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

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

البنية الصوتية ودلالتها النفسية في شعر الطبيعة عند ابن خفاجة الأندلسي

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

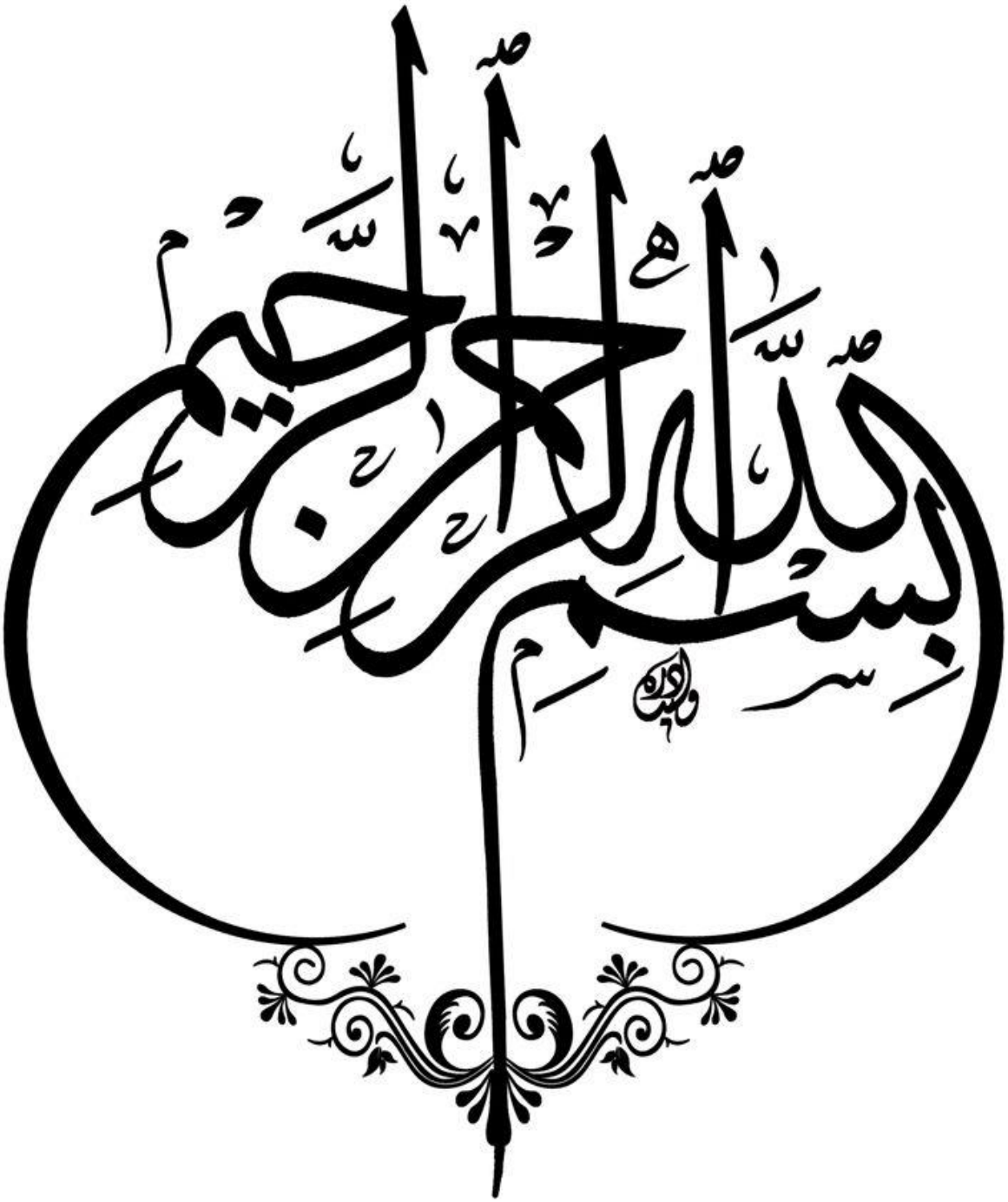
الشعبة: دراسات لغوية تطبيقية

التخصص: لسانيات

إعداد الطالبة:
*- مسعودة نوار

إشراف الأستاذ:
محمد جغرود

السنة الجامعية: 2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير:

نحمد الله وتعالى ونشكره أن وفقنا وأعاننا ويسر

لنا إنجاز هذا العمل المتواضع وبعد حمد الله وشكره يطيب لنا أن

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ المشرف "محمد جغرود"

على كل ما بذله من جهد وما تحمله من مشق جعلها الله في ميزان

حسناته كما نأمل من الله عز وجلّ أن ينير لك طريقك بالتوفيق

والنجاح مع دعائنا بالتوفيق للوصول إلى أعلى الدرجات بالدنيا

والآخرة

ووفقك الله لما يحب ويرضى.

كما نتقدم بالشكر والثناء

إلى الأساتذة المناقشين وكل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل ولو

بكلمة طيبة

العنوان الصفحة

مقدمة: 2

مدخل إلى البنية الصوتية وأثرها في الدراسة الأسلوبية

1.1. *البنية لغة:* 6

2.1. البنية اصطلاحاً: 6

2. الصوت والصوت اللغوي: 8

1.2.ذمفهوم الصوت: 8

أ. الصوت لغة: 8

ب. الصوت اصطلاحا: 9

2.2. مفهوم الصوت اللغوي: 9

3. البنية الصوتية في الدراسة الأسلوبية: 10

الفصل الأول: تعريفات ومفاهيم

المبحث الأول: "دلالة الأصوات" 15

أولا: الصوائت ودلالتها: 15

.1 الألف الصائتة 35

2. الواو والياء الصائتان 18

ثانيا: الأصوات الصامتة ودلالتها: 18

ثالثا: المقطع ودلالته: 22

رابعا: النبر ودلالته: 23

خامسا: التنغيم ودلالته: 24

المبحث الثاني: تطور الدراسات الصوتية. 26

1. عند القدامى: 26

2. عند المحدثين: 29

المبحث الثالث: "الإيقاع الصوتي". 31
المبحث الرابع: علاقة الايقاع بالموسيقى والصوت: 34
1. مفهوم الإيقاع: 34
2. علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت: 35
المبحث الخامس: شعر الطبيعة عند الأندلسيين. 34
1. شعر الطبيعة: 40
2. شعر الطبيعة عند الأندلسيين: 41
أ. وصف الطبيعة في شعره: 42
ب. خصائص شعره في وصف الطبيعة: 42

الفصل الثاني:

مستويات البنية الصوتية في شعر الطبيعة وأثرها النفسي عند "ابن خفاجة

تمهيد: 46
المبحث الأول: الإيقاع الخارجي: 47
1. البنية العروضية وأثرها النفسي: 47
2. القافية وأثرها النفسي: 50
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي. 54
1. إيقاع التكرار وأثره النفسي: 54
2. إيقاع الطباق والمقابلة وأثرهما النفسي: 58
المبحث الثالث: المقاطع الصوتية ودلالتها النفسية. 63
خاتمة: 68
ملحق: 71
قائمة المصادر والمراجع: 77

مقدمـة

مقدمة:

يعد علم الأصوات اللغوية من العلوم التي حظيت باهتمام العلماء الأوائل إلى أن وصل هذا العلم إلى درجة متقدمة عن باقي العلوم اللغوية الأخرى، وذلك لما للصوت اللغوي من أهمية كبيرة في دراسة النص الشعري، من حيث إنه البنية اللغوية الصغرى المكونة للكلمات والتراكيب والأبيات، إضافة إلى ذلك فهو المستوى الأساسي الذي تقوم عليه الدراسة التحليلية اللسانية، وذلك بتحليل البنية الصوتية لبعض القصائد وما تحدثه من تأثير في الإيقاع الخارجي والداخلي، فالمستوى الصوتي يهتم بدراسة أصوات اللغة من جوانب مختلفة ويقوم بتحليل الأصوات الكلامية وتصنيفها، فيدرسها من دون النظر إلى وظائفها ويسمى هذا بعلم الأصوات العام (فونيتيك) وإن كان يدرسها بالنظر إلى وظيفتها فيسمى بعلم الأصوات الوظيفي (الفنولوجيا).

وقد حظي المستوى الصوتي باهتمام خاص من قبل الشعراء، وذلك باعتبار أن الشاعر لما ينظم قصيدته لابد أن يكون على دراية تامة بالمستوى الصوتي؛ فالشعر ظاهرة إبداعية فنية، يستعمل فيه الشاعر كلمات لغوية قادرة على إيصال المعنى والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه النفسية.

يرتكز موضوع البحث حول "البنية الصوتية ودلالتها النفسية في شعر ابن خفاجة الأندلسي" وينحصر في مستوى الصوت باعتباره أساسا أسلوبيا، لما يتميز به ابن خفاجة من خصائص صوتية عديدة، بصفة عامة ووصفه للطبيعة بصفة خاصة.

وقد كان الدافع الرئيس في اختيارنا لهذا الموضوع هو التعرف على البنية الصوتية ودلالتها النفسية في شعر ابن خفاجة ومحاولة تقيميها ومعرفة ما مدى تأثير حالته النفسية في نظم قصائده، من خلال ما تحمله هذه الأخيرة من خصائص شعرية وفنية جمة.

وقد وقع اختيارنا على شعر "ابن خفاجة الأندلسي" لأنه يعتبر من أبرز شعراء الأندلس، الذين تفننوا في وصف الطبيعة وأكثروا من التغني بمظاهرها الجميلة، وقد شاع هذا الفن لدى الأندلسيين وتوسعوا فيه وبلغ ولعهم بالطبيعة والاستعانة بها في أغراضهم الشعرية حدا يصعب على القارئ أن يعرف إذا كان الشعراء يتحدثون عن الطبيعة؟ أم كانت الطبيعة تتحدث عنهم؟

حيث حاولنا من خلال بحثنا هذا أن نجيب عن جملة من التساؤلات أهمها:

ما مفهوم البنية الصوتية؟ ما هو أثرها في الدراسة الأسلوبية؟ وما هي أهم مستويات البنية الصوتية في شعر الطبيعة؟ وما هو أثرها النفسي عند "ابن خفاجة"؟

واتبعنا المنهج الوصفي التحليلي في بحثنا لملاءمته هذه الدراسة والتحليل من أجل التوصل إلى إجابات شافية للإشكالات المطروحة، واعتمدنا كذلك على المنهج النفسي، وذلك من خلال ربط أحاسيس الشاعر النفسية في نظم قصائده، متبعين في ذلك خطة بحث جاءت كالآتي:

مقدمة، مدخل، فصلين، خاتمة، ملحق وقائمة المصادر والمراجع.

أشرنا في المدخل إلى تعريف المفاهيم الأساسية للبحث (مفهوم البنية والصوت والصوت اللغوي) وأثر البنية الصوتية في الدراسة الأسلوبية.

أما بالنسبة إلى الفصل الأول فكان نظريا تحت عنوان "تعريفات ومفاهيم" تضمن دراسة مفهوم الإيقاع وعلاقته بالموسيقى والصوت، مع توضيح دلالة الأصوات وأشرنا كذلك إلى تطور الدراسات الصوتية (عند القدماء والمحدثين) وقدمنا أيضا مفهوم شعر الطبيعة وتكلمنا أيضا عن شعر الطبيعة عند الأندلسيين وبالتحديد عند "ابن خفاجة"

وجاء الفصل الثاني: تطبيقيا تناولنا فيه الدراسة التحليلية لمستويات البنية الصوتية في شعر الطبيعة عند "ابن خفاجة" مع إبراز دور الإيقاع الخارجي المتمثل في البنية العروضية والقافية، وكذلك دور الإيقاع الداخلي المتمثل في: إيقاع التكرار، إيقاع الطباق والمقابلة إيقاع التجنيس، وربط كل عنصر بمدلوله النفسي، وتحدثنا في الأخير عن المقاطع الصوتية ودلالتها النفسية

بعد الفصل الأول والثاني تأتي الخاتمة تثبيت لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث، وبعدها ملحق يتضمن حياة الشاعر وفنونه الشعرية، وبعد الملحق قائمة المصادر والمراجع مرتبة ترتيبا ألفا بائيا وفهرست الموضوعات.

وقد اعتمدنا في دراستنا على جملة من المصادر والمراجع أبرزها: ديوان ابن خفاجة وكذا بعض المعاجم من بينها: لسان العرب لابن منظور، إضافة إلى كتب بعض المحدثين ومنها:

إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، كمال بشر: علم الأصوات العام...

ومن الصعوبات التي عرفت مسيرة البحث: قلة المصادر والمراجع بالنسخة الورقية مما دفعنا للاعتماد على الكتب الإلكترونية وصعوبة التعامل معها فأحيانا لا تتوفر على كل معلومات النشر.

ورغم هذه الصعوبات إلا أننا استطعنا وبعون الله ومساعدة الأستاذ المشرف أن نتم هذا البحث.

ولذلك نجدد شكرنا للأستاذ المشرف، ونقدر له دعمه ومساعدته لنا مع حسن التوجيه في كل صغيرة وكبيرة تتعلق بالبحث كما نتقدم بشكر اللجنة المناقشة لتكبدهم عناء قراءة هذه المذكرة.

مدخل إلى البنية الصوتية وأثرها في الدراسة الأسلوبية

- مفهوم البنية:
  1/ لغة.
  2/ اصطلاحا.
- الصوت والصوت اللغوي.
  1/ مفهوم الصوت: (لغة واصطلاحا).
  2/ الصوت اللغوي.
- البنية الصوتية في الدراسة الأسلوبية.

1.مفهوم *البنية*:

1.1. البنية لغة:

إن لكلمة "البنية" مدلولات كثيرة تختزنها لها الذاكرة وتصل حد التراكم، وبرجوعنا إلى بعض المعاجم العربية نجد أنها تحيل إلى كثير من المعان نذكر منها: "البنية جمع بُنى وبِنَى يقال: فلان صحيح البُنْيَة، أي الجسم ... بَنَى يَبْنِي الكلمة ألزمها البناء، أعطاها بِنْيَتَها أي صيغتها، البنية في الكلمة صيغتها و المادة التي تُبْنَى منها".[1]

وما دامت البنية تفيد معنى الجسم كما ورد آنفاً، أمكننا القول إن بنية الكلمة تعني جسمها وهيئتها التي تظهر عليها نطقاً وكتابةً.

وجاء في "لسان العرب" لابن منظور:"أَبْنَيْتُه بيتاً أي أعطيته ما يَبْنِي بيتا"، وجاء فيه أيضاً "... والبَوَاني قوائم الناقة، وألقى بَوانِيه أقام بالمكان واطمأن أي أنه استقر بالمكان واستقرار البناء".[2]

ومن هنا فإن كلمة بنية وما يتصل بها من مشتقات بنى بجميع مدلولاتها الحسية والمعنوية لا تكاد تخرج عن هياكل الشيء ومكونه أو هيئته، ومن ذلك قوله تعالى: {إِنَّ الله يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَانٌ مَّرْصُوصٌ}.[3]

2.1. البنية اصطلاحاً:

أما البنية في مجال الاصطلاح فهي: "ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية، تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة".[4]

ويمكن أن نستأنس في هذا المجال بقول الدكتور "الزواوي بغورة": "تعني البنية الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي إنها مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها

---

[1]– ابن منظور(جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، ج7، تحقيق: خالد رشيد قاضي، ط1، دار الصبح أديوسفت، بيروت، ص:401، باب الصاد.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– القرآن الكريم: سورة الصف، الآية4.

[4]– صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1985م، ص:121.

بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وحيث يتحدد هذا العنصر أو ذاك بعلاقته بمجموعة العناصر".[1]

ومن هذا التعريف يتضح لنا أن البنية تتشكل من مجموعة عناصر و جزئيات ملتحمة فيما بينها، ويبقى كل عنصر منها متعلق بغيره من العناصر ضمن المجموعة ككل.

ويعود الدكتور "الزواوي بغورة" لإعطاء تعريف آخر أكثر دقة حيث يقول: "لذلك يرى 'كروبير'(crobir) أن أي شيء بشرط أن لا يكون عديم الشكل يمتلك بنية، فكل شيء مبني بصورة ما"، فهو يؤكد على علاقة البنية بالشكل إذ لا يعقل تصور بنيات عديمة الشكل.

