وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة يحي فارس بالمديـة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الإيقاع الصوتي في قصيدة صلة الخيال لـ سامي البارودي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: نقد حديث و معاصر

-إعداد الطالبتين:

- نبيلة بتيخ.
- جميلة كحلي.

إشراف الأستاذة:

- سهام عماد.

السنة الجامعية: 2019-2020

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة يحي فارس بالمديـة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الإيقاع الصوتي في قصيدة صلة الخيال لـ سامي البارودي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: نقد حديث و معاصر

-إعداد الطالبتين:

- نبيلة بتيخ.
- جميلة كحلي.

إشراف الأستاذة:

– سهام عماد.

لجنة المناقشة:

د/ دويفي سهام	مناقشا و رئيسا
د/ عماد سهام	مشرفا و مقررا
أ/ برادي علي	مناقشا

السنة الجامعية: 2019-2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والاحترام

للأستاذة "**سهام عماد**" على جهدها ومساندتها لنا طيلة فترة البحث،

فقد أمدتنا بالنصائح والإرشادات التي اتخذناها

منهجا في هذا العمل المتواضع.

إهداء

الحمد والشكر لله أولا وأخيرا الذي وفقنا وأعاننا...

- إلى من أرضعتني الحب والحنان...إلى رمز الحب وبلسم الشفاء... إلى من جعل الله الجنة تحت قدميها...

-الى والدتي

- إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم...

-إلى والدي

- إلى قطعة من روحي...إخوتي وأخواتي كل باسمه.

-إلى كل من ساعدني في انجاز هذا العمل... من قريب أو بعيد ولو بنصيحة جزآك الله خيرا

إلى أستاذتي الفاضلة **سهام عماد**...على مجهودها الكبير ووقوفها بجانبي وتبرير أخطائي...وعلى جميل صبرها...جعلها الله فخرا لأهل العلم والمعرفة.

- والحمد لله كثيرا على توفيقه لنا لإتمام هذا العمل المتواضع...وهو القائل جلّ جلاله في محكم تنزيله " **فاذكروني أذكركم واشكروني ولا تكفرون**." فاللهم زدني علما على علم ولا تجعلني أكل ولا أمل كيف وكان أول أمرك لرسولك "**اقرأ**".

نبيلة بتيخ.

إهداء

إلى نبع الحنان وملاك الرّحمة والعطف والأمان

-أمي الحبيبة رحمها الله-

إلى القلب الكبير الذي حماني، وتحمّل مشاق الحياة من أجل سعادتي وراحتي

-أبي العزيز-

إلى سندي وشموع دربي أخواتي

إلى أقاربي وأصدقائي

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل

والحمد لله كثيرا على توفيقه لنا لإتمام هذا العمل المتواضع...وهو القائل جلّ جلاله في محكم تنزيله " **فاذكروني أذكركم واشكروني ولا تكفرون**." فاللهم زدني علما على علم ولا تجعلني أكل ولا أمل كيف وكان أول أمرك لرسولك "**اقرأ**".

جميلة كحلي.

مـــــقـــــدمـــــــة

يعدّ الشعر من أهم الفنون الأدبية التي اهتم بها العرب القدامى؛ حيث سجلوا تراثهم وتجاربهم في الحياة عن طريقه، واعتبروه مجالا للتعبير عن عواطفهم، كما أن الشعر يقوم على الموسيقى التي هي جوهره، هذه الأخيرة التي لا تخلو منها القصيدة حتى وإن خالفت نظام بحور الخليل، ويتميز الشعر بخصائص متعددة خلافا للفنون الأخرى ومن هذه الخصائص الإيقاع.

والإيقاع يتجسد في كافة مناحي الحياة لذا فهو مكون ثابت في النص الشعري؛ فهو المكون الأساسي لتكوينه ومنه تكوين القصيدة، فلا يمكن الاستغناء عنه، كما أنه يعد من أكثر القضايا إثارة للجدل و النقاش.

وبناء على ماسبق تولدت لدينا رغبة ملحة في خوض غمار هذا البحث محاولين الإجابة عن إشكالية يتمثل منطلقها ومحور اشتغالها في الآتي : كيف يتجلى الإيقاع الصوتي في قصيدة صلة الخيال؟ وما دوره في بلورة وتشكل معاني ودلالات القصيدة؟ وتفرع عن هذه الاشكالية جملة من التساؤلات منها:

-ما المقصود بالإيقاع؟

-ما دور التوزيع الصوتي والمقطعي في تشكيل إيقاع قصيدة صلة الخيال؟

-ما أهم الأنماط النبرية والتنغيمية التي حوتها قصيدة صلة الخيال؟

تهدف هذه الدراسة إلى استنباط أبرز مواطن الإيقاع في قصيدة صلة الخيال، ومن هذا المنطلق كان بحثنا موسوما بـ: "**الإيقاع الصوتي في قصيدة صلة الخيال**".

ولعل من أهم الدراسات السابقة التي انصبت في هذا الموضوع ما يلي:

-البنية الايقاعية في سورة الواقعة، نعيمة زواخ، إشراف الأستاذ الأخضر جمعي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، السنة الجامعية 2000-2001م.

- نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع، أمحمد سحواج ،إشراف الدكتور العربي عميش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، السنة الجامعية، 2007- 2008م.

-البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، ليلى رحماني، إشراف الدكتور محمد عباس، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض و موسيقى الشعر،2014-2015م.

-مظاهر الإيقاع في القرآن الكريم سورة المدثر أنموذجا، سهام عماد، إشراف الأستاذ بولمعالي النذير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص نظريات الإيقاع وتحليل الخطاب، السنة الجامعية 2017-2018م.

أما فيم يخص منهج الدراسة فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي؛ إذ أنّ هذا الأخير يساعدنا على كشف مواطن الإيقاع في قصيدة صلة الخيال، ومن ثم وصفها

وتحليلها، كما استعنا بالمنهج الأسلوبي، وما يتطلبه من آليات لتحليل النصوص مثل الاحصاء والموازنة .

ولخوض غمار هذا البحث اعتمدنا على خطة مكونة من مقدمة وفصلين وخاتمة.

مقدمة تضمنت دوافع اختيار الموضوع ومنهجه وفحوى خطته وأهم الأعمال والبحوث السابقة.

-الفصل التمهيدي: أفردنا هذا الفصل للتعريف بالإيقاع لغة واصطلاحا عند القدامى والمحدثين، وعند الغرب، وتطرقنا إلى قوانينه.

-الفصل الاول: تناولنا في هذا الفصل ايقاع الأصوات، وايقاع التكرار وايقاع المقاطع الصوتية. وتطرقنا إلى مفهوم الأصوات، التكرار، وكذا المقاطع الصوتية لغة واصطلاحا.

-الفصل الثاني: تناولنا فيه المقاطع فوق التركيبية – التنغيم والنبر–، مفهوم التنغيم وأشكاله، ووقفنا كذلك على مفهوم النبر – لغة واصطلاحا– وأنماطه.

خاتمة: تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

أما فيم يخص دوافع وأسباب البحث في هذا الموضوع فيمكن إجمالها في الآتي:

– اهتمامنا بالدراسات الإيقاعية.

- ميلنا للشعر العربي القديم (العمودي).

- إبراز المحطات الإيقاعية في القصيدة.

أما فيم يخص أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في إنجاز هذا البحث فهي كالآتي:

- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري لمقداد محمد شاكر قاسم.

- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر للأستاذ عبد الرحمن تبرماسين.

- موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس.

- قضايا الشعر لنازك الملائكة.

- ديوان البارودي لسامي البارودي.

- الأسس الجمالية في النقد العربي لعز الدين إسماعيل.

وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات فقد مررنا ببعض المطبات والعراقيل والتي منها كثرة المصادر والمراجع مما أدى إلى سعة المعلومات بسبب اختلاف الباحثين في كيفية تناول ودراسة الإيقاع، وكذا وجود بعض الظروف الخاصة، وبسبب الوباء المنتشر حاليا- فيروس كورونا - التي عرقلت سيرورة عملنا و إنجازه في وقته المحدد.

وفي الختام نسأل الله أن نكون قد وفقنا في هذا البحث العلمي كما نوجه شكرنا الجزيل للأستاذة المشرفة **سهام عماد** التي كانت مرشدة وموجهة لنا، فلها منا كل الشكر والتقدير والاحترام.

ونسأل الله التوفيق والسداد والحمد لله.

الفصل التمهيدي:

مفهوم الإيقاع وقوانينه

إنّ الكتابة الشعرية تختلف عن الكتابة النثرية وذلك راجع إلى الإيقاع؛ فهو خرق للكلام العادي حيث يضفي للكلام جرسا موسيقيا ورونقا حسيا متميزا لهذا يكون الشعر مختلف عن النثر بما يمتلكه من موسيقى فنية وإيقاع متميز.

غير أن الإيقاع ليس له تعريفا متفقا عليه في معناه الاصطلاحي؛ لأن الدراسات التي تناولته بالتحديد والتعريف لم تجمع على تعريف محدد بل وضعت تعريفات مختلفة ومتغيرة تبعا لاختلاف زوايا نظر الباحثين والدارسين.

أ- مفهوم الإيقاع:

1-الإيقاع لغة:

(وقَّع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا: سقط ووقع الشيء من يدي وكذلك وأوقعه غيره ووقعت من كذا وعن كذا ووقع المطر بالأرض ولا يقال سقط)[1]، هذا قول أهل اللغة و يقال أيضا: (الإيقاع من إيقاع ألحان الغناء وهو يوقع الألحان ويبينها بينا)[2].

(فالإيقاع من إيقاع اللحن والغناء)[3]، ومن هنا يتبين أن الإيقاع خاص باللحن والغناء فهو نتاج الموسيقى المتولدة عنهما التي يتحسسها السامع ويتأثر بها.

1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، مادة وقع،م6/ج51، ص 4894.

2) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص192.

3) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 263.

ويقال أيضا: وقع (يقع)، وقعا ووقوعا، سقطُ، والدوّاب: ربضت، الإبل: بركت. ويقال وقع الطير على أرض أو شجر، يقال وقع السكين والسيف، والحجارة الحافر: أصابته ورققته: فهو وقيع ويقال أيضا هذه نعل لا تقع على رجلي: أي لا تناسب رجلي،(وقع) (يوقع) وقعا حَفيَ، واشتكى لحم قدميه من غلظ الأرض والحجارة...فهو وَقِعٌ، والإيقاع اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء[1].

فالإيقاع له طبيعة تميزه عن غيره من الأشكال، وذلك من خلال الانسجام الذي يعمل وفقه، فيقول السلجماسي: (الشعر هو الكلام المخيل، المؤّلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة)[2].

بيد أن هذه التعريفات اللغوية غير كافية لفهم الإيقاع فلابد من التعرض إلى تعريفه الاصطلاحي.

2- الإيقاع اصطلاحا:

أول من استعمل مصطلح الإيقاع عند القدامى العرب هو "ابن طباطبا العلوي" في كتابه "عيار الشعر" حيث قال: (للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد

1) أحمد حسن الزيات وآخرون ، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، أسطنبول، تركيا، ج1، ص1050.

2) أبو محمد السلجماسي، المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، تح: علاء الغازي، الرباط، 1980، ص218.

عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه)[1]؛ إذا فالإيقاع هنا خاص بالشعر الموزون المقفى، موافقة وفطرة الإنسان المتأثرة بالإيقاع الصوتي أولا قبل أن تدرك معاني الكلام.

حين يشار إلى الحديث عن الترابط والانسجام بين ظواهر الأشياء يعبرون عنها بالإيقاع ويقولون أن الإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه فبين ضربات القلب انتظام وبين وحدات التنفس انتظام وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا... (وأحسب أن الإيقاع فينا وهو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا، ونستريح إذا وجدناه و يصيبنا القلق إذا فقدناه)[2].

فالإيقاع عنصر من عناصر التجربة الشعرية كما يعد نسيج من التوقعات التي يحدثها تتابع المقاطع الصوتية، و بالتالي في مجمله ينتج نظام منسجم ومنتظم الحركة في تحديد النغمات والنبرات المتواجدة في هذه المقاطع الصوتية.

وعليه فإن الإيقاع وسيلة من وسائل اللغة التي تمكنها من استخراج ما تعجز دلالة الألفاظ التعبير عنه، كما عرفه **ابن سينا** بقوله: (الإيقاع تقدير ما لزمن النقرات فإن

1) فخر الدين عامر ابن طباطبا، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب أميرة للطباعة، القاهرة، ط1، 2000، ص51.

2) عمر خليفة بن إدريس، البنية الايقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003، ص21.

اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا وإذا اتفق إن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا)[1].

نستنتج من خلال هذا التعريف أن النقرة هي أساس تشكل الإيقاع فإن كانت النقرة أو الصوت الصادر عن آلة موسيقية كان لحنا، وقد قسم علماء الموسيقى الإيقاع إلى نوعين[2]:

1_إيقاع موصل و هو كل مجموعة من النقرات بينها أزمنة متساوية.

2_إيقاع مفصل وهو كل مجموعة من النقرات بينها أزمنة متفاوتة.

فقياس الزمن راجع إلى سرعة النقر أو بطئه، فإذا كان النقر سريعا كان الزمن بين النقرتين قصيرا، و إن كان النقر بطيئا كان الزمن متوسطا أو طويلا حسب درجة البطء أما إذا كان صادرا عن جهاز النطق فلا ينتج إلا أصواتا صامتة والزمن الذي بين الصوامت ...الصوائت.

إن كلمة إيقاع انحدرت من أصل إغريقي ويطلق لفظ **rythmos** ولم يكن يفرق بينها وبين **القافية Rime** للظن بأنهما من أصل واحد. ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم **rythmus**، وبقي الاختلاط سائدا بين المصطلحين "الإيقاع والقافية"، لكنهم يدركون بأنه حركة منتظمة وموزونة.

1) جابر عصفور، مفهوم الشعر، مطبوعات فرح، قبرص، ط4، 1990، ص247.

2) ينظر، صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط1، الجزائر، ص158-159.

وفي الموسوعة العالمية، باللغة الفرنسية، ورد تعريف الإيقاع (بأنه كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها ولابد أن تستجيب لعنصرين من العنصر الثلاثة التالية: "**البنية structure**" و" **الزمنية périodicité** " و"**الحركة mouvement** "، والمعمول به البنية والزمنية وتضيف إلى ما سبق عنصرين هما: " الشكل **forme** " و" الرجوع **retour** "؛ لأن الإيقاع يتموضع على مبدأ الرجوع، ولو تتبعنا استقصاء التعاريف فإن المجال لا يسعنا لكثرة الدراسات كما يقول **محمد المسعدي:** (لقد خصص هنري ميشونيك في كتابه " **نقد الإيقاع** " بابا كاملا استعرض فيه عامة التعريفات النظرية للإيقاع"، أما "**بنيفيست Benveniste**" فيجد فيه" المنظم لكل ما هو متسرب، كل ما لا يمكن القبض عليه: كالزمن واللغة والحركة والأصوات واللاشكل informe "، ويضيف أيضا أن **له علاقة** " **بقوانين العدد les lois des nombres** " ويشاركه في هذا الرأي " كلودال Claudel " الذي يرى في الإيقاع (قفزة موزونة للروح مستجيبة لعدد دائما يستحوذنا ويجرنا)[1].

إن العدد الذي يتكلم عليه الناقدان له علاقة بإيقاع الرقص وحركة الأرجل والموسيقى، ولا ينطبق عليه مقاييس لغوية بمعنى الكلمة.

1) عبد الرحمن تبرماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، مرجع سابق، ص81.

يرتبط الإيقاع بالشعر والموسيقى فيرى "سوريو" أنّ الإيقاع(تنظيم منوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي)[1].

فالإيقاع مرتبط بسائر الفنون لاشتراكه في صفة المتعة الجمالية.

يقول الدكتور عبد الرحمن تيبرماسين أن (الإيقاع هو انسجام الصورة مع الصوت الذي يحدث في النفس اهتزازا وشعورا بالمتعة هذا الانسجام تحدثه العلاقة الشعرية بين الصوت والصورة فالجذب من قبل النظر لصورة يقابله الوقع في السمع من قبل الكلمة ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النفس والاحساس بحركة الجمال التي يحدثها الإيقاع فتحدث المتعة التي تمزج بين الصورة والسمع ويصيران كلا واحدا)[2].

وإلى مثل هذا يذهب محمود المسعدي في حدّه الإيقاع؛ إذ يقول: (صبغة معينة من النظام يسوغها صانع الإيقاع بعملية أساسها هيكلة و هندسة تتآلف وفقها عناصره المادية في هيئة متماسكة تتعلق أجزاءها بعضها ببعض و بعضها بالكل)[3].

---

1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، 1955،ص120. ينظر، بدر الديب، ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه، رأي لإتيين سوريو، مجلة علم النفس، فبراير 1953، ص377.

2) عبد الرحمن تبرماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص94.

3) محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر: عبد الكريم بن عبد الله، تونس، (د.ط)، 1996، ص5-6.

أما محمد العياشي فيقول: (وأما الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها في النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية وتلك هي لوازم الايقاع)[1].

ونرى أنّ هذا التعريف هو من أدق تعريفات الإيقاع لاحتوائه عدة كلمات مفاتيح تساعد على فهم الايقاع (الحركة، النسبية، التناسب، النظام، المعاودة الدورية)، (فالإيقاع متصل بالحركة و غير منفصل عنها ولا ينفصل إلا إذا كانت عشوائية وغير فنية، ومن ثم فهي من لوازمه والنسبية تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزمان والأداء والتناسب يعمل على التوافق بينهما والنظام يعني الترتيب والتناسق والمعاودة الدورية ضرورية لكي يتحقق الإيقاع، إذا لا إيقاع بلا تكرار ومعاودة)[2].

وغير بعيد عن هذا يحدّ مصطفى حركات الإيقاع على أنه: (حدث متكرر ويقطع الزمن إلى أزمنة متجاورة، تربطها علاقات مختلفة)[3] .

1) محمد العياشي، نظرية الإيقاع في الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، (د.ط)، 1967، ص42.

2) عبد الرحمن تبرماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، مرجع سابق، ص102.

3) مصطفى حركات، نظرية الإيقاع – الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى–، دار الأفاق، الجزائر العاصمة، الجزائر(د.ط)، 1924، ص18.

والإيقاع عند سيد البحراوي هو: (تنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة)[1].

وخلاصة القول: الإيقاع ملازم للإنسان منذ نشأته الأولى فهو جزء من النفس البشرية فنجده في دقات قلبه المنتظمة، وفي كل حركات الكون الظاهرة والخفية التي خلقها الخالق سبحانه وتعالى في كنف إيقاع كوني متميز بموسيقاه الظاهرة والخفية...، ويعتبر الإيقاع في الشعر الروح أو النبضات الخافقة له؛ حيث أنه إذا كان بدون انتظام وبدون انسيابية مميزة و خاصة لا يمكن أن يسمى شعرا، وبذلك يكون الإيقاع من أهم المركبات الأساسية للشعر، ويمكننا القول أن الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر.

ب- قوانين الايقاع

يعتمد الإيقاع في تشكله على سبعة قوانين وهي: النظام، التغير (التنوع)، التوازي، التوازن، والتلازم والتكرار، وهي تعمل جميعا في وقت واحد وعملها المتلازم جميعا ينتج عنه ما نسميه الإيقاع .

1) سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)، (د.ب)، ص112.

فالإيقاع هو الصورة المجردة من هذه القوانين وهي صورة ندركها إدراكا حسيا مباشرا، ولكن حين نحاول تحليل هذا الإدراك فإننا لا محالة مضطرون إلى الكشف عن هذه القوانين واظهارها[1]، كي يتضح لنا الإيقاع وهذه القوانين هي:

1-النظام: هو الترتيب الموضوعي الذي تسير وفقه وحدات بارزة في الأثر الفني بأقدار معينة، وفي نسق خاص، وفي هذا الصدد يقول **جاكبسون:** (إن الترتيب في توازيات ومشابهات داخل أزواج من الأبيات يجعلها تهتم أكثر بأية مشابهة وبأي اختلاف يدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات وبين الأشطر ضمن نفس البيت، وبعبارة أخرى فإن هذا الترتيب يسند إلى كل مشابهة وإلى كل تباين وزنا خاصا)[2].

عندما يلتزم صوتا أو أكثر في رؤوس الآي، يتوقع القارئ أو المنصت عودته وعند تحققه يحصل لديه إشباع. فيتوقع من جديد وهكذا دواليك في حركة نفسية منتظمة تساير الإيقاع.

2-**التغير**: يقول **محمد الحسناوي** (إن قانون التغير يقوم على إحداث الصدمة عن طريق المفاجأة السارة)[3]؛ إن التغير هو خروج عن نسق التوالي المنتظم والآلي للأجزاء المتجاوبة عبر مسافات لا يختل مقياسها، وسعي إلى كسر تباينه بالاعتماد على تقنية

1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي تفسير و مقارنة، مرجع سابق، ص102.

2) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، 1988، ص106.

3) محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، دار عمار، عمان، الأردن،(د.ط)، 2000، ص205.

إن صح القول، خلاف التوقع، فالتغيير يستند على عامل نفسي دعامته التأثير في المتلقي بإحداث الصدمات والمفاجآت، ومن الواضح أن النفس مجبولة على حب الاستمتاع بالتنقل بين المتنوعات لأنها سؤومه بطبعها، تمل البقاء مع السير السهل، فالعامل النفسي ضروري هذا مالم يغفله علماؤنا القدامى بحسهم النافذ ووعيهم المبكر، **فحازم القرطاجني** يذهب إلى أن: (النفوس تحب الافتتان في مذاهب الكلام وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها)[1].

وفي ذات السياق ذهب **أبو حيان التوحيدي** في قوله: (النفس تملّ، كما أن البدن يكلّ وكما أن البدن إذا كلّ طلب الراحة، كذلك النفس إذا ملت طلبت الرّوح، وكما لابد للبدن أن يستمد ويستفيد من الجمام الذاهب بالحركة الجالبة للنصب والضجر، كذلك لابد للنفس أن تطلب الروح تكاثف الملل الداعي إلى الحرج ....)[2].

3-التوازي: واقتصر معنى التوازي عند العلماء القدامى على مراعاة الوزن والروي في الكلمتين الأخيرتين[3].

1) أبو الحسن القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت)، ص361.

2) أبو حيان التوحيدي، الامتاع و المؤانسة، دار مكتبة الحياة، ج1، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت)، ص27- 28.

3) بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة،(د.ط)،(د.ت)، ج1، ص75.

التوازي هو القانون الرابع من قوانين الإيقاع، إذ يمكن أن نلتمسه في القرائن ذوات الصيغة التركيبية الواحدة، ويتمثل إما في توازي المعاني الكبرى، وإما في توازي الوحدات المعجمية والنحوية واحدة بإزاء أخرى، أو مجموعة لغوية مقابل مجموعة[1].

4-التوازن: إن قانون التوازن له عدة أسماء عند النقاد العرب فأحيانا هو كذلك، وأحيانا يطلق عليه التعادل، وفي بعض الحالات يطلق عليه التكافؤ.

والتوازن هو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما، كقوله **تعالى:** "**ونمارق مصفوفة، وزرابي مبثوثة**"، فإن روعي الوزن في جميع كلمات القرائن أو أكثرها، وقابل الكلمة منها بما يعادلها وزنا كان أحسن؛ كقوله **تعالى** :"**وأتيناهما الكتاب المستبين، وهديناهما الصراط المستقيم**"،

ويسمى هذا في الشعر الموازنة **كقول البحتري:**

فقف مسعدا فيهن إن كنت عاذرا سر مبعدا عنهن إن كنت عاذلا[2].

فالتوازن إذن يحدث في الصورة الصوتية للكلمات، حيث يتوازن كل لفظ صوتيا مع اللفظ المقابل له في العبارة التالية وقراءة البيت الشعري الآنف الذكر توضح لنا هذا الموقف. فقف تتوازن مع سر، ومسعدا مع مبعدا، وإن كانت هي بعينها في الشطرين،

1) نعيمة زواخ، البنية الايقاعية في سورة الواقعة، رسالة لنيل شهادة ماجستير، إشراف الأخضر الجمعي، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب و اللغات، جامعة الجزائر، الجزائر،2000.2001، ص38.

2) النويرى، نهاية الأدب، دار الكتب، ج6، 1933، ص104.

وعاذرا تتوازن مع عاذلا، وبعبارة أخرى فمجموعة الأصوات وترتيبها في الشطر الأول تتمثل في الشطر الثاني، فإذا اعتبرنا كل شطر وحدة صوتية فإن الوحدة تكررت في الشطرين هي بعينها.

ولكن يبدو أن هذه ليست أحسن صورة للتوازن لأن الألفاظ أو الأجزاء هنا متعادلة حقا ولكن الفواصل على أحرف مختلفة المخارج، وهي وإن كانت متقاربة إلا أنها ليست من جنس واحد، ويذهب أبو هلال العسكري إلى أن هناك صورة أحسن وأكمل من هذه للتوازن، وذلك عندما تكون الفواصل من جنس واحد، ويورد **العسكري** قول بعض الكتاب، (إذا كنت لا تؤتى من نقص كرم، وكنت لا أوتى من ضعف سبب فكيف أخاف منك خيبة أمل..، ثم يقول: "فهذا الكلام جيد التوازن، ولو كان بدل، ضعف سبب، كلمة آخرها ميم ليكون مضاهيا لقوله: نقص كرم لكان أجود...)[1].

فإذا كانت الفواصل إذن على زنة واحدة وحرف واحد كانت صورة التوازن أكمل وأقل ما يشترطه التوازن إذن أن تكون الفواصل على زنة واحدة، فبهذا وحده يقع التعادل والتوازن وهذا التعادل والتوازن يكسب الكلام رونقا وحسنا، ففي قول بعضهم: "اصبر على حر اللقاء، ومضض النزال، وشدة المصاع، ومداومة المراس"، فلو قال: (على

1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ط الاستانة، 1319هـ، ص 202.

الحرب ومضض المنازلة، لبطل رونق التوازن، وذهب حسن التعادل)[1]، لأن اللقاء والنزال و **المصاع**، والمراس بوزن واحد في الحركة والسكون والزوائد[2].

فالتوازن الصوتي وحده جيد، ولكن أجود منه أو أكمل له أن تكون صورة التوازن تامة باشتراك حرف واحد في فواصل كل وحدة، ولكن ليس معنى هذا أن تطول الوحدات وتقصر في غير النظام، فإن هذا يكفي للذهاب بالتعادل والذي ينبغي أن يستعمل في هذا الباب ولابد منه هو الازدواج، فتكون ألفاظ الجزأين المزدوجين مسجوعة[3]، ويتوخى في كل جزئين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه و لا تعسف كقول بعضهم: **متى عاد تعريضك تصريحا وصار تمريضك تصحيحا، فهذا أحسن المنازل.**[4]

فالسجع إذن هو الصورة المكملة للتوازن، وهما معا يكونان أحسن صورة للتوازن، وقد أنكر الرسول صلى الله عليه وسلم السجع حين قال: اسجعا كسجع الكهان من جهة التكلف، " ولو كرهه عليه الصلاة والسلام لكونه سجعا فقال اسجعا ثم سكت،

1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، المرجع السابق ص202.203.

2) قدامة ابن جعفر، جواهر الألفاظ، ط الخانجي، 1932، ص3.

3) أبو هلال العسكري، الصناعتين، المرجع السابق، ص202.

4) قدامة ابن جعفر، جواهر الألفاظ، المرجع السابق، ص3.

وكيف يذمه ويكرهه وهو إذا سلم من التكلف ويرى من التعسف لم يكن في جميع صنوف الكلام أحسن منه....[1].

ومرة أخرى نجد أن التوازن هنا يقع بين أصوات الوحدات دون النظر إلى معانيها وحين يقتصر التوازن على التوازن الصوتي نجده يأخذ اسما آخر هو الترصيع (وهو مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع. وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية، فمن ذلك قول بعضهم.

فمكارم أوليتها متبرعا وجرائم ألغيتها متورعا

فمكارم بإزاء جرائم، وأوليتها بإزاء ألغيتها، ومتبرعا بإزاء متورعا[2]، ويؤكد لنا أنه يتصل بالصورة الصوتية فقط إن قدامة بن جعفر قد عدّه من نعوت الوزن" وهو، عنده، أن يتوخى فيه تصير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في الأشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم، وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم[3].

1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، المرجع السابق، ص200.

2) ابن الأثير، المثل السائر، ط بولاق، 1282هـ، ص161.

3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، 1948، ص32.

فمفهوم الترصيع كما يعرضه قدامة هنا و كما عرضه ابن أثير من قبل هو ما نريد تسميته بالتوازن الصرفي فهو وحده يضفي على الكلام الرونق و يحسنه[1].

5-التساوي: إن التساوي من أبرز قوانين الإيقاع وضوابطه، ويتقاطع هذا القانون كثيرا مع قانون النظام، من حيث أنهما يوفران وحدة النص وانسجامه ويهدفان إلى إثارة التوقع؛ فالإشباع، فعلاوة على تماثل المقاطع الصوتية، الفواصل، يزخر النصّ القرآني بنماذج، أخرى للتساوي كتساوي الوحدات اللغوية فقرة فقرة، أو آية آية في السورة الواحدة، و تساوي عدد الفواصل من فقرة إلى أخرى أيضا كما يتجلى هذا القانون في تشابه البنى التركيبية أو الصرفية، وفي تشابه مبادئ القرائن[2].

1) ينظر، عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص226.

2) ينظر عماد سهام: مظاهر الايقاع في القرآن الكريم – سورة المدثر أنموذجا–، إشراف بولمعالي النذير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د، جامعة يحى فارس، المدية،2017 –2018م، ص29.

الفصل الأول:

إيقاع الأصوات والتكرار والمقاطع الصوتية في قصيدة صلة الخيال

* المبحث الأول: إيقاع الأصوات في قصيدة صلة الخيال

* المبحث الثاني: إيقاع التكرار في قصيدة صلة الخيال

* المبحث الثالث: إيقاع المقاطع الصوتية في قصيدة صلة الخيال

تزخر حروف وألفاظ وتراكيب اللغة العربية بملكة فنية رائعة، إذ يقول العقاد في هذا المقام:(اللغة العربية لغة شاعرة لأنها بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية، والموسيقية فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات ولا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء)[1].

المبحث الأول: إيقاع الأصوات في قصيدة صلة الخيال:

1- المطلب الأول: مفهوم الصوت

أ- لغة:

من صات يصوت صوتا، فهو صائت، ومعناه صائح، قال ابن السكيت، الصوت صوت الإنسان وغيره، والصائت: الصائح، ورجل صيت أي شديد الصوت"[2].

وفيما أورد ابن منظور عن الجوهري أنه قال: حرف كل شيء طرفه وشفيره وحده[3].

وعرفه ابن سنان الخفاجي أنّه: (مشتق من المصدر صات يصوت فهو صائت وصوت تصويتا فهو مصوت)[4].

1) العقاد عباس محمود، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1995، ص8.

2) ابن منظور، المرجع السابق، مادة :صوت، م4/ج28، ص2521..

3) المرجع نفسه، مادة حرف، المجلد الثاني، ج10، ص838.

4) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1982، ص3.

ب- اصطلاحا:

يعرف إبراهيم أنيس الصوت بأنه: (ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها، فكل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أن تلك الهزات قد لا تدرك بالعين في بعض الحالات)[1]، أما ابن سينا: فيقول عن الصوت أظن أن الصوت سببه القريب تموج الهواء دفعة بسرعة وبقوة من أي سبب كان[2].

من هذا نستخلص أن الحرف هو السمة الكتابية لأي صوت، والصوت هو السمة النطقية لكل حرف – فما الحرف إذن إلا صوت عند النطق به وما الأصوات عند الإنسان إلا نتيجة الحركة المنتظمة.

يركز ابن جني على الصوت اللغوي (عرض يخرج من النّفس مستطيلا متصلا حتى تعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها)[3].

(ينشأ الصوت لدى الإنسان من ذبذبات مصدرها عموما الحنجرة، فعند اندفاع النَّفَس من الرئتين يمرُّ بالحنجرة فيُحدِث تلك الاهتزازات التي بعد صدورها من الفم أو الأنف

1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص05.

2) ابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسان الطيّان و يحى مير علي علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص56.

3) ينظر، ابن جني، سر صناعة الاعراب، تحقيق و تعليق، احمد فريد احمد، المكتبة التوفيقية، ج1، ص19.

تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن)[1].

الحروف العربية تسعة وعشرون حرفا أولها ألف وآخرها الياء على المشهور من ترتيب حروف المعجم، فهذه الحروف ملمة للمخارج الصوتية كلها، متميزة بحروف لا توجد في اللغات الأخرى كالضاد، والظاء، والقاف، الطاء، كما امتازت باستخدامها للحلق كمخرج لستة حروف هي الهمزة ،الهاء ،العين ، الحاء، الغين ،الخاء"[2].

المطلب الثاني: توزيع الأصوات في قصيدة صلة الخيال

فقد رتب اللغويون القدامى وعلماء التجويد مخارج الأصوات بدءا من الحلق وانتهاء بالشفتين، وتنقسم الأصوات إلى أصوات مجهورة وأصوات مهموسة.

احتوت قصيدة "صلة الخيال" عدة أصوات لغوية، و من أهم صفاتها:

-**الجهر**: وهو اهتزاز الأوتار الصوتية عند مرور الهواء بها أثناء النطق بالصوت[3]، وهي عند ابن السراج كل حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن تجري معه حتى ينقضي الاعتماد فيجري الصوت وهي تسعة عشر : ء ا ،ع ،غ ، ق، ج ، ي ، ض، ل ، ز، ر ، ط ، و، ن ، ظ، ذ، ب ، م ، و.

1) حازم كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998، ص13.

2) ينظر صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، باتنة، الجزائر، 1988، ص17.

3) حازم كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، المرجع السابق، ص36.

-**الهمس:** هو عدم اهتزاز الأوتار الصوتية عند مرور الهواء بها أثناء النطق بالصوت[1]. هي كل حرف ضعف الاعتماد عليه في موضعه حتى جرى معه النفس وهي عشرة : حثه شخص فسكت.

-**الانفجار:** هو انحباس الهواء كاملا خلف أعضاء النطق، ثم تنفتح هذه الأعضاء فيندفع الهواء محدثا نوعا من الانفجار[2].

-**الاحتكاك:** هو احتكاك الهواء بأعضاء النطق عند المرور بها[3].

تكرار الأصوات في هذه القصيدة متنوع، فالشاعر استعمل الصوت الجهري والانفجاري تارة الصوت المهموس تارة أخرى، حسب الحالة النفسية للشاعر، وسنرى هذه الأصوات المكررة ومعناها بالبيت، نجد حرف اللام في القصيدة كاملة مكررا مائة وستة وستون مرة، ويختلف توزيعها في القصدة حسب حالة الشاعر فنجدها مكررة في البيت الأول تسع مرات " **صلة، الخيال، على، البعاد، لقاء، لو، يملك، الاغفاء**"، حاملة معاني الشوق والحنين وشدة البعد، في البيت الثاني تكرر ثلاث مرات" **الهوى، مهلا، المنون**". دلالة على الفراق والبعد، البيت الثالث تكرر أربع مرات "لحظك، بالفؤاد العيون بلاء" تدخل هذه الكلمات ضمن بلاء القلب، كما تكرر في البيت الرابع

1) حازم كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، المرجع السابق، ، ص37.

2) المرجع نفسه، ص37.

3) المرجع نفسه، ص37.

أيضا أربع مرات "علي، فالخمر، ألم ، الخمار" حالة الشاعر في بعده عن الحبيب، تكرر في البيت الخامس أربع مرات "الفؤاد ، على، لو، الحوباء" معبرة عن الحزن والأسى، البيت السادس نجده قد تكرر خمس مرات "لا، لا، الهوى ،لا ، للنفس" كل ما هو متعلق بالهوى، أخذ حرف اللام حصة الأسد من خلال احصاء حروف القصيدة، وقد وظفه الشاعر لكونه صوت مجهور مرقق يتماشى مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر.

نجد حرفا أخر اعتمده الشاعر في القصيدة وهو **صوت الهاء**، فقد كرره الشاعر اثنان و ثمانون مرة موضوعة في عدة مواضع في الأبيات مثلا نجده في البيت الثاني أربع مرات "هاجري، الهوى، مهلا، هجرك"، للدلالة على الهجر والبعد، وفي البيت الرابع عشر.. "مهجتي ، دونها، لها"، لما يحتويه القلب من هوى، في البيت الخامس عشر ممثلا في "هيفاء، بها، فخطوها، نطقها" صفات الحبيبة وكما توجد في الأبيات غيرها، حرف النون كرره مائة مرة، اعتمده في البيت الثاني أربع مرات "من، ذنب، المنون"، وفي البيت الرابع "نظره، فامنن ، من" كذلك أربع مرات وكلها دالة على معنى الألم والفراق، وفي البيت السادس خمس مرات ""أنت، ترحمني، نار، للنفس، عنك"، معاناة الشاعر وحالته ففي بعده عن محبوبته. أما البيت الخامس عشر فهو يذكر صفات الحبيبة "النعيم، دون، نطقها"، نجد الكلمات "ترنو، تمكن، من، منها" أربع مرات واصفا حضور المحبوبة وواصفا جمالها في البيت السادس عشر حرف العين

مكرر أربع مرات في البيت الثاني والعشرون "على، وعد، الوعد، تعلة "، في البيت السابع والعشرون مكرر" أعقب، نفعا، ومن الأصوات الغالبة أيضا صوت الميم في البيت الثاني ثلاث مرات "من ، مهلا، المنون" تدل على الهجر "حكم، الجمال، بما، فتحكمت" تدل على الصفات المحمودة للمحبوبة، خمس مرات في البيت العشرون النميمة " لم، أمرئ ، من" معنى الشرط وفي البيت الخامس والعشرون تكرر صوت الميم أربع مرات "لقولهم" بمعنى الافتخار بالنسب، قد كرر صوت الميم اثنان وثمانون مرة، حرف الفاء مكرر ثماني وخمسون مرة مكررة في عدة أبيات الإغفاء في فهجرك، النفوس فتحكمت، فرقت، فإذا، كيف، فانفض، فالسعي، ونجد حرف السين تسعة عشر، وحرف الكاف ست وثلاثون مرة، يستعين الشاعر بالأصوات المجهورة ليوصل مشاعره ومكبوتاته للآخر بصوت عال مع ادخال صوت مهموس "صوت الهاء" للتعبير عن المعاني الرومنسية والرقيقة فالصوت المهموس من صفاته الخفاء، وكذلك للتعبير عن الشوق والحنين وخطابه الخافت بين الفنية والأخرى.

الكاف : صوت طبقي شديد مهموس منفتح

اللام: لثوي، جانبي، متوسط، مجهور، مرقق.

الميم: شفوي ،متوسط ،مجهور، أنفي منفتح

الواو: شفوي، متوسط ، مجهور ، شبه طليق.

الفاء: شفوي أسناني رخو مهموس منتفخ.[1]

وبالإضافة إلى تكرار تلك المجموعة من الأصوات نجد أيضا حرف الهمزة التي شاكل فيها حرف الروي:

صِلَةُ الْخَيَالِ عَلَى الْبِعَادِ **لِقَاءُ** لَوْ كانَ يَمْلِكُ عَيْنِيَ **الإِغْفَاء**

يا هاجِري مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ في الْهَوَى مَهْلاً فَهَجْرُكَ والْمَنُونُ **سَواءُ**

أَغْرَيْتَ لَحْظَكَ بالْفُؤادِ فَشَفَّهُ ومِنَ الْعُيُونِ عَلَى النُّفُوسِ **بَلاءُ**

هِيَ نَظْرَةٌ فامْنُنْ عَلَي بِأُخْتِها فالْخَمْرُ مِنْ أَلَمِ الْخُمارِ **شِفَاءُ**

أَنا مِنْكَ مَطْوِيُّ الْفُؤادِ عَلَى جَوى لَوْلا الْدُّمُوعُ ذَكَتْ بِهِ **الْحَوْبَاءُ**

لا أَنْتَ تَرْحَمُنِي ولا نَارُ الْهَوَى تَخْبُو وَلاَ للنَّفْسِ عَنْكَ **عَزاء**

فانْظُرْ إِلَيَّ تَجِدْ خَيَالَةَ صُورَةٍ لم يَبْقَ فيها للحياةِ **ذَمَاءُ**

رَقَّتْ لِيَ الْوَرْقَاءُ في عَذَباتِها وبَكَتْ عَلَيَّ بِدَمْعِهَا **الأَنْدَاءُ**

وَتَحَدَّثَتْ رُسُلُ النَّسِيمِ بلَوْعَتِي فَلِكُلِّ غُصْنٍ نَحْوَها **إِصْغَاءُ**

1) حسني عبد الجليل يوسف ،التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي،(د.ط)(د.ب)(د.ت)، ص57.

فقد تباين استعمال الحروف المجهورة مع المهموسة من خلال ما سبق ومن خلال القصيدة يظهر أن الشاعر مزج بين الصوتين (المهموس والمجهور) غير أنّ الهيمنة للصوت الجهري، ذلك لتوافقه مع محتوى القصيدة ومضمونها وأيضا الحالة النفسية، تكررت الحروف المهجورة ألف ومئة وثماني وعشرون(1128) حرفا موزعة على كل القصيدة، في حين بلغ مجمل الحروف المهموسة ثلاث مئة وأربعة وثلاثون مرة (334)، موزعة على كامل القصيدة، فتنوع الحروف المكررة في القصيدة أبان حذاقة ومهارة البارودي في توزيع التكرار الصوتي محققا بذلك تلوينا صوتيا يعتبر نمطا من أنماط الإيقاع في الأبيات.

المبحث الثاني: إيقاع التكرار في قصيدة صلة الخيال:

1-المطلب الأول: مفهوم التكرار

أ- لغة

يعدّ التكرار تقنية أسلوبية تستخدم لفهم النصّ ووسيلة من وسائل الإيقاع التي تعتمد على التأثير من خلال الكلمة المكررة، وهو من سنن العرب في أشعارها (ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الابلاغ بحسب العناية، وعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله تعالى في قوله: **فبأي آلاء ربكما تكذبان)**[1].

1) ابن فارس أبو الحسين القزويني :الصاحبي في فقه اللغة-تح:أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص77.

وقد يكون التكرار في الكلمات لفظا ومعنى، وقد تكون في اللفظ دون المعنى، يقول ابن حجة الحموي: (التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى)[1].

غير أن ابن رشيق يقول:(وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني)[2].

يلجأ الشاعر للتكرار بغية التوكيد المفصل وإيضاح المعنى (أن أسلوب التكرار يحتوي كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من امكانات تعبيرية أنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة...)[3].

فهو في اللسان من (الكرّ الرجوع والكرّ مصدر كرّ علي ويكر كرًّا وتِكْرَارًا، وكرّ الشيء وكَرّكَرَه أي أعاده مرة بعد أخرى)[4].

وفي مختار الصحاح و(الكر: الرجوع و بابه يقال (كرّه) وكرّ بنفسه يتعدى ويلزم وكرر الشيء تكريرا وتكرارا).[5]

1) ينظر، أحمد حساني، الإيقاع و علاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي أطروحة دكتوراه الدولة، إشراف: د. طاهر حجار، تخصص: أدب عربي قديم، جامعة الجزائر،2005.2006، ص104.

2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، مطبعة السعادة، مصر، 1963، ص73.

3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص263.

4) ابن منظور، لسان العرب، مادة كرر، م5/ج43، ص3851.

5) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)،ص312.

ب- اصطلاحا

فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرّة في سياق واحد إما للتوكيد أو زيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذذ بذكر المكرر[1]، ولعل من أكثر الأشكال التعبيرية المتبعة عند الشعراء لبناء النص الشعري هي بنية التكرار لتحقيقها الترابط والتناسب بين الوحدات اللغوية.

وهو (مرفوع من التفنن في الكلام من طلاقة ألسنة الأقلام وهو إيتان بشيء مرة بعد مرة)[2].

أولى النقد المعاصر هذه الظاهرة أهمية كبيرة لاحتوائها (طاقات فنية وتعبيرية تغني المعنى و تساعد على إعطاء وحدة للعمل، وذلك من خلال مظاهره المتنوعة التي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة و إلى العبارة و إلى البيت الشعري)[3].

1) ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي، مطبعة العراق، ط1، 1969، ج5، ص34.

2) العلامة علي بن السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشروالتوزيع والتسيير، (د. ط)،(د. ت)، ص59.

3) محمد ولد عبدي، الأنساق والسياق في الثقافة الموريتانية، دار نينوى، دمشق، ص221.

تعرّفه نازك الملائكة قائلة: (التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها)[1]، فهنا تقصد نازك الملائكة اهتمام الشاعر بتكرير عبارة على وجه الخصوص لإيصال فكرته للآخر.

كما وصفته بالمفتاح الذي يبين لنا فكرة الشاعر ويجليها، وذلك بتسليط الضوء على نقطة معينة، لقولها(فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها، فيضيئها بحيث نطلع عليها)[2]، كما أنه (يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر)[3]، وقد عرف التكرار في معجم النقد العربي على أنه (إعادة نفس الوحدة سواء كانت صوتا أو مورفيما أو كلمة أو مجموعة كلمات أو بيتا شعريا)[4]، فالتكرار يشمل كل من الصوت والكلمة والعبارة والبيت الشعري، إذن ما التكرار إلا:(دلالة اللفظ على المعنى مرددا)[5].

1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص345.

2) المرجع نفسه، ص 243.242.

3) المرجع نفسه، ص 244.

4) سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 127.

5) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر،(د.ط)،(د.ت)، ص345.

المطلب الثاني: مستويات التكرار في قصيدة صلة الخيال

ومن مستويات التكرار في قصيدة البارودي التكرار اللفظي بأشكاله المتنوعة:

أ- **تكرار الضمير**: نجد في القصيدة تكرارا لحرف الياء ضمير النسبة في قوله:

صِلَةُ الْخَيَالِ عَلَى الْبِعَادِ لِقَاء لَوْ كانَ يَمْلِكُ **عَيْنِيَ** الإِغْفَاء

يا **هاجِرِي** مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ في الْهَوَى مَهْلاً فَهَجْرُكَ والْمَنُونُ سَواءُ

هِيَ نَظْرَةٌ فامْنُنْ **عَلَي** بِأُخْتِها فالْخَمْرُ مِنْ أَلَمِ الْخُمارِ شِفَاءُ

لا أَنْتَ **تَرْحَمُنِي** ولا نَارُ الْهَوَى تَخْبُو وَلاَ للنَّفْسِ عَنْكَ عَزاء

فانْظُرْ **إِلَيَّ** تَجِدْ خَيَالَةَ صُورَةٍ لم يَبْقَ فيها للحياةِ ذَمَاءُ

رَقَّتْ **لِيَ** الْوَرْقَاءُ في عَذَباتِها وبَكَتْ **عَلَيَّ** بِدَمْعِهَا الأَنْدَاءُ

وَتَحَدَّثَتْ رُسُلُ النَّسِيمِ **بِلَوْعَتِي** فَلِكُلِّ غُصْنٍ نَحْوَها إِصْغَاءُ

فَدَعِ التَّكَهُّنَ يا طَبِيبُ فإِنَّمَا **دائِي** الْهَوَى ولِكُلِّ نَفْسٍ داءُ

أَلَمُ الصَّبَابَةِ لَذَّةٌ تَحْيَا بِها **نَفْسِي وَدَائِي** لَوْ عَلِمْتَ دَواءُ

و**بِمُهْجَتِي** رَشَئِيَّةٌ مِنْ دُونِها أُسُدٌ لَهَا قَصَبُ الرِّمَاحِ أَبَاءُ

غَضِبَتْ **عَلَيَّ** وَما جَنَيتُ وَرُبَّما حَمَلَ الْمَشُوقُ الذَّنْبَ وَهوَ بَراءُ

أَشَقِيقَةَ الْقَمَرَيْنِ أَيُّ وَسِيلَةٍ تُدْنِي إِلَيكِ فَلَيْس **لِي** شُفَعَاءُ

جُودِي **عَلَيَّ** ولَوْ بِوَعْدٍ كاذِبٍ فالْوَعْدُ فيهِ تَعِلَّةٌ ورَجَاءُ

وَثِقِي بِكِتْمَانِ الْحَدِيثِ فإِنَّمَا **شَفَتَايَ** خَتْمٌ والْفُؤادُ وِعاءُ

نجد كذلك تكرار ضمير الغائب –الهاء– في مجمل أبيات القصيدة ومثال ذلك:

أَغْرَيْتَ لَحْظَكَ بالْفُؤادِ فَشَفَّهُ ومِنَ الْعُيُونِ عَلَى النُّفُوسِ بَلاءُ

هِيَ نَظْرَةٌ فامْنُنْ عَلَي بِأُخْتِها فالْخَمْرُ مِنْ أَلَمِ الْخُمارِ شِفَاءُ

رَقَّتْ لِيَ الْوَرْقَاءُ في عَذَباتِها وبَكَتْ عَلَيَّ بِدَمْعِهَا الأَنْدَاءُ

وَتَحَدَّثَتْ رُسُلُ النَّسِيمِ بلَوْعَتِي فَلِكُلِّ غُصْنٍ نَحْوَها إِصْغَاءُ

زَعَمُوكِ شَمْساً لا تَلُوحُ بظُلْمَةٍ ولِقَولِهِمْ عِنْدِي يَدٌ بَيْضاءُ

فَعَلامَ تَخْشَيْنَ الزِّيارَةَ بعدَما أَمِنَ ازْدِيارَكِ في الدُّجَى الرُّقَباءُ

هِيَ زَلَّةٌ في الرأْيِ مِنْهُمْ أَعْقَبَتْ نَفْعَاً كَذَلِكَ تَفْعَلُ الْجُهَلاءُ.

تكرار الضمير الغائب يدل على العذاب الذي يعيشه الشاعر بسبب بعده عن محبوبته واشتياقه لها كونها أصبحت لا تفارق مخيّلته، فرغم بعده ونأيه عنها إلاّ أنّها الصوت

الذي يستحيل أن يفارق الشِّفاه، إذن تكرار الحرف في البيت الشعري فقد يُوفِر الإيقاعات الصوتية.

ب- تكرار الكلمة :

يعد التكرار من أبرز الأساليب اللغوية، وهو الرجوع إلى الشيء، فنجد القاضي الجرجاني يعرفه في كتابه التعريفات، "عبارة عن إثبات الشيء مرة واحدة[1]"، فالشاعر لتكراره كلمة بعينها إنما يريد تأكيد حقيقة ما وجعلها بارزة على غرار الكلمات الأخرى، في قصيدة صلة الخيال نلمس أن البارودي وظف التكرار كوسيلة للإفصاح عن مشاعره وللتعبير عما يجول بخاطره وعن أوجاعه وآلامه، فنجده أعاد كلمة الهوى أربع مرات كلمة الهجر مرتين للتعبير عن حالته، وشواهد ذلك قوله:

ياهاجري من غير ذنب في **الهوى** مهلا **فهجرك** و المنون سواء

لا أنت ترحمني ولا نار **الهوى** تخبو و لا للنفس عنك عزاء

فدع التكهن يا طبيب فإنما دائي **الهوى** و لكل نفس داء[2]

النفس إن صلحت زكت و إذا خلت من فطنة لعبت بها **الأهواء**

---

1) القاضي الجرجاني، التعريفات، ت/عبد الله الأكبر وآخرون، دار المعارف، بيروت، لبنان ،ج5،(د.ط) (د.ت)، ص385 .

2) محمود سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، تر: دار العودة، تح: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة ، بيروت.(د.ط)، (د.ت)، ص 39.

كما نجد كلمة "**داء**" مكررة ثلاث مرات أيضا في البيت الثاني عشر و الثالث عشر

فدع التكهن يا طبيب فإنما **دائي** الهوى و لكل نفس **داء**

ألم الصبابة لذة تحيا بها نفسي و **دائي** لو علمت دواء

كذلك كلمة **النفس** كررها في خمسة مواضع وهي:

أَغْرَيْتَ لَحْظَكَ بالْفُؤادِ فَشَفَّهُ ومِنَ الْعُيُونِ عَلَى **النُّفُوسِ** بَلاءُ

لا أَنْتَ تَرْحَمُنِي ولا نَارُ الْهَوَى تَخْبُو وَلاَ **للنَّفْسِ** عَنْكَ عَزاءُ

فَدَعِ التَّكَهُّنَ يا طَبِيبُ فإِنَّمَا دائِي الْهَوَى ولِكُلِّ **نَفْسٍ** داءُ

أَلَمُ الصَّبَابَةِ لَذَّةٌ تَحْيَا بِها **نَفْسِي** وَدَائِي لَوْ عَلِمْتَ دَواءُ[1]

و**النَّفْسُ** إِنْ صَلَحَتْ زَكَتْ وإذا خَلَتْ مِنْ فِطْنَةٍ لَعِبَتْ بها الأَهْوَاءُ.[2]

فقد ربط الشاعر كلمة " **الهجر الهوى و النفس و الداء**" بكل ما هو مؤلم ومجهد للنفس باختلاف مواضعها، وفي الأبيات التالية:

يا **هاجِري** مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ في الْهَوَى مَهْلاً **فَهَجْرُكَ** والْمَنُونُ سَواءُ

لا أَنْتَ تَرْحَمُنِي **ولا نَارُ** الْهَوَى تَخْبُو **وَلاَ للنَّفْسِ** عَنْكَ عَزاء

1) محمود سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، المصدر السابق، ص39.

2) المرجع نفسه، ص 40.

كَلَفٌ تَنَاقَلَهُ الْحَمامُ عَنِ **الصَّبَا** **فصَبَتْ** إِلَيْهِ الْغِيدُ و الشُّعَراءُ

فَبِقَلْبِ **كُلِّ** فَتىً غَرامٌ كامِنٌ وبِعِطْفِ **كُلِّ** مَلِيحَةٍ خُيَلاءُ

حَكَمَ الجَمالُ لها بِمَا تَخْتَارُهُ **فَتَحَكَّمَتْ** في النَّاسِ كَيفَ تَشاءُ

جُودِي عَلَيَّ ولَوْ **بِوَعْدٍ** كاذِبٍ **فالْوَعْدُ** فيهِ تَعِلَّةٌ ورَجَاءُ

لا تَرْهَبِي **قَوْلَ** الْوُشاةِ فإِنَّهُمْ قَدْ أَحْسَنُوا في **الْقَوْلِ** حِينَ أَساءُوا

كَيْدُ الْغَبِيِّ مَساءَةٌ لِضَمِيرِهِ وَلِمَنْ يُحَاوِلُ **كَيْدَهُ** إِرْضَاءُ

لَوْ لَمْ **يَكُنْ** بَيْنَ الرِّجالِ تَفَاوُتٌ ما **كانَ** فيهِمْ سادَةٌ ورِعاءُ

فتكرار الكلمة في الصدر والعجز أفاد في ايصال قوة النغمة واستمراريتها لدى السامع[1].

ج- تكرار الأفعال:

ورد تكرار الفعل في قصيدة صلة الخيال وفق ما يقتضيه السياق قصد تكثيف المعنى في القصيدة سواء أ كان ذلك في الماضي أو المضارع أو الأمر، تكرار صيغ الماضي مع الفعل المسبوق بالفاء نجد تكرارا لفظيا و تكرارا معنويا.

أَغْرَيْتَ لَحْظَكَ بالْفُؤادِ **فَشَفَّهُ** ومِنَ الْعُيُونِ عَلَى النُّفُوسِ بَلاءُ

1) ينظر أحمد حساني، الإيقاع و علاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، المرجع السابق، ص106.

أَنا مِنْكَ مَطْوِيُّ الْفُؤادِ عَلَى جَوى لَوْلا الْدُّمُوعُ **ذَكَتْ** بِهِ الْحَوْبَاءُ

رَقَّتْ لِيَ الْوَرْقَاءُ في عَذَباتِها وبَكَتْ عَلَيَّ بِدَمْعِهَا الأَنْدَاءُ

وَتَحَدَّثَتْ رُسُلُ النَّسِيمِ بلَوْعَتِي فَلِكُلِّ غُصْنٍ نَحْوَها إِصْغَاءُ

كَلَفٌ تَنَاقَلَهُ الْحَمامُ عَنِ الصَّبَا **فصَبَتْ** إِلَيْهِ الْغِيدُ و الشُّعَراءُ

أَلَمُ الصَّبَابَةِ لَذَّةٌ تَحْيَا بِها نَفْسِي وَدَائِي لَوْ **عَلِمْتَ** دَواءُ

حَكَمَ الجَمالُ لها بِمَا تَخْتَارُهُ **فَتَحَكَّمَتْ** في النَّاسِ كَيفَ تَشاءُ

غَضِبَتْ عَلَيَّ وَما **جَنَيتُ** وَرُبَّما حَمَلَ الْمَشُوقُ الذَّنْبَ وَهوَ بَراءُ

طافَ الوُشاةُ بِها فَكانَ لِقَوْلِهِم في مِسْمَعَيْها رَنَّةٌ وحُداءُ

لا تَرْهَبِي قَوْلَ الْوُشاةِ فإِنَّهُمْ قَدْ **أَحْسَنُوا** في الْقَوْلِ حِينَ **أَساءُوا**

والناسُ أَشْبَاهٌ ولَكِنْ **فَرَّقَتْ** ما بَيْنَهُمْ في الرُّتْبَةِ الآراءُ

وَالنَّفْسُ إِنْ **صَلَحَتْ زَكَتْ** وَإِذَا **خَلَتْ** مِنْ فِطْنَةٍ **لَعِبَتْ** بها الأَهْوَاءُ

وَلَقَدْ **بَلَوْتُ** النّاسَ في أَطْوارِهِمْ وَ**مَلِلْتُ** حتَّى **مَلَّني** الإِبْلاءُ

تكرار الفعل الماضي ساهم في تشكيل ايقاع القصيدة من خلال تكثيفه للمعنى حتى يصل إلى المتلقي كما يجب أن يصل أو أن يلقى صدا في نفس المتلقي، ويدرك كيف

هي حال المغترب المستبعد عن الوطن والأهل والأحباب، فاستخدامه للفعل الماضي للتعبير عن أحاسيس جياشة للشاعر محاولا ايصالها للآخر، ولا شك أن تكثيف الإيقاع والترنم بتكرار الفعل أو اللفظ قد يستقطب السامع بتتابع صيغ الفعل الماض.

-الفعل المضارع: ومن أمثلة تكرار المضارع الآتي:

صِلَةُ الْخَيَالِ عَلَى الْبِعَادِ لِقَاءُ لَوْ كانَ **يَمْلِكُ** عَيْنِيَ الإِغْفَاء

لا أَنْتَ **تَرْحَمُنِي** ولا نَارُ الْهَوَى **تَخْبُو** وَلاَ للنَّفْسِ عَنْكَ عَزاء

فانْظُرْ إِلَيَّ **تَجِدْ** خَيَالَةَ صُورَةٍ **لم يَبْقَ** فيها للحياةِ ذَمَاءُ

أَلَمُ الصَّبَابَةِ لَذَّةٌ **تَحْيَا** بِها نَفْسِي وَدَائِي لَوْ عَلِمْتَ دَواءُ

تَرْنُو بِأَحْوَرَ لَوْ تَمَكَّنَ لَحْظُهُ مِنْ صَخْرَةٍ لَارْفَضَّ مِنها الماءُ

حَكَمَ الجَمالُ لها بِمَا تَخْتَارُهُ فَتَحَكَّمَتْ في النَّاسِ كَيفَ **تَشاءُ**

فَعَلامَ **تَخْشَيْنَ** الزِّيارَةَ بعدَما أَمِنَ ازْدِيارَكِ في الدُّجَى الرُّقَباءُ

هِيَ زَلَّةٌ في الرأْيِ مِنْهُمْ أَعْقَبَتْ نَفْعَاً كَذَلِكَ **تَفْعَلُ** الْجُهَلاءُ

كَيْدُ الْغَبِيِّ مَساءَةٌ لِضَمِيرِهِ وَلِمَنْ **يُحَاوِلُ** كَيْدَهُ إِرْضَاءُ

اتخذ البارودي من التكرار ملجأ لإفراغ مكبوتاته تعبيرا عن شدة حالته النفسية التي هو فيها، وذلك على مستوى الكلمات حتى يستوعب الهيجان العاطفي، لأن التكرار يغني المعنى ويؤكده، ولهذا يعتبر التكرار من أهم العناصر المميزة للقصيدة، فظاهرة التكرار لها دور بارز في بناء النص، وإبراز ما يود الشاعر التعبير عنه وعما يختلج داخله، وهو مظهر ذو قابلية عالية على إغناء الإيقاع، ويكون مقصود إليه لأسباب فنية وليس للتردد ذاته"[1].

ج-المبحث الثالث: إيقاع المقاطع الصوتية في قصيدة صلة الخيال :

1-المطلب الأول: مفهوم المقطع

أ- لغة:

(المقطع غاية ما قطع، يقال: مقطع الثوب، ومقطع الرمل الذي لا رمل وراءه والمقطع: الموضع الذي يقطع فيه النهر من المعابر، ومقطعات الشيء: طرائقه التي يتحلل إليها ويتركب عنها كمقطعات الكلام، ومقطعات الشعر ومقاطيعه: ما تحلل إليه وتركب عنه من أجزائه التي يسميها عروضيو العرب الأسباب و الأوتاد)[2].

1) مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الايقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط1، 2010، ص155.

2) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة قطع، م5/ج41، 3675، 3676.

ب- المقطع اصطلاحا

يقول ابن جني: (اعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنية عن امتداده واستطالته فيسمي المقطع أينما عرض له حرفا وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها)[1].

يرى دي سوسير: أن المقطع هو الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة داخلها[2].

المطلب الثاني: أنواع المقاطع الصوتية في قصيدة صلة الخيال

ذكر إبراهيم أنيس في كتابه الأصوات اللغوية[3] خمسة أنواع للمقاطع في العربية وهي كالآتي:

1- مقطع أول عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير ، يرمز له بـ **ص ح** أو "**cv**" قصير مفتوح. مثل: بَ، لُ، مِ.

2-مقطع ثاني عبارة عن صامت متبوع بصائت طويل، يرمز له بـ **ص ح ح** أو " **cvv**" طويل مفتوح. مثل: لَا، بُو، فِي.

1) ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق، ط2، 1993، ص06.

2) ينظر، عمر مختار أحمد، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط3، 1985، ص241، 243.

3)إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، مرجع سابق، ص134.

3-مقطع ثالث عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير متبوع بصامت ، يرمز له بـ **ص ح ص** أو **cvc**" طويل مغلق. مثل: مَنْ، هَلْ، لَمْ.

4- مقطع رابع عبارة عن صامتين يتوسطهما صائت طويل يرمز له بـ **ص ح ح ص** "**cvvc**" طويل متزايد مغلق، مثل: دار، هام.

5- مقطع خامس عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير متبوع بصامتين يرمز له بـ **ص ح ص ص** أو "**cvcc**" قصير متزايد مغلق، مثل: شُكْر، نَهْر.

كما صنفها **تمام حسان**[1] إلى ستة أنواع :

1- ح ص "vc" قصير مغلق.

2- ص ح "cv" قصير مفتوح.

3- ص ح ص "cvc" قصير مغلق.

4- ص ح ح "cvv" طويل مفتوح.

5- ص ح ح ص "cvvc" طويل متزايد مغلق.

6- ص ح ص ص "cvcc" قصير متزايد مغلق.

1) ينظر، تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، الشركة الجديدة و دار الثقافة المغرب، د.ط، 1979، ص141.

يشيع في اللغة العربية استعمال النوعين الأولين في حين يندر وجود اجتماع ساكنين وتتنوع هذه المقاطع بحسب وقوعها في الكلمة إلى مقطعين مفتوح ومغلق، الأول ينتهي بحركة أو علة، والثاني ينتهي بساكن أو صامت.

المقطع القصير=ص ح c v

هناك من يسميه المقطع الصغير و يرمز له بالرمز س ع (و الرمز س ع= ص ح) ويسمى أيضا بالمقطع المفتوح open syllable و المقطع الحر free syllable أو المتحرك[1].

يتألف المقطع القصير من صامت +حركة قصيرة صامت متلو بحركة قصيرة مثل: بَ، وَ، رِ و المقاطع الثلاثة المتوالية لكلمة جلس، أكل[2].

الكتابة المقطعية: جَ./لَ./سَ.

الرموز: ص ح/ص ح/ص ح.

المقطع المتوسط المفتوح= ص ح ح c v v

يتكون هذا المقطع من صامت +متلو بحركة طويلة أو صائت طويل أي صامت+ صائت طويل ومن أمثلته ما، لا و المقطع الأول من عالم.

1) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، عمان، الأردن، دار صفاء للنشر و التوزيع، 1998، ص20.

2) محمد جواد النوري: علم الأصوات العربية، ط1، عمان، الأردن، جامعة القدس المفتوحة، 1996، ص2.

الكتابة الصوتية المقطعية مَـَـ / لَـَـ / عَـَـ /

الرموز: ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح ح

المقطع المتوسط المغلق ص ح ص c v c

يتألف هذا المقطع من صامتين تتوسطهما حركة قصيرة، صامت+ حركة قصيرة+ صامت[1].

ومن أمثلته أداة الاستفهام **من هل** أو أداة النفي والجزم **لم...**

يؤكد علماء الأصوات أن الأنواع الثلاثة الأولى من المقاطع العربية هي الشائعة، وهي التي تكون الكثرة الغالبة في الكلام العربي[2].

أما عن توالي المقاطع، فجائز حينا ومحظور حينا آخر يقول أنيس إبراهيم في هذا:

وتوالي المقاطع من النوع الأول(المقطع القصير ص ح) أو النوع الثالث (المتوسط المغلق ص ح ص) جائز مستساغ في الكلام العرب، وإن كانت اللغة العربية تميل في تطورها إلى التخلص من توالي النوع الأول، أما النوع الثاني(المقطع المتوسط

1) محمد جواد النوري: علم الأصوات العربية، مرجع سابق، ص239.

2) إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية مرجع سابق، ص39.

المفتوح=ص ح ح) فهو مقيد غير مألوف في الكلام العربي، ولا يسمح الكلام العربي بتوالي أكثر من اثنين في هذا النوع[1].

المقطع الطويل المغلق C V V C

يتألف هذا المقطع من صامتين يحصران بينهما حركة طويلة أو صائت طويل أي من صامت+ صائت طويل+ صامت و من أمثلته "مالْ" في حالة النطق بها ساكنة وكذلك "عين" المقطع الأخير من "نستعين" عند النطق به في حالة الوقف[2].

المقطع الطويل المزدوج الاغلاق=ص ح ح ص c v v c

يتكون هذا المقطع من(صامت+ حركة قصيرة+ صامت) ومن أمثلته أرض، خبز، شعب عند الوقف أو في حالة النطق بها ساكنة[3].

إلا أن هذين المقطعان قليلا الشيوع ولا يكونان إلا في أواخر الكلمات وحين الوقف[4].

إذن فهذه هي الخمسة مقاطع المكونة للنسيج اللغوي عند أغلب الباحثين، وتنقسم هذه المقاطع حسبهم إلى نوعين: متحرك"open" وساكن"closed" أي(مفتوح و مغلق)، والمقطع المتحرك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل، أما المقطع الساكن

1) إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية مرجع سابق، ص39.

2) محمد جواد النوري .علم الأصوات العربية، المرجع السابق، ص239.

3) المرجع نفسه، ص239.

4) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق ص39.

(أو المغلق) فهو الذي ينتهي بساكن... واللغة تميل عادة في مقاطعها إلى المقاطع الساكنة، وهي التي تنتهي بصوت ساكن، ويقل فيها توالي المقاطع المتحركة خصوصا حين تشتمل على أصوات لين قصيرة[1].

ارتأينا في بحثنا دراسة النظام المقطعي وفق ما تحدثه حركة المقاطع الصوتية في الأبيات الشعرية من إيقاعية متميزة، تجدر بنا الإشارة إلى أن الكتابة المقطعية تشبه التقطيع العروضي إلى حد ما، فكلاهما يعتمدان على ما يلفظ وليس على ما يكتب، أي تتم عملية التقطيع وفق ما نسمعه عند النطق، مع فك الحرف المشدد إلى حرفين الأول ساكن والثاني متحرك، وبعد تحليلنا لأبيات القصيدة أفضت إلى تنوع في توزيع أنواع المقاطع.

صلة الخيال على البِعاد لقاء

صِ لَ تُلْ خَ يَا لِ عَ لَلْ بِ عَا دِ لِ قَا ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح

لو كان يملك عيني الإغفاء

لَوْ كَا نَ يَمْ لِ كُ عَيْ نِيَ إغْ فَا ء و

1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق ، ص39.

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح ح ص

من الملاحظ هنا أن الشطر الأول من البيت ابتدأ بمقطعين قصيرين(ص ح) ثم مقطع متوسط مغلق(ص ح ص) ثم مقطع متوسط مفتوح (ص ح ح)، أما الشطر الثاني بدأ بالمقطع الثالث(ص ح ص) ثم المقطع الثاني(ص ح ح)، ثم المقطع الأول(ص ح).

لا أنت ترحمني ولا نار الهوى

لَاْ أَنْ تَ تَرْ حَ مُ نِيْ وَ لَاْ نَاْ رُلْ هَ وَى

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ص ح ح ح ص ح

تخبو ولا للنّفس عنك عزاء

تَخْ بُوْ وَ لَاْ لِنْ نَفْ سِ عَنْ كَ عَ زا ء و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ح ص ص ص ح

نلاحظ عند تقطيع البيت أنه ابتدأ بالمقطع الثاني(ص ح ح) فالثالث(ص ح ص)، فالأول(ص ح) ثم العودة إلى المقطع الثالث فالأول فالثاني، وهكذا في بقية الأبيات فقد سارت على وتيرة منتظمة على طول خط القصيدة.

جدول احصاءات عدد تكرار المقاطع الصوتية في القصيدة:

البيت	صح	ص ح ح	ص ح ص	المجموع
01	11	10	4	25
02	9	8	8	25
03	15	7	6	28
04	12	5	9	26
05	10	10	6	26
06	9	9	7	25
07	11	8	7	26
08	11	7	7	25
09	13	7	8	28
10	15	7	6	28
11	13	6	8	27

12	13	6	7	26
13	11	9	6	26
14	15	8	4	27
15	11	12	4	27
16	9	5	11	25
17	13	9	5	27
18	15	7	6	28
19	11	10	5	26
20	11	7	8	26
21	15	10	3	28
22	11	8	7	26
23	13	8	6	27
24	9	9	6	24

25	11	8	7	26
26	15	7	6	28
27	11	3	10	24
28	14	9	4	27
29	6	6	11	23
30	11	3	12	26
31	10	10	4	24
32	9	7	9	25
33	13	6	8	27
34	9	5	10	24
35	7	11	6	24
36	14	7	7	28
	416	274	248	938

ووجدنا أن المقطع الأول(المقطع القصير ص ح) قد تكرر 416 مرة في القصيدة يليه المقطع الثاني(المقطع المتوسط المفتوح=ص ح ح) مكررا 274 مرة فالمقطع الثالث(المقطع المتوسط المغلق ص ح ص) 248مرة في حين لحظنا غياب للمقطعين الرابع والخامس ويكون بذلك مجموع المقاطع الصوتية في القصيدة 938، كما تشكل النظام الصوتي من المقطع القصير(ص ح) شائع الاستخدام في الكلام العربي، فقصر المقطع القصير المتسم بالخفة أَكسَب القصيدة إيقاعا موسيقيا كان له الدور في وحدة القصيدة صوتيا فهو المحرك الأساسي لضبط الإيقاع الصوتي على مدار كلمات القصيدة كاملة، والمقطع الثاني(ص ح ح) كان توزيعه محكما، وكان له الدور البارز في اضفاء إيقاع مميز، وذلك من خلال تنويعاته وتلويناته الصوتية، أما المقطع الثالث(ص ح ص) فقد أحدث انسجاما في الإيقاع الذي ينظم الموسيقى الداخلية للقصيدة، وإن هذا التنويع الصوتي قد صيغ ليحرك أذن المتلقي ومشاعره وليتغلغل في المكنونات النفسية.

التلوينات الصوتية المتبادلة بين المقاطع الثلاثة الشائعة الأولى(ص ح– ص ح ح – ص ح ص) نتج عنها احداث تنويعات نغمية وموسيقية أكسبت القصيدة إيقاعية مميزة، فتوظيف هذه التنغيمات يهدف إلى جذب السامع و التأثير فيه.

الفصل الثاني:

إيقاع الوحدات فوق المقطعية في قصيدة صلة الخيال.

* المبحث الأول: إيقاع التنغيم في قصيدة صلة الخيال.

* المبحث الثاني: إيقاع النبّر في قصيدة صلة الخيال.

يعد التنغيم آلية من الآليات الإيقاعية التي تؤدي دورا كبيرا في نقل الطاقة الإيقاعية من حالة الكمون الى حالة القوة(الفعل)، ويتمظهر الإيقاع التنغيمي من خلال تنغيم كلمة في سياق الجملة أولا والنص ثانيا، وتتجلى وظيفة الايقاع التنغيمي عبر التنوعات الموسيقية في الكلام بطريقة تمييزية تفرق بين المعاني، فيترتب عن ذلك دلالة مختلفة للدلالة الأولى للكلمة قيد التلفظ عن طريق التنغيم، فبالتنغيم يمكن التعبير عن مشاعرنا وحالاتنا الذهنية من كل نوع.

المبحث الأول: إيقاع التنغيم في قصيدة صلة الخيال

المطلب الاول: مفهوم التنغيم

أ-التنغيم لغة: التنغيم من "**نغم**" والنغمة، "جرس الكلام وحسن الصوت من القراءة"[1]، ومنه النغم بسكون الغين (الكلام الخفي وقد نغم من باب ضرب وقطع وسكت فلان فما نغم بحرف، وما تنغم مثله وفلان حسن النغمة أي حسن الصوت في القراءة)[2].

1) عبد الرحمن بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج4، (د.ط)(د.ت)(د.ب)، ج4، ص426.

2) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، بيروت مكتب لبنان،(د.ط)،(د.ت)، مادة نغم، ص590.

ب-التنغيم اصطلاحا: تناول **ابن يعيش** قضية التنغيم في باب الندبة قائلا: (أعلم أن المندوب مدعو ولذلك ذكر مع فصول النداء لكنه على سبيل التفجع فأنت تدعو، أن كنت تعلم أنه لا يستجيب كما تدعو المستغاث به، وإن كان أن بحيث لا يسمع كان تعده حاضرا وأكثر ما يقع في كلام النساء لضعف احتيالهن وقلة صبرهن، ولما كان مدعوا، بحيث لا يسمع أتوا في أوله بياء أو المد الصوتي، ولما كان يسلك في الندبة والنوح مذهب التطريب، زادوا الألف آخر الترنيم كما يأت بها في القوافي المطلقة خصوها بالألف دون الواو والياء لأن المد فيه أمكن من أختيها)[1].

أما عند المحدثين نجد إبراهيم أنيس يرى: (أن الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد، تتخلف في درجة الصوت كذلك الكلمات قد تختلف فيها... ويمكن أن نسمي درجة الصوت بالنغمة الموسيقية)[2].

تشكُّل النغم الموسيقي ينم عن اختلاف درجات الصوت بين الإرتفاع والإنخفاض وتواليها في نسق معين.

1) ابن علي بن يعيش، القوي شرح المفصل، إدارة الطباعة المصرية،(د.ب)، ج2، ص13.

2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص103.

كما يعرف **أحمد مختار** التنغيم على أنه:(تتابعات مطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة أو أجزاء متتابعة)[1].

يشترط أحمد مختار لوقوع التنغيم على جملة كاملة أو أجزاء منها، فالجملة قد تقتصر على كلمة واحدة، أحيانا وتنغيم الكلمة كاف عن بعض أركان الجملة.

يذهب **كمال بشر** إلى أن: (التنغيم في الاصطلاح هو موسيقى الكلام... وتظهر هذه الأخيرة في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنوعات صوتية)[2].

فالتنغيم يعني (ارتفاع الصوت وانخفاضه في الكلام)[3]، كما أتى به **تمام حسان**. وبالرغم من تعدد الآراء حول مفهوم التنغيم إلا أنه في أبسط تعريف يعنى به (القاسم المشترك الأعظم للترددات الداخلة في تكوين نغمة الحنجرة)[4]، فالتنغيم هو تردد الأصوات داخل الحنجرة مما يحدث تغيرات مشكلة نغمات متنوعة تعبر عن الحالة النفسية والشعورية للمتكلم، ويتم إدراك تلك النغمة عند الكلام فنغمة الفرح ليست كنغمة الحزن ونغمة الحب غير نغمة الاستهتار وهكذا...

1) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، مرجع سابق، ص229.

2) أحمد كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص533.

3) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مرجع سابق، ص164.

4) مصلوح سعد، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، (د .ط)، 1980، ص217.

كما يتحدد التنغيم بكونه (محصلة توالي نغمات الأصوات في الجملة الناتجة عن درجة كل صوت في علاقته مع سياقه المكون للجملة)[1]، (ومن ثم يتنوع بتنوع معنى الجملة وبتنوع صور نطقها وطريقة التنويع في موسيقاه)[2]، وبهذا الشكل فإن التنغيم يعتمد على كيفية قراءة الجملة في سياقها، وهذا بدوره يعتمد على درجة الصوت في تحقيقه[3]، ومن هنا يمكن تحديد التنغيم بكونه (الخاصة الصوتية التي تلف المنطوق بجمعه وتتخلل عناصره المكونة له وتكسبه تلوينا موسيقيا حسب مبناه ومعناه وحسب مقاصده التعبيرية وفقا لقياس الحال أو المقام)[4].

2-المطلب الثاني: وظائف التنغيم في قصيدة صلة الخيال

أ- **الوظيفة الانفعالية التعبيرية** :لا يقتصر وضوح التنغيم في النص الشعري من خلال الأساليب والتراكيب اللغوية المنطوقة المتمثلة في أساليب التعجب والمدح والذم، والأسماء والأفعال فقط بل يتمثل أيضا في الحالات النفسية والشعورية كالخوف والفزع والحزن والغضب والفرح، وفي أهميته على تحديد درجة الصوت، والنص الشعري من

1) سيد البحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1996، ص 79.

2) ينظر، كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص 543.

3) ينظر، سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، المرجع السابق، ص 71.

4) كمال بشر، فن الكلام، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 262.

أهم الأجناس الأدبية اعتمادا على التنغيم قصد التشكيل الإيقاعي، فأطلق عليه إبراهيم أنيس(موسيقى الكلام)[1].

وعليه فالتنغيم يقوم بالتمييز بين هذه الأساليب والتنوعات التنغيمية فباختلاف هذه الأساليب يمكن لأي شخص أن يعبر عن كل مشاعره، وحالاته الذهنية.

ب- الوظيفة التركيبية: تتمثل الوظيفة التركيبية في التفريق بين أنواع الجمل، وتبيان وظائفها النحوية من خلال التمييز بين أسلوب تركيبي وآخر، فلكل جملة قالب تنغيمي خاص بها، تنفرد به ولا تقاسم فيه جملة أخرى، وهذا النمط يجب اتباعه ومراعاته في النطق بكل جملة من الجمل وإلا عدّ المتكلم لاحنا، وكان شأنه شأن رفع المفعول به ونصب الفاعل، فالقوالب التنغيمية تتنوع بتعدد الجمل وتنوع الأساليب ما بين الخبر والاستفهام والتأكيد والأمر، والنهي والاثبات والنفي والقسم والنداء، فالتنغيم الموظف في الخبر يختلف عن التنغيم المستخدم في الاستخبار والوارد في الأمر لا يطابق نظيره في النهي وهكذا...؛ فالتنغيم حكم في دلالات التراكيب والجمل إذ يغير الجملة من تركيب إلى آخر ومن باب إلى باب[2].

يعني أن التنغيم يفرق بين دلالات الجمل، ويغير الجملة من تركيب إلى آخر ومن باب إلى آخر، عند دراستنا لقصيدة **صلة الخيال** نجد هيمنة الأسلوب الخبري على

1) سحواج أحمد، نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع، مرجع سابق، ص62.

2) أحمد بايبي: القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، ج1، مرجع سابق، ص262.

الأسلوب الإنشائي يُعرَف الخبر على أنه "**تعبير عن واقع حدث**"[1]، بمعنى الكلام الممكن تحققه، لأن الشاعر في حالة اخبار عن حاله وأوجاعه إثر البعاد عن المحبوبة وهجر الوطن، فالشاعر يجسد لنا مشاهد البعد، ومشاعر الشوق والحنين إلى الوطن والحبيبة، وهو بذلك يحاول استمالة مشاعر المتلقي للتعاطف معه ويخفف قليلا من نفسه، ومن أمثلته في القصيدة:

صلة الخيال على البعاد لقاء لو كان يملك عيني الاغفاء[2]

يخبرنا من خلال هذا البيت أنه مصاب بالأرق لفقدانه وبعده عن محبوتبه – الوطن أو الحبيبة– فهو يلتقي بها في الخيال فقط، فبات يؤرقه البعاد.

نجد التنغيم بالتحسر والتألم في البيتين معبرا عن الشوق والحنين.

رقت لي الورقاء في عذباتها وبكت عليا بدمعها الأنداء[3]

تحدثت رسل النسيم بلوعتي فلكل غصن نحوها اصغاء[4].

1) فيصل حسين طحمير العلي: البلاغة الميسر في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، ط1.ص30.

2) سامي البارودي، ديوان البارودي، المرجع السابق، ص38

3) المرجع نفسه ، ص38.

4) المرجع نفسه، ص 39.

نجد كذلك التنغيم بالمدح:

هيفاء مال بها النعيم فخطوها دون القطاة ونطقها إيماء.

تدنو بأحور لو تمكن لحظة من صخرة لارفض منها الماء.

حكم الجمال لها بما نختاره فتحكمت في الناس كيف تشاء[1]

كما استعمل تنغيم الفخر في قصيدته يقول:

زعموك شمسا لا تلوح بظلمة ولقولهم عندي يد بيضاء[2].

وصف محبوبته بأنها دائمة العطاء والكرم.

اعتمد الشاعر على الأسلوب الخبري لإيصال أحاسيسه للمتلقي مما أعطى لونا من التنغيم أو الجرس الموسيقي.

ج- التنغيم بالتقرير: (الأسلوب الانشائي) هو كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ويكون إما أمرا أو نداء أو استفهاما أو نهيا[3].)

فانْظُرْ إِلَيَّ تَجِدْ خَيَالَةَ صُورَةٍ لم يَبْقَ فيها للحياةِ ذَمَاءُ[4]

1) سامي البارودي، ديوان البارودي، المرجع السابق، ص39.

2) المرجع نفسه، ص40.

3) فيصل حسين طحيمور العلي، البلاغة الميسر في المعاني والبيان و البديع، مرجع سابق، ص42.

4) سامي البارودي، ديوان البارودي، المرجع السابق، ص .39

فَدَعِ التَّكَهُّنَ يا طَبِيبُ فإنَّمَا دائِي الْهَوَى ولِكُلِّ نَفْسٍ داءُ[1]

جُودِي عَلَيَّ ولَوْ بِوَعْدٍ كاذِبٍ فالْوَعْدُ فيهِ تَعِلَّةٌ ورَجَاءُ

وَثِقِي بِكِتْمَانِ الْحَدِيثِ فإنَّمَا شَفَتَايَ خَتْمٌ والْفُؤادُ وِعاءُ[2].

طلب الرجاء و الراحة من شدة الشوق و الحنين.

فانْفُضْ يَدَيْكَ مِنَ الزَّمانِ وأَهْلِهِ فالسَّعْيُ في طَلَبِ الصَّدِيقِ هَبَاءُ.

دعوة إلى عدم هدر الوقت في البحث عن صديق مخلص في هذا الزمان، وفي هذه الدنيا.

التنغيم بالاستفهام؛ والاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بإحدى أدوات الاستفهام[3].

أَ شَقِيقَةَ الْقَمَرَيْنِ أَيُّ وَسِيلَةٍ تُدْنِي إِلَيكِ فَلَيْس لِي شُفَعَاءُ[4].

يتساءل عن السبيل والطريق للوصول إلى معشوقه.

1) سامي البارودي، ديوان البارودي، المرجع السابق، ص .39

2) المرجع نفسه، ص 40.

3) فيصل حسين طحمير العلي، المرجع السابق، ص44.

4) سامي البارودي، ديوان البارودي، مرجع سابق، ص39.

كَيْفَ الْوثُوقُ بِذِمَّةٍ مِنْ صاحِبٍ وَبِكُلِّ قَلْبٍ نُقْطَةٌ سَوْداءُ[1]

بمعنى النهي عن الوثوق في الأصدقاء لأن كل انسان له مساوئ.

التنغيم بالنداء فيتجلى في:

يا هاجِري مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ في الْهَوَى مَهْلاً فَهَجْرُكَ والْمَنُونُ سَواءُ[2]

فَدَعِ التَّكَهُّنَ **يا** طَبِيبُ فإِنَّمَا دائِي الْهَوَى ولِكُلِّ نَفْسٍ داءُ.

أَ شَقِيقَةَ الْقَمَرَيْنِ أَيُّ وَسِيلَةٍ تُدْنِي إِلَيكِ فَلَيْس لِي شُفَعَاءُ[3]

استعمل الشاعر حرفي النداء (يا، أ)، للفت الانتباه وأن تحس بما يعانيه؛ فالهجران بمثابة الموت طالبا وسيلة للقاءها لأنه ما عاد يقوى على تحمل الألم الذي ألمّ به.

جعل الشاعر من هذه الظواهر الإيقاعية وسائل للتنفيس والترويح عما يعانيه من يأس وألم وحزن.

1) سامي البارودي، ديوان البارودي، ، ص40.

2) المرجع نفسه، ص38.

3) المرجع نفسه ، ص39.

المبحث الثاني: إيقاع النبّر في قصيدة صلة الخيال

المطلب الأول: مفهوم النبّر

أ-النبر لغة:

ورد في لسان العرب في مادة(ن. ب. ر) النبر بالكلام الهمز.... والنبر مصدر نبر الحرف ينبره نبرا همزه، وفي الحديث: قال رجل للنبي صلى الله عليه وسلم: يا نبئ الله، فقال لا تنبر باسمي، أي لا تهمز، والنبر: همز الحرف، ولم تكن قريش تهمز في كلامها، ورجل نبّار: فصيح الكلام، ونبّار بالكلام: فصيح بليغ....ابن الأنباري: النبر عند العرب ارتفاع الصوت، يقال نبّر الرجل نبرة: إذا تكلم بكلمة فيها علو[1].

وتعرض للنبر جلال الدين السيوطي فقال: (لما كان الهمز أثقل الحروف نطقا وأبعدها مخرجا تنوع العرب في تحقيقه بأنواع التخفيف، وكانت قريش وأهل الحجاز أكثر تخفيفا)[2]، ونستنتج من هذا الشاهد أن قريش كانت تتوق إلى نطق الخفيف وتستكره نطق الثقيل، ومما يروي عنهم علي بن أبي طالب كرم الله وجهه قال: (نزل القرءان في قريش وليسوا بأهل النبر)[3].

1) ابن منظور، لسان العرب، م6، مادة نبر، مرجع سابق، ص 4323.

2) جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، عالم الكتب، بيروت،ج2، د.ط، د.ت، ص91.

3) المصدر نفسه، ص98.

يتضح من خلال ما سبق أنّ دلالة مادة(ن .ب .ر) (تدل على العلو والظهور وما يدور في فلكهما)[1] .

ب-النبّر اصطلاحا:

النبر يعني (ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها)[2]، يعني أن النبر يسلط الضوء على جزء معين من الكلمة ويوضحه، فالنبر هو (وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام. والمقطع المنبور بقوة ينطقه المتكلم بجهد أعظم من المقاطع المجاورة له)[3]، أي أن النبر لا يظهر إلا بعد جهد مضاعف أثناء النطق به، وهذا ما أورده إبراهيم أنيس في قوله (النبر نشاط جسماني نفسي زائد فوق المعتاد)[4].

المطلب الثاني: أنماط النبّر في قصيدة صلة الخيال

إن كتب النحو والصرف والقراءات والتجويد تختزل وتكثف ما كتبه علماء الموسيقى وعلماء التشريح، فباتت العودة أولا الى الطبيعيات والتشريح القديمين عودة لا مفر منها من أجل فهم أفضل للمعرفة الصوتية القديمة ولتجديد المعرفة الصوتية الحالية

1) ينظر، عماد سهام، مظاهر الإيقاع في القرآن الكريم سورة المدثر، إشراف بولمعالي النذير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د، جامعة يحى فارس، المدية،2017.2018، ص137.

2) تمام حسان، اللغة عربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1979، ص170.

3: قدور محمد أحمد، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص116.

4: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المرجع السابق، ص170.

وتحديثها[1]، فالنبر يأخذ في ألسنة قبائل العرب صورا مختلفة، منها الهمزة ومنها طول الحركات ومنها تضعيف الأصوات[2].

أ- نبر التضعيف:

هو الوقف على الحرف المشدد، يقول ابن الجزري: (اعلم أن الوقف على الحرف المشدد فيه صعوبة على اللسان، فلا بد من إظهار التشديد في الوقف في اللفظ وتمكين ذلك حتى يُسمع...)[3]، الإبراز والتشديد هما النبر بعينه، وقد تطرق إليه الفلاسفة العرب، لا سيما **ابن الرشد** في قوله:(وبالجملة إنما يمدون المقطع المقصور عند الوقف)[4].

وعليه من خلال القصيدة نلحظ نبر التضعيف فيما يلي وفي غيرها من الأبيات:

أَغْرَيْتَ لَحْظَكَ بالْفُؤادِ **فَشَفَّه** ومِنَ الْعُيُونِ عَلَى **النُّفُوسِ** بَلاءُ

أَنا مِنْكَ **مَطْوِيٌّ** الْفُؤادِ عَلَى جَوىً لَوْلا **الْدُّمُوعُ** ذَكَتْ بِهِ الْحَوْبَاءُ

لا أَنْتَ تَرْحَمُنِي ولا نَارُ الْهَوَى تَخْبُو وَلاَ **للنَّفْسِ** عَنْكَ عزاء

1) أحمد البايبي: القضايا التطريزية في القرءات القرآنية، ج2، ص62.

2) شاهين عبد الصبور: المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، د.ط ، د.ت ، مؤسسة الرسالة، 1980، ص173.

3) شمس الدين أبو الخير محمد ابن الجزري، التمهيد في علم التجويد، تح: غانم قدوري حمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص220.

4) ابن الرشد، تلخيص الخطابة، مرجع سابق، ص129.

فانْظُرْ **إِلَيَّ** تَجِدْ خَيَالَةَ صُورة لم يَبْقَ فيها للحياةِ ذَمَاءُ

رَقَّتْ لِيَ الْوَرْقَاءُ في عَذَباتِها وبَكَتْ **عَلَيَّ** بِدَمْعِهَا الأَنْدَاءُ

وَتَحَدَّثَتْ رُسُلُ **النَّسِيم** بلَوْعَتِي **فَلِكُلِّ** غُصْنٍ نَحْوَها إِصْغَاءُ

(فشفّه–النّفوس–مطويّ–الدّموع–للنّفس–إليّ–رقّت–عليّ–تحدّثت–النّسيم–فلكُّل–الصّبا–الشُّعراء–كلّ–االتكهّن–فإنّما–ولكلّ–الصّبابة–لذّة–رشئيّة–الرّماح–النّعيم–تمكّن–لارفضّ–فتحكّمت–النّاس–ربّما–الذّنب–رنّة–) دلت هذه الكلمات على وصف الشاعر لحالته، وما يعانيه جراء فقدان حبيبته والابتعاد عنها فنفسه كئيبة حزينة وكذا وصفها:

هَيْفَاءُ مالَ بِهَا **النَّعيمُ** فَخَطْوُها دُونَ الْقَطاةِ ونُطْقُها إِيمَاءُ

تَرْنُو بِأَحْوَرَ لَوْ **تَمَكَّنَ** لَحْظُه مِنْ صَخْرَةٍ **لَارْفَضَّ** مِنها الماءُ

حَكَمَ الجَمالُ لها بِمَا تَخْتَارُه **فَتَحَكَّمَتْ** في **النَّاسِ** كَيفَ تَشاءُ[1].

كما نجد في نبر التضعيف في الأبيات الأخيرة من القصيدة فيقول:

لَوْلا **النَّمِيمَةُ** لم يَقَعْ بَيْنَ امْرِئٍ وأَخِيهِ مِنْ بَعْدِ الْوِدادِ عِداءُ[2].

كَيْفَ الْوثُوقُ **بِذِمَّةٍ** مِنْ صاحِبٍ **وَبِكُلِّ** قَلْبٍ نُقْطَةٌ سَوْداءُ

1) سامي البارودي، ديوان البارودي، المرجع السابق، ص 38.

2) المرجع نفسه، ص39.

لَوْ كَانَ فِي **الدُّنْيَا** وِدَادٌ صَادِقٌ مَا حَالَ بَيْنَ **الخُلَّتَيْنِ** جَفاءُ

فانْفُضْ يَدَيْكَ مِنَ **الزَّمانِ** وأَهْلِهِ **فالسَّعْيُ** في طَلَبِ **الصَّدِيقِ** هَبَاءُ[1]

(النّميمة–أيُّ–تحلّية–فإنّهم–الدّجى–الرّقباء–الزّيارة–زّلة–الغبيّ–فرقّت–الرّتبة–النّفس–الرّجال–حتّى–ملّني–المودّة–خلّة–البريّة–بذمّة–الدّنيا–الزّمان–فالسّعي–الصّديق)،فهذه الكلمات تنم عن أحوال الناس التي تدب بالنميمة بين الأهل و الأحبة و تفرق شملهم وهنا يدعو إلى عدم البحث عن أصحاب أمناء في هذا الزمن لأنه ما دام هناك نمينة و وشاية فالبحث سيكون هباء.

فهذه الكلمات تعد كلمات مفتاحية للمعنى المراد، ويتم إبراز هذه الكلمات بالضغط على المقطع المنبور.

ب–نبر الهمز: كنا في تعريف النبر لغة قد أشرنا إلى العلاقة بين النبر والهمز، ونجده أيضا في تنظيرات الفلاسفة، وعلى رأسهم **الحسن بن أحمد** يقول :(النبرات هي حروف قصار في أوائلها همزات وهي تقع أبدا في الحروف المصوتة)[2].

ج–نبر الطول: قال ابن الرشد:(...إن العرب يستعملون النبر بالنغم عند المقاطع الممدودة كانت أواسط الأقاويل، وأما إذا كانت في أواخر الأقاويل فإنهم يجعلون

1) سامي البارودي، ديوان البارودي، المرجع السابق ، ص40.

2) أحمد بايبي، القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، ج2، مرجع سابق، ص 62.

المقطع المقصور ممدودا... وقد يمدون المقاطع المقصورة في أواسط الأقاويل إذا كان بعض تنتهي إلى مقاطع ممدودة"[1]، بمعنى نبر الطول نجده في الكلمات التي فيها حروف المد(الواو، الياء، و الألف)، و مثال ذلك من القصيدة في عجز البيت الثاني:

مَهْلاً فَهَجْرُكَ والْمَنُونُ **سَواءُ**

فكلمة سواء ممدودة بحرف الألف وعند إشباع الحرف الأخير أثناء القراءة تصبح سوا**ءو**، وكذلك بقية الأبيات جاءت على هذا المنوال لأن القصيدة كلها همزية تنتهي بنفس حرف الروي.

(–الاعفاء=فاءو –سواء=واءو –بلاء=باءو –شفاء=فاءو –الحوباء=باءو –عزاء=زاءو – ذماء=ماءو –الانداء=داءو –اصغاء=غاءو –شعراء=راءو –الوداد=دادو –خيلاء=لاءو – داء=داءو –دواء=واءو –اباء=باءو –ايماء=ماءو –الماء=ماءو –نشاء=شاءو –براء=راءو – دحداء=داءو –عداء=داءو –شفعاء=عاءو –رجاء=جاءو –وعاء=عاءو –بيضاء=ضاءو – الرقباء=باءو –الجهلاء=لاءو –ارضاء=ضاءو –الاراء=راءو –الاهواء=واءو – رعاء=عاءو –رياء=ياءو –سوداء=داء–جفاء=فاء–هباء=باءو –ضميره=رهو لحظه=ظهو) ، أما المشبعة بالألف.

يا هاجِري مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ في **الْهَوَى**

1) ابن رشد، تلخيص الخطابة، مرجع سابق، ص129.

هِيَ نَظْرَةٌ فامْنُنْ عَلَي **بِأُخْتِها**

رَقَّتْ لِيَ الْوَرْقَاءُ في **عَذَباتِها**

كَلَفٌ تَنَاقَلَهُ الْحَمامُ عَنِ **الصَّبَا**

فَدَعِ التَّكَهُّنَ يا طَبِيبُ **فإِنَّمَا**

هَيْفَاءُ مالَ بِهَا النَّعيمُ **فَخَطْوُها**

(عذباتها–الهوى–بأختها–الصبا–فإنما–فخطوها–دومها–بعدما)

أما الإشباع بحرف الياء في قول الشاعر:

فهو كَيْدُ الْغَبِيِّ مَساءَةٌ **لِضَمِيرِهِ**

فانْفُضْ يَدَيْكَ مِنَ الزَّمانِ **وأَهْلِهِ**

فنجد كلمة لضميره وأهله عند اشباعها تصبحان (لضميره=هي– أهله=لهي)

فهذا الاشباع بحروف المد(الواو، الألف، و الياء) يولد لونا من النبر ويعطي جرسا موسيقيا للقصيدة تاركا صداه في أذن المتلقي.

ونلخص إلى أن توافر المقطع الصوتي والتنغيم مع النبر يؤدي إلى اخراج النص الأدبي في أبهى حلة مضيفا رونقا وتحسينا وجمالا وإيقاعا فنيا متميزا، ومنه نرى أنّ

ظاهرة التكرار الصوتي لها تأثيرها الخاص، وهذا الأخير يبعث لونا من التناغم الموسيقي الداخلي للنص الشعري؛ فتكرار الأصوات إلى جانب المقطع الصوتي والتنغيم والنبر يكسب النص الشعري إيقاعا وجمالا و بهاء.

خـــاتـــمـــــة

من خلال هذه الدراسة توصلنا إلى نهاية البحث الموسوم ب: **الايقاع الصوتي في قصيدة صلة الخيال لسامي البارودي** وقد بنينا هذه الدراسة على مقدمة وفصلين، ومن خلال هذه الرحلة استخلصنا جملة من النتائج وهي كالآتي:

- سجلت ظاهرة الايقاع حضورا مميزا لدى علمائنا القدامى.

- اختلفت وجهات نظر الباحثين في تحديد مفهوم الإيقاع وتباينت آراءهم.

- يتشكل الإيقاع بتوافر مجموعة من القوانين مترابطة مع بعضها البعض في قالب واحد" النظام التغيير التوازي التوازن التساوي التلازم والتكرار".

- طغيان تكرار الأصوات المجهورة مقارنة مع الأصوات المهموسة في القصيدة لما تؤديه من وظيفة نفسية.

- كشف لنا احصاء أصوات القصيدة صلة الخيال وفق الثنائيات المتضادة "الجهر والهمس" الانفجار والاحتكاك " هيمنة الأصوات المجهورة ذات الجرس القوي لما تقتضيه الحالة النفسية لإيصال صوته وألمه للآخر.

-عكس تنوع المقاطع الصوتية الواقعية على مضمون القصيدة.

-يعد التنغيم الفاصل بين دلالات التراكيب والجمل حيث أنه يغير الجملة من معنى إلى آخر ومن باب إلى آخر.

-تناوبت الأنماط التنغيمية في القصيدة بين الارتفاع والانخفاض عاكسة الحالة الشعورية للشاعر بين ألم الفراق والحنين لمحبوبته.

-ورد مصطلح النبر في القصيدة للدلالة على ضغط القارئ على حرف معين وايضاحه.

- لا يعرف النبر إلا من سياق الكلام، فالكلام هو الذي يبينه ويستطيع المتلقي التمييز بينه وبين الكلام العادي أو غير المنبور.

-تضمنت القصيدة جملة من الأنماط النبرية؛ مما أسهم في إثراء القصيدة بإيقاع متنوع بتنوع وتعدد المعاني.

بعد هذا لا نعتبر أنفسنا أكثر من مجتهدتين فإن أصبنا فمن الله وذلك ماكنا نسعى إليه ونرغب ،وإن أخطانا فمن أنفسنا ومن الشيطان، وحسبنا أننا أخلصنا النية وصدقنا العمل وما التوفيق إلا بالله العلي العظيم الذي عليه نتوكل وإليه ننيب والحمد لله أولا وآخرا.

مـلـحـــق

نبذة عن محمود سامي البارودي :

ولد محمود سامي البارودي بمصر لأبوين من الجراكسة في السابع والعشرون من شهر رجب سنة 1255هجرية(1839م)، وكان أبوه حسن حسني بك البارودي من أمراء المدفعية...وكان عبد الله الجركسي جده لأبيه، أما لقبه البارودي فنسبة إلى بلدة إيتاي البارود إحدى بلاد مديرية البحيرة ذلك أن أحد أجداده كان ملتزما لها و كان كل ملتزم ينسب في ذلك العهد إلى التزامه، مات أبوه بدنقلة وهو في السابعة من عمره، فكفله بعض أهله وضموه إليهم، وقد تلقى في بيتهم دراسته الأولى من الثامنة الى الثانية عشر من عمره، ثم انتقل فالتحق بالمدرسة الحربية مع أمثاله من الجراكسة والترك وأبناء الطبقة الحاكمة. خرج البارودي من المدرسة الحربية في أواخر سنة 1271هجرية(1854م) وهو في السادسة عشر من عمره، فاطلع على الشعر العربي القديم و اختزن في ذاكرته القوية منه كل ما طاب لها ادكاره، كانت دولة الشعر ناشئة أنا ذاك فكان عبدالله فكري ومحمود صفوت الساعاتي وعبد الله نديم وقليلون غيرهم يقولونه في أغراض شتى لكن البارودي الناشئ كان من طراز غير هؤلاء جميعا، بنسبه وبتفكيره وبمثله الأعلى في الحياة ثم كان غيرهم بموهبته في الشعر...فهو لم يقل الشعر يبتغي بقوله مأربا إنما سجع به لأنه في سليقته ولا بد للأيك أن يترنم... ولعله رأى كذلك أن هذا الشعر العربي الذي اتصلت أنغامه بروحه قد يضيق على سعته عما تصبو إليه روحه، لذلك سافر إلى الاستانة عاصمة الدولة، والتحق بوزارة

الخارجية، وتعلم اللغتين التركية والفارسية، وعكف على آدابهما فاستظهر شعرهما وتغنى بأوزانه، ودعته سليقة الشاعر إلى القول فقال بالتركية وبالفارسية كما قال من قبل بالعربية، عاد البارودي إلى مصر في الرابعة والعشرين من عمره يبدأ صفحة جديدة من حياته...و رُقِّي في رتبته العسكرية أول ما نزل مصر وعين على قيادة فريقين من الفرسان، ففتح رقيه أفاقا من الحياة أمامه جعل عابسها يبسم له...ثم أوفد إلى فرنسا مع جماعة من الضباط العسكرية المصرية ومن هناك سافروا إلى لندن فشهدوا من الأعمال العسكرية ما زادهم بها علما.

فكان البارودي (رائدا من رواد مدرسة البعث والاحياء أعاد للقصيدة العربية القديمة هيبتها في الشكل والمضمون وزلزل القصيدة العربية فكان في أشعاره قوي السبك والصياغة، ويعد البارودي صاحب السبق في كتابة مقدمة للديوان الشعري في العصر الحديث، وكان يملك لغة خيالية رفيعة المستوى وقوة بلاغية منقطعة النظير، وقد جعل للشعر أهداف وسعى إلى تحقيقها وأبرز هذه الأهداف تهذيب النفس وتنبيه خواطر الناس والدعة إلى مكارم الأخلاق وكان قد تأثر البارودي في شعره بالنهضة الأدبية في العصر الحديث)[1].

عاد إلى مصر – بعد نفي دام سبعة عشر عاما قالها في الشعر– مكسور الجناح محطما ليس فيه غير أشلاء همة في ثياب بعد أن خطف الموت زوجه وابنته

1: https ://ar.m.wikipedia.arg/wiki/

وأصحابه، لكنه عاد ومعه كتاب الخلود الذي لا يبلى و هو ديوان شعره، وأول ما قاله إثر عودته قصيدته التي مطلعها:

أ بابل رأي العين أم هذه مصر فإني أرى فيها عيونا هي السحر

فكانت عودته إلى مصر عيدا نشر البشر في عالم الأدب كله، قضى أربع سنوات في مصر وفته المنية في أواخر شهر ديسمبر 1904م(السادس من شوال 1322هـ) تاركا لمصر والعالم العربي هذا التراث الذي لا يبلى، ولا يعدو عليه الموت ولا يجني عليه الموت، بعدها قامت زوجته بسرنديب بطبع المختارات وديوانه إلى آخر قافية اللام.[1]

صلة الخيال

صِلَةُ الْخَيَالِ عَلَى الْبِعَادِ لِقَاءُ

لَوْ كانَ يَمْلِكُ عَيْنِيَ الإِغْفَاء

يا هاجِري مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ في الْهَوَى

مَهْلاً فَهَجْرُكَ والْمَنُونُ سَواءُ

أَغْرَيْتَ لَحْظَكَ بالْفُؤادِ فَشَفَّهُ

ومِنَ الْعُيُونِ عَلَى النُّفُوسِ بَلاءُ

1) بالتصرف، البارودي، ديوان البارودي، ص 30.

هِيَ نَظْرَةٌ فامْنُنْ عَلَي بِأُخْتِها

فالْخَمْرُ مِنْ أَلَمِ الْخُمارِ شِفَاءُ

أَنا مِنْكَ مَطْوِيُّ الْفُؤادِ عَلَى جَوى

لَوْلا الْدُّمُوعُ ذَكَتْ بِهِ الْحَوْبَاءُ

لا أَنْتَ تَرْحَمُنِي ولا نَارُ الْهَوَى

تَخْبُو وَلاَ للنَّفْسِ عَنْكَ عَزاء

فانْظُرْ إِلَيَّ تَجِدْ خَيَالَةَ صُورَةٍ

لم يَبْقَ فيها للحياةِ ذَمَاءُ

رَقَّتْ لِيَ الْوَرْقَاءُ في عَذَباتِها

وبَكَتْ عَلَيَّ بِدَمْعِهَا الأَنْدَاءُ

وَتَحَدَّثَتْ رُسُلُ النَّسِيمِ بلَوْعَتِي

فَلِكُلِّ غُصْنٍ نَحْوَها إِصْغَاءُ

كَلَفٌ تَنَاقَلَهُ الْحَمامُ عَنِ الصَّبَا

فصَبَتْ إِلَيْهِ الْغِيدُ و الشُّعَراءُ

فَبِقَلْبِ كُلِّ فَتىً غَرامٌ كامِنٌ

وبِعِطْفِ كُلِّ مَلِيحَةٍ خُيَلاءُ

فَدَعِ التَّكَهُّنَ يا طَبِيبُ فإِنَّمَا

دائِي الْهَوَى ولِكُلِّ نَفْسٍ داءُ

أَلَمُ الصَّبَابَةِ لَذَّةٌ تَحْيَا بِها

نَفْسِي وَدَائِي لَوْ عَلِمْتَ دَواءُ

وبِمُهْجَتِي رَشَئِيَّةٌ مِنْ دُونِها

أُسُدٌ لَهَا قَصَبُ الرِّمَاحِ أَبَاءُ

هَيْفَاءُ مالَ بِهَا النَّعيمُ فَخَطْوُها

دُونَ الْقَطاةِ ونُطْقُها إِيمَاءُ

تَرْنُو بِأَحْوَرَ لَوْ تَمَكَّنَ لَحْظُهُ

مِنْ صَخْرَةٍ لَارْفَضَّ مِنها الماءُ

حَكَمَ الجَمالُ لها بِمَا تَخْتَارُهُ

فَتَحَكَّمَتْ في النَّاسِ كَيفَ تَشاءُ

غَضِبَتْ عَلَيَّ وَما جَنَيتُ وَرُبَّما

حَمَلَ الْمَشُوقُ الذَّنْبَ وَهوَ بَراءُ

طافَ الوُشاةُ بِها فَكانَ لِقَوْلِهِمْ

في مِسْمَعَيْها رَنَّةٌ وحُداءُ

لَوْلا النَّمِيمَةُ لم يَقَعْ بَيْنَ امْرِئٍ

وأَخِيهِ مِنْ بَعْدِ الْوِدادِ عِداءُ

أَشَقِيقَةَ الْقَمَرَيْنِ أَيُّ وَسِيلَةٍ

تُدْنِي إِلَيكِ فَلَيْس لِي شُفَعَاءُ

جُودِي عَلَيَّ ولَوْ بِوَعْدٍ كاذِبٍ

فالْوَعْدُ فيهِ تَعِلَّةٌ ورَجَاءُ

وَثِقِي بِكِتْمَانِ الْحَدِيثِ فإِنَّمَا

شَفَتَاي خَتْمٌ والْفُؤادُ وِعاءُ

لا تَرْهَبِي قَوْلَ الْوُشاةِ فإِنَّهُمْ

قَدْ أَحْسَنُوا في الْقَوْلِ حِينَ أَساءُوا

زَعَمُوكِ شَمْسَاً لا تَلُوحُ بظُلْمَةٍ

ولِقَولِهِمْ عِنْدِي يَدٌ بَيْضاءُ

فَعَلامَ تَخْشَيْنَ الزِّيارَةَ بعدَما

أَمِنَ ازْدِيارَكِ في الدُّجَى الرُّقَباءُ

هِيَ زَلَّةٌ في الرأْيِ مِنْهُمْ أَعْقَبَتْ

نَفْعَاً كَذَلِكَ تَفْعَلُ الْجُهَلاءُ

كَيْدُ الْغَبِيِّ مَساءَةٌ لِضَمِيرِهِ

وَلِمَنْ يُحَاوِلُ كَيْدَهُ إِرْضَاءُ

والناسُ أَشْبَاهٌ ولَكِنْ فَرَّقَتْ

ما بَيْنَهُمْ في الرُّتْبَةِ الآراءُ

وَالنَّفْسُ إِنْ صَلَحَتْ زَكَتْ وَإِذَا خَلَتْ

مِنْ فِطْنَةٍ لَعِبَتْ بها الأَهْوَاءُ

لَوْ لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الرِّجالِ تَفَاوُتٌ

ما كانَ فيهِمْ سادَةٌ ورِعاءُ

وَلَقَدْ بَلَوْتُ النّاسَ في أَطْوارِهِمْ

ومَلِلْتُ حتَّى مَلَّني الإِبْلاءُ

فَإِذا المَوَدَّةُ خَلَّةٌ مَكْذُوبَةٌ

بَيْنَ الْبَرِيَّةِ والوَفاءُ رِياءُ

كَيْفَ الْوثُوقُ بِذِمَّةٍ مِنْ صاحِبٍ

وَبِكُلِّ قَلْبٍ نُقْطَةٌ سَوْداءُ

لَوْ كَانَ فِي الدُّنْيَا وِدَادٌ صَادِقٌ

مَا حَالَ بَيْنَ الخُلَّتَيْنِ جَفاءُ

فانْفُضْ يَدَيْكَ مِنَ الزَّمانِ و أَهْلِهِ

فالسَّعْيُ في طَلَبِ الصَّدِيقِ هَبَاءُ

الكتابة المقطعية:

صلة الخيال على البِعاد لقاء

صِ لَ تُلْ خَ يَا لِ عَ لَلْ بِ عَا دِ لِ قَا ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح ح

لو كان يملك عيني الإغفاء

لَوْ كَا نَ يَمْ لِ كُ عَيْ نِيَ إِغْ فَا ء و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ح ص ح ح ص ح

يا هاجري من غير ذنب في الهوى

يَا هَا جِ رِي مِنْ غَي رِ ذَنْ بِنْ فِلْ هَ وَى

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ح ح ص ح ص ص ص ح

مهلا فهجرك والمنُونُ سواء

مَهْ لَنْ فَ هَجْ رُ كَ وَلْ مَ نُو نُ سَ وَا ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ص ص ح ح

أغريت لحظك بالفؤاد فشفّه

أَغْ رَي تَ لَحْ ظَ كَ بِلْ فُ ؤَا دِ فَ شَفْ فَ هُو

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ص ح ص

ومن العيون على النُّفوس بلاء

وَ مِ نَلْ عُ يُوْ نِ عَ لَنْ نُ فُوْ سِ بَ لَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح ص ح

هي نظرة فامنن علي بأختها

هِ يَ نَظْ رَ تُنْ فَمْ نُنْ عَ لَيْ بِ أُخْ تِ ها

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ص ح ص

فالخمر من ألم الخُمَار شفاء

فَلْ خَمْ رُ مِنْ أَ لَ مِلْ خُ مَاْ رِ شِ فَا ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ح ص ح

أنا منك مطويُّ الفؤاد على جوىً

أَ نَا مِنْ كَ مَطْ وِىْ يُلْ فُ وَّا دِ عَ لَى جَ وَى

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ص ح ص ح ص ح

لولا الدُّموع ذكت به الحوباء

لَوْ لَدْ دُ مُوْ عُ ذَ كَتْ بِ هِلْ حَوْ بَا ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ص ص ص ح

لا أنت ترحمني ولا نار الهوى

لَاْ أَنْ تَ تَرْ حَ مُ نِيْ وَ لَاْ نَاْ رُلْ هَ وَى

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ص ح ح ح ص ح

تخبو ولا للنّفس عنك عزاء

تَخْ بُوْ وَ لَاْ لِنْ نَفْ سِ عَنْ كَ عَ زا ء و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ح ص ص ص ح

فانظر إليّ تجد خيالة صورة

فَنْ ظُرْ إِ لَىْ يَ تَ جِدْ خَ يَاْ لَ ةَ صُوْ رَ تِ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ص ح ح

لم يبق فيها للحياة ذماء

لمْ يَبْ قَ فِىْ هَاْ لِلْ حَ يَاْ ةِ ذَ مَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ح ص ح ح

رقَّت لي الورقاء في عذباتها

رَقْ قَتْ لِي وَر قَاْ ءُ فِيْ عَ ذَ بَاْ تِ هَا

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ص ح ح

وبكت عليّ بدمعها الأنداء

و بَ كَتْ عَ لَىْ يَ ب دَمْ عِ هَلْ أَنْ دَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ص ص ح

وتحدَّثت رسل النّسيم بلوعتي

وَ تَ حَدْ دَ ثَتْ رُ سُ لُنْ ن سِىْ مِ بِ لَوْ عَ تِيْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ح ص

فلكلِّ غصنٍ نحوها إصغاء

فَ لِ كُلْ لِ غُصْ نِنْ نَحْ وَ هَاْ إِصْ غَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ص ح ص ح

كلفٌ تناقله الحمام عن الصِّبا

كَ لَ فُنْ تَ نَاْ قَ لَ هلْ حَ مَاْ مُ عَ نصْ صِ بَا

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح ص

فصبت إليه الغيد والشعراء

ف صَ بَتْ إِ لِي هِلْ غِى دُ وَشْ ش ع را ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح

فبقلب كلِّ فتىً غرام كامنٌ

فَ بِ قَلْ بِ كُلْ لِ فَ تَنْ غَ رَا مُنْ كَاْ مِ نُن

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ح ص ح

وبعطف كلِّ مليحةٍ خيلاء

وَ بِ عَطْ فِ كُلْ لِ مَ لِىْ حَ تِنْ خُيْ لَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ص ح ح ح

فدع التَّكهُّن يا طبيب فإنّما

فَ دَ عتْ تَ كَهْ هُ نَ يَاْ طَ بِىْ بُ فَ إِنْ نَ مَا

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ح ص ح

دائي الهوى ولكلِّ نفسٍ داء

دَاْ ئِلْ هَ وَىْ وَ لِ كُلْ لِ نَفْ سِنْ دَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ص ص ص ح

ألم الصَّبابة لذّةٌ تحيا بها

أَ لَ مُصْ صَ بَاْ بَ ةِ لَذْ ذَ تُنْ تَحْ يَاْ بِ ها

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ص ص ح ح

نفسي ودائي لو علمت دواء

نَفْ سِيْ وَ دَاْ ئِيْ لَوْ عَ لِمْ تَ دَ وَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ح ح ص ح

وبمهجتي رشئيَّة من دونها

وَ بِ مُهْ جَ تِيْ رَ شَ ئِيْ يَ تُنْ مِنْ دُوْ نِ ها

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ح ص ح ح

أُسُدٌ لها قصب الرِّماح أباء

أُ سُ دُنْ لَ هَاْ قَ صَ بُرْ رِ مَاْ حِ أَ بَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح

هيفاء مال بها النّعيم فخطْوها

هَىْ فَأْ ءُ مَأْ لَ بِ هَنْ نَ عِيْ مُ فَ خَطْ طوُ هَا

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ح ح ص ح ص ح ح

دون القطاة ونطقها إيماء

دُوْ نَلْ قَ طَأْ ةِ و نُطْ قُ هَأْ إِىْ مَأْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ص ح ح ح

ترنو بأحور لو تمكّن لحظه

تَر نُوْ بِ أَحْ وَ رَ لَوْ تَ مَكْ كَ نَ لَحْ ظُ هُوْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح ص ح

من صخرةٍ لارفضّ منها الماء

مِنْ صَخْ رَ تِنْ لَرْ فَضْ ضَ مِنْ هَلْ مَأْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ص ص ص ح

حكم الجمال لها بما تختاره

ح ك مل ج ما ل ل ها ب ما تخ تا ر هو

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ح ح ص ح

فتحكّمت في النّاس كيف تشاء

فَ تَ حَكْ كَ مَتْ فِنْ نَاْ سِ كَىْ فَ تَ شَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ح ح

غضبت عليّ وما جنيت وربّما

غَ ضِ بَتْ عَ لَىْ يَ وَ مَاْ جَ نَىْ تُ وَ رُبْ بَ مَا

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ص ح

حمل المشوق الذّنب وهو براء

ح مَ لَلْ مَ شُوْ قُذْ ذَنْ بَ وَهْ وَ بَ را ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ص ح ح

طاف الوشاة بها فكان لقولهم

طَاْ فَلْ وُ شَاْ ةُ بِ هَاْ فَ كَاْ نَ لِ قَوْ لِ هِمْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ح ح ص

في مسمعيها رنّة وحداء

فِيْ مَسْ مَ عَىْ هَاْ رَنْ نَ تُنْ وَ حُ دَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ح ص ص ح ح

لولا النّميمة لم يقع بين امرئ

لوْ لَنْ نَ مِىْ مَ ةُ لَمْ يَ قَعْ بَيْ نَمْ رِ ئِنْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ص ص ح ص ح ص

و أخيه من بعد الوداد عداء

وَ أَ خِىْ هِ مِنْ بَعْ دِلْ وِ دَاْ د عَ دَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ص ص ح ح ح

أشقيقة القمرين أي وسيلة

أَ شَ قِيْ قَ تَلْ قَ مَ رَيْ نِ أَيْ يُ وَ سِيْ لَ تِنْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ح ص

تدني إليك فليس لي شفعاء

تُدْ نِيْ إِ لَيْ كِ فَ لَيْ سَ لِيْ شُ فَ عَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح ح ح

جودي علي ولو بوعد كاذب

جُوْ دِيْ عَ لَيْ يَ وَ لَوْ ب وَعْ دِنْ كَاْ ذِ بِنْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ح ح ح ص ص ح ص

فالوعد فيه تعلّة ورجاء

فَلْ وَعْ دُ فِيْ هِ تَ عِلْ لَ تُنْ وَ رَ جَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ص ص ح

وثقي بكتمان الحديث فإنّما

وَ ثِ قِيْ بِ كِتْ مَاْ نِلْ حَ دِىْ ثِ فَ إِنْ نَ مَا

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ص ح ص ح

شفتاي ختم والفؤاد وعاء

شَ فَ تَاْ يَ خَتْ مُنْ وَلْ فُ وَّاْ دُ وِ عَاْ ء و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ص ص ح ح

لا ترهبي قول الوشاة فإنّهم

لَاْ تَرْ هَ بِيْ قَوْ لَلْ وُ شَاْ ةِ فَ إِنْ نَ هُمْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ح ص ح ص ص

قد أحسنوا في القول حين أساءوا

قَدْ أَحْ سَ نُوْ فِلْ قَوْ لِ حِيْ نَ أَ سَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ص ح ح ح

زعموك شمسا لا تلوح بظلمة

زَ عَ مُوْ كِ شَمْ سَنْ لَاْ تَ لُوْ حُ بِ ظُلْ مَ تِنْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ص ح ح ص ص

ولقولهم عندي يد بيضاء

وَ لِ قَوْ لِ هِمْ عِنْ دِيْ يَ دُنْ بَيْ ضَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ص ح ص ص ح

فعلام تخشين الزِّيارة بعدما

فَ عَ لَاْ مَ تَخْ شَيْ نَزْ زِ يَاْ رَ ةَ بَعْ دَ مَا

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ص ح ص ح

أمن ازديارك في الدّجى الرّقباء

أَ مِ نَزْ دِ يَاْ ر كِ فِدْ دُ جَرْ رُ قَ بَاْ ءُو

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح ح

هي زلّة في الرأي منهم أعقبت

هِيَ زَلْ لَ تُنْ فِزْ ر أَ يِ مِنْ هُمْ أَعْ قَ بَتْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ص ص ص ص ص ص

نفعا كذلك تفعل الجهلاء

نَفْ عَنْ كَ ذَا لِ كَ تَفْ عَ لُلْ جُ هَ لَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ص ص ح

كيد الغبيّ مساءة لضميره

كَيْ دُلْ غَ بِيْ يِ مَ سَاْ ءَ تُنْ لِ ضَ مِيْ رِ هِيْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ح ص ح ح

ولمن يحاول كيده إرضاء

وَ لِ مَنْ يُ حَاْ وِ لُ كَيْ دَ هُ إِرْ ضَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ح ص ح

والنّاس أشباه ولكن فرّقت

وَنْ نَاْ سُ أَشْ بَاْ هُنْ وَ لَ كِنْ فَرْ رَ قَتْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح ص ص ص ص

ما بينهم في الرّتبة الأراء

مَاْ بَيْ نَ هُمْ فِرْ رُتْ بَ تِلْ أَ را ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ح ص ص ص ص ح

والنّفس إن صلحت زكت و إذا خلت

وَنْ نَفْ سُ إِنْ صَ لَ حَتْ زَ كَتْ وَ إِ ذَاْ خَ لَتْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ص ص ح ص

من فطنة لعبت بها الأهواء

مِنْ فِطْ نَ تِنْ لَ عِ بَتْ بِ هَلْ أَهْ وَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ص ص ص ح

لو لم يكن بين الرّجال تفاوت

لَوْ لَمْ يَ كُنْ بَىْ نَرْ رِ جَاْ لِ تَ فَاْ وُ تُ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ص ح ص ح ح

ما كان فيهم سادة ورعاء

مَاْ كَاْ نَ فىْ هِمْ سَاْ دَ تُنْ وَ رِ عَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ح ح ص ح ص ح

ولقد بلوت النّاس في أطوارهم

وَ لَ قَدْ بَ لَوْ تُنْ نَاْ سَ فِيْ أَطْ وَاْ رِ هِمْ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ح ص ح ح ص ح ص

ومللت حتى ملّني الإبلاء

وَ مَ لِلْ تُ حَتْ تَى مَلْ لَ نِلْ إِبْ لَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ص ص ص ح

فإذا المودّة خلّة مكذوبة

فَ إِ ذَلْ مَ وَدْ دَ ةُ خَلْ لَ تُنْ مَكْ ذُوْ بَ ـة

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ص ص ح

بين البريّة والوفاء رياء

بَىْ نَلْ بَ رِىْ يَ ةِ وَلْ وَ فَاْ ءُ رِ يَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ص ح ح

كيف الوثوق بذمّة من صاحب

كىْ فَلْ وُ ثُوْ قُ بِ ذِمْ مَ تِنْ مِنْ صَاْ حِ بِن

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ص ح ص ص ص ح

وبكلّ قلب نقطة سوداء

وَ بِ كُلْ لِ قَلْ بِن نُقَطْ طَ تُن سَوْ دَاْ ء و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ص ص ص ح

لو كان في الدّنيا وداد صادق

لَوْ كَاْ نَ فِذْ دُنْ يَاْ وِ دَاْ دُ ن صَاْ دِ قُن

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص

ح ح ص ص ح ح ص ح

ما حال بين الخلّتين جفاء

مَاْ حَاْ لَ بَيْ نَلْ خَلْ لَ تَيْ نِ جَ فَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ح ح ح ص ص ح ح

فانفض يديك من الزّمان وأهله

فَنْ فُضْ يَ دَيْ كَ مِ نَزْ زَ مَاْ نِ وَ أَهْ لِ هِي

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ص ح ص ح

فالسّعي في طلب الصّديق هباء

فَسْ سَعْ يُ فِيْ طَ لَ بِصْ صَ دِيْ قِ هَ بَاْ ءُ و

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

ص ص ح ص ح ح

قائمة المصادر

و المراجع

أ-المصادر:

1-ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر،(د.ط)،(د.ت)، ج3.

2-ابن الرشد، تلخيص الخطابة، (د.ط)، (د.ت)، (د.ب).

3-ابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسان الطيّان ويحي مير علي علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، (د.ط)، (د.ب).

4-ابن علي بن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المصرية،(د.ب)، ج2.

5-ابن فارس أبو الحسين القزويني:الصاحبي في فقه اللغة-تح:أحمد حسن نسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997.

6-ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي، مطبعة العراق، ط1، 1969، ج5.

7-ابن منظور، لسان العرب، تح :عبد الله علي الكبير وأخرون،(د.ط)، القاهرة، دار المعارف(د.ت).

8-أبو الحسن القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت).

9-أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح :محمد علي النجار،(د.ط)، مصر، دار الكتب المصرية،(د.ت.).

10-أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق، ط2، 1993.

11-أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، دار مكتبة الحياة، ج1، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت).

12-أبو محمد السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علاء الغازي، مكتبة المعارف الرباط، د ط، 1980.

13-أبو محمد بن عبد الله ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

14-أبو هلال العسكري، الصناعتين، ط الاستانة، 1319هـ.

15-أحمد حسن الزيات، إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، محمد على النجار، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، أسطنبول، تركيا، ج1.

16-بدر الديب، ماهية الفن و المعرفة الكامنة فيه، رأي لإتيين سوريو، مجلة علم النفس، فبراير 1953.

17-بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القران، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة،(د.ط)،(د.ت)، ج1.

18-جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، عالم الكتب، بيروت،ج2، المملكة العربية السعودية، وزارة الشؤون الدينية و الأوقاف و الدعوة و الارشاد،(د.ط)، (د.ت).

19-شمس الدين أبي الخير محمد ابن الجزري، التمهيد في علم التجويد، تح: غانم قدوري حمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

20-عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، طبعة جديدة ومنقحة، 1995.

21-عبد الرحمن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي ، ج4، (د.ط)(د.ت)(د.ب).

22-علي بن السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتسيير، (د. ط)، (د. ت).

23-فخر الدين عامر ابن طباطبا، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب أميرة للطباعة، القاهرة، ط1، 2000.

24-القاضي الجرجاني، التعريفات، ت/عبد الله الأكبر وآخرون، دار المعارف، بيروت، لبنان ،ج5،(د.ط) (د.ت).

25-قدامة ابن جعفر، جواهر الألفاظ، ط الخانجي، د.ب.1932.

26- نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، 1948.د.ب.د.ط

27-محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط).

28-محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

29- محمود سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، تر: دار العودة، تحقيق وشرح وضبط: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة ، بيروت.(د.ط)، (د.ت).

30-مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الأفاق، الجزائر العاصمة، الجزائر(د.ط)، 2005.

31-النويرى، نهاية الأدب، دار الكتب، ج6، 1933.

ب-المراجع:

1-إبرهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

2- موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو، مصر، 1965.

3-أحمد بايبي، القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، عالم الكتب الحديث ، إربد، الأردن، ط1 ،ج1، ج2.

4-أحمد عمر مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة،(د.ط)، 1997.

5- دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط3، 1985.

6-تمام حسان، اللغة عربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1979.

7- مناهج البحث في اللغة، الشركة الجديدة ودار الثقافة المغرب، د.ط، 1979.

8-جابر عصفور، مفهوم الشعر، مطبوعات فرح، قبرص، ط4، 1990.

9- حازم كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998.

10-حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

11- سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

12-سيد البحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

13- العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)، (د.ب)،1993.

14-شاهين عبد الصبور، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، د.ط، د.ت، مؤسسة الرسالة، 1980.

15-صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، باتنة، الجزائر، 1988.

16-صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط1، الجزائر،1996.

17-عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

18- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، عمان، الأردن، دار صفاء للنشر والتوزيع، 1998.

19-عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي تفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1955.

20-عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.

21-فيصل حسين طحمير العلي، البلاغة الميسر في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الثقافة للنشر و التوزيع، عمان، ط1.

22-قدور محمد أحمد، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

23-كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

24- فن الكلام، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

25-محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، دار عمار، عمان، الأردن، (د.ط)، 2000.

26-محمد العياشي، نظرية الإيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، (د.ط)، 1967.

27-محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، ط1، عمان، الأردن، جامعة القدس المفتوحة، 1996.

28-محمد ولد عبدي، الأنساق والسياق في الثقافة الموريتانية، دار نينوي، دمشق، د.ط، 2009.

29-محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر عبد الكريم بن عبد الله، تونس، (د.ط)، 1996.

30-مصلوح سعد، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، (د.ط)، 1980.

31-مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط1، 2010.

32-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، (د.ت).

ج-الكتب المترجمة:

1-رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، 1988.

د-الرسائل الجامعية:

1-أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه دولة، إشراف د. طاهر حجار، تخصص: أدب عربي قديم، جامعة الجزائر،2005.2006.

2-أمحمد سحواج ، نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع، إشراف الدكتور العربي عميش، مخطوط، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008.2007.

3-سهام عماد، مظاهر الإيقاع في القرآن الكريم سورة المدثر، إشراف الأستاذ بولمعالي النذير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)، جامعة يحي فارس، المدية،2018.2017.

4-ليلى رحماني، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، ، مخطوط رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض وموسيقى الشعر، 2008.2007.

5-نعيمة زواخ، البنية الإيقاعية في سورة الواقعة، رسالة لنيل شهادة ماجستير، إشراف الأخضر الجمعي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر،2001.2000.

هـ-المواقع:

1-https://ar.m.wikipedia.arg/wiki/.

فهرس

الموضوعات

الشكر

الإهداء

مقدمة.....أ.

الفصل تمهيدي: في ماهية الإيقاع وقوانينه

1.مفهوم الإيقاع.....13.

أ) الإيقاع لغة.....13.

ب) الإيقاع اصطلاحا.....14.

2-قوانين الايقاع.....19.

الفصل الأول: إيقاع الأصوات والتكرار والمقاطع الصوتية في قصيدة صلة الخيال

المبحث الأول: إيقاع الأصوات في قصيدة صلة الخيال.....29.

المطلب الأول: مفهوم الصوت.....29.

المطلب الثاني: توزيع الاصوات في قصيدة صلة الخيال.....31.

المبحث الثاني:إيقاع التكرار في قصيدة صلة الخيال.....36.

المطلب الأول: مفهوم التكرار .....36.

المطلب الثاني: مستويات التكرار في قصيدة صلة الخيال.....40.

المبحث الثالث: إيقاع المقاطع الصوتية.....47.

المطلب الأول: مفهوم المقطع.....47.

المطلب الثاني: أنواع المقاطع الصوتية في قصيدة صلة الخيال.....48.

الفصل الثاني: إيقاع الوحدات فوق المقطعية

المبحث الأول: إيقاع التنغيم.....60.

المطلب الأول: مفهوم التنغيم.....60.

المطلب الثاني: وظائف التنغيم في قصيدة صلة الخيال.....63.

المبحث الثاني: إيقاع النبر.....69.

المطلب الأول: مفهوم النبر..... 69.

المطلب الثاني: أنماط النبر في قصيدة صلة الخيال.....70.

خاتمة.....77.

الملاحق.....81.

قائمة المصادر والمراجع .....109.

فهرس المحتويات.....119.