الكافرين).

نلاحظ في هذا المقطع الصوتي تغير حرف المد، فبعد أن كان (واوا) في المقطع السابق الذكر أصبح الآن (ياءا) ، ويطلق على هذا النوع من الحروف (أشباه الحركات/ أبعاض الحركات)، حيث يقول ابن جني في كتابه (سر صناعة الإعراب): " اعلم أنّ الحركات أبعاض لحروف المد و اللين وهي الألف و الواو و الياء، فكما أن هذه ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة و الضمة..."[2].

وفي هذا النوع سبق المقطع الصوتي (...ي ن) هو الآخر بحروف متنوعة، حيث نجد كل من (لين، بين، مين، حين، ضين، قين، رين) . أما عن المقاطع الأكثر تواترا في هذا النوع فنجد المقطع (بين) بسبع مرات، ثم يليه المقطع (لين) بثلاث مرات.

ثم إن الكلمات التي اقترنت بها الفاصلة في هذه المقاطع الصوتية، هي عبارة عن صفات وأسماء وصف الله عز وجل بها عباده؛ فمنهم (يس) ومنهم (المرسلين، المكرمين، الصادقين، / الكافرين، المعرضين) ومنها ما تعلق بالزمن مثل (حين) ، أما (المبين) فتحمل دلالة الوصف لشيء الظاهر الواضح.

نماذج من النوع الثاني :

1- (**يس،** و القرآن الحكيم، إنك لمن **المرسلين**) يس:3/2/1.

2- (إنا نحن نحيي الموتى و نكتب ما قدموا و ءاثارهم و كل شيء احصيناه في إمام **مبين**) يس : 12.

3- (إلا رحمة و متاعا إلى **حين**) يس:44.

4- (لتنذر من كان حيا و يحق القول على **الكافرين**) يس: 70.

---

[1]- زبيدة بن أسباع، دلالة التكرار في سورة الرحمان، مرجع سابق، ص89.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص39.

نلاحظ على هذه الفواصل أنها تميزت بإيقاع فيه نوع من الانسراح والانطلاق، ولعبت فيه الياء دورا واضحا من خلال تلك الحركة الطويلة، وقد زاد اقترانها مع النون– التي ذكرنا خصائصها سالفا في النوع الأول – تكوين جرس مترنم يبعث في الآيات نغما شجيا يشد إليه القارئ و المستمع شدّا.

3.1/ الفواصل التي تنتهي بحرفي الياء و الميم (..ي م):

إن تواتر هذا النوع من الفواصل في سورة يس جاء بنسبة أقل من النوعين السابقين، حيث تكرر هذا المقطع الصوتي إثنا عشرة مرة، ومن نماذجه نذكر :(الحكيم، مستقيم، الرحيم، كريم، العليم، القديم، رميم).

نلحظ أنّ هذا المقطع الصوتي يتميز عن المقطعين السابقين في الحرف الأخير ألا و هو (الميم)، إلا أنه يتفق مع النوع الثاني في حرف المد (الياء). علاوة على ذلك نجده هو الآخر مسبوقا بجملة من الحروف التي تنوعت بين (الميم و الراء واللام والقاف) وهي حروف متواترة بكثرة في اللغة العربية.

هذا وقد تكرر المقطع الصوتي المسبوق بحرف اللام (...ليم) أربع مرات مثل :(أليم، العليم)، أما المقطعين المسبوقين بحرفي الحاء (...حيم) والقاف (...قيم) فقد تكرّرا مرتين لكل واحد منهما، مثل (الرحيم) و (المستقيم).

أما فيما يخص الكلمات المقترنة بهذا النوع من الفواصل فكلها عبارة عن صفات و اسماء لله عز وجل مثل :(الحكيم : الرحيم، كريم ، عليم ...).

نماذج من النوع الثالث :

1– (يس، و القرآن **الحكيم**، إنك لمن المرسلين، على صراط **مستقيم**، تنزيل العزيز **الرحيم)** يس: من الآية 1 إلى 5.

2– (إنما تنذر من اتبع الذكر وخشي الرحمان بالغيب فبشره بمغفرة وأجر **كريم**) يس: 11

3– (و الشمس تجري لمستقر لها ذلك تقدير العزيز **العليم**، و القمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون **القديم**) يس : 39/38.

4– (قل يحييها الذي أنشأها أول مرة و هو بكل خلق **عليم**) يس: 79.

نلحظ على هذا النوع من الفواصل أنها تحمل وقعا لطيفا على الأذن، وهذا من خلال الجرس الإيقاعي الذي تحمله (الميم) باعتبارها من الحروف المتوسطة. حيث يقول الدكتور إبراهيم أنيس: " إن الميم صوت مجهور، لا هو بالشديد ولا الرخو، بل ممّا يسمى بالأصوات المتوسطة... و لقلة ما يسمع للميم من حفيف اعتبرت في درجة وسطى بين الشدة و الرخاوة "[1].

وقد ارتبطت الميم هنا بمعان جليلة ألا و هي دلالات الكمال لله عز و جل و لوعة خلقه.

ملاحظة عامة على فواصل سورة يس :

من خلال تأملنا في نظم هذه الفواصل استوقفتنا ظاهرة تماسك البناء، حيث لاحظنا تواترا للآيتين والثلاث والأربع على مقطع صوتي واحد، ثم يتوقف هذا المقطع في آية أو آيتين ليعوض بمقطع صوتي آخر، ثم تتوالى هذه العملية على طول السورة، وهذا التنوع في بناء إيقاع السورة مرتبط بتغير الدلالات والمضامين، وهذا كله يمثل " تمام الاتصال و الائتلاف، وجمال النظم الذي يجعل السورة الكريمة عبارة عن بناء متناسق و متماسك، تأخذ كل آية بأختها و تدل أولياتها على أخرياتها "[2].

2. إيقاع ظواهر البديع في السورة:

1.2/ الطباق:

ومعلوم أنّ الطباق كظاهرة جمالية هو" الجمع بين لفظين متضادين (متقابلين) في الكلام"[3]، وقد ورد الطباق بأنواعه المختلفة في سورة يس سواء أكان ذلك في آية محدّدة أو بين آية وأخرى:

فمن الطباق الحاصل في آية محدّدة نذكر قوله تعالى في الآية السادسة (6): (لتنذر قوما ما أنذر أباؤهم فهم غافلون) فالطباق هنا واقع بين اللفظتين (لتنذر ، ما أنذر)، وهو طباق من النوع السالب الذي فصل بين شطريه بالأداة (ما) التي نفت إنذار أباء القوم المذكورين

---

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص48.

[2]– محمد بن سعد الدبل، مقال عن نسق الفواصل في سورة الرعد(2)، موقع شبكة الألوكة، ص1.

[3]. الأزهر زناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص172.

في الآية الكريمة، ثمّ يعود ذلك الإنذار الموجه للقوم في الآية السادسة بصيغة مختلفة في الآية العاشرة، يظهر ذلك في قوله تعالى: (وسواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون) فاللفظتان (أآنذرتهم ، لم تنذرهم) تمثلان أيضا طباقا من النوع السالب، وكأن ذلك علامة على أنّ هؤلاء القوم في خسران سواء أأنذرهم الرسول الموجه إليهم أم لم ينذرهم. وترديد الطابق السالب مرّتين وانتمائه لمصدر واحد من الألفاظ، يترك لدى السامع انتظارا لمزيد من هذا التتابع الإيقاعي الحاصل نتيجة التضاد.

أما الآية 9 التي فيها قوله تعالى: (وجعلنا من بين أيديهم سُدّا ومن خلفهم سُدّا فأغشيناهم فهم لا يبصرون) فالطباق الواقع في هذه الآية هو بين اللفظتين: "(من بين أيديهم ، ومن خلفهم)"[1]، والأمر نفسه في لفظتي (بين أيديكم ، ما خلفكم) من الآية 45 التي فيها قوله تعالى: (وإذا قيل لهم اتقوا ما بين أيديكم وما خلفكم لعلّكم ترحمون)، وهذا اعتمادا على أنّ المقصود" ما بين أيديهم يراد منه المستقبل، وما خلف يراد منه الماضي، قال تعالى حكاية عن عيسى عليه السلام<< مصدقا لما بين يدي من التوراة >>؛ أي ما تقدمني. وذلك أنّ أصل هذين التركيبين تمثيلان "[(2)]، وهذا ما يوضح أنّ هناك نوعا من الترجيع الذي يعدّ من المميزات الإيقاعية التي تكشف إعجاز وجمالية الآيات القرآنية.

ثم نجد في الآية 12 لفظتا (نحي الموتى) باعتبارهما طباقا من النوع الخفي الذي" يكون التقابل فيه بين لفظ صريح ولفظ آخر يدل على أحد لوازم اللفظ القابل للطرف الأول"[(3)]، فالموت من لوازم الحياة ولا يكون الأول إلا بالثاني، وقد جمع الله عزّ وجل بين هذين الضدين أيضا في الآية 33 من خلال قوله تعالى: (وآية لهم الأرض الميتة أحييناها وأخرجنا منها حبّا فمنه يأكلون)، وهذا ما منح الآيتين نغما صوتيا ناتجا عن الترديد الحاصل في كلا الموضعين، إضافة إلى تلك المزية المتمثلة في تقديم لفظة (الميتة) على لفظة (أحييناها) في الآية 33 على عكس ما جاء في الآية 12.

أما فيما يخص الطباق من النوع الإيجابي فقد ورد ذلك في الآية 37 من خلال قوله تعالى: (وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذاهم مظلمون)، فلفظتي (الليل ، النهار)

---

[1]. محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، مرجع سابق، ج2، ص340.

[2]. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ج23، ص30.

[3]. الأزهر زناد، دروس في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص174.

تجسدان طباقا إيجابيا يسهم في إبراز جرس إيقاعي حينما يتكرر بنفس اللفظتين في الآية 40 التي فيها قوله تعالى: (لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكلّ في فلك يسبحون).

ثمّ لا تبتعد كثيرا حتى نسمع نغما ينبجس من ذلك التضاد الواقع في الآية 47 من خلال قوله تعالى: (وإذا قيل لهم انفقوا ممّا رزقكم الله قال الذين كفروا للذين آمنوا أنطعم من لو يشاء الله أطعمه إن أنتم إلا في ضلال مبين)، فهنا نجد لفظتي (كفروا ، آمنوا) تمثل طباقا إيجابيا تنتهي لفظتاه بواو الجماعة وألف المد ممّا يحدث انسجاما موسيقيا ناتجا عن تجاور حرفي اللين. أما الآية 53 التي تتضمن قوله تعالى: (إن كانت إلا صيحة واحدة فإذا هم جميع لدينا محضرون) فيظهر فيها الطباق في لفظتي (واحدة ، جميع) فسامع أو قارئ هذه الآية ينتبه لذلك الإيقاع السريع الحاصل بتغير مسار الخطاب، فقد جاءت جل ألفاظ الشطر الأول موحية للمفرد إلى غاية (إذا) الفجائية التي تلمح " إلى حصول مضمون الجملتين المقترنتين بحرف المفاجأة في مثل لمح البصر"[1]، فكان ذلك متسقا وسرعة الإيقاع المرافق للآية.

ويتواصل ذلك النغم الصادر من تجليات الطباق الوارد في آيات سورة يس، ففي الآية 76 يوجد طباقا إيجابيا واضحا في قوله تعالى: (فلا يحزنك قولهم إنّا نعلم ما يسرّون وما يعلنون)، وقد جمع الله سبحانه وتعالى بين (يسرّون ، يعلنون) وقدّم " الإسرار للاهتمام به لأنّه أشد دلالة على إحاطة علم الله بأحوالهم، وذكر بعده الإعلان لأنّه محل الخبر وللدلالة على استيعاب علم الله تعالى بجزئيات الأمور وكلياتها"[2]، فحصل بذلك وقعا صوتيا يحمل غاية جمالية ناتجة عن التقديم والتأخير الذي انتاب الضدين.

ولعلّ آخر آية جمع فيها بين شيئين متضادين هي الآية 81 التي تضمنت قوله عزّ وجل: (أوليس الذي خلق السماوات والأرض بقادر على أن يخلق مثلهم بلى وهو الخلاق العليم)، حيث جمع سبحانه وتعالى بين السماوات والأرض في نفس الآية ممّا منحها عذوبة في اللفظ ودقة في الفهم ودلالة على الإعجاز.

---

1. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ج23، ص40.
2. المرجع نفسه، ج23، ص73.

نأتي الآن إلى توضيح ذلك الطباق الحاصل بين آية وآية أخرى ومدى إثرائه للدلالة ووقعه على الأسماع، فمن ذلك لفظتا (الجنة ، جهنّم) حيث وردت الأولى في الآية 26 وتكررت في الآية 56 في حين جاءت لفظة (جهنّم) مرّة واحدة في الآية 63، ثمّ نجد لفظتا (السماء ، الأرض) وقد وردت الأولى مرّة واحدة في الآية 28 بينما تكررت الثانية مرتين في الآية 33 و36، وهذا ما يمنح القرآن الكريم درجة لا متناهية في الإعجاز، وحلاوة دائمة في الاستماع، ناتجان عن التركيب الدقيق لألفاظه والدلالة المتولدة من معانيه.

كما تتضح تجليات الطباق أيضا في لفظتي (كذّبوهما ، صدق) فاللفظة الأولى وردت في الآية 14 وتكرّرت في الآية 15 بقوله (تكذبون)، أمّا لفظة (صدق) فوردت مرّة واحدة من السورة وكان ذلك في الآية 52، ثمّ نجد هذا النوع من الطباق أيضا في لفظتي (ذكّرتم ، نسي) وقد وردت اللفظة الأولى منه في الآية 19 بينما ذكرت اللفظة الثانية في الآية 78. أمّا الآيتين 26 و36 فقد زخرفتا بطباق من النوع السالب يتمثل في اللفظتان (يعلمون ، لا يعلمون).

وعموما نقول أنّ الطباق كظاهرة جمالية موجودة في القرآن الكريم وموجودة في الفن البشري، ألفيناها حاضرة بقوة في سورة يس ممّا وهب السورة جرسا صوتيا يصنعه ذلك التضاد المسموع من آيات السورة "ذلك أنّ هذه الثنائيات الضدية تحدث نوعامن التأثير على الوجدان قبل الأسماع.

2.2/ الجناس:

يعدّ الجناس كظاهرة صوتية تقتضي" أن يتفق لفظان أو أكثر في الأصوات المكونة لهما ويختلفا في المعنى"[1]، وهو من الظواهر التي تردّدت في متن سورة يس؛ فمنحتها جوّا إيقاعيا يتيحه ذلك التناسق الذي رصفت به الحروف والمعاني التي تضمنتها الألفاظ، وقد ورد الجناس مثله مثل الطباق تارة في آية واحدة وتارة بين آية وأخرى على النحو الآتي:

1. الأزهر زناد، دروس في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص153.

إنّ تحقق الجناس في نفس الآية من سورة يس يبدأ من الآية 12 التي فيها قوله تعالى: (إنّا نحن نحي الموتى ونكتب ما قدموا وآثارهم وكل شيء أحصيناه في إمام مبين)، حيث أنّ الجناس يقع هنا في لفظتي (نحن ، نحي) وهذا ما يسمى بالجناس الناقص المطرّف الذي وضّحه العلماء بأنّه " ما اختلف ركناه في حرف أو حرفين متقاربين في المخرج"[1]، وقد شكّلت هاتان اللفظتان جرسا صوتيا يندفع من التناغم الحاصل بين حرفي النون والحاء، بالإضافة إلى انطواء حرف الياء والنون على نفس الصفة وهي (بين الشدّة والرخاوة).

ثمّ نجد نفس النوع من الجناس في الآية 14 والتي فيها قوله عزّ وجل: (إذ أرسلنا إليهم اثنين فكذّبوهما فعزّزنا بثالث فقالوا إنّا إليكم مرسلون)، حيث وقع الجناس بين اللفظتين (إليهم ، إليكم) فرغم اختلاف اللفظتين في حرف واحد واتفاقهما في جميع الحروف، إلا أنّ دلالة الأولى فيها خطابا للغائب بينما تتضمن الثانية خطابا للحاضر.

كما نجد في الآية 28 التي تتضمن قوله تعالى: (ومآ أنزلنا على قومه من بعده من جند من السماء وما كنّا منزلين) نوعا من الجناس الذي ينتاب الحرف (من)، فالسامع يلحظ ذلك الجرس الذي يتأتى من ترديد هذا الحرف وما يحدثه من نغم موسيقي مع اختلاف دلالته في كلّ موضع، وقد تكلّم عنه صاحب (التحرير والتنوير) فقال: " وفي الإتيان بحرف (من) ثلاث مرّات مع اختلاف المعنى محسن الجناس"[2].

أمّا الآية 43 التي فيها قوله تعالى: (وإن نشأ نغرقهم فلا صريخ لهم ولا هم ينقذون) فنلحظ أنّ الجناس وقع في اللفظتين (لهم ، لا هم)، فأول ما يتبادر إلى الذهن عند سماع هاتين الكلمتين أنّهما ذات معنى واحد، غير أنّ انفصال (اللام) عن الضمير (هم) مع اقترانها بالألف في اللفظة الثانية، أدى إلى تغير تام في المعنى وإن كنّا نسمع جرسا صوتيا واحدا من كلا اللفظتين.

ونلمح أيضا من أنواع الجناس الناقص في سورة يس جناسا يتجلى في الآية 60 التي فيها قوله تعالى: (ألم أعهد إليكم يا بني آدم أن لا تعبدوا الشيطان إنّه لكم عدو مبين)،

---

1. الأزهر زناد، دروس في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص158.

2. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ج23، ص6.

وقد ظهر الجناس هنا من خلال اللفظتين (تعبدوا ، عدو) وما يحدث بينهما من تقارب صوتي تكتسب حروفه صفة الجهر.

أمّا الحديث عن ذلك الجناس الذي يتجلى بين آية وأية أخرى، فمن المواقع التي حصل فيها أن كان في اللفظتين (ذكّرتم ، ذكر) وقد جاءت اللفظة الأولى في الآية 19 بينما أتت الثانية في الآية 69، وهذا النوع من الجناس ينتمي للنوع الناقص لأنّنا نلحظ اختلافا في عدد حروف اللفظتين وكذلك اختلافا في جنسهما فالأولى جاءت فعلا أمّا الثانية فهي اسم.

ومن مواقع الجناس في السورة ما نجده بين اللفظتين (فاكهون ، فاكهة) فاللفظة الأولى موجودة في الآية 55 وتعني" الفاكِه: ذو الفكاهة بضم الفاء، وهي المزاح بالكلام المسِرّ والمضحك، وهي اسم مصدر: فكه بكسر الكاف ، إذا مزح وسرّ"[1]، أمّا اللفظة الثانية فموجودة في الآية 57 ومعناه "ما يؤكل للتلذذ لا للشبع كالثمار والنقول وإنّما خصّت بالذكر لأنّها عزيزة النوال للناس في الدنيا"[2]، وهكذا نلحظ أنّه بالرغم من الاختلاف الواضح بين معنى اللفظتين، إلا أنّ اشتراكهما في عدد الحروف المكونة لهما وفّر جناسا صوتيا يطبع إيقاعية السورة القرآنية.

وكذلك نجد في لفظتي (ضلال ، ظلال) جناسا من النوع الغير التام، فرغم انطواء الحرفين على نفس الصفة وهي الإطباق إلاّ أنّ قلب الضاد في الآية 47 إلى ظاءٍ في الآية 56، أدى إلى اختلاف معنى اللفظتين، فالأُولى من"الضّلال والضّلالة: ضدّ الهدى والرّشادِ"[3]، أمّا الثانية فقد قرأها "الجمهور بوزن فعال بكسر أوله على أنّه جمع ظل، أي ظل الجنّات"[4].

كما نجد أيضا ما يسمى بالجناس المقلوب في اللفظتين (وعد ، عدو)، وقد وردت الأولى في الآية 52 في حين وردت الثانية في الآية 60، وكانت الحروف المكونة لكلتيهما من

---

1. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ص41.
2. المرجع نفسه، ص43.
3. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص2601.
4. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، مرجع سابق، ص42.

الحروف المجهورة وهذا الذي منحهما جرسا صوتيا نتجت عنه ظاهرة جمالية ألقت بسحرها على إيقاعية السورة القرآنية.

ونجد من الجناس الناقص أيضا ما هو حاصل في اللفظتين (يعلمون ، تعملون)، وقد وقعت الأولى في الآية 26 وتكرّرت مسبوقة بنفي في الآية 36 في حين كانت الثانية في الآية 54، ويمكن القول أنّ حضورهما في السورة كفعلين مضارعين وبنفس الحركات بالإضافة إلى وقوع كلّ واحدة منهما في آخر الآية، هوالذي خلق منهما ظاهرة الجناس وما يتبعها من مزية في السمع وتغذية للروح.

بالإضافة إلى هذه الأنواع من الجناس نجد نوعا آخر هو: " جناس الاشتقاق بين (تطيرنا ، طائركم)"[1]، فرغم انتماء اللفظة الأول لصيغة الأفعال واللفظة الثانية لصيغة الأسماء غير أنّ اشتراكهما في أكثر الحروف؛ وتسرب دلالة اللفظة الثانية إلى اللفظة الثانية جعل من كلا اللفظتين محسنا بديعيا يتمثل في الجناس، والأمر نفسه بالنسبة للفظتين: (أرسلنا ، المرسلون).

3.2/ الازدواج:

يعد الازدواج هو الآخر من بين الظواهر الجمالية التي ألقت بظلالها على سورة يس، حيث أنّنا في كل آية منها نتحسّس تلك الموسيقى النابعة من التوافق الحاصل بين وزن لفظتين أو أكثر، وقد كثر الازدواج في القرآن" حتى حصل في أوساط الآيات فضلا عما تزاوج في الفواصل منه"[2]، ومن أمثلة الازدواج في سورة يس نجد:

ذلك الازدواج الواقع بين الأسماء، ومن الآيات التي تضمنته: الآية 5 التي فيها قوله تعالى: (تنزيل العزيز الرحيم)، فالازدواج هنا واقع بين اللفظتين (العزيز ، الرحيم) نظرا لتوافقهما في الوزن وبالتالي توافقهما في نفس المقاطع. ثمّ يظهر هذا النوع من الإزواج مشكّلا نسقا إيقاعيا يتجلى في الآية 38 التي تتضمن قوله تعالى: (والشمس تجري

---

1. محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، مرجع سابق، ج2، ص340.
2. أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص173.

لمستقر لها ذلك تقدير العزيز العليم)، فاللفظتان (العزيز ، العليم) وقعتا في نهاية الآية وتكونت كل منهما من عدد المقاطع الموجود في اللفظة الثانية، فوقع بذلك ازدواجا كان من العناصر الإيقاعية التي تعتمد على" إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج"[1].

كما وقع الازدواج بين الكلمات تجلى أيضا بين الحروف، ومثال ذلك قوله تعالى في الآية 10: (وسواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون)، فالحرفان (أم ، لم) أيضا يتفقان في الوزن وممّا يزيد من موسيقيتهما أنهما: من الجناس الناقص، إضافة إلى انتهاء كل واحد منهما بالميم الساكنة وما يتبعها من نغم وضحناه سابقا. كما يقع في الآية 81 أيضا ازدواجا بين الحروف في قوله تعالى: (أوليس الذي خلق السماوات والأرض بقادر على أن يخلق مثلهم بلى وهو الخلاق العليم)، فالحرفان (على ، بلى) جاءا على وزن واحد، وزاد من جرسهما الإيقاعي أن تماثلا في حرفيهما الأخير.

أما الحديث عن ذلك الازدواج الواقع بين الأفعال فهو كثير في السورة، ومن أمثلته ما يوجد في الآية 14 في قوله تعالى: (إذ أرسلنا إليهم اثنين فكذّبوهما فعزّزنا بثالث فقالوا إنّا إليكم مرسلون)، فأفعال (أرسلنا ، عزّزنا) تمثل ازدواجا يزيد من نغمته ذلك الانتهاء بحرف النون المتبوع بالألف. أمّا الآية 20 التي يقول فيها سبحانه وتعالى: (وجاء من أقصا المدينة رجل يسعى قال ياقوم اتبعوا المرسلين)، فنجد أنّها تحتوي على ازدواجين اثنين هما: (جاء ، قال) وكذلك (أقصا ، يسعى)، وما يجعل من هذا الازدواج جرسا إيقاعيا حدوث الازدواج الثاني بين لفظتي الازدواج الأول.

ويمكن القول أنّ الازدواج كموسيقى موجودة في الكلام العربي، وجدناه حاضرا أيضا في سورة يس ولكي نستدل على وجوده في القرآن الكريم عامة نورد ما قاله حسن الزيّات في ذلك"و أقطع الحجج على أنّ الازدواج والسجع من لوازم الأسلوب العربي، أنّ القرآن وهو: {كتاب أحكمت آياته ثمّ فصلت من لدن حكيم خبير}(هود، الآية 10). قد تجوز في بعض الألفاظ والصيغ محافظة عليهما"[2]، أما الاستدلال على وجود الازدواج في الحديث النبوي الشريف فيذكر لنا الزيات قول النبي صلى الله عليه وسلم: "{ارجعن مأجورات غير

---

[1]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992، ص69.

[2]. أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1967، ص131.

مأزورات}. وإنّما أراد موزورات من الوزر"[1]. ومن ثمّة فإنّ الازدواج كغيره من الظواهر الجمالية التي تمنح النص القرآني إيقاعا يجعله في أعلى مراتب الإعجاز والإيقاعية.

[1]. أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، مرجع سابق، ص132.

بعد تقديمنا للفصول الثلاثة التي تحتوي عليها مذكّرتنا، تجّلت لنا بعض النتائج التي تعدّ إجابة عن الأسئلة المستفهَمِ عنها في بداية هذا البحث، ويمكن أن نوضح هذه النتائج كالآتي:

من خلال استقراء الآراء النقدية التي وردت عن نقادنا القدامى بخصوص تطرقهم لماهية الإيقاع، وجدنا أنّ كثيرا من هؤلاء النقاد تطرق لهذا المفهوم الحيوي ومنهم: ابن طباطبا الذي وضّح أنّ الإيقاع في الشعر يرد على الفهِم فيطرب لصوابه نتيجة لما يتوافر عليه من حسن التركيب واعتدال الأجزاء، ولكن رغم تطرق هذا الناقد لمفهوم الإيقاع غير أنّ حديثه لم يخرج عن نطاق ارتباط الأخير بالوزن الشعري وانحصاره فيه.

الإيقاع كلمة موجودة في الثقافة العربية منذ القدم وحتى في وقتنا المعاصر، غير أنّ البعض لم يتطرق للمصطلح بحدوده الدقيقة وإنّما عبّر عنه بما يحوم في دلالته، فمثلا نجد حازم القرطاجنّي يتكلم عن الإيقاع في سياق حديثه عن التناسب الزمني في الموسيقى والتناسب الزمني في الشعر.

الإيقاع موضوع شاسع يتجاوز المكونات العروضية من وزن وقافية؛ بل يخرج أكثر من ذلك إلى ميادين أخرى، وهذا الذي وضّحه الدارس الغربي بنفنيست حين أقرّ بأنّ الإيقاع قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج. وكذلك الدارس ميشونيك الذي يرى أنّ الإيقاع موجود في كلِّ خطاب، وبين اختلاف الخطابات وتنوعها يختلف نوع الإيقاع وتتعدد أساليبه.

التفت كثير من الدارسين المحدثين لدراسة الإيقاع بصفة عامة والإيقاع القرآني بصفة خاصة، ومن بين هؤلاء نجد: سيد قطب حينما تكلّم عن الإيقاع الجزئي والإيقاعي الكلي في القرآن الكريم، وخاصة في كتابه؛ التصوير الفنّي في القرآن وكذا كتاب في ظلال القرآن.

يسهم في تشكّل الإيقاع الموجود في القرآن الكريم مجموعة من المكونات الصوتية، كالأصوات اللغوية باختلاف أنواعها وصفاتها، المقاطع اللغوية، عنصر النّبر وكذا

عنصر التنغيم...وهي المكونات نفسها التي نلمحها في تشكّل الإيقاع الموجود في فنّي الشعر والنثر.

كان للإسهامات التي بذلها علماء التجويد النصيب الأوفر في توضيح الخصائص التي تشكّل إيقاعية النص القرآني، ومن أهمّ هؤلاء العلماء: المؤلف صلاح صالح سيف، المؤلف أبا محمد مكي بن أبي طالب القيسي.

أسهمت الحروف اللغوية التي تتكون منها سورة يس في منح السورة إيقاعا واضحا، وذلك من خلال الطريقة التي رصفت بها هذه الحروف وكذا التجاور الواقع بينها، وهذا مّا وفّر أيضا إيقاعا للكلمات التي تتكون منها السورة فجاءت سهلة المخرج عذوبة في النطق.

أسهم عنصر النّبر بالشدّة التي تميز بعض المقاطع اللغوية من الكلمة في خلق صورة إيقاعية ذات أبعاد جمالية، تتناسب والدلالة التي تؤديها التراكيب اللغوية سواء أكانت هذه التراكيب كلمات مفردة أو جملة محدّدة.

تزخر سورة يس بمجموعة من الجماليات الإيقاعية، كتلك الجمالية التي تحققها الفاصلة القرآنية من خلال تنوع مقاطعها تبعا لاختلاف الدلالة المتضمّنة في الآيات القرآنية. بالإضافة إلى تلك المحسنات البديعية وما تحمله من نغمات وأجراس إيقاعية.



بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

يٰسٓ ﴿١﴾ وَٱلۡقُرۡءَانِ ٱلۡحَكِيمِ ﴿٢﴾ إِنَّكَ لَمِنَ ٱلۡمُرۡسَلِينَ ﴿٣﴾ عَلَىٰ
صِرَٰطٖ مُّسۡتَقِيمٖ ﴿٤﴾ تَنزِيلَ ٱلۡعَزِيزِ ٱلرَّحِيمِ ﴿٥﴾ لِتُنذِرَ قَوۡمٗا مَّآ
أُنذِرَ ءَابَآؤُهُمۡ فَهُمۡ غَٰفِلُونَ ﴿٦﴾ لَقَدۡ حَقَّ ٱلۡقَوۡلُ عَلَىٰٓ أَكۡثَرِهِمۡ فَهُمۡ
لَا يُؤۡمِنُونَ ﴿٧﴾ إِنَّا جَعَلۡنَا فِيٓ أَعۡنَٰقِهِمۡ أَغۡلَٰلٗا فَهِيَ إِلَى ٱلۡأَذۡقَانِ
فَهُم مُّقۡمَحُونَ ﴿٨﴾ وَجَعَلۡنَا مِنۢ بَيۡنِ أَيۡدِيهِمۡ سَدّٗا وَمِنۡ خَلۡفِهِمۡ
سَدّٗا فَأَغۡشَيۡنَٰهُمۡ فَهُمۡ لَا يُبۡصِرُونَ ﴿٩﴾ وَسَوَآءٌ عَلَيۡهِمۡ ءَأَنذَرۡتَهُمۡ أَمۡ
لَمۡ تُنذِرۡهُمۡ لَا يُؤۡمِنُونَ ﴿١٠﴾ إِنَّمَا تُنذِرُ مَنِ ٱتَّبَعَ ٱلذِّكۡرَ وَخَشِيَ
ٱلرَّحۡمَٰنَ بِٱلۡغَيۡبِ ۖ فَبَشِّرۡهُ بِمَغۡفِرَةٖ وَأَجۡرٖ كَرِيمٍ ﴿١١﴾ إِنَّا نَحۡنُ نُحۡيِ
ٱلۡمَوۡتَىٰ وَنَكۡتُبُ مَا قَدَّمُواْ وَءَاثَٰرَهُمۡ وَكُلَّ شَيۡءٍ أَحۡصَيۡنَٰهُ فِيٓ
إِمَامٖ مُّبِينٖ ﴿١٢﴾ وَٱضۡرِبۡ لَهُم مَّثَلًا أَصۡحَٰبَ ٱلۡقَرۡيَةِ إِذۡ جَآءَهَا
ٱلۡمُرۡسَلُونَ ﴿١٣﴾ إِذۡ أَرۡسَلۡنَآ إِلَيۡهِمُ ٱثۡنَيۡنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزۡنَا بِثَالِثٖ
فَقَالُوٓاْ إِنَّآ إِلَيۡكُم مُّرۡسَلُونَ ﴿١٤﴾ قَالُواْ مَآ أَنتُمۡ إِلَّا بَشَرٞ مِّثۡلُنَا وَمَآ
أَنزَلَ ٱلرَّحۡمَٰنُ مِن شَيۡءٍ إِنۡ أَنتُمۡ إِلَّا تَكۡذِبُونَ ﴿١٥﴾ قَالُواْ رَبُّنَا

يَعۡلَمُ إِنَّآ إِلَيۡكُمۡ لَمُرۡسَلُونَ ١٦ وَمَا عَلَيۡنَآ إِلَّا ٱلۡبَلَٰغُ ٱلۡمُبِينُ ١٧
قَالُوٓاْ إِنَّا تَطَيَّرۡنَا بِكُمۡۖ لَئِن لَّمۡ تَنتَهُواْ لَنَرۡجُمَنَّكُمۡ وَلَيَمَسَّنَّكُم مِّنَّا
عَذَابٌ أَلِيمٞ ١٨ قَالُواْ طَٰٓئِرُكُم مَّعَكُمۡۚ أَئِن ذُكِّرۡتُمۚ بَلۡ أَنتُمۡ قَوۡمٞ
مُّسۡرِفُونَ ١٩ وَجَآءَ مِنۡ أَقۡصَا ٱلۡمَدِينَةِ رَجُلٞ يَسۡعَىٰ قَالَ يَٰقَوۡمِ
ٱتَّبِعُواْ ٱلۡمُرۡسَلِينَ ٢٠ ٱتَّبِعُواْ مَن لَّا يَسۡـَٔلُكُمۡ أَجۡرٗا وَهُم
مُّهۡتَدُونَ ٢١ وَمَا لِيَ لَآ أَعۡبُدُ ٱلَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيۡهِ تُرۡجَعُونَ ٢٢
ءَأَتَّخِذُ مِن دُونِهِۦٓ ءَالِهَةً إِن يُرِدۡنِ ٱلرَّحۡمَٰنُ بِضُرّٖ لَّا تُغۡنِ عَنِّي
شَفَٰعَتُهُمۡ شَيۡـٔٗا وَلَا يُنقِذُونِ ٢٣ إِنِّيٓ إِذٗا لَّفِي ضَلَٰلٖ مُّبِينٍ ٢٤
إِنِّيٓ ءَامَنتُ بِرَبِّكُمۡ فَٱسۡمَعُونِ ٢٥ قِيلَ ٱدۡخُلِ ٱلۡجَنَّةَۖ قَالَ يَٰلَيۡتَ
قَوۡمِي يَعۡلَمُونَ ٢٦ بِمَا غَفَرَ لِي رَبِّي وَجَعَلَنِي مِنَ ٱلۡمُكۡرَمِينَ ٢٧
۞ وَمَآ أَنزَلۡنَا عَلَىٰ قَوۡمِهِۦ مِنۢ بَعۡدِهِۦ مِن جُندٖ مِّنَ ٱلسَّمَآءِ وَمَا كُنَّا
مُنزِلِينَ ٢٨ إِن كَانَتۡ إِلَّا صَيۡحَةٗ وَٰحِدَةٗ فَإِذَا هُمۡ خَٰمِدُونَ ٢٩
يَٰحَسۡرَةً عَلَى ٱلۡعِبَادِۚ مَا يَأۡتِيهِم مِّن رَّسُولٍ إِلَّا كَانُواْ بِهِۦ
يَسۡتَهۡزِءُونَ ٣٠ أَلَمۡ يَرَوۡاْ كَمۡ أَهۡلَكۡنَا قَبۡلَهُم مِّنَ ٱلۡقُرُونِ أَنَّهُمۡ
إِلَيۡهِمۡ لَا يَرۡجِعُونَ ٣١ وَإِن كُلّٞ لَّمَّا جَمِيعٞ لَّدَيۡنَا مُحۡضَرُونَ ٣٢

وَءَايَةٌ لَّهُمُ ٱلۡأَرۡضُ ٱلۡمَيۡتَةُ أَحۡيَيۡنَٰهَا وَأَخۡرَجۡنَا مِنۡهَا حَبّٗا فَمِنۡهُ
يَأۡكُلُونَ ﴿٣٣﴾ وَجَعَلۡنَا فِيهَا جَنَّٰتٖ مِّن نَّخِيلٖ وَأَعۡنَٰبٖ وَفَجَّرۡنَا فِيهَا
مِنَ ٱلۡعُيُونِ ﴿٣٤﴾ لِيَأۡكُلُواْ مِن ثَمَرِهِۦ وَمَا عَمِلَتۡهُ أَيۡدِيهِمۡۖ أَفَلَا
يَشۡكُرُونَ ﴿٣٥﴾ سُبۡحَٰنَ ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلۡأَزۡوَٰجَ كُلَّهَا مِمَّا تُنۢبِتُ
ٱلۡأَرۡضُ وَمِنۡ أَنفُسِهِمۡ وَمِمَّا لَا يَعۡلَمُونَ ﴿٣٦﴾ وَءَايَةٞ لَّهُمُ ٱلَّيۡلُ
نَسۡلَخُ مِنۡهُ ٱلنَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظۡلِمُونَ ﴿٣٧﴾ وَٱلشَّمۡسُ تَجۡرِي
لِمُسۡتَقَرّٖ لَّهَاۚ ذَٰلِكَ تَقۡدِيرُ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡعَلِيمِ ﴿٣٨﴾ وَٱلۡقَمَرَ قَدَّرۡنَٰهُ
مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلۡعُرۡجُونِ ٱلۡقَدِيمِ ﴿٣٩﴾ لَا ٱلشَّمۡسُ يَنۢبَغِي لَهَآ
أَن تُدۡرِكَ ٱلۡقَمَرَ وَلَا ٱلَّيۡلُ سَابِقُ ٱلنَّهَارِۚ وَكُلّٞ فِي فَلَكٖ
يَسۡبَحُونَ ﴿٤٠﴾ وَءَايَةٞ لَّهُمۡ أَنَّا حَمَلۡنَا ذُرِّيَّتَهُمۡ فِي ٱلۡفُلۡكِ
ٱلۡمَشۡحُونِ ﴿٤١﴾ وَخَلَقۡنَا لَهُم مِّن مِّثۡلِهِۦ مَا يَرۡكَبُونَ ﴿٤٢﴾ وَإِن نَّشَأۡ
نُغۡرِقۡهُمۡ فَلَا صَرِيخَ لَهُمۡ وَلَا هُمۡ يُنقَذُونَ ﴿٤٣﴾ إِلَّا رَحۡمَةٗ مِّنَّا
وَمَتَٰعًا إِلَىٰ حِينٖ ﴿٤٤﴾ وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ ٱتَّقُواْ مَا بَيۡنَ أَيۡدِيكُمۡ وَمَا
خَلۡفَكُمۡ لَعَلَّكُمۡ تُرۡحَمُونَ ﴿٤٥﴾ وَمَا تَأۡتِيهِم مِّنۡ ءَايَةٖ مِّنۡ ءَايَٰتِ
رَبِّهِمۡ إِلَّا كَانُواْ عَنۡهَا مُعۡرِضِينَ ﴿٤٦﴾ وَإِذَا قِيلَ لَهُمۡ أَنفِقُواْ مِمَّا

رَزَقَكُمُ ٱللَّهُ قَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لِلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَنُطۡعِمُ مَن لَّوۡ يَشَآءُ
ٱللَّهُ أَطۡعَمَهُۥٓ إِنۡ أَنتُمۡ إِلَّا فِي ضَلَٰلٖ مُّبِينٖ ٤٧ وَيَقُولُونَ مَتَىٰ هَٰذَا
ٱلۡوَعۡدُ إِن كُنتُمۡ صَٰدِقِينَ ٤٨ مَا يَنظُرُونَ إِلَّا صَيۡحَةٗ وَٰحِدَةٗ
تَأۡخُذُهُمۡ وَهُمۡ يَخِصِّمُونَ ٤٩ فَلَا يَسۡتَطِيعُونَ تَوۡصِيَةٗ وَلَآ إِلَىٰٓ
أَهۡلِهِمۡ يَرۡجِعُونَ ٥٠ وَنُفِخَ فِي ٱلصُّورِ فَإِذَا هُم مِّنَ ٱلۡأَجۡدَاثِ إِلَىٰ
رَبِّهِمۡ يَنسِلُونَ ٥١ قَالُواْ يَٰوَيۡلَنَا مَنۢ بَعَثَنَا مِن مَّرۡقَدِنَاۜ هَٰذَا مَا
وَعَدَ ٱلرَّحۡمَٰنُ وَصَدَقَ ٱلۡمُرۡسَلُونَ ٥٢ إِن كَانَتۡ إِلَّا صَيۡحَةٗ
وَٰحِدَةٗ فَإِذَا هُمۡ جَمِيعٞ لَّدَيۡنَا مُحۡضَرُونَ ٥٣ فَٱلۡيَوۡمَ لَا تُظۡلَمُ
نَفۡسٞ شَيۡـٔٗا وَلَا تُجۡزَوۡنَ إِلَّا مَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ٥٤ إِنَّ أَصۡحَٰبَ
ٱلۡجَنَّةِ ٱلۡيَوۡمَ فِي شُغُلٖ فَٰكِهُونَ ٥٥ هُمۡ وَأَزۡوَٰجُهُمۡ فِي ظِلَٰلٍ
عَلَى ٱلۡأَرَآئِكِ مُتَّكِـُٔونَ ٥٦ لَهُمۡ فِيهَا فَٰكِهَةٞ وَلَهُم مَّا يَدَّعُونَ ٥٧
سَلَٰمٞ قَوۡلٗا مِّن رَّبّٖ رَّحِيمٖ ٥٨ وَٱمۡتَٰزُواْ ٱلۡيَوۡمَ أَيُّهَا
ٱلۡمُجۡرِمُونَ ٥٩ ۞ أَلَمۡ أَعۡهَدۡ إِلَيۡكُمۡ يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ أَن لَّا تَعۡبُدُواْ
ٱلشَّيۡطَٰنَۖ إِنَّهُۥ لَكُمۡ عَدُوّٞ مُّبِينٞ ٦٠ وَأَنِ ٱعۡبُدُونِيۚ هَٰذَا صِرَٰطٞ
مُّسۡتَقِيمٞ ٦١ وَلَقَدۡ أَضَلَّ مِنكُمۡ جِبِلّٗا كَثِيرًاۖ أَفَلَمۡ تَكُونُواْ

تَعۡقِلُونَ ﴿٦٢﴾ هَٰذِهِۦ جَهَنَّمُ ٱلَّتِي كُنتُمۡ تُوعَدُونَ ﴿٦٣﴾ ٱصۡلَوۡهَا ٱلۡيَوۡمَ
بِمَا كُنتُمۡ تَكۡفُرُونَ ﴿٦٤﴾ ٱلۡيَوۡمَ نَخۡتِمُ عَلَىٰٓ أَفۡوَٰهِهِمۡ وَتُكَلِّمُنَآ
أَيۡدِيهِمۡ وَتَشۡهَدُ أَرۡجُلُهُم بِمَا كَانُواْ يَكۡسِبُونَ ﴿٦٥﴾ وَلَوۡ نَشَآءُ
لَطَمَسۡنَا عَلَىٰٓ أَعۡيُنِهِمۡ فَٱسۡتَبَقُواْ ٱلصِّرَٰطَ فَأَنَّىٰ يُبۡصِرُونَ ﴿٦٦﴾ وَلَوۡ
نَشَآءُ لَمَسَخۡنَٰهُمۡ عَلَىٰ مَكَانَتِهِمۡ فَمَا ٱسۡتَطَٰعُواْ مُضِيّٗا وَلَا
يَرۡجِعُونَ ﴿٦٧﴾ وَمَن نُّعَمِّرۡهُ نُنَكِّسۡهُ فِي ٱلۡخَلۡقِۖ أَفَلَا يَعۡقِلُونَ ﴿٦٨﴾ وَمَا
عَلَّمۡنَٰهُ ٱلشِّعۡرَ وَمَا يَنۢبَغِي لَهُۥٓۚ إِنۡ هُوَ إِلَّا ذِكۡرٞ وَقُرۡءَانٞ مُّبِينٞ ﴿٦٩﴾
لِّيُنذِرَ مَن كَانَ حَيّٗا وَيَحِقَّ ٱلۡقَوۡلُ عَلَى ٱلۡكَٰفِرِينَ ﴿٧٠﴾ أَوَلَمۡ يَرَوۡاْ
أَنَّا خَلَقۡنَا لَهُم مِّمَّا عَمِلَتۡ أَيۡدِينَآ أَنۡعَٰمٗا فَهُمۡ لَهَا مَٰلِكُونَ ﴿٧١﴾
وَذَلَّلۡنَٰهَا لَهُمۡ فَمِنۡهَا رَكُوبُهُمۡ وَمِنۡهَا يَأۡكُلُونَ ﴿٧٢﴾ وَلَهُمۡ فِيهَا مَنَٰفِعُ
وَمَشَارِبُۖ أَفَلَا يَشۡكُرُونَ ﴿٧٣﴾ وَٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ ءَالِهَةٗ لَّعَلَّهُمۡ
يُنصَرُونَ ﴿٧٤﴾ لَا يَسۡتَطِيعُونَ نَصۡرَهُمۡ وَهُمۡ لَهُمۡ جُندٞ
مُّحۡضَرُونَ ﴿٧٥﴾ فَلَا يَحۡزُنكَ قَوۡلُهُمۡۘ إِنَّا نَعۡلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا
يُعۡلِنُونَ ﴿٧٦﴾ أَوَلَمۡ يَرَ ٱلۡإِنسَٰنُ أَنَّا خَلَقۡنَٰهُ مِن نُّطۡفَةٖ فَإِذَا هُوَ
خَصِيمٞ مُّبِينٞ ﴿٧٧﴾ وَضَرَبَ لَنَا مَثَلٗا وَنَسِيَ خَلۡقَهُۥۖ قَالَ مَن يُحۡيِ

ٱلۡعِظَٰمَ وَهِيَ رَمِيمٞ ٧٨ قُلۡ يُحۡيِيهَا ٱلَّذِيٓ أَنشَأَهَآ أَوَّلَ مَرَّةٖۖ وَهُوَ
بِكُلِّ خَلۡقٍ عَلِيمٌ ٧٩ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُم مِّنَ ٱلشَّجَرِ ٱلۡأَخۡضَرِ نَارٗا
فَإِذَآ أَنتُم مِّنۡهُ تُوقِدُونَ ٨٠ أَوَلَيۡسَ ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ
وَٱلۡأَرۡضَ بِقَٰدِرٍ عَلَىٰٓ أَن يَخۡلُقَ مِثۡلَهُمۚ بَلَىٰ وَهُوَ ٱلۡخَلَّٰقُ
ٱلۡعَلِيمُ ٨١ إِنَّمَآ أَمۡرُهُۥٓ إِذَآ أَرَادَ شَيۡـًٔا أَن يَقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ٨٢
فَسُبۡحَٰنَ ٱلَّذِي بِيَدِهِۦ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيۡءٖ وَإِلَيۡهِ تُرۡجَعُونَ ٨٣

صدق الله العظيم

أ. المصادر:

1. المصحف الشريف، برواية حفص عن عاصم.
2. ابن جني، الخصائص، تح علي النجار، دار الكتاب المصرية، القاهرة، د ط، 1955.
3. ابن طباطبا، عيار الشعر، المكتبة التجارية، القاهرة، د ط ، 1956.
4. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط3، 1993،
5. أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981،
6. أبا محمد مكي بن أبي طالب القيسي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، تح: أحمد حسن فرحات، دار عمار، الأردن، ط3، 1996.
7. السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.
8. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.
9. سيبويه، الكتاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1988.
10. صلاح صالح سيف، العقد المفيد في أحكام التجويد، المكتبة الإسلامية، الأردن، ط1، 1987.
11. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992.

ب. المراجع:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط 4، 1999.
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط 2، 1952.
3. أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1967.
4. أحمد حمدان إبتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط 1، 1997.
5. تمّام حسّان، اجتهادات لغوية، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2007.
6. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتاب، القاهرة، ط 1، 1993.
7. جان كوين، بناء لغة الشعر، تر وتح: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1966.
8. صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر، د ط، 1982.
9. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.
10. فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط 1، 2004.
11. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000.

12. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1984، الجزء22.

13. محمد بنيس، الشعر لعربي الحديث بنياته ودلالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1989.

14. محمد حسن شرشر، البناء الصوتي في البنيان القرآني، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط1، 1988.

15. محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار الصابوني، السعودية، د ط، د ت، ج2.

16. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت.

17. محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، د ت.

18. محي الدين رمضان، وجوه من الإعجاز الموسيقي في القرآن، دار الفرقان، عمّان، ط1، 1982.

19. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط8، 2005.

ج. الرسائل الجامعية:

1. حمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، الطاهر حجار، جامعة الجزائر، 2006/2005.
2. بداش حنيفة، الأسلوبية الوظيفية وموقفها من كتاب البيان في روائع القرآن، رسالة ماجستير، دوب رابح، جامعة منتوري قسنطينة، 2008.
3. حليمة خلفي، إشكالية المنهج في تجربة محمد بنيس النقدية، رسالة ماجيستير، حسان راشدي، جامعة فرحات عباس سطيف، الجزائر،2012/2011.
4. داحو سامية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، مذكرة ماجستير، العربي عميش، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف،2009/2008.
5. دفة بلقاسم، نماذج من الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، دراسة دلالية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان 2009.
6. رائد مصباح الداية، البناءات الجمالية في النص القرآني، رسالة ماجستير، كمال أحمد غنيم، الجامعة الإسلامية/غزة، 2011.
7. زبيدة بن أسباع، دلالة التكرار في سورة الرحمن، مجلة الأثر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، العدد 14، جوان 2012.
8. سعاد بوخاتم وزهية قراوي، جماليات البنية الإيقاعية في شعر أحمد مطر، مذكرة ليسانس، دوالي بلخير، جامعة يحيى فارس، المدية، الجزائر، 2012/2011.
9. صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011/2010.

10. فيصل حسين طحمير غوادرة، التكرار في الفاصلة القرآنية، الجزء الأخير من القرآن الكريم أنموذجا، دراسة أسلوبية، جامعة القدس المفتوحة، جنين، فلسطين، ب.ت.
11. كريمة محاوي، التلقي الإيقاعي عند سيد قطب، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة بشار، جويلية 2016، العدد الأول.
12. محمد الصغير ميسة، جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كمال شلواي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2012/2011.
13. مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي، رسالة دكتوراه، عبد القادر دامخي، جامعة الحاج لخضربباتنة، الجزائر، 2011/2010.
14. نصيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر.
15. نهيل فتحي أحمد كتانه، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، أطروحة ماجستير، خليل عودة، جامعة النجاح الوطنية، الأردن، 2000/1999.

د. المجلات:

1. Sempoux André, Mourrot(Jean), le génie d’un style, chateaubriand, Rythme et sonorité dans les" mémoires d’outre-tombe" in Revue Belge de philologie et d’histoire, Tome 41, Janvier ,1963.
2. كريمة محاوي، التلقي الإيقاعي عند سيد قطب، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة بشار، جويلية 2016، العدد الأول.

3. مسعود وقاد، النّبر وحيوية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة الأثر، جامعة الوادي/ الجزائر، مارس2016، العدد24.

4. نعيم اليافي، عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، أكتوبر ويناير1986، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد26/25.

هـ. المواقع الإلكترونية:

1. أحمد حيزم، نحو مقاربة إنشائية للإيقاع، ملتقى اللغة العربية و آدابها، الرياض، أكتوبر/نوفمبر2005، على الرابط: faculty.ksu.edu.sa.

2. محمد بن سعد الدبل، مقال عن نسق الفواصل في سورة الرعد(2)، موقع شبكة الألوكة على الرابط: http://www.alukah.net/Literature_Language/0/39818/

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة ..... أ ب ج د

الفصل التمهيدي: الإيقاع من الممارسة إلى الوعي النظري.....5 _ 28

المبحث الأول: الإيقاع في كتابات العرب القدامى.....5 _ 11

المبحث الثاني: الإيقاع في الدراسات الحديثة والمعاصرة.....12 _ 29

1. عند الغربيين.....12 _ 17
2. عند العرب ....18 _ 29

الفصل الأول: مكونات الإيقاع الصوتي وجمالياته في القرآن الكريم.....30 _56

المبحث الأول: مكونات الإيقاع الصوتي.....30 _ 42

1. الأصوات اللغوية ..... 30 _ 33
2. المقاطع اللغوية ..... . 33 _ 36
3. النّبر .... 36 _ 39
4. التنغيم .... 39 _43

المبحث الثاني: من جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم..... 44 _ 56

1. الفاصلة القرآنية..... .. 43
2. التكرار..... 47

3. الترصيع..... 51
4. الجناس..... 52
5. الازدواج..... 54
6. الطباق..... 55

الفصل الثاني: دراسة إيقاعية في سورة يس.....59 _ 85

المبحث الأول: مستوى الإيقاع الخارجي للسورة..... 60 _ 70

1. إيقاع الأصوات اللغوية .... 60 _65
2. إيقاع الألفاظ وتشكيلاتها الصوتية ..... 65 _ 73

المبحث الثاني: مستوى الإيقاع الداخلي للسورة..... 74 _ 87

1. إيقاع الفواصل القرآنية ....74 _ 78
2. إيقاع الظواهر البديعية .... 78 _ 87

خاتمة 89

ملحق 91

قائمة المصادر والمراجع.....97

فهرس الموضوعات 103