يتضح لنا مما سبق "أن البنيوية المنسوبة إلى البنية باتت بعد مراحل من تطورها التاريخي مصطلحا للمنهج الذي تمثله في تحليل ودراسة كثير من العلوم وقد حظيت البنيوية(structuralisme) عند العرب باهتمام النقاد والدارسين، فهي امتداد لمدرسة الشكلانيين الروس كما تعد توجها نقديا حديثا يقر بصعوبة تحديد مفهوم البنية (structure)، وهذا راجع إلى طبيعة المنهج ذاته، إذ ارتبطت البنيوية في أساسها الفلسفي العام بكثير من العلوم والميادين والنشاطات الفكرية المختلفة".[2]

فالمتبع للمفهوم الاصطلاحي لكلمة بنية عند البنيويين يجد أن "تصورها يقع خارج العمل الأدبي وهي لا تتحقق في النص على نحو غير مكشوف؛ حيث تتطلب من المحلل البنيوي استكشافها".[3]

وهكذا أصبح منهج البنيوية المعتمد في الدراسات الأدبية باعتبار أنه ما من نص أدبي سواء كان قصيدة، قصة أو رواية إلا ويتألف من وحدات أو بنيات جزئية تتمفصل فيما بينها بوشائح وثيقة بحيث تغدو قادرة على منح النص الأدبي عند اكتمال بنيته الكلية المغلقة، وطالما أن النص الأدبي لا يغدو كونه نسيجا أو بنية لغوية فمن الطبيعي إذن أن تتمثل لبِنَات ذلك النص في مكونات اللغة من أصوات وكلمات و جمل إلى آخر هذا التدرج الذي قد يفضي في نهاية الأمر إلى أكبر بنية داخل البنية الكلية للنص، خصوصا إذا كان

---

[1]– الزواوي بغورة: مفهوم البنية، مجلة المناظرة، العدد الخامس، جامعة قسنطينة، يونيو 1992، ص:95.

[2]– الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية استمولوجية، د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر،2001، ص:45.

[3]– نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، د.ط، مكتبة غريب، الجزائر، د.ت، ص:14.

متمثلا في رواية ما، ذلك لأن دراسة الرواية على المنهج البنيوي يقتضي تقسيمها إلى وحدات سردية وهي التي تؤلف البنيات الجزئية للرواية.

وتبقى "كلمة بنية تحيل في ذاتها إلى المنهج البنيوي، الذي تمثل أول خطوة فيه تحديد البنية أو النظر لموضوع البحث كبنية، أي كموضوع مستقل".[1] أما ثاني خطوة هي تحليل البنية وكشف مختلف عناصرها.

ولعل ما يفهم مما تقدم أن الوحدة الكلية هي أساس ما يقوم عليه المنهج البنيوي في دراسة النص الأدبي.

ولما كان الأمر كذلك وجب التعامل مع بنية النص من حيث هي "نسق من العلاقات الباطنية (المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايدة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يقتضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يبدو معها النسق دال على معنى".[2]

وحتى لا يطول بنا الحديث و الاستطراد في تعريف البنية ننتقل إلى المصطلح الثاني المؤلف للعنوان وهو الصوت.

2. الصوت والصوت اللغوي:

إن الأصوات التي تدخل في عملية التواصل اللغوي الإنساني تختلف عن غيرها؛ حيث إن هناك أصواتا لغوية وأصواتا غير لغوية كالصفير و الأنين والحفيف والدوي...، وللتمييز بينهما لا بد من التمييز بين: الصوت بمفهومه العام والصوت اللغوي.

1.2. مفهوم الصوت:

أ. الصوت لغة:

ورد في لسان العرب: الصوت هو:"الجرس، والجمع أصوات. قال ابن السكيت: الصوت صوت الإنسان وغيره، والصائت: الصائح، ورجل صيت أي شديد الصوت".[3]

---

[1]– عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص:187.

[2]– آديث كروزيل: عصر البنيوية – من لفي شتراوس إلى فوكو – ترجمة جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص:289.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، ص:4001.

ومن معاني الصوت في معاجم اللغة: اللحن الحسن، والذكر الحسن، والرأي يبدأ مشافهة أو كتابة في موضوع يقرر أو شخص ينتخب...

ب. الصوت اصطلاحا:

"اضطراب طبيعي خارجي يعرض لجميع الأجسام وخاصة الهواء، وهذا الاضطراب من جنس وصنف الظواهر الاهتزازية والتموجية وهو حركة جسم في اتجاهين، فهو تموج ينتشر في الهواء أو في غيره من المواد القابلة للاهتزاز".[1]

كما يعرّف الجاحظ الصوت: " أنه اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً، ولا كلاما موزونا، ولا منثوراً، إلاَّ بظهور، ولا تكون الحروف كلاما إلاَّ بالتقطيع والتأليف، وحسن الإشارة".[2] بهذا التعريف جعل الجاحظ الصوت آلة اللفظ؛ لأنه لا تستطيع أن نكوِّن لفظاً دون صوت. إن إدراك الجاحظ بأن اللفظ هو عبارة عن مقاطع صوتية تنتج عنها حروف وأصوات، ليعبر عن القدرة التي أوتيها في معاينة اللغة يضاهي في ذلك ما أشار إليه اندري مارتيني عن التلفظ المزدوج Double articulalion.

عرف ابن جني الصوت بأنه: "عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً".[3] فقصد بالصوت هنا الصوت الخام، الذي يعد نواة الصوت اللغوي. من هنا ننتقل إلى تحديد مفهوم الصوت اللغوي.

2.2. مفهوم الصوت اللغوي:

"اثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوز أعضاء النطق والملاحظ أن هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة. ويتطلب الصوت اللغوي وضع أعضاء النطق في أوضاع معينة محددة، أو تحريك هذه الأعضاء بطرق معينة محددة أيضــا ومعنى ذلك أن المتكلم لا بد أن يبذل مجهودا ما كي يحصل على الأصوات اللغوية".[4]

---

[1]– خولة طالب إبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م، ص:45.

[2]– الجاحظ(أبو عثمان بن بحر): البيان والتبيين، ج1، تحقيق حسن السندوبي، ط1، دار الفكر، بيروت، د.ت، ص:84.

[3]– ابن جني (أبو الفتح عثمان): سر صناعة الإعراب، ج1 تحقيق: حسن هنداوي، ط2 دار القلم، دمشق، 1993م، ص:6.

[4]– كمال بشر: علم الأصوات ، دط، دار غريب، القاهرة 2000 م، ص: 119.

فالدكتور إبراهيم أنيس حدد الصوت اللغوي بأنه:" ككل الأصوات ينشأ من ذبذبات مصدرها في الغالب الحنجرة لدى الإنسان، فعند اندفاع النفس من الرئتين يمر بالحنجرة، فيُحدِث تلك الاهتزازات التي بعد صدورها من الفم أو الأنف تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن".[1] فما نلمسه من هذا التعريف هو مدى اهتمام الدكتور إبراهيم أنيس بالأثر السمعي المنتج من طرف الذبذبات التي يصدرها الهواء الخارج من الجهاز التنفسي والذي يمر بجهاز النطق ليصل إلى الجهاز السمعي (الأذن)، وهو هنا اهتم بالجانب الفيزيولوجي الذي يظهر في استعماله لمصطلحات الموجات و الاهتزازات.

وقد أدلى الدكتور تمام برأيه في تحديد مفهوم الصوت فقال: "الصوت عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت والجهاز النطقي ومركز استقباله وهو الأذن".[2] وهو الآخر تناول الصوت من جانبين اثنين أولهما فيزيولوجي؛ لذكره الجهاز النطقي والأذن، وثانيهما فيزيائي لاستخدامه مصطلح "عملية حركية"، أما الدكتور عبد القادر الجليل فيرى أن الصوت اللغوي هو "الطاقة المنقولة عبر الوسط الهوائي إلى أسماعنا"[3] ويظهر كذلك في هذا التعريف الجانب الفيزيائي لمصطلح "الطاقة" و"الوسط الهوائي"، أما الجانب الفيزيولوجي فيظهر في إشارته لعضو السمع أي الأذن.

وما نخلص إليه من التحديد المصطلح الذي قدمه الباحثون المحدثون أن "الصوت اللغوي ذو جانبين: أحدهما عضوي وآخر صوتي، أو بعبارة أخرى أحدهما حركي والآخر تنفسي أو بعبارة ثالثة أحدهما يتصل بعملية النطق والثاني يتصل بصفته".

3. البنية الصوتية في الدراسة الأسلوبية:

يمكننا أن نعرف الأسلوبية الصوتية بأنها علم ينتمي إلى الفونولوجيا، ويدرس الخصائص الصوتية في لغة الإنسان؛ تلك العناصر التي تحمل الوظيفتين: الانفعالية والنِّدَائِيَّة، وهذه العناصر الصوتية تتمثل في طريقة التَلَفظِ ومَوضِعِ النُّطقِ والنبرة وحِدَّةِ

[1]– إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، الفاهرة، د.ت، ص:7.

[2]– تمام حسان: اللغة العربية ومبناها، ط1، مطبعة النجاح، الدار البيضاء،1979م، ص:15.

[3]– عبد القادر الجليل: الأصوات اللغوية، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان،1998م، ص:10.

الصَّوتِ، وكُلِّ ماَ يسمحُ للسَّامِعِ أنْ يُكَوِّنَ فِكرةً عنِ المتكلِّمِ بِغَضِّ النَّظرِ عن معنَى ما يقولُهُ كَأَصلِهِ الاجتماعيِّ ومنشَئِهِ الجغرافِيِّ، ودرجةِ ثقافتهِ أو جنسيَّتِهِ.[1]

من خلال هذا التعريف، نجد أن "الأسلوبية الصوتية" تساعدنا على أن نتمثل بعض الملامح الشخصية للمتكلم كالأصل والمنشأ والبيئة ومعيار الثقافة، وذلك بتتبع الظواهر الصوتية في لغته مثل التنغيم وحِدَّة الصوت، وطريقة النطقِ ببعض الكلمات والنبر على بعض المقاطع وغيرها من العناصر الصوتية.

تعتمد "الأسلوبية الصوتية" على مفهوم المتغيرات الصوتية، وبمقدار ما يكون للغة حُريَّةُ التعرفِ إلى بعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية نستطيع أن نستخدم تلك العناصر لغاياتٍ أُسلوبيةٍ.[2]

باعتبار الدراسة الأسلوبية نوعا من الحوار الدائم بين القارئ والكاتب من خلال نص معين، فإن هذا الحوار يتم على مستويات أربعة: النص والجملة واللفظة والصوت.[3] وسواء أخذنا بهذه السلسلة التحليلية التنازلية من النص إلى الصوت أو اتجهنا بها تصاعديا من الصوت إلى النص، فإن البنية التركيبية في كلتا الحالتين لا تغفل النواة الصوتية فيها وهي الإيقاع أو الوزن والقافية أو الموسيقى الشعرية على اختلاف التسميات وإن كان بعضها يدخل تحت وصاية البعض الآخر، كأن تدخل الموسيقى الشعرية والوزن والقافية في ظلال الإيقاع، ولكن "كل موسيقى شعرية لا تفجر في الكلمات أقصى طاقاتها الدلالية والإيحائية ولا ترتبط ارتباطا وثيقا بالطاقة الانفعالية التي تثيرها القصيدة، هي موسيقى خارجية مفتعلة قد تكون جميلة في ذاتها، ولكنها بأي حال لن تكون عنصراً من عناصر البناء الشعري"[4] وبهذا يتحدد الشرط الوجودي للموسيقى الشعرية في القصيدة، فالقصيدة – كما يرى فاليري– هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى. إذ أن الشعر هو المنطقة التي تتحول فيها

[1]– ميشال عاصي، أميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب، مج1، ط.1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م، ص:623.

[2]– بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي ، د.ط، مركز الإنتماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، 1994م، ص:60.

[3]– جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، د.ط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ت، ص:7.

[4]– محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري،د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت، ص:187.

العلاقة بين الصوت و المعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة.[1]

فالإيقاع – كما يقول مایاكوفسكي– هو قوة الشعر الأساسية، هو طاقته الأساسية ، وهو غير قابل للتفسير، ولا يمكننا أن نقول عنه إلا كما يقال عن المغناطيس والكهرباء، أي أن المغناطيس والكهرباء هما شكلان من أشكال الطاقة.[2] هذا الإدراك لفاعلية الإيقاع وقوته، وللإيقاع وظيفة مزدوجة؛ يصل مكونات النص بعضها ببعض، ويؤدي مهمة التأثير في المتلقي.[3]

كما أن هذا الإدراك مع لذة النص التي "لا يمكن أن تتأتى إلاّ من جميع مكونات النص لفظاً ومعنى وبناء، والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع، فإن هذه العملية تستفز مجسات الأسلوبية للبحث عن صفات هذا الموحد "الإيقاع" فتعتمد على مفهوم التغيرات الصوتية الأسلوبية. وبقدر ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية.[4]

وبهذا تستفيد الأسلوبية كثيراً من مناهج التحليل الصوتي (الفونولوجي) الذي "يهدف أولاً وقبل كل شيء إلى الكشف عن (نسق العلاقات) التي تنطوي على وظيفة داخل التنظيم اللغوي لأي (دال) على اعتبار أن لكل (فونيم) مركباً من السمات الخاصة التي تميزه عن غيره من (فونيمات) النسق، والتي تمثل هويته أو وحدته الخاصة، ثم يأتي بعد ذلك دراسة التنظيم الباطني (أو التجمع الداخلي) لفونيمات النسق لمعرفة الممكن منها والمستحيل، المتكرر والنادر، فتكون بمثانة الخطوة الأخيرة من خطوات التحليل الفونولوجي للغة، وهي الخطوة التي تكشف عن بنية النسق نفسه".[5]

في دراسة الأداء الأسلوبي للمستوى الصوتي يجب ألا يتوقف الباحث عند حدود الدراسة العروضية ووحداتها الصوتية وما يصيبها من عوامل نقصان أو زيادةٍ، كما أنه لا

---

[1]– رومان ياكوبسن: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب،1988، ص:54.

[2]– غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1990، ص:64.

[3]– المرجع نفسه، ص:138.

[4]– بير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص:39.

[5]– زكريا ابراهيم: مشكلة البنية، ط1، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976م، ص:65،66.

يجب أن يتوقف عند دراسة إيقاع النِّهاية روِيّاً ومقطعا صوتيا وأثرهما في إنتاج الدلالة، بل يجب دراسة كافة التشكيلات التنظيمية الصوتية في النص الشعري؛ بما أنها أيقونة صوتية لها دلالتها وفاعليتهاَ.

البحث في موسيقى الصوت والمفردة والتركيب عنصر أصيل من عناصر الدراسة في المستوى الصوتي؛ إذ إنَّ "اتجاه المبدع نحو أصواتٍ بعينها اتجاه له دلالة محورية في بنية دلالة نصه العامة، فيركز عليها عن طريق تكرارها، إمَّا عبر مفردة كاملة، إمَّا عبر جزء من المفردةِ، ويكون عمد المبدع نحو تسليط الضوء على هذه الأصوات أمراً مقصوداً في رسالة نصه".[1]

إن دراسة البنية الصوتية في تشكيلاتها العروضية وصور قوافيها ونسب تكرار رويَّها، وبراعة الشاعر في استغلال عناصر هندستها تعد دراسة في صميم أداة تعبيرية مهمة وذات حساسية خاصةٍ، وتزدادُ أهميتها إذا كانت ترصد تحولاً تاريخيا في مسار الحركة الشعرية العربية؛ لأنها تقدم وصفا دقيقا لآليات وخطوات هذا التحول في قطاعٍ عرضيٍّ منه متمثلٍ في شعرِ شاعرٍ ما ؛ لأن في مجال البنية الصوتية يجب ألا تغفل عن التطور الأسلوبي للمستوى الصوتي في لغة الشاعر عبر مراحل إبداعه المختلفة عمريًّا وايدولوجيًّا.

[1]– محمد السيد الدسوقي: إنتاج المكتوب صوتا، دراسة في إبداع الصوت في النص الأدبي، د.ط، دار العلم والإيمان،2007م، ص:13، 14.

الفصل الأول:

تعريفات و مفاهيم.

المبحث الأول: "دلالة الأصوات ".

المبحث الثاني: "تطور الدراسات الصوتية".

المبحث الثالث: " الإيقاع الصوتي".

المبحث الرابع: "علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت".

المبحث الخامس: "شعر الطبيعة عند الأندلسيين".

المبحث الأول: "دلالة الأصوات".

تنقسم الأصوات اللغوية إلى قسمين رئيسيين هما:

1/أصوات اللين vowels: وهي الحركات؛ تعرف بالصوائت، وقد سماها الخليل والأزهري بالأحرف الجوف وأطلق عليها الخليل اسم الحروف الهوائية، أما ابن جني فقد سماها بالحروف المصوته.

2/ الأصوات الساكنة consonants: وهي الحروف؛ تعرف بالصوامت

ويرجع هذا التقسيم إلى طبيعة الأصوات اللغوية وخواصها[1]، حيث أن هناك عاملين ينبني عليهما هذا التقسيم وهما:

- ✓ تذبذب الوترين الصوتيين أو عدمه عند النطق.
- ✓ كيفية مرور الهواء من الحلق والفم والأتف.

وقد أشار كمال بشر إلى وجود عامل ثالث للتفريق بين أنواع الحركات، وهو وضع الشفاه وأشكالها المختلفة، ومن خلال هذا التقسيم يمكن القول:" أن الصوائت هي الأصوات المجهورة أو المهموسة التي يحدث لها اعتراض جزئي في مجرى الهواء؛ يعمل على منع الهواء من الانطلاق من الفم دون احتكاك مسموع.

أولا:الصوائت ودلالتها:

حظيت الأصوات اللغوية ولاسيما الصوائت بحظ وافر من الدراسات في كثير من اللغات، وقد عرف علماؤنا العرب الصوائت منذ القدم، حيث يعد الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من درس الأصوات العربية وأشار إلى تقسيمها في قوله: "في العربية تسعة وعشرون حرفاً منها خمسة وعشرون حرفاً صحاحاً لها أحياز ومدارج، وأربعة أحرف جوف هوائية هي الواو والياء والألف اللينة والهمزة".[2]

وقد سماها الأزهري بالحروف الجوف، وعلل سبب تسمية الخليل لها بالهوائية وعلل سبب تسميته لها بالجوف بأنها تخرج من هواء الجوف.[3]

---

[1]– ينظر: كمال بشر، علم اللغة العام، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1980م، ص:73.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ج1، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، د.ط، دار الحرمين للطباعة، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ت، ص:57.

[3]– ينظر: الأزهري: تهذيب اللغة، ج15، تحقيق: إبراهيم الإبياري، د.ط، دار الكاتب العربي، مطابع سجل العرب، القاهرة، 1967، ص: 649.

أما ابن جني فقد اعتبر" الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضمة؛ فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو"[1]، كما فرق بين هذه الحروف الثلاثة من حيث كيفية نطقها ومواقعها من الحلق واللسان والشفتين بما يتناسب وتفريق علماء الأصوات المحدثين، حيث يقول: " والحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة، الألف ثم الياء ثم الواو، وأوسعها وألينها الألف إلاّ أن الصوت الذي يجري في الألف مخالف للصوت الذي يجري في الياء والواو، والصوت الذي يجري في الياء مخالف للصوت الذي يجري في الألف والواو"[2]، وقد علل ذلك بأن الفم والحلق لهما "ثلاث أحوال مختلفة، حيث يكونان منفتحين مع الألف، وأما الياء فتكتنف فيها الأضراس جنبات اللسان، وتكون الشفتان في حالة ضم مع وجود بعض الانفراج ليخرج فيه الصوت مع النفس"، فكلما اختلفت أشكال الفم والحلق والشفتين مع هذه الأحرف الثلاث؛ اختلف الصدى المنبعث من الصدر، وذلك قولك في الألف: (أ ا)، وفي الياء (إ ي)، وفي الواو (أُ و)، ولا يستطيع أحد أن ينكر مدى سلامة الطبع والسليقة التي تمتع بها ابن جني من خلال وصفه للصوائت.

تتميز الصوائت عن الصوامت ببعض المميزات التي تجعلها من الصعوبة بمكان على متعلم اللغات الأجنبية[3] أن يجيد نطقها، وهي:

- الوضوح التام عند النطق، بحيث تسمع بكامل صفاتها خلافاً للأصوات الصامتة التي تبدو خافته وقد تثقل على السمع.
- شيوع الصوائت في اللغات المختلفة؛ الأمر الذي يؤدي إلى تغيير نطقها أو الخطأ فيه؛ ذلك أنه "لا تكاد تشترك لغة من اللغات مع أخرى في كيفية النطق بأصوات اللين، بل إن لهجات اللغة الواحدة لتختلف فيها اختلافا يميز كل لهجة من هذه اللهجات".
- تمتاز الصوائت بأنها مجهورة، تتحرك لها الأوتار الصوتية عند النطق، أما الصوامت فمنها ما يحرك الأوتار الصوتية و منها ما لا يحركها.

---

[1]– ابن جني (أبو الفتح عثمان): سر صناعة الإعراب، ج1، تحقيق: حسن هنداوي، ط.، دار القلم، دمشق، 1985، ص:17.

[2]– المرجع نفسه، ص :8.

[3]– ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط4، مكتبة أنجلو المصرية، د.ت، ص:29.

- تتردد الصوائت في الكلام بنسبة كبيرة، الأمر الذي يؤدي إلى بروز الخطأ واضحا فيها.

وقد حظيت الصوائت بخصائص مختلفة عن الصوامت؛ وذلك لكونها جوفية هوائية كما سماها الخليل وابن دريد، ولكونها تتميز عن الصوامت بخاصتي الوضوح والجهر؛ الأمر الذي أدى إلى شيوعها وترددها في كثير من الكلمات في اللغات المختلفة وهذه بعض المعاني التي وردت بها:

1. ***الألف الصائته:***

أشارت المعاجم والكتب العربية إلى معان كثيرة للألف اللينة، وعلل ابن منظور سبب تسميتها بهذا الاسم لأنها تألف الحروف كلها، وهي أكثر الحروف دخولاً في المنطق...

ومن بعض المعاني التي وردت بها الألف الصائته في معاجم اللغة العربية وكتبها نجد:

- ألف الندبة: وتقع في آخر المندوب نحو قولك: وازيداه.[1]
- ألف التعايي: وهي الألف التي ينطقها المتكلم حين يرتج عليه، وذلك نحو قولك: عمرا إذا ارتج عليك، فتمدها حتى ينفتح لك الكلام.[2]
- ألف الإنكار: وذلك نحو قولك أعمراه، لمن قال لك: رأيت عمرا.
- ألف الاستغاثة: وذلك نحو قول الشاعر: يا يزيدا لآمل نيل عز.

ويلاحظ أن أقسام الألف الصائتة السابقة قد استخدمت لوظائف لا يمكن لغيرها من الأصوات أن يؤديها، فالندبة تحتاج إلى سعة الصوت وطول تمكنه من الوصول إلى المندوب، لذا كانت الألف الصائتة هي الصوت المناسب لهذا الغرض، والاستذكار يحتاج إلى نفس أطول يسمح لصاحبه أن يستذكر ما نسي، فكانت الألف الصائتة ذات النفس الأطول، والإنكار إلى صوت يموج معبرا عنه، والاستغاثة التي تحتاج إلى أقصى درجة ممكنة من طول النفس لتصل إلى المستغاث به في لحظات يائسة لم يكن غير صوت

[1]– ينظر: أحمد رضا، معجم متن اللغة، ج1، د.ط، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1958، ص: 132.

[2]– ينظر: الفيروز أبادي (محمد بن يعقوب بن محمد إبراهيم)، القاموس المحيط، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995م، ص:471.

الألف الصائتة ليعبر عنها، وكل تلك الأغراض لم يكن ليعبر عنها صوت آخر غير الألف الصائتة؛ وذلك لأنها تنفرد من الصائتين الآخرين بأنها أوسعهما مخرجاً.[1]

2. الواو والياء الصائتتان:

ورد في كتاب "الحروف" للخليل معنيان للواو، أحدهما البعير ذو السنام العظيم، وثانيهما الضعيف من الرجال.

وقد جاء في "تهذيب المقدمة اللغوية" أن الواو "يدل على الانفعال المؤثر في الظواهر"[2]. أما الياء، فقد ذكرها الخليل بمعنى الناحية، واستشهد على ذلك بقول الشاعر:

تيممت ياء الحي حين رأيتها تضيء كبدر طالع ليلة البدر.

كما جاء في "تهذيب المقدمة اللغوية" أن الياء "تدل على الانفعال المؤثر في البواطن".

إن الصفات التي تمتعت بها أصوات اللين من اتساع وخفة في النطق وطول في النفس ووضوح في الجهر، محدثة بذلك أكبر كم من الصوتية[3]، جعلت منها عنصرا هاما في جماليات التشكيل الصوتي وفي توضيح ما يسمى التآلف اللحني للشعر وإدراك قيمه الموسيقية ونشاطه الإيقاعي.

ثانيا: الأصوات الصامتة ودلالتها:

الصوامت أو السواكن هي أصوات اللغة العربية كاملة ما عدا الصوائت؛ وهي الألف والواو والياء، وبذلك يكون عدد الصوامت خمسة وعشرين صوتا، وعند أغلب العلماء ستة وعشرون بإضافة الألف.

ولنتمكن من إبراز دلالة الصوامت يجب أن ندرسها بإيجاز من حيث مخارجها وصفاتها.

أما مخارج الأصوات فهي ستة عشر مخرجاً على النحو الآتي:

---

[1]– الخليل بن أحمد، ابن السكيت، الرازي: ثلاثة كتب في الحروف، تحقيق: رمضان عبد التواب، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، 1982م، ص:33.

[2]– عبد الله العلايلي: تهذيب المقدمة اللغوية، تحقيق: أسعد علي، ط1، دار النعمان، لبنان، 1968م، ص:64.

[3]– ينظر: محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م، ص: 243.

1) أقصى الحلق: وهو مخرج الهمزة ثم الهاء، وينسب المحدثون الهمزة إلى الحنجرة، ويسميها علماء اللغة الغربيون الوقفة الحنجرية، وتحدث عندهم في بعض الحالات النفسية كالغضب والمفاجأة[1]، وقد اعتبر رمضان عبد التواب الهمزة والهاء صوتين حنجريين.

2) وسط الحلق: وهو مخرج العين والحاء، ومخرجهما واحد ولا فرق بينهما إلاّ أن صوت العين مجهور والحاء مهموس[2].

3) أدنى الحلق: وهو مخرج الغين والخاء، ولا فرق بينهما سوى أن الغين صوت مجهور والخاء صوت مهموس.

4) أقصى اللسان: ويخرج منه صوت القاف[3]، ويتم ذلك عند رفع مؤخر الطبق والتصاقه بالجدار الخلفي للحلق ليسد بذلك المجري الخلفي، ورفع مؤخر اللسان حتى يتصل باللهاة والجدار الخلفي للحلق.

5) أسفل أقصى اللسان: ويخرج منه صوت الكاف[4]، وذلك برفع مؤخرة اللسان في اتجاه الطبق وإلصاقه به، وإلصاق الطبق بالحائط الخلفي للحلق؛ ليسد بذلك المجرى الأنفي مع عدم اهتزاز الأوتار الصوتية.

6) وسط اللسان والحنك الأعلى: ويخرج منه الجيم والشين والياء والمقصود بالياء هنا الياء الصامتة وليست الصائتة.

7) حافة اللسان وما يليه من الأضراس: وهذا مخرج صوت الضاد الذي جعلته العرب من خصائص لغتهم، ومن هنا جاء القول عن العربية بأنها لغة الضاد.[5]

8) حافة اللسان اللثوي المنحرف: وهذا مخرج صوت اللام، ويحدث باندفاع الهواء حيث يجد منفذه عند وسط اللسان من جانب واحد، ويكون طرف اللسان عند ذاك متصلاً بمقدم الحنك عند الغشاء المخطط في موضع يلي موضع صوت الجيم قليلاً، فوق الضاحك

---

[1]– ينظر: محي الدين رمضان، في صوتيات العربية، د.ط، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، د.ت، ص: 82، 83.

[2]– ينظر: محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، دراسات نقدية عربية 10، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1994م، ص: 132.

[3]– ينظر: مساهمة اللغويين المسلمين الأوائل في الدراسات الصوتية، محمد حسن باكلا، توجه نحو المستقبل، بحث لم ينشر، كوالا لمبور، ماليزيا، 1996م، ص : 7.

[4]– ينظر: محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، د.ط، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م، ص: 119.

[5]– ينظر: محي الدين رمضان :في الصوتيات العربية، ص: 121.

والناب والرباعية والثنية، ويكون الحنك اللين في وضع ارتفاع، فيمر الهواء ويهتز له الوتران الصوتيان.

9) طرف اللسان المنحرف: وهو مخرج صوت الراء، وهذا المخرج قريب من مخرجي النون واللام إلاّ أن صفة التكرير التي استحوذها صوت الراء جعلته مميزا عنهما.

10) طرف اللسان الخيشومي: وهذا مخرج صوت النون المتحركة،[1] ويحدث هذا الصوت نتيجة اندفاع الرئتين حيث يتذبذب الوتران الصوتيان، ثم يتخذ مجراه في الحلق حتى إذا وصله هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثاً في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع.[2]

11) بين طرف اللسان وأصول الثنايا العليا: وهذا مخرج الطاء والدال والتاء، وقد أطلق محي الدين رمضان على مخرج هذه الأصوات المخرج الأسناني الشديد.[3]

12) المخرج الأسناني الصفيري: هو مخرج لثلاثة أصوات هي الصاد والزاي والسين.

13) بين طرف اللسان وأطراف الثنايا: وهذا مخرج أصوات الظاء والذال والتاء، وقد أطلق محي الدين رمضان اسم المخرج الأسناني الرخو على مخرج هذه الأصوات، واعتبرها مؤاخية لأصوات المخرج الأسناني الشديد.[4]

14) المخرج الأسناني الشفوي: وهذا مخرج صوت الفاء، ويتم حدوثه باندفاع الهواء حتى موضع خروجه، وتكون الثنايا العليا ملاصقة لباطن الشفة السفلى، والحنك اللين مرتفع ويمر الهواء من الفتحة الحنجرية دون عائق، فينفذ من بين الثنايا وموضعها من الشفة دون أن يتحرك الوتران ويسمع صوتها متفشياً.[5]

15) المخرج الشفوي: وتخرج منه أصوات ثلاثة هي على التوالي الباء والميم والواو الصامتة.[6]

16) المخرج الخيشومي الأنفي: وهو مخرج النون الخفيفة.

---

[1]– ينظر: محي الدين رمضان: في الصوتيات العربية، ص: 124، 129، 132.

[2]– ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص:61.

[3]– ينظر: محي الدين رمضان: في الصوتيات العربية، ص: 137.

[4]–المرجع نفسه، ص:150.

[5]– المرجع نفسه، ص: 157.

[6]– المرجع نفسه، ص: 160.

أما بالنسبة لصفات الصوامت فهي كالآتي:

1. الجهر والهمس: وهما صفتان نقيضتان، فالجهر يحدث حين يقترب الوتران الصوتيان من بعض فتضيق فتحة المزمار ولكنها تسمح بمرور النفس خلالها، وعند اندفاع الهواء خلال الوترين وهما في وضعهما السابق يهتزان اهتزازاً منتظماً، محدثين صوتا موسيقيا[1]، أما الهمس فهو عكس الجهر، حيث يمر الهواء دون أن يهتز الوتران الصوتيان وبالتالي فلا يسمع لهما رنين أثناء النطق بهما.

2. الشدة والرخاوة: ويقصد بالشدة خروج الصوت فجأة في صورة انفجار للهواء عقب انحباسه عند المخرج، حيث يكون اعتراض الزفير عند المخرج اعتراضاً تاماً، والأصوات الشديدة هي الباء والتاء والدال والطاء والضاد والكاف والقاف، أما الرخاوة فيقصد بها خروج الصوت مستمراً في صورة تسرب للهواء محتكاً والأصوات الرخوة هي السين والزاي والصاد والشين والذال والثاء والظاء والفاء والهاء والحاء والخاء والعين. وهناك أصوات مائعة تخرج دون انفجار أو احتكاك وهي اللام والنون والميم والراء.

3. الإطباق والانفتاح: الإطباق هو انطباق اللسان على الحنك الأعلى عند نطق بعض الأصوات وحصر الصوت بين اللسان والحنك، والأصوات المطبقة هي الصاد والضاد والطاء والظاء[2]. أما الانفتاح فهو عكس الإطباق، ويقصد به عدم رفع مؤخر اللسان نحو الحنك الأقصى متأخراً نحو الجدار الخلفي للحلق عند النطق بالصوت.

4. الاستعلاء والاستفال: إن معيار الاستعلاء هو نفس معيار الإطباق، ومعيار الاستفال هو نفس معيار الانفتاح، وإنما يفرق بينهما وضع اللسان حيث يكون في الإطباق منطبقاً على الحنك الأعلى، أما الاستعلاء فيرتفع دون أن ينطبق، وحروف الاستعلاء هي الخاء والصاد والضاد والطاء والظاء والغين والقاف[3]. أما الاستفال فهو انخفاض أقصى اللسان عند النطق بالصوت إلى قاع الفم وله باقي الأصوات عدا أصوات الاستعلاء.[4]

---

[1]– ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص:21.

[2]– ينظر: عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2000م، ص: 132، 134.

[3]– ينظر: محمد داود: العربية وعلم اللغة الحديث، ص:126.

[4]– ينظر: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ص:143.

5. التفخيم والترقيق: التفخيم هو تغليظ الصوت، وتنتج هذه الصفة عن صفتي الاستعلاء والإطباق، فجميع أصوات الاستعلاء والإطباق مفخمة وهي الخاء والصاد والضاد والطاء والظاء والغين والقاف إضافة إلى صوت الراء في مواضع[1] وصوت اللام في مواضع. أما الترقيق فهو ضد التفخيم، ويضم باقي الأصوات عدا أصوات التفخيم.[2]

6. الاستطالة والتفشي: والمقصود بذلك أن في صوتي الضاد والشين استطالة وانبساطا يقربان بهما من مخارج غيرهما من الأصوات، بحيث تصلهما بمخرج الطاء والظاء وأختيهما وبالتالي يجوز إدغامها فيهما.

كان هذا استعراضا سريعا لمخارج الصوامت وصفاتها، وهذا الاستعراض يقف على دلالات الأصوات؛ وذلك باعتبار أنه لا يمكن الوصول إلى دلالة الأصوات إلاّ إذا ربطت بصفاتها العامة كالجهر والهمس والشدة والرخاوة أو بصفاتها الخاصة كالإطباق والاستطالة والتفشي...

ثالثا: المقطع ودلالته:

يعتبر الصوت اللغوي العنصر الأول في تشكيل اللغة، وذلك بضم الأصوات بعضها إلى بعض بشكل منتظم حتى تتألف الكلمات التي تشكل الوحدات الدلالية، ومن ثم ترتبط هذه الكلمات عبر نظام النحو لتشكل اللغة التي يتداولها الناس فيما بينهم.

ولكن تبقى هناك ثمة مرحلة بين الصوت والكلمة، فإذا كان الصوت يمثل المرحلة الأولى في تكوين اللغة؛ فإن المقطع يأتي في المرحلة الثانية متوسطا بين الصوت والكلمة.[3]

وتتكون الكلمة من مقطع واحد أو من مقاطع عدة وثيقة الاتصال، ومنسجمة مع بعضها البعض، حيث يصعب انفصالها أثناء النطق، بل تبقى مميزة في السمع، ويساعدها على هذا التمييز استقلالها في المعنى الذي تحمله في لغتها[4]، وتتميز كل لغة من لغات العالم بنظام مقطعي خاص، يتضح بناءاً على قيمها وقوانينها الصوتية.[5]

---

[1]– ينظر: محمد داود: العربية وعلم اللغة الحديث، ص: 126، 127.

[2]– المرجع نفسه، ص: 127.

[3]– ينظر: يحي عبابنة، دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2000م، ص:13.

[4]– ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 133.

[5]– ينظر: أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي، ط1، 1983م، ص: 21.

وقد جاء في تعريفات أحمد مختار عمر للمقطع بأنه: "تتابع من الأصوات الكلامية له حد أعلى أو قمة إسماع طبيعية (بغض النظر عن العوامل الأخرى مثل النبر والنغم الصوتي) تقع بين حدين أدنيين من الإسماع".

كما قسم إبراهيم أنيس المقاطع الصوتية إلى قسمين: أحدهما متحرك وهو الذي ينتهي بصائت، والآخر ساكن وهو الذي ينتهي بصامت[1]، ويسميان أيضا بالمقطع المفتوح والمقطع المغلق على الترتيب[2]، أما محمد مختار عمر، فقد قسم الأصوات من حيث وظيفتها في المقطع إلى قسمين: القسم الأول ويشمل الأصوات المقطعية والتي تمثل مركز القمة في المقطع، والقسم الثاني الأصوات غير المقطعية وهي التي تكون مهمشة وتمثل مركز الحاشية في المقطع[3]، ويرجع هذا التقسيم إلى نسبة الوضوح السمعي للصوت.

تعددت المقاطع وتنوعت في اللغة العربية بما ينسجم مع أصواتها، فهناك المقطع الصغير وهناك الطويل، وهناك المقطع المفتوح والآخر المغلق، وقد تشيع بعض هذه المقاطع في اللغة العربية، ويندر استعمال البعض الآخر إلاّ بشروط فنولوجية خاصة.

وإذا كان للتمييز بين الوحدات الصوتية الأولية من حيث صفاتها وتكرارها وظيفة دلالية؛ فإن لاستخدام المقاطع الصوتية دورا "في تلوين الخطاب بألوان مختلفة باختلاف أنظمتها من حيث التكرار والتجانس والإيقاع"، وهذا ما يفرض تحديد المقاطع الصوتية لكل لغة بما يتناسب وبنيتها الصوتية وخصائصها ومميزاتها وسنن أهلها في التلفظ بها تعبيرا عن حاجاتهم المادية والمعنوية.

رابعا: النبر ودلالته:

يحدث النبر نتيجة لنشاط جميع أعضاء النطق في وقت واحد، إذ تنشط الرئتان نشاطاً كبيرا، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين، إذ يقتربان من بعضهما البعض ليتسرب بذلك أقل قدر ممكن من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات؛ وبالتالي يصبح الصوت عالياً واضحاً ومميزاً عن باقي أصوات الكلمة، هذا في حالة الأصوات المجهورة، أما في الأصوات

[1]– ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 131.

[2]– ينظر: يحي عبابنة: دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية، ص: 16، 18.

[3]– ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1981م، ص:248.

المهموسة فيبتعد الوتران الصوتيان بصورة أكبر من الهواء، ولا يقتصر النشاط عند النبر على الرئتين، وإنما يحدث النشاط في باقي أعضاء النطق كأقصى الحنك واللسان والشفتين[1].

وقد خرج أحمد مختار عمر من دراسته لتعريف النبر بأنه "نشاط ذاتي للمتكلم ينتج عنه نوع من البروز لأحد الأصوات أو المقاطع بالنسبة لما يحيط بـه"[2]، بمعنى أن النبر هو علو في الصوت المنبور يميزه عن باقي أصوات الكلمة.

تكمن أهمية النبر في اللغة العربية من خلال الوظيفة التي يؤديها، حيث يتمتع بسمة "صوتية لها قيمة دلالية في التوجيه، إذ استطاع أن يحقق الفرض القصدي، يعتبر من الملامح التمييزية، أو التنوعات الصوتية التي تنوع الدلالة ويعتمد عليها السياق".[3]

ويحمل النبر معنى ثانوياً تكاد تجمع عليه كل اللغات، هذا المعنى يعمل على التأكيد والدلالة على الانفعالات، ولا تخرج اللغة العربية عن هذا الإجماع حيث يستخدم فيها النـبـر، وقد أقر بعض الباحثين العرب بأهمية النبر في التفريق بين المعاني، وساقوا الأدلة على استخدام العرب القدامى له.

وللنبر دلالة واضحة إذا وقع على كلمة بعينها بغرض توكيدها أو التعجب منها أو إنكارها أو الاستفهام عنها، حيث "تأخذ نواة مقاطعها النبر الرئيسي"، وهذا ما سماه تمام حسان بنبر السياق.

خامسا: التنغيم ودلالته:

التنغيم هو" ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام"، وقد عرفه محمود السعران بأنه "المصطلح الصوتي الدال على الارتفاع (الصعود) والانخفاض (الهبوط) وفي درجة الجهر في الكلام"، وقد سماه إبراهيم أنيس بموسيقى الكلام.

تجمع كتب الأصوات على أهمية التنغيم في الدلالة، فقد أكد السعران بقوله: "إن التغيرات الموسيقية في الكلام التي ندعوها التنغيم تستعملها اللغات المختلفة استعمالات مختلفة، فعن طريق هذه التغيرات تتوصل كثير من اللغات إلى التعبير عن الحالات النفسية

---

[1]– ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 138.

[2]– ينظر: أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص: 188.

[3]– عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، سلسلة الدراسات اللغوية 6، ط1، دار صفا للنشر والتوزيع، عمان، 1998م، ص: 224، 243.

المختلفة، وعن المشاعر والانفعالات، فتستعمل تنغيماً خاصاً لكل من الرضا والغضب، والدهشة والاحتقار...[1]

أما حسان فيرى إمكانية وجود وظيفة نحوية للتنغيم في تحديد الإثبات والنفي في جملة خالية من الاستفهام، وذلك برفع الصوت وخفضه بطريقة تختلف في الإثبات عنها في الاستفهام[2]، بل إلى أبعد من ذلك في قوله: " والتنغيم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة".[3]

ويؤيد عبد الجليل آراء سابقيه في الوظيفة الدلالية للتنغيم ويرى أنه يلعب "دوراً فاعلاً في التقرير والتوكيد والتعجب والاستفهام والنفي والإنكار والتهكم والزجر والموافقة والرفض والقبول وغيرها من أنواع الفعل الإنساني كالغضب واليأس والأمل والفرح والحزن وبيان الحال والغنى والفقر والشك واليقين والإثبات واللامبالاة والإقناع عن طريق التنغيم في الدرجات التنغيمية.[4]

[1]– محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م، ص:160.

[2]– ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1990م، ص: 164.

[3]– تمام حسان: اللغة العربية مبناها ومعناها، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1998م، ص:226.

[4]– عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص:257.

المبحث الثاني: تطور الدراسات الصوتية.

1. عند القدامى:

تعتبر المباحث الصوتية من ضمن المباحث اللغوية الهامة الضاربة جذورها في تاريخ الحضارة الإنسانية، فقد كان للهنود واليونان والرومان محاولات تضمنت ملاحظات صوتية جديرة بأن نشير إلى في هذا المقام قبل حديثنا عن ما قدمه العرب.

عُني الهنود منذ أقدم العصور بالجوانب الصوتية للغتهم، ولعل الدافع الأساسي الذي حفزهم للاهتمام بذلك هو ضبط وفهم النصوص الدينية الواردة في "كتابهم المقدس (الفيدا veda) الذي كُتِب باللغة السنسكريتية، ودرسه العالم الهندي (بانيني panini)، إذ يرجع إليه الفضل في حفاظ تلك اللغة على خصائصها وقواعدها النحوية، فالقاعدة الأساسية التي ارتكز عليها النحو الهندي هي اهتمامه "بتحليل أصوات اللغة، ووصفها وصفاً دقيقا ذلك لكي يبقى النطق بالجمل الدينية صحيحاً، وهو أوَّل وصف علمي للغة السنسكريتية[1]، إذ تضمن تصنيفا محكماً لحروف معجمهم، ويقوم هذا التصنيف بترتيب الحروف الصحيحة تبعاً لطريقة لفظها، ونقطة ارتكازها متدرجة من خلال الفم إلى مقدمته"[2].

ومن المباحث التي تثبت اهتمام الهنود بالبحث الصوتي تصنيفهم للصوامت، إذ جعلوا لها ثلاثة أصناف: "مغلقة، أشباه صائتة وضيقة، وقد أقاموا هذا التصنيف على أساس صوتي هو درجة تقارب أعضاء النطق عند أصوات كل قسم من هذه الأقسام"[3].

كما اهتم اليونانيون بنواح صوتية بسيطة حيث كان النطق جزءاً متمماً لأقسام دراسة اللغة اليونانية، وهي قواعد اللغة والاشتقاق والتأويل والنطق، فحاول لغويو اليونان أن يقدموا وصفاً نطقياً للأصوات اليونانية وتعرضوا لظاهرة المقطع وتناولوه وظيفياً.

"ولعل أكبر إنجاز صوتي حققه اليونانيون هو دراستهم الأبجدية الصوتية المعتمدة على مفهوم الحرف"[4]، إضافة إلى ذلك فقد وصلوا بعد تأملهم في العناصر الصوتية إلى تصنيف لها يقوم على أساس الآثار التي يُحدِثها كل عنصر في أذن المتلقي، وفرقوا بين الصوامت (les consonnes) والمصوتات (les voyelles) وقد سموا ما نعرفه بالصامتة

---

[1]– ينظر: علم الأصوات عند ابن سينا، محمد صالح الضالع،.ط، دار المعارف الجامعية مصر، د،ت، ص:15.

[2]– ينظر: المصطلحات الصوتية في التراث العربي (دكتوراه)، آمنة بن مالك، جامعة الجزائر،1987م، ص: 19

[3]– محمود السعران: مقدمة للقارئ العربي، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص: 26

[4]– ينظر: علم الأصوات عند ابن سينا، ص: 17

(symphena) وسموا ما نعرفه بالصائتة (phonéenta)، أما الرومان فهم مقلدون لليونان في أكثر المسائل الفكرية وخاصة الصوتية منها، فنجد جانباً كبيراً من المادة الصوتية المأثورة عنهم في كتابات نحاتهم مثل برشيكان وترتيانوس وماوروس فيكتورينووس.

"ولقد نقلوا علوم اللغة اليونانية على غيرهم من الأمم الأوروبية، وسبب ذلك أن الرومان أقبلوا بشغف على تعلُّم اللغة اليونانية، وجعلوا ينهلون من آدابها، لأنهم افتتنوا بمظاهر الحضارة اليونانية بعد أن غلبوا أهلها".[1]

وما يلاحظ على الآراء الصوتية عند الهنود واليونان والرومان "أنها تقوم في جملتها على ملاحظات الآثار السمعية التي تتركها الأصوات في الأذن، وهي بهذا تختلف عن الآراء الصوتية لقدماء الهنود والعرب الذين أدركوا الأسس الفيزيولوجية في تكوين الأصوات المختلفة"[2].

إن هذه الدراسة الصوتية عند الهنود واليونان والرومان، تبين لنا أصالة البحث الصوتي في الحضارة الإنسانية.

وإذا نظرنا إلى جهود علماء العرب القدامى في ذلك الميدان نجد أن الدراسة الصوتية كانت من أصل العلوم عندهم، لأنها تتصل اتصالاً مباشراً بتلاوة القرآن الكريم وفهم كلماته وتراكيبه وأساليبه، إذ أن الحفاظ عليه يستوجب الحفاظ على اللسان الذي أنزل به، الأمر الذي شدَّ انتباه الدارسين، وجعلهم يفكرون فيما من شأنه أن يصون اللسان العربي من اللحن، لكن بعد انتشار الإسلام في بقاع المجتمع العربي نتج عن ذلك الاختلاط بالأمم الأخرى التي أسلمت ونقلت معها ثقافتها.

"فطرقت أسماع العرب الأصوات الأخرى، فخشي العلماء أن تنحرف الأصوات العربية[3] بتأثرها بأصوات تلك اللغات، فلم يكد القرن الهجري الأول يبدأ حتى قام من بين علماء العربية من يدرس الأصوات العربية"، فكان لعلماء القراءات الرِّيادة في ذلك باعتبار أن الدرس الصوتي كان مبنياً على القراءات القرآنية، وقد أصبح فيما بعد أصلاً لعلوم اللغة العربية الأخرى كعلم النحو والصرف...

---

[1]– ينظر: آمنة بن مالك(دكتوراه): المصطلحات الصوتية في التراث العربي، ص:20.

[2]– محمود السعران: مقدمة للقارئ العربي، ص: 35.

[3]– رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة، ط2، مطبعة المدني، القاهرة، 1985م، ص:39.

كما أن لعلماء اللغة والنحو والبلاغة دور فعَّال في إثراء قضايا الدرس الصوتي، فهم لم يعالجوا الأصوات علاجاً فريداً ومستقلا، وإنما تحدثوا عنها في سياق حديثهم عن الظواهر اللغوية المختلفة، فهو نتاج دوافع مختلفة تسعى في مجملها لمعالجة قضايا شائكة في المباحث اللغوية على اختلافها، والحديث عن البحث الصوتي عند العرب لا يتم إلاّ بذكر مؤسسيه الأوائل الذين يعود لهم الفضل في إرساء قاعدة متينة يعتمد عليها في فهم مضامين المباحث.

أبو الأسود الدؤلي (ت69هـ): هو أول من خطا أول خطوة عملية في بناء صرح البحث الصوتي، فكانت غايته حماية اللغة وتحصينها من الخطأ، فقد وضع علامات في نهايات الكلمات تحدد كيفية نطقها، وكان ذلك في كلمات القرآن الكريم، هذا ما تضمنه معنى قوله:" وإذا رأيتني فتحت فمي بالحرف فانطق على أعلاه، وإذا ضممت فمي فاجعل النقطة تحت الحرف، وإذا كسرت فمي فأجعل النقطة تحت الحرف، فإن اتبعت شيئاً من ذلك عنَّة فاجعل النقطة نقطتين"[1]

الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ): يعتبر من بين العلماء الأوائل الذين كانت لهم الريادة في وضع اللبنات الأولى في الدرس الصوتي، ويتضح ذلك جلياً في مقدمة معجمه "العين" التي حظيت فيها القضايا الصوتية بستة عشر صفحة.

ولم يكتف الخليل بدراسة الصوت معزولا، بل درس وظيفته دراسة علمية، كدراسته لزيادة الألف في الخماسي والألف واللام للتعريف والإدغام...،وذلك ما يسمح لنا بالقول بأن الخليل درس الأصوات العربية دراسة فونيتيكية وفونولوجية.[2]

سبويه (ت180هـ): واصل سبويه طريق أستاذه الخليل، وسار على نهجه غير أنه أدلى بالجديد في البحث الصوتي، ويظهر ذلك بوضوح في الجزء الرابع من "الكتاب" متفحِّصه يدرك " أن سبويه لم يتناول الأصوات كعلم مستقل بذاته بل أشار إليه في نسق حديثه عن الإدغام، فالظواهر الصرفية كالإدغام و الإعلال والإبدال والقلب...، ما هي إلاّ ظواهر صوتية مؤثرة في صيغ الكلمة العربية، وحتى يدرس النحاة تلك الأبواب الصرفية،

[1]– أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، تعليق محمد زينهم محمد عزب، د.ط، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2003م، ص:69.

[2]–عصام نور الدين: علم الأصوات (أصوات اللغة العربية)، د.ط، مركز الإنماء القومي، لبنان، د.ت، ص:25.

كان لزاماً عليهم أن يدرسوا الأصوات العربية ليعرفوا كيف تؤثر هذه العوامل الصوتية في الصيغ الصرفية[1].

ابن جني (ت392هـ): لقد شكَّل العلاَّمة أبو الفتح عثمان ابن جني منعطفاً حاسماً في تاريخ البحث الصوتي بكتابه "سر صناعة الإعراب"، فهو من النحاة الذين استعملوا مصطلح (علم الأصوات)، فشملت دراسته مفاهيم عديدة وردت في كتاب سبويه، غير أنه أفاض فيها كثيراً، وكان له فيها جديده الذي تميز به.

وفي الأخير لا ندعي أننا أتينا القول في هذه العجالة على كل ماقدمه العلماء القدامى من دراسات تمس المستوى الصوتي، والتي نراها تتسع بكثير مما قدمناه هنا.

2. عند المحدثين:

بالرغم من التقدم الحاصل في الدراسات الصوتية عند القدماء والذي كان يناسب عصرهم، إلاّ أن هناك مسائل بقيت على ما هي عليه، حتى العصر الحديث وظهور الثورة التكنولوجية عند الغرب، فاكتشفت المخابر الصوتية والبرامج الحاسوبية، وحينئذٍ تمكن العلماء من الاهتمام بهذه المسائل، وبالتالي دراسة الأصوات دراسة علمية موضوعية بعيدة عن الذاتية.

كما إن الأوائل من علماء العربية قد مهدوا للأوروبيين جادة البحث المنظم في مجال الصوت اللغوي، ولهم الفضل الكبير في ظهور مصطلح علم الأصوات، الذي هو مصطلح عربي أصيل، وعلة تسميته صراحة دون إغماض، واستعمال مدلولاته في الاصطلاح الصوتي بكل دقة عند القدامى، يقول ابن جني:" ولكن هذا القبيل من هذا العلم، أعني علم الأصوات والحروف له تعلق ومشاركة للموسيقى، لما فيه من صفة الأصوات والنغم".

إن عودة البعثات الطلابية العربية من الدول الأوروبية، أدى إلى بروز علماء كان لهم الأثر الواضح في إثراء الدرس الصوتي، ومن هؤلاء: محمود السعران، أحمد مختار عمر، عبد العزيز مصلوح، محمد منصور الغامدي، إبراهيم أنيس وكمال بشر.

قدم لنا "كمال بشر" دراسة في كتابه "علم الأصوات" متناولا علم الأصوات الحديث وجوانبه.

---

[1]– ينظر: محمد الحباس، الصوتيات بين النحاة العرب وعلماء القراءات، مجلة المبرز، العدد 16، جامعة الجزائر، 2002م، ص:94.

لما تقدم الدرس الصوتي بفضل الجهود المتواصلة ومساعدة الأجهزة والآلات استطاع العلماء أن يقفوا على حقائق صوتية لم تكن معروفة من قبل، واكتشفوا أن للصوت جوانب يقتضي كل جانب منها النظر بأسلوب يختلف عما يتبع مع الجانب الآخر، ووجدوا أنه من الأوفق والأنسب أن يخصص فرع من العلم أو منهج من الدرس لكل هذه الجوانب أو لكل مجموعة منها.[1]

فكان أن وزعوا الدراسة الصوتية على هذين الفرعين اللذين آثرنا تسميتهما هنا بالفوناتيك والفونولوجيا بطريق التعريب لا الترجمة قصداً إلى الدقة في التعبير، أما مجال كل منهما وحدوده وعلاقتهما بعضهما ببعض، فقد تعددت الآراء في ذلك وتنوعت وفقاً لمبادئ الدارسين وفلسفتهم في النظر إلى الحقائق الصوتية وإلى طبيعة اللغة ذاتها.[2]

وقد جاء التفريق بين الفوناتيك والفنولوجيا نتيجة لتقدم البحث في الأصوات ، عندما أدركوا أن الصوت الواحد أو ما كان يسمى كذلك هو في الواقع ذو صور نطقية عدة، تتنوع بتنوع السياق الذي يقع فيه، وقد لاحظوا أن هذا التنوع ليس مقصوراً على بعض الأصوات دون بعض، أو على نطق بعض الأفراد دون غيرهم وإنما وجدوا قاعدة عامة في كل الأصوات، وخاصة المشتركة بين كل الناطقين بلغة معينة.[3]

وكان من أوائل من أدركوا الفرق بين الأصوات بوصفها وحدات وأنماطاً وبوصفها أحداثاً نطقية واقعية، عالم اللهجات السويسري ج. ونتلر J. Winteler الذي استطاع أن يميز بين نوعين من المقابلات أو المعارضات الصوتية:

- ✓ أحدهما: يستعمل في اللغة للتفريق بين المعاني والوظائف النحوية للكلمات.
- ✓ ثانيهما: لا يفيد هذا الغرض الوظيفي.[4]

---

[1]– كمال بشر: علم الأصوات، د.ط، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص:65.

[2]– المرجع نفسه، ص: 65، 66.

[3]– المرجع نفسه، ص: 67، 68.

[4]– المرجع نفسه، 71.

المبحث الثالث: "الإيقاع الصوتي".

يعد جانب الإيقاع الصوتي جانباً جوهرياً في الخطاب الشعري، إلاّ أنه أنماط الإيقاع أكثر بروزاً، ويعتبر الجاحظ من أوائل المهتمين بهذا الجانب، فقد انطلق من أن إيصال المعنى إلى المتلقي يتخذ شكلين، فإما أن يعتمد على أعراف تشكيل الكلام المألوفة، بحيث ينصب اهتمام الباث إلى إبلاغ حاجته إلى المتلقي، أو أن يلجأ إلى أسلوب فني في كلامه[1]، والشكل الأول من الكلام لا يتطلب معاناة ومجاهدة ومغالبة، بينما الثاني يحتاج فيه الإبداع الفني إلى تخير الألفاظ التخير الجيد، وأن يكون "سليماً من التكلف بعيدا عن الصنعة بريئاً من التعقد"[2]، ولن يكون اللفظ ذا قدرة على الخلق الفني إلاّ إذا كانت حروفه منسجمة متلائمة "متفقة ملمسا، ولينة المعاطف، سهلة، رطبة، سلسلة النظام، خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بآسره كلمة واحدة، وكأن الكلمة بأحرفها حرف واحد"[3]، وهذا الاهتمام لدى الجاحظ ببنية اللفظ الصوتية، ودورها في إيجاد انسجام إيقاعي وتجانس صوتي يكشف عن أهمية الحركة الصوتية في النهوض بالبنية الإيقاعية العامة للنص الشعري، ومنه فمن الطبيعي "في ضوء هذا المنظور أن يخلص الجاحظ إلى نتيجة هامة مفادها أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تعاضد عضوي، ويشير إلى أن اللفظ للمعنى بدن والمعنى لـلفـظ روح، مبيناً في الآن نفسه أن خصائص اللفظ المفرد يجب أن تتصر مع خصائص بقية الألفاظ لتؤسس مجتمعه أي بعد النظم والرصف خطاباً متلاحم الأجزاء"[4].

ولقد سعى فيما بعد الناقد الفذ عبد القاهر الجرجاني إلى نفي "الإعجاز" عن اللفظ وحده ولكنه مع ذلك لم يرفض أن " نكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان داخلاً فيما يوجب الفضيلة، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز، وإنما الذي ننكره ونفيّل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزا وحده ويجعله الأصل والعمدة"[5]، فهو متشبث بالعلاقة الحميمية بين اللفظ والمعنى، أما إذا نظر إليها –أي العلاقة بين اللفظ والمعنى– في مستوياتها السطحية بمحاولة تحديد أوجه التشاكل والتباين فإن هذه النظرة ستكون بسيطة

---

[1]– ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، د.ط، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1961م، ص: 161.

[2]– المرجع نفسه، ص:106.

[3]–المرجع نفسه، ص:67.

[4]– محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس،1992م، ص:83.

[5]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، د.ط، موفم للنشر، الجزائر، 1991م، ص:454.

وساذجة لأنها ستقتصر على إحصاء الأصوات بعملية يدوية ميكانيكية، وإنما "يجب أن تتجاوزه إلى تلمس معانيها وإيحاءاتها وإسهامها في المعنى العام الذي هي أحد مكوناته الأساسية، وهذا هو الاتجاه العام الذي يتجلى من خلال الدراسات الجادة للصوتيات كعنصر من عناصر البنية الشعرية"[1]، والواقع أن أغلب الدراسات الجادة التي انشغلت بالإيقاع الصوتي انطلقت من هذه النقطة ابتداء بالشكلانيين الروس الذين درسوا الطرز الصوتية بعبقرية فميزوا بينها وبين الصفات الصوتية، وانتهاء بالدراسات السيميائية التي ركزت جهودها على "تفسير بعض العلامات غير اللغوية في النص كالتلوين، والصور، والبياض والنقاط..."[2].

ومهما اختلف المناهج التي تناولت الصوت وتعددت طرقها فإنها تسعى جميعا إلى الكشف عن ذلك الارتباط الوثيق لأصوات الكلمة مع ظلال معانيها، ومدى قدرتها على تكثيف اللغة وإغناء دلالتها، فالصوت لا يمكن أن يكون بمعزل عن المؤثرات الأخرى التي تعزز دوره وتمنحه القدرة على الإيحاء، إضافة إلى أن المبدع في صياغته للكلمات التي تؤلف النسيج الشعري للقصيدة لا يتعامل معها تعاملا اعتباطيا بل ينتقيها مستغلا الخواص الحسية لأصواتها ورمزية هذه الأصوات. ولقد انصب اهتمام الدارسين للإيقاع الصوتي على حروف المد واللين لأنها الأكثر تأثيرا في الحركة الإيقاعية فهي " تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي"[3]، ومن هنا اكتسبت قيمة جمالية " تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من الأصوات، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية، وهو ما يسميه الموسيقيون "Timbr" والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت".[4]

وإذا كانت أصوات المد واللين توفر إمكانية التشكيل النغمي في النغمة والطول والانسجام، فإن الأصوات الساكنة تؤدي دورا مهما –أيضا– في التشكيل الإيقاعي للقصيدة وهي أكثر تحديدا وتميزا، وتشكل إذا ما اجتمعت أثرا قويا فخما، ومن تفاعل الأصوات اللينة

---

[1]–محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992م، ص:31.

[2]–محمد كراكبي: تفاعل الدال والمدلول في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مجلة الآداب، العدد الخامس، قسنطينة، 2000م، ص:28.

[3]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، سوريا، 1998م، ص:155.

[4]– شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1978م، ص: 126.

والأصوات الساكنة ينتج إيقاع النص و"الشاعر الماهر المتمرس يستطيع أن يضيف إلى موسيقية قصيدته ما يمكن أن تسميه الإيقاع الباطن الذي تحسه ولا تراه، تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه، ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدات الحروف حينا وعن تكرارها حينا، وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة".[1]

[1]– رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص:14.

المبحث الرابع: "علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت".

1. مفهوم الإيقاع:

الإيقاع كلمة تستعمل كثيراً في مجال الموسيقى والشعر، ورد في لسان العرب: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها، وسمّى الخليل رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى، كتاب الإيقاع".[1]

أما في الاصطلاح فهو" تتابع منظم لمجموعة من العناصر، وهذه العناصر قد تكون أصواتاً، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص)، أو أصوات (الموسيقى)، أو ألفاظ (الشعر)"[2]، فوجود الكائنات وتطورها وانقراض بعضها، إيقاع طبيعي يدل على توازن هذه القصيدة الربانية، فالكون يسير ضمن إيقاع منتظم.

ومن هذا التعريف نجد الإيقاع نوعان، هما: إيقاع تجريدي هو تتابع منتظم للنسق (تناظر بين الأجزاء) مثل الزخارف الهندسية والعمارة، والغناء الفلكلوري، وهو خالٍ من العواطف والمشاعر، وإيقاع عقلي أو عاطفي يجمع بين النسق والخروج على النسق كما هو الحال في الموسيقى والشعر، حيث تتابع العناصر فيه شبيه بخط تتخلله بعض التعرجات غير المنتظمة، ولكنه في جملته يتخذ اتجاهاً، أو يحتفظ بشكل ما[3].

وفي الاصطلاح الموسيقي الصِّرف، يعرفه الكندي(ولد 185هـ) ب" قول عددي متناسب، نقي من الأغراض المفسدة للقول العددي، وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسب"[4].

ويعرفه الخوارزمي الفيلسوف الرياضي (ت 232هـ) " هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[5].

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ج15، تحقيق عبد الرحمان محمد قاسم النجدي، ط1، دار صادر، بيروت، 1992، ص: 263.

[2]– علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص:17.

[3]– ينظر: دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص: 19، 51.

[4]– يوسف شوقي: رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، د.ط، مطبوعات دار الكتب، القاهرة، 1969، ص:111.

[5]– أبو عبد الله بن أحمد الخوارزمي، مفاتيح العلوم، قام بطبعه وتصحيحه وترقيمه عثمان خليل، ط1، 1930، ص:140.

ويعرفه نصر الدين الطوسي (597هـ-672هـ) في رسالته في علم الموسيقى "هو النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات"[1].

من التعريفات السابقة، نجد أن الإيقاع يقوم على أساس الحركة والزمن وفقاً لنسقٍ مطرد، يخضع في تركيبه إلى مبادئ ثلاثة هي: التناسب، الانتظام والتكرار.

2. علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت:

يتجه بنا الحديث عن علاقة الإيقاع بالموسيقى إلى تناول العلاقة بين الموسيقى والشعر، وهي علاقة تاريخية موغلة في القدم بالنسبة للحضارات الشرقية والغربية على السواء، فلم يكن الشعر يعامل معاملة الخطاب العادي عند إلقائه أو التلفظ به، وإنما كان ينشد بطريقة تقوي الإحساس والانتظام والقرب من الخطاب الموسيقي، ويزداد هذا القرب حين يكون إنشاد الشعر مصحوباً بآلة موسيقية أو مجموعة من الآلات.[2]

كما يلتقي الشعر والموسيقى في الماهية، فالشعر في تحديده البسيط هو خطاب لغوي مادته الأساس الأصوات، وكذلك الموسيقى فهي تقوم على الأصوات.[3]

الإيقـاع مصطلح مجتلب من مجال الموسيقى، وذلك لاستخدامه، على سبيل المجـاز، للنظام الصوتي اللغوي، انطلاقا من توافق العناصر الصوتية والزمانية.[4]

يعني مصطلح الإيقاع Rythme في اللغة اللاتينية (هو ذو أصل إغريقي) الحركة المنتظمة الموزونة[5]، وهكذا تكون عناصر الإيقاع ثلاثة حسب هذا المفهوم: الحركة والنظام والوزن، والملاحظ أن كل التعريفات الحديقة للإيقاع تلتقي عند هذه العناصر البنائية الثلاثـة، وفي هذا الصدد يشير بنفينيست إلى أن " معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج...وقد ولدت حركة الأمواج فكرة الإيقاع". كما يظهر عنصر النظام أيضاً في تحديد بعضهم للإيقاع بكونه " الدورة المنتظمة في سلسلة الكلام".

---

[1]- نصر الدين الطوسي: رسالة نصر الدين الطوسي في علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، د.ط، دار القلم، القاهرة، 1964، ص:12.

[2]- ينظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج1، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2005، ص:33، 34.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:44.

[4]- ينظر: محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، د.ط، منشأة الإسكندرية، 2001، ص:98.

[5]- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة،2003م، ص:90.

كذلك كان للوزن ارتباط وثيق بالموسيقى، فالإيقاع في الشعر القديم "منقول عن إيقاع الرقص وحركة الأرجل والموسيقى"[1]، ويبدو أن الفاصلة الموسيقية لها نفس الدور الذي تقوم به الفاصلة الإيقاعية في الشعر، أي أن " نسبة القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل في النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل"[2]. وهكذا نكون إزاء معادلة طرفاها الوزن والإيقاع، ولتحقيق التساوي بين الطرفين فإن على الوزن أن يتشكل من فواصل تكونها الحروف، وعلى الإيقاع أن يتشكل من فواصل تكونها النغمات.

وما يجمع الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي هو أن الاثنين يشتغلان وفق مبدأ واحد وهو مبدأ التقطيع الذي يتحدد بكونه " الاعتماد على وحدات صغيرة لبناء وحدات أكبر"[3]؛ وقد سبق لأفلاطون الإشارة إلى هذا الارتباط مؤكدا أن أهم محددات الموسيقى هي نفسها محددات الإيقاع، وهي تلك المتمثلة في الحركة والزمن والنظام[4]، إن الحركة والزمن مكونان من مكونات الإيقاع بحكم أن الزمن غير منفصل عن الحركة...وبحكم أننا لا ندرك في الإيقاع الأصوات إلا بعد تجريدها، وبذلك يكون الإيقاع مفهوما تؤسسه البنية والنظام وهذا ما أشار إليه ابن سينا في كتابه الشفاء.

إن الإيقاع بلغة الموسيقى هو" الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"[5]، وهذا الارتباط بين الإيقاع والموسيقى يفضي إلى الارتباط الوثيق للإيقاع بالحركة، فهو شكل، وهو المظهر الذي تتكرر من خلاله، وعلى فترات نظامية (دوريا)، العناصر المختلفة إن الإيقاع، بمعنى دقيق، يفرض على كل خلاياه المركزية أن تكون قريبة من الزمن، تتعاقب كما في الموسيقى واللغة وبشكل خاص في الشعر، وهذا ما يثبته أيضا فرضية تواشج الزمن والحركة والنظام لتحقيق الإيقاع سواء

---

[1]– عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص: 92.

[2]– أبو نصر الفارابي: الموسيقى الكبير، تح: قطاس عبد الملك، د.ط، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص:1086.

[3]– خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص:45.

[4]– المرجع نفسه، ص: 61.

[5]– كمال أبو ديب: غي البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ص: 231.

الموسيقي أو اللغوي أو الشعري، وهكذا يخرج الإيقاع إلى مفهوم أوسع، وهو بمعنى خاص؛ تكرار لعناصر متباينة مثل تكرار الزمن القوي والزمنين الضعيفين للفالس(valse).

وهناك من النقاد من حصر الإيقاع في البعد الصوتي، على أساس أن "الصفة الجوهرية في الإيقاع هي الصوتية ثم الانسجام الذي يحكم التنوع حتى لا يسقط الإيقاع في الرتابة"[1]، وهكذا يتدخل الصوت في تحديد الإيقاع إضافة إلى عنصر الانسجام الذي يحقق للإيقاع تنوعه من خلال تحكمه في هذا التنوع نفسه.

وهذا حتى يبتعد الإيقاع عن الرتابة التي تفقد الشعر الكثير من جماليته ولذته وحين يتعرض ويليك ووارين لتعريف الشعر يشيران إلى أن الشعر "هو تنظيم لنسق من أصوات اللغة"[2]، وفي السياق نفسه ينظر سيد البحراوي إلى الإيقاع على أنه مرادف للبنية الصوتية في أي نص أدبي، فتضام الأصوات هو ما يمنحها نظاماً قائماً على علاقات وقوانين وقواعد.[3] كما أن هناك شبه اتفاق على أن التنظيم الصوتي في الشعر يخلق الإيقاع باعتباره نظاما من الأصوات المتوالية على مدى زمني معين، ولقد ألح الشكلانيون الروس على أهمية الجانب الصوتي في الشعر، وهم يتفقون على الاعتراف بالقيمة الأساسية والمستقلة للأصوات في الشعر، جاكوبنسكي، فإن الأصوات هي ما يستدعي الانتباه في "الفكرة الألسنية المنظومة"، وهي ما يبرز في ساحة الوعي، فتتضح بذلك قيمتها المستقلة، ومن جانب آخر يشدد على عدم اعتبار الأصوات والتناغمات الصوتية مجرد تنميقات صوتية ملحقة بالشعر.[4] والبناء الصوتي أو الإيقاعي هو الخاصية النوعية للشعر عند الشكلانيين.[5]

في المقابل هناك من الدارسين من لا يرى في العناصر الصوتية أهمية، معتبرا إياها عنصرا ثانويا مقارنة بالعناصر الإيقاعية الأخرى، تلك المتعلقة بأنساق الحركة والمعنى والمضمون، وفي ذلك إشارة إلى ما عبر عنه محمد بن عبد الحي بـ" إيقاع الحركة" و"إيقاع

---

[1]– محمد بن عبد الحي : التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص: 99.

[2]– رينيه ويليك وأستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق، 1972م، ص: 165.

[3]– ينظر: سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م، ص:57.

[4]– ينظر: تزفيتان تودوروف، اللغة الشعرية/الشكلانيون الروس، تر: سامي سويدان، الفكر العربي المعاصر، ع38، مركز الإنماء القومي، بيروت، آذار 1986م، ص:26.

[5]– ينظر: محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص:26.

النقط" و"محلات البياض"[1]، وهذا يقودنا إلى الحديث عن الإيقاع الداخلي الذي يتحدد عند محمد الهادي الطرابلسي بكونه " حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر الصوت، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، وإنما من خلال فهم متكامل لنمو الحركة"[2]، وهو يقابل الإيقاع الخارجي الذي هو "حركة صوتية تنشأ من نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة ، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو الجملة"[3].

ومن ناحية أخرى هناك من ينظر إلى الإيقاع نظرة بنائية تكاملية، وعلى أساس هذه النظرة يكون "إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمها: المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي"، ويستدل الباحث جودت فخر الدين على صحة هذا التحديد بقضية إعجاز القرآن الكريم التي حددها العلماء بكونها ليست متعلقة في مستوى دون غيره كاللفظ والمعنى والصورة، ومن الذين أشاروا إلى هذا عبد القاهر الجرجاني الذي يرد الإعجاز القرآني إلى العلاقات بين مختلف عناصر التأليف، وفي هذه إشارة إلى مفهوم الإيقاع.[4]

وفي السياق نفسه، سياق نفي اقتصار الإيقاع على الجانب الصوتي، يندرج موقف خالدة سعيد التي تذهب مذهبا ترى فيه أن الإيقاع هو " ذلك النظام الذي يتوالى أو يتناوب فيه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة العلاقات (التناغم، التوازي، التداخل)"[5]. إن هذا التحديد يدفعنا إلى القول أن الإيقاع ليس مجرد أصوات وأوزان وعدد من المقاطع والقوافي تتكرر، إنما الإيقاع هو ذلك التداخل والتناغم بين الأصوات والأفكار والعواطف، إن جمالية الإيقاع تتحدد ببنائه الدلالي والوظائفي، فهو كما يرى بنفينيست: "ينظم كل ما لا يمكن القبض عليه كالزمن والأصوات

---

[1]– ينظر: محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص:99.

[2]– محمد الهادي الطراباسي: التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، ط1، محمد علي للنشر، صفاقص، تونس، 2006م، ص:13.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه، ص: 30.

[5]– خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط1، دار العودة، بيروت،1979م، ص:111.

والحركة واللغة"، وهكذا لم يعد الإيقاع ذلك العنصر الذي يضاف إلى العناصر الأخرى داخل بنية النص ليحقق جماليته، وإنما أصبح الأداة التي تنظم الأصوات داخل اللغة.

المبحث الخامس: شعر الطبيعة عند الأندلسيين.

1. شعر الطبيعة:

شعر الطبيعة شعر يتخذ من الطبيعة صامتها ومتحركها، لأنها موضع اهتمام الإنسان منذ القديم، فهو يعتبرها الملجأ الذي يلجأ إليه للتعبير والتمثيل، ومن ذلك فشعر الطبيعة: "هو الشعر الذي يتخذ من عناصر الطبيعة الحية والصامتة، مادته وموضوعه، وقُلنا خلا أدب أي أمة من شعراء أحبوا طبيعة بلادهم، وتغنوا بها في أشعارهم تعبيراً عن انفعالهم بمشاهدة أو تمجيدا لها، أو إظهار لمدى قدرتهم على التصوير".[1]

ويتناول الأدباء الظواهر الطبيعية فلا يجدونها متماثلة في جميع الخصائص، فيعقدون بينها موازنة تنتهي إلى تقسيمها إلى قسمين: الظواهر المتحركة، وهي إما خارجية، وتمثل كل ما يجري فيه ماء الحياة وينبض بالحركة، من حيوان أنيس كالناقة والفرس، والكلب والمعز والغنم، أو حيوان آبد كالأسد والضبع، والذئب والثعلب، والحشرات والهوام، يسميه الغربيون (الوصف الموضوعي)، وإما داخلية، وهي تلك التي تمثل أحوال قائلها، فتصف خواطر نفسه، أو خفقات قلبه، أو تقرح كبده، أو تحرق فؤاده، أو هجسات وجدانه، أو همسات شعوره، أو لمحات أفكاره، إلى آخر ما يصوره من تلك التموجات النفسية والاهتزازات العاطفية، وهو (الوصف الذاتي).

والظواهر الساكنة تنصرف إلى كل ما تشتمل السماوات والأرض من أجرام وكواكب، وجبال وصحار، ووهاد ونجاد، وبحار وأنهار، وما ينشأ عن هذه وتلك من مد وجزر، وبرق ورعد، وغيث ومطر، وزلازل وبراكين، وزعازع وأعاصير.[2]

فشعر الطبيعة هو ترجمة حرفية لكلمة (poésie de la nature)، عبر بها أدبنا العربي عن الفن الجديد الذي ورد عليه من الآداب الغربية، وكان قد أطلقة النقاد هناك على هذا الفن الذي يعد من أهم مظاهر الحركة الرومانتيكية الإبداعية في أواخر القرن الثامن عشر؛ ذلك أن الشعراء الإبداعيين قد وجدوا –كما يقرر ووردسورث شاعر الطبيعة– الريف ميدانا أفسح لحرية العمل، وتربة أخصب لنمو العواطف الإنسانية، وهو موضوع أكثر ملائمة للأسلوب القوي الصريح.

---

[1]– عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1976م، ص:284.

[2]– عبد العظيم علي قناوي: الوصف في الشعر العربي، ج1، ط1، شركة المصطفى الحلبي، القاهرة، 1949م، ص:54.

ولم يكن الشعر العربي بدعا من بين أشعار الأمم، فقد نما وازدهر منذ طفولته في أحضان الطبيعة[1]، وقد كان صدى عميقاً لهذه البيئة العربية، حتى شهد في تاريخه الأندلسي ما يعرف ب(شعر الطبيعة).

2. شعر الطبيعة عند الأندلسيين:

حبا الله الأندلس طبيعة ساحرة خلابة، فأحاط بها البحار وكثرة الأنهار، وانتشرت الرياض والحدائق والمنتزهات، وفتنت هذه الطبيعة الجميلة شعراء الأندلس، فتعلقوا بها وبرعوا في وصفها في لوحات شعرية أخاذة.[2]

فالبيئة الأندلسية تنعم بروعة آسرة، وانعكس ذلك في الشعـر الأندلسي بشكـل عـام، فشعراء الأندلس " توفروا على وصف الطبيعة وأكثروا من التغني بمناظرها الجميلة وعبروا عن كلفهم بها وتفننوا في هذا المجال تفننا واسعاً حتى صار وصفهم للطبيعة من أهم الموضوعات التي تطرقوا لها ...فالأندلس أقرب إلى لوحة فنية ناطقة".[3]

ويعكس شعر الطبيعة في هذا العصر شدة ارتباط الأندلسيين ببيئتهم، وتعلقهم بمناظر الجمال في بلادهم؛ فالشاعر يتغنى بحب الأندلس ويفيض في وصف محاسنها ويعبر عن التصاقه بها ويفضلها عن سائر البلدان "وكان هذا الاتجاه إلى الالتصاق بالبيئة الأندلسية انعكاساً للشعور الوطني في نفوس الأندلسيين وتعبيراً عن نزعة أندلسية قوية، تأصلت في نفوس الشعراء وظهرت في شعرهم بشكل واضح"، لا نريد أن نتوسع في الحديث عن شعر الطبيعة، لكن ينبغي أن نحدد مفهوم شعر الطبيعة، ونقف من ذلك عند شعر ابن خفاجة لمعرفة مدى تحقق ذلك المفهوم في شعره.

يقول "جودت الركابي" عن شعر الطبيعة: "هو الشعر الذي يمثل الطبيعة وبعض ما اشتملت عليه في جو طبيعي يزيده جمالاً خيال الشاعر وتتمثل فيه نفسه المرهفة، وحبه لها واستغراقه لمفاتنها".[4]

---

[1]– أحمد فلاق عروات: تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية والإسلام، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ت، ص: 110، 111.

[2]– ينظر: فوزي عيسى، في الأدب الأندلسي، د.ط، دار المعرفة الجامعية للطبع وللنشر وللتوزيع، 2009م، ص:11.

[3]– ينظر: فوزي عيسى، في الشعر الأندلسي عصر الموحدين، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007م، ص: 127.

[4]– جودت الركابي: الطبيعة في الشعر الأندلسي، ط 2، مطبعة الشرقي بدمشق، 1970م، ص:126.

3. شعر الطبيعة عند ابن خفاجة:

ابن خفاجة شاعر الطبيعة، وصف بلاده بما لها من طبيعة بهية ومناظر خلابة، ولم يقتصر على مجرد وصفها والتغني بجمالها بل" لقد سكنت الطبيعة نفسه فعبر عنها شعره في أغراضه المختلفة من وصف أولاً، ومن غزل ومديح ومجالس خمر ورثاء ثانياً".[1] وبحكم النقاد ومؤرخي الأدب العربي يعتبر من شعراء الطبيعة "يتفاعل مع الطبيعة الأندلسية ويتأثر بها، فيشاطرها همومه ويقاسمها مشاعره التي تفيض حباً وحناناً، فاستعان بصورها وقاموسها في شتى أغراضه الشعرية".

أ. وصف الطبيعة في شعره:

الوصف هو الغالب على شعر ابن خفاجة، فقد كانت بلدته من أجمل بقاع الأندلس وأخصبها تربة، فنشأ شاعرنا مولعاً بجمال الطبيعة :" فشعره هو شعر الطبيعة الزاهية النابضة بالحياة، هو شعر الجنان والمنتزهات، يصورها تصويراً دقيقاً حافلا بالرقة واللين ... فترى الطبيعة عالقة في كل أغراضه، فإذا مدح ابتدأ بالوصف وانتزع من الطبيعة صورة، وإذا رثي مزج البكاء بالوصف مزجا بليغاً فتصبح دموع الباكين جداول ماء، واهتزاز إحساسهم كاهتزاز الغصن...[2]

ويعد أشهر شعراء الأندلس في موضوع وصف الطبيعة ولعل شعره يفيض بالمزايا التي تجعله في مقدمة شعراء العرب القدامى في هذا الغرض فقد أكثر في وصف الطبيعة الأندلسية، وربط بين الطبيعة وبين رؤيته الخاصة للحياة بما فيها من عظات وعبر؛ فالطبيعة هي المعنى الذي تنفجر منه شاعريته وفي أرجائه يطوف خياله، وربما كانت صرخة ابن خفاجة أصدق تعبيراً عن هيام الأندلسيين، ومن أهم موضوعات وصف الطبيعة لابن خفاجة الأندلسي: وصف الرياض، وصف الجبل ووصف الطبيعة في رحاب الثلج...

ب.خصائص شعره في وصف الطبيعة:

1- تفنن وتنوع في الموضوعات: البيئة المترفة، القصور والبرك والبحر يقول في ذلك:

---

[1]- محمد رضوان الداية، ابن خفاجة، ط1، دار قتيبة للنشر والتوزيع، 1972م، ص: 22.

[2]- حنا الفاخوري :الجامع في تاريخ الأدب العربي، د.ط، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2005م، ص: 985.

ولجة تـغرق أو تـعشـــق فاتتني أحشاؤها تخفق[1]

ويسير فيها سائر هاجهـا من الصبا مزبده بقـلق

ويقول:

يا أهل الأندلس لله ذركـــم ماء وظـل وأشجـار وأنهـار[2]

ز ماجنة الخلد إلاّ في دياركم ولو تخيرت هذا كنت أختار

ج

قوي بين جمال المرأة وجمال الطبيعة " إنه إذا تغزل صاغ من الورد خدوداً، ومن النرجس عيوناً"

يقول في ذلك:

غازلنا حفن هناك كنرجس ومبتسم للأقحوان شنيب[3]

3- الطبيعة عند ابن خفاجة ضاحكة، فهي مسرح للهو، ومقتضب للشراب لذا هتف ابن خفاجة، بالخمر، في جو الطبيعة؛ ويقول:

أما ومسيل ماثـل الغيـث كالسطـــر كما انزع الساقي الزجاجة بالخمر[4]

فمن عارض يسقى ومن سقف مجلس يغنى ومن بيت حميل من السّكر

4- الاهتمام بالأوصاف الحسية، والمظاهر الخارجية على العناية بالجزئيات كالزهرة والنسمة يقول في ذلك:

لو حمل الليل حسن رهمته امتنع طرف المحب بالســـهر[5]

ومثل شكري على تقيلـــه يجمع بين النسيم والزهـــــر.

5- عدم التعمق في الفكرة، واعتناء بلطف الإخراج، على غزارة في الصور والألوان. يقول:

أسود وأبيض فعله كرمـا فالتفت الحسن فيه عن حور[6]

---

[1]- ابن خفاجة، الديوان، تحقيق: السّيد غازي، ط2، دار المعارف الإسكندرية، 1979م، ص:37.

[2]- المصدر نفسه، ص: 62.

[3]- المصدر نفسه، ص: 80.

[4]- المصدر نفسه، ص: 99.

[5]- المصدر نفسه ، ص: 301.

[6]- المصدر نفسه، ص: 140.

كأنه والنفوس تعشقـــه مركب من محاسن الصـــور

6- تعلق –ابن خفاجة– ببيئته الطبيعية، وهيامه بها هياماً مبالغاً، حيث حدّ الحلولية، إذ أن الطبيعة شكّلت حضوراً في معظم إبداعاته الفنية في مختلف الأغراض من غزل ورثاء ووصف ومدح. يقول في ذلك:

كتبت وقلبي في يديك أسيـــــر يقيم كما شاء الهوى ويسير[1]

وفي كل حين من هواك وأدمعي بكل مكان روضــة وغديـــر

وقال في الرثاء:

في كل ناد روض ثنـــــــــاء وبكل خدّ فيك جدول ماء[2]

ولكل شخص هزة الغصن الندي عن البكاء ورنة المكــاء

وفي الوصف:

يا زهرة الغصن الوريق وبشاشة الروض الأنيق[3]

أأتتكما بشرة بســـــق يا أم سلام من صديــق

7- شكلت المرأة عنصراً من محاسن الطبيعة لذا كانت الطبيعة عند ابن خفاجة روضاً وشمساً وهكذا كانت العلاقة شديدة بين جمال الطبيعة وجمال المرأة.

ويقول في ذلك:

أطل وقد خـط في خـــــده من الشعر سطر دفين الحروف[4]

فقلت أرى الشمس مكسوفة فقوموا نصلي صلاة الكســوف

8- نجد لدي ابن خفاجة تجاوباً نفسياً مع عناصر الطبيعة المختلفة، يقول:

ألا كم عنه ملجـــأ فاتـــــك وموطن أو أب تبتل تائـــــــب[5]

وكم مربي من مداح ومــؤوب وقال بضلي من مطي وراكــب

ومما تقدم نخلص إلى أن شعر ابن خفاجة تميز بجملة من الخصائص التي جعلت شعره متفرداً ومتميزاً وأنموذجا يحتذى به في مجال وصف الطبيعة.

---

[1]– ابن خفاجة، الديوان، ص: 77.

[2]– المصدر نفسه، ص: 39.

[3]– المصدر نفسه، ص: 340.

[4]– المصدر نفسه، ص: 45.

[5]– المصدر نفسه، ص: 216.

الفصل الثاني:
مستويات البنية الصوتية في شعر الطبيعة وأثرها النفسي عند "ابن خفاجة"

المبحث الأول:" الإيقاع الخارجي".

البحث الثاني: "الإيقاع الداخلي".

المبحث الثالث: المقاطع الصوتية ودلالتها النفسية.

تمهيد:

يعطي "**رجاء العيد**" لعلم الصوتيات أهمية بالغة، حيث يرى أن "هناك بعض أنواع الأدب لها إمكانية صوتية قوية، فالدراما والشعر يكتبان بكلمات مسموعة، والسمات اللغوية الخاصة التي لا تعرفها لا يمكن توضيحها إلاّ بألفاظ صوتية مصقولة، ولابد أن يكون هذا اللفظ الصوتي قادراً على إلقاء الضوء على مثل هذه المظاهر، كالجناس، السجـــع والقافيــة، واستخدام الكلمات التي تدل ألفاظها على معانيها والوزن والإيقاعات النغمية ومعرفة الطريقة التي تتباين فيها الحروف اللينة وتتجمع الحروف الساكنة طبقاً للموقع الذي ترد فيه وكيفية النطق بها، فالحروف الساكنة تتجمع والأماكن تتبدل في الوحدات الصوتية في تركيب المقاطع المتتالية وكلها تمتزج وتتطابق لكي تعطي التأثير الشامل في النهاية".[1]

يتميز الشعر العربي بثنائية تشكيله الموسيقي، إذ يقوم على الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض وتتمثل في الأوزان الشعرية والقوافي والتفعيلات وعددها وأثرها المـوسيقــي، وجوانب أخرى. أما الموسيقى الداخلية فهي الموسيقى "التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة"[2]، وتعنى بدراسة موسيقى النفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة والعلل والزحافات وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومده، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها.[3]

استطاع ابن خفاجة في عدد كبير من قصائده أن يجعل من عينه الباصرة لمظاهر الطبيعة عينا شعرية بصيرة تحرف المظهر الخارجي عن معانيه الواضحة المألوفة إلى معان إنسانية عميقة، عبر تبادل الرؤى والمشاعر والحالة النفسية الواقعة بينه وبين الظاهرة الطبيعية .

---

[1]– رجاء العيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص:160.

[2]– المرجع نفسه، ص:261.

[3]– المرجع نفسه، ص: 262.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي:

يتمثل الإيقاع الخارجي من الموسيقى الشعرية عند "ابن خفاجة" في الموسيقى الخارجية التي تنحصر في الوزن والقافية وما يحدثانه من إيقاعات نغمية خاصة.

1. البنية العروضية وأثرها النفسي:

قدمت التجربة الشعرية لابن خفاجة الوزن عنصراً ملتزما بشدة، فقد عمد في كل قصائده إلى المحافظة على الوزن الخليلي وعلى الموسيقى العربية التقليدية فجاءت قصائده عمودية تعتمد على عمود الشعر في تخريجها وإلقائها على المتلقي ولم تشكل البحور العروضية أي قيد أو حاجز أمامه بل على العكس تماماً، فقد نوع ابن خفاجة في بحوره بتنوع مواضيعه وعواطفه.

نجد في شعر ابن خفاجة جميع البحور ما عدا أربعة وهي: الهزج، المضارع، المقتضب والمتدارك، أما البحور الباقية واعتمادا على دراسة إحصائية قام بها حمدان الحجاجي هي كالتالي:[1]

- الطويل 1302 بيت أي 39.4%.
- الكامل 1032 بيت أي 31.33%.
- المتقارب 272 بيت أي 8.23%.
- السريع 151 بيت أي 4.54%.
- الوافر 131 بيت أي 3.96%.
- البسيط 110 بيت أي 3.32%.

مخلع 70 بيت أي 2.14%.

مخزوء 4 أبيات أي 0.12%.

- المديد 68 بيت أي 2.05%.
- الخفيف 48 بيت أي 1.44%.
- المحث 28 بيت أي 0.95%.
- المنسرح 23 بيت أي 0.84%.

[1]– حمدان الحجاجي: حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص: 328، 329.

- الرمل 9 أبيات أي 0.27%.

مجزوء الرمل 11 بيت أي 0.35%.

- الرجز 8 أبيات أي 0.24%.

مجزوء الرجز 4 أبيات أي 0.12%.

واعتمادا على هذه الدراسة الإحصائية التي أشرنا إليها نستطيع القول إن أكثر ما نظمه ابن خفاجة كان في بحر الطويل، فالكامل فالمتقارب فالسريع فالوافر فالبسيط.

وقد كان بحر الطويل أكثر البحور استخداما في مختلف مواضع شعره فنجده مثلا ينظم أبيات قصيدته التي يصف فيها الجبل وهي في الاعتبار على تفعيلات بحر الطويل.

قال ابن خفاجة:[1]

وأرعَــنَ طَمّـاحِ الذؤابَــةِ بــاذخٍ يُطاوِلُ أعنَانَ السّماء بِغَارِبِ

يَسدُّ مَهَبَّ الرّيحِ عن كلِّ وجهَةٍ ويَزحَمُ لَيلاً شُهبهُ بالمَنــاكــبِ

لقد فضل الشاعر بناء قصيدته على إيقاع بحر الطويل أحد بحور الخليل الشائعة الاستعمال في الشعر العربي وأقواها توقيعا أشدها تنغيما.

وهو من البحور الممتزجة الأجزاء إذ يتكون من ثلاثة أجزاء مختلفة البحور هي:

- **فعولن:** تنتمي أصلا إلى المتقارب.
- **مفاعيلن:** تنتمي أصلا إلى الهزج وقد ينقلب لإليها الوافر.
- **مفاعلن:** وتنتمي أصلا إلى الرجز.

ونلمس بوضوح ميل شاعرنا ابن خفاجة للبحور الطويلة أكثر من ميله للبحور القصيرة، كما نلمس توسله بالزحافات والعلل من أجل إثراء صوره الموسيقية، فالموسيقى عند ابن خفاجة وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس الذي يذهب إلى الاعتماد على الزحافات والعلل، الأمر الذي يوسع أمامه مجال الإبداع ويعطيه مجالاً رحباً يحلق فيه خياله. فالشعر الأندلسي جاء مفجرا لما تعتمل في النفس الأندلسية من مشاعر متباينة فرحا وحزنا وإقبالا على الحياة أو نفورا منها قلقاً واغتراباً، فقد كان للموسيقى العون على إبراز الدور المعنوي الذي يلعبه الوزن عند أولئك الأندلسيين،

[1]– ابن خفاجة: ديوان، ص: 48.

ويعد "ابن عبد ربه" شاعرهم وناقدهم الكبير أول من أشار في كلمات جامعة إلى الدور الذي تلعبه الموسيقى إيحاءً وإيقاعاً على المستمعين حين قال: "زعم الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس وحنت إليه الروح"[1].

وعلى بحر الكامل يعبر ابن خفاجة عن معاني غزله عن طيف ألم قد ذكره على جنح الخيال بمحبوبته ليراها في مظاهر الطبيعة وألوانها.

فيقول:[2]

ورِدَاءِ لَيلٍ فيــهِ مُـعَانقِـــي طَيفٌ أَلَمَّ كظَبيَةِ الوَعْسَــاءِ

فَجَمعتُ بينَ رُضَابِهِ وشَرابِــهِ وشَرِبْتُ من رِيق ومن صَهبَاءِ

وَلثمتُ في ظَلمَاءِ لَيلَةِ وَفـرَةٍ شَـفقـاً هنـاك لـوجنةٍ حـمَرَاءِ

والفَجرُ ينظُرُ من وراءِ غَمامةٍ عن مُقلةٍ كُـحِلت بها زرقَـاءِ

إن الشاعر ابن خفاجة يستغل طاقات الزحاف والعلل وحروف المد من خلال صوره اللونية للتعبير عن مشاعر الفرحة بطيفه الذي ذكره بمحبوبته؛ من خلال تفعيلات بحر الكامل تستبطئ ذكريات ألم بها الطيف.

وعلى غرار ما ذهب إليه بعض النقاد في ارتباط المشاعر والأحاسيس التي يعبر عنها الشعراء ببحر أو مجموعة أبحر شعرية معينة يتخذ بعضها قالباً للتعبير عن مشاعر الحزن والآخر عن مشاعر الفرح. نجد شاعرنا ابن خفاجة يذهب إلى غير ذلك، فليس هناك ارتباط بين الموضوع والوزن في شعره، فقد نظم في جميع موضوعات الشعر وعلى مختلف الأوزان الشعرية، أما الربط الحقيقي فهو بين الموضوع والإيقاع الذي يمثل حركة النفس وحالاتها ومناسبة الإيقاع بقدر المشاعر التي نجدها في شعور الشاعر لدى تصديه لبناء قصيدته.

فالموضوع عند ابن خفاجة هو الذي يختار إيقاعه ودرجة تدفق نغماته، ليستكمل بذلك تشكيله الذي تنهض به اللغة وحدها في التأثير على متلقيه، فتأثير الإيقاع الموسيقي للشعر إذن لا يرد في النهاية إلى إدراكنا نغمات خارجية تؤثر في أجسادنا تأثيراً مادياً، وإنما

[1]– أحمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، د.ط، المطبعة الشرقية، القاهرة، 1305هـ، ص: 177.

[2]– ابن خفاجة: ديوان، ص: 11.

يرد إلى نفوسنا هي التي يحدث فيها هذا التنغيم، فكل نغمة في تجربة ما تؤثر في إدراكنا وترتفع معها نغمات عاطفية في قلوبنا سالكة نفس الطريق الذي صدرت خلاله عن نفس الشاعر.

2. القافية وأثرها النفسي:

تشكل القافية الشكل الثاني من أشكال الموسيقى الخارجية في شعر ابن خفاجة وهي الوجه الآخر الذي لا يقل أهمية عن الوزن الذي تبنى عليه الموسيقى الخارجية للقصيدة العمودية.

والقافية هي "تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات من القصائد وسميت القافية لكونها في آخر البيت".[1] ويقول إبراهيم أنيس:" ليست القافية إلاّ عدة أصوات تكرر في أواخر الأشطر أو الأصوات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءاً هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثانة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمع لمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام يسمى الوزن".[2]

إن اختيار الشاعر للقافية يجب أن يكون نابعاً من حاجة نفسية وضرورة معنوية، تقوم باستدعائهما من دون تكلف لما تؤديه من أثر نفسي، فنلاحظ أن الشاعر إذا كانت حالته النفسية سيئة وحزين كانت قوافيه تدل عليه، وقد استعمل الشعراء القدامى القافية المكسورة للدلالة على الحزن والقافية المفتوحة للدلالة على الفرح والتفاؤل.

كما أننا نجد ابن خفاجة من خلال الإطلاع على الديوان قد استطاع أن يخضع في كثير من قصائده إلى تجربته الشعرية ويجعل منها طاقة شعورية تبين انفعالاته المختلفة.

حرف الروي:

الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب عليه، وهو ذلك الصوت الذي لابد أن تشترك فيه كل قوافي القصيدة، "فلا يكون الشعر مقفى إلاّ بأن يشتمل على ذلك

[1]– حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي الدراسة الفنية والعروضية، ج1، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص:139.

[2]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:426.

الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية.[1]

ويحقق الروي القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت، فكأن المتلقي ينتظر ضربة إيقاعية بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت.

استخدم ابن خفاجة واحداً وعشرين صوتا في روي شعره وهي الهمزة، الباء، التاء والجيم، الحاء، الدال، الراء، السين، الصاد، الضاد، العين، الفاء، القاف، الكاف واللام النون والهاء، الواو والياء، وتعد" معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا"[2] ولكنها تختلف في نسبة شيوعها، وحظي روي الراء بعدد كبير من الأبيات بلغت أربعا وسبعين وستة مئة (674) بيت وهو من الحروف " المتوسطة شيوعا عند العرب"[3] بينما جاء روي النون في سبعة وستين (67) بيت وهو من الحروف التي" تجيء رويا بكثرة وان اختلف نسبة شيوعها في أشعار العرب"[4]

أما باقي الأصوات فجاءت على النحو التالي:

جاءت الميم في (461) بيت والباء في (420) بيت واللام في (266) بيت والقاف في (216) بيت، والدال في(200) بيت والهمزة في (145) بيت، والعين في (137) بيت والحاء في (125) بيت والياء في (81) بيت والسين في (76) بيت والفاء في (44) بيت والكاف (15) بيت والصاد (12) بيت والضاد 8 أبيات والهاء 7 أبيات والتاء 3 أبيات والواو 3 أبيات.

نلاحظ مما سبق أن حروف الروي (الراء، الميم، الباء) هي القوافي التي حظيت بنسبة أوفر من باقي القوافي التي تكثر في شعر ابن خفاجة، لما تتصف به من خفة بالنطق وجهرة في الصوت ثم تليها حروف (اللام، القاف والدال) ثم تليها بقية الحروف.

لم يستخدم ابن خفاجة الأصوات التالية: الخاء، الذال، الزاي، الضاد، الغين، وهو يسير في هذا على ما سار عليه الشعراء العرب إذ يتوسط شيوع الجيم في الشعر

[1]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:247.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص: 248.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العربـــي، كما يندر مجيء الخاء والدال والزاي، والضاد، والغين رويا كذلك، أما الصاد فهو قليل الشيوع عادة.[1]

القوافي المردوفة: الردف هو" ألف أو ياء أو واو" سواكن قبل حرف الروي والواو والياء يجتمعان في قصيدة واحدة، والألف لا يكون معها غيرها[2] وقد كثرت القوافي المردوفة عند ابن خفاجة بشكل لافت وفي أشكال عديدة فمنها من تجيء ألفا يلتزم بها الشاعر على مدار قصيدته كقوله:[3]

وَقوْرَاءَ بَيضَاءَ المَحَاسِنِ طَلَقَـةٍ لَبسْتُ بها اللَّيلَ البَهيم نَهـاراَ

يَزُرَّ عَليهَا الصُبحَ نُوراً قَميصَهُ وَقد لَبسَ الجَوُّ الظَّلامَ صِدَاراَ

جاءت القصيدة على روي الراء وهو حرف مجهور معتدل بين الشدة والرخاوة وهو "صوت مكرر يضرب اللسان معه اللثة ضربات متتالية"[4]وهو أنسب الحروف للشعر الرقيق كالغزل والوصف ، وجاءت قافية القصيدة مردوفة إذ الألف جاءت قبل روي الراء هي الردف.

على الرغم من أن ابن خفاجة لا يختلف في استخدامه للقوافي المردوفة عن شكل استخدامها في الشعر العربي، إلاّ أنها تسهم في تعزيز المستوى الإيقاعي لديه، وتصب في السياق الصوتي الخاص بشعره، وهو سياق الأصوات التي يحتاج النطق بها إلى زمن أطول من غيرها (الحركات الطويلة) ولا تخرج عن كونها أصواتا فيها قدر من المد (ألف، الواو، الياء).

القوافي المؤسسة: أورد ابن خفاجة في ديوانه عشر قصائد مطولة جاءت قوافيها مؤسسة، والتأسيس في القافية هو أن تأتي ألف بينها وبين الروي حرف متحرك، وجاءت القصائد المؤسسة عند ابن خفاجة ذات تماثل صوتي واضح أكسبها عمقا دلاليا نحو قوله:[5]

بعَيشِكَ هل تَدري أهُوجُ الجنائـــبِ تَخبُّ برَحلي أم ظُهورُ النّجـــائب

فما لحتُ في أُولى المَشارق كَوكَباً فأشرَقتُ حتى جئتُأخرى المَغـارِبِ

---

[1]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 248.

[2]– الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، 1994م.

[3]– ابن خفاجة: الديوان، ص: 125، 126.

[4]– أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ط3، عالم الكتب القاهرة، 1985، ص:340.

[5]– ابن خفاجة: الديوان، ص: 47.

ولاَ جارَ إلاَّ مِن حُسامٍ مُصَمَّـــــمٍ ولا دارَ إلاَّ في قُـتُودِ الرّكـــائـِب

الباء هي روي هذه المقطوعة، وقد تحقق فيها التأسيس بمجيء ألف بينها وبين الروي "الباء" حرف متحرك وهذا الحرف المتحرك في لفظة " النجائب" هو الهمزة، وفي لفظة " المغارب" هو الراء وفي لفظة "الركائب" هو الهمزة وقد أضفت القافية المؤسسة إيقاعاً فيه امتداد للصوت يتلائم مع دلالة المقطوعة التي يعيش فيه الشاعر عن حزنه وألمه.

وما يلاحظ على هذه القوافي هو توفر معظمها على حرف مدّ في آخرها، وهذا مما انفرد به "ابن خفاجة"، حيث استطاع من خلال حرف المد هذا أن يضفي على القصائد إيقاعاً أكثر انسياباً، ويشيع جوا نفسياً حزينا أو بالأحرى يترجم الجو النفسي الذي يسيطر عليه إلى موسيقى حزينة باستخدامه لحروف المد، خاصة إذا جاءت هذه الحروف –حروف المد– مقرونة بحروف الروي التي يتوفر جرسها على المرارة والوجع والحزن كالعين والميم والسين وغيرها من الحروف التي توحي بعاطفة الأسى والحسرة، كما نوع "ابن خفاجة" في استعماله لهذه القوافي بين مطلقة ومقيدة وإن كانت السطوة للنوع الأول وهي القافية المطلقة وهي القافية التي يكون حرف رويها متحركا[1]؛ فقد حظيت بنسبة 90% من ديوان "ابن خفاجة"، وليس ساكنا كما هي الحال في القافية المقيدة، بالإضافة إلى ما سبق أن قوافيه غالبا ما تكون مفتوحة ومكسورة الروي وبنسبة أقل مضمومة، ومن المعروف أن الكسرة تضفي على موسيقى القصائد الكثير من الرقة واللين وتشعر المتلقي بانكسار نفس الشاعر وحزنها ومن هنا فهي أقدر على نقل الحالة الشعورية أو التجربة وتجعل المتلقي يحس بها ويتعاطف معها، في حين أن الضمة تشعر بالقوة والفخامة ومن ثم تعكس تماسك ذات الشاعر وقوته وصلابته، ومن الواضح أن ابن خفاجة كان أميل للقوافي ذات الروي المكسور التي تتماشى وتجربته وعواطفه الحزينة ونفسه الرقيقة المنكسرة، لأن شعراء الفخامة غالبا ما يميلون إلى الضم أو القوافي ذات الروي المضموم بينما يميل شعراء الرقة إلى القوافي ذات الروي المكسور.

[1]– ينظر: رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1986م، ص: 215.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

إلى جانب الإيقاع الخارجي الذي يعتمد على الإيقاع العروضي المتمثل في البنية العروضية والقافية، هناك ما يسمى بالإيقاع الداخلي الذي يتجاوز الإطار العام أو الخارجي الذي لا يمكن أن يعول عليه في الحكم على موسيقى القصائد، إلى الإطار الخاص أو الداخلي الذي يرتبط بنفسية الشاعر ويلتمس في تلك القيم الصوتية الباطنية الناتجة من تآلف الحروف والكلمات وانسجامها داخل النسيج الشعري من خلال عناصر هامة كالتكرار والتلوين الإيقاعي والبديع اللفظي والمعنوي.

والشاعر الماهر هو الذي يستطيع أن يضيف إلى موسيقى قصائده هذا الإيقاع الباطني "الذي تحسه ولا تراه تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدّات الحروف حيناً وعن طريق تكرارها حيناً وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة"[1] .

1. إيقاع التكرار وأثره النفسي:

يلعب التكرار دوراً بارزاً في موسيقى الشعر عامة وتنهض الموسيقى الداخلية للقائد في جانب كبير منها على هذا العنصر الهام، والتكرار أداة لغوية وهو يعني تكرار الكلمة أو الحرف أو الصيغة أو العبارة أو الأداة، وتكرار هذه الأنماط كلها يرتبط ارتباطا وثيقاً بالموسيقى الشعرية.

وللتكرار دوافع نفسية وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية "فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء ضمن ناحية الشاعر ويعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين العناصر الموقف الشعري أكثر من غيره..."[2] يضاف إلى هذه الدوافع النفسية دافع التنفيس والتفريغ، أما الدوافع الفنية فتكمن "في تحقيق النغمية ، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة وتغني المعنى، وللتكرار خفة وجمال لا يخفيان

[1]– رجاء العيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص:14.

[2]– السعدني مصطفى: البنيات الأسلوبية في الشعر الحديث، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص: 172.

ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة..."[1]

ويأتي التكرار في ديوان ابن خفاجة على عدة أشكال أهمها:

التكرار على مستوى الحرف: ويدخل في إطار ما يسمى عند العديد من الباحثين بالتراكم الصوتي الذي يرتبط بمستوى الرمزية الصوتية[2]، وهذا ما اعتمده ابن خفاجة أراد من خلاله خدمة الدلالة الجوهرية التي تقوم عليها قصيدته الشعرية ونجده يقول في قصيدته وقد طلع عليه القمر في بعض ليالي أسفاره فذهب يطرق في معنى كسوفه وإقماره وانتقال مداره فقال:[3]

لقَد أصَختُ إلى نَجواكَ من قَمَـرٍ ... وبِتّ أُدلِـجُ بَينَ الــوَعـيِ والنّظَــرِ
لا أجتَلي مُلْحَةً حتى أعي مُلَحــاً ... عَدلاً من الحكمِ بينَ السّمعِ والبَصَرِ
وقد ملأتُ سَوادَ العَينِ من وَضـحٍ ... فقَرّطِ السّمعَ قُرطَ الأنسِ من سَمَـرِ
فلَو جَمَعتَ إلى حُسنٍ مُحَــاوَرَةً ... حُزتَ الجَمالَينِ من خُبرٍ ومن خَبَـرِ
وإن صَمَمتَ ففي مرآكَ لي عَـظَةٌ ... قد أفصَحَتْ لي عَنها ألسُنُ العِــبَرِ
تَمُرّ من ناقِصٍ حَوراً ومـكتَمــلٍ ... كَوراً، ومن مُرتَقٍ طَوراً، ومُنحَــدِرِ
والنّاسُ من مُعرِضٍ يَلهُو، وملفتٍ ... يَرعَى، ومن ذاهلٍ يَنسَى ومُدّكِــرِ
يَلهُو بساحاتِ أقــوامٍ تُحَدِّثُنــا ... وقد قَضوا فمضَوا أنّــا على الأَثَـرِ
فإن بَكَيتُ وقد يَبكي الخَليلُ فعـن ... شَجوٍ يُفَجِّرُ عينَ المَاءِ في الحجـرَ

جاءت هذه القصيدة على إيقاع بحر البسيط بغزارة موسيقاه وباختيار القافية، فحرف الراء هو الروي وهو من الحروف الانفجارية التي سماها القدماء بـ" الشديدةّ ووضحها ابن جني بالقوة بما تحتاجه من جهد عضلي لساني ولذلك هو أكثر وضوحا في السمع[4] وقد حرك حرف الروي بالكسر مما يجعل الإحساس بحرف الراء أكثر قوة وأطول ترددا في

[1]– المرجع نفسه، ص: 173.
[2]– محمد مفتاح: دينامية النص، ط1، المركز الثقافي العربي، 1987، ص: 62.
[3]– ابن خفاجة: الديوان، ص:139، 140.
[4]– ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص:30.

الأذن، وقد سبق حرف الروي بحركة الفتح التي التزم بها الشاعر عدا موقعين هما "مذكر" و"منحدر" وإذا كان تعاقب الكسر في كلمة "منحدر" ساهم في تحقيق التجانس معنويا وصوتيا، إذ يتوافق تعاقب حركتي الكسر في الدال والراء مع حركة الانحدار والسقوط.

ويعد حرف الراء من أكثر الأصوات دوراناً في القصيدة، إذ يتردد ثلاثا وعشرين مرة(23) ويأتي في المرتبة الثالثة بعد حرف اللام الذي يتردد اثنتين وثلاثين مرة (32) وحرف الميم الذي يتردد أربعة وعشرين مرة ويأتي بعد ذلك التاء ثمانية عشرة مرة (18) فالهمزة ستة عشر مرة (16) فالعين أربعة عشر مرة (14) فالحاء ثلاثة عشر مرة (13) فالنون والباء اثنا عشر مرة (12) فالواو إحدى عشر مرة (11) فالسين والقاف عشر مرات فالميم تسع مرات فالباء ثمانية مرات فالدال والكاف سبعة مرات فالصاد خمس مرات فالضاد أربع مرات والثاء مرتين والشين مرة واحدة.

تشير الإحصائية إلى أن الأصوات المجهورة كاللام والميم والراء والعين تتردد بنسب عالية، وتحمل موقع الصدارة قياسا بغيرها من الأصوات المهموسة كالحاء والسين، وقد يساهم ذلك في ارتفاع الإيقاع الصوتي هذا بالإضافة إلى ما تمتاز به هذه الحروف من قيم صوتية، خاصة الأحرف الثلاثة "الراء واللام والميم" حيث يسهل مجاورتها لأي حرف من حروف الهجاء دون أن يتغير بها النطق، فضلا عن تشابههما بأحرف المد مما يجعلها أكثر وضوحا والتصاقا بالسمع.

وثمة ظواهر صوتية أخرى تؤدي دورها في تعميق الإيقاع الصوتي، كتكرار حرف أو صوت واحد غير مرة في البيت الواحد مكونا بذلك ما يشبه "الصفيرة الصوتية" ويكثر بذلك بصفة خاصة في الأصوات المهموسة كتردد حرف "الحاء" أربع مرات في قوله:

لا أجتَلي مُلْحَةً حتى أعي مُلَحاً عَدلاً من الحكمِ بينَ السّمعِ والبَصَرِ[1]

فالحاء حلقي مهموس صامت تصاحبه بحة خاصة، وهو بإمكاناته الصوتية يناسب تجربة المناجاة بما يصاحبها من صمت وسكون وبوح مكتوم.

[1]– أجتلى: الملح، جمع (ملحه): البياض والسواد

ويعتمد كذلك ابن خفاجة في إحداث التأثير السمعي على تكرار حرف السين الذي يتردد أربع مرات في قوله:

وقد ملأتُ سَوادَ العَينِ مِن وَضَحٍ فقَرّطِ السّمعَ قُرطَ الأنسِ من سَمَرِ

وقد تجمع عند ابن خفاجة أكثر من وسيلة في البيت الواحد لإحداث مزيد من التأثير كأن تتجاوز الألفاظ ذات الحروف المتعاقبة هجائيا كالجيم والخاء والحاء أو يجتمع صوتان مهموسان كالحاء والسين في لفظة واحدة أو يتجاور الحرف المهموس مع أحد حروف الصفير كالحاء والزاي في كلمة "حزت" بالإضافة إلى استخدام الجناس اللفظي مما يمنح الإيقاع جرسا مميزا كقوله:

فلَو جَمَعتَ إلى حُسنٍ مُحَاوَرَةً حُزتَ الجَمالَينِ من خُبرٍ ومن خَبَرِ[1]

أما البيت الأخير للقصيدة:

فإن بَكَيتُ وقد يَبكي الخليلُ فعن شَجوٍ يُفجِّرُ عينَ الماءِ في الحجَرِ

وقد جاء حافلا بالأصوات المجهورة التي تتردد أكثر من مرة في كثافة عالية فيما يشبه أن يكون احتفالية صوتية خاصة إذ يشيع جوّا صوتيا جهوريا يناسب حالة البكاء المتفجر الذي اندمجت فيه الذات.

لقد جاءت البنية الإيقاعية لهذه القصيدة بمفارقة صوتية تتمثل في كون القصيدة تمتاز بإيقاعها الصاخب وموسيقاها العالية خلافا لما هو منتظر، إذ يخيّل إلينا للوهلة الأولى عند قراءة القصيدة أن جو الصمت أو السكون يتطلب نوعا من الموسيقى الخافتة أو الهادئة التي تتوافق معه غير أن ثمة مبررات تجعلنا نرى في حدوث هذه المفارقة أمرا طبيعيا، فالشاعر وهو محاصر بالوحدة القاتلة والسكون المخيف، يحتاج إلى صوت مسموع يؤنسه ويهدئ من روعه، وقد حاول استنطاق القمر فلم يفلح، وانتظر أن يقرط سمعه بأشهى أحاديث الأنس في مسامرته فخاب ظنّه، ومن هنا كان علوّ الإيقاع وصخبه تعويضا عن ذلك الجوّ المحاصر بالسكون وتعبيرا عن حاجة الشاعر إلى ما يؤنسه ويشعره بإيقاع الحياة وصخبها بعد أن انقطع عن الناس وخلا بنفسه واستشعر الخوف والوحشة. وفي ضوء هذا

[1]– الخبر: العلم، الخبر: مفرد الأخبار، ومن جمع حسن المنطق إلى الظاهر فقد حاز على هاتين الخصلتين العظيمتين.

يمكن أن نفهم السر الكامن وراء هذه الجلبة الموسيقية التي تشتبك في علاقة تضاد أو مفارقة مع إيقاع الصمت السائد.

2. إيقاع الطباق والمقابلة وأثرهما النفسي:

الطباق مصطلح بلاغي ينتسب إلى البديع، وقد صنف ضمن المحسنات المعنوية التي تهتم بناحية المعنى ومن ثم لم ينظر في أهميته الموسيقية وقيمته الصوتية والإيقاعية الحاصلة من تضاد الألفاظ وتقابلها،فالطباق "يعني المطابقة بين كلمة وأخرى مضادة لها في المعنى وبذلك تتولد ضدية وفجوة نفسية بين هذين المتضادين، ومن التسمية نلحظ شيئا من المعنى الموسيقي إذ عبّر عن التضاد بالتطابق"[1]، وهذا التضاد الحاصل بين المعنيين يخلق جرسا موسيقيا متنوعا، فالطباق بالإضافة إلى كونه من المحسنات البديعية التي تساهم في إبراز المعنى وترسيخه، يعد أيضا من المحسنات الصوتية في إيقاع الشعر، له علاقة وطيدة بإحساس الشاعر وحالته النفسية التي تدفعه إلى استخدام مثل هذه المطابقات أو الثنائيات الضدية كما يسميها النقد الحديث.

ويعتمد "ابن خفاجة" على مثل هذه الثنائيات الضدية اعتمادا كبيرا في تشكيل موسيقى قصائده مثلما اعتمد عليها في تشكيل اللغة وتشكيل الصورة حتى غدت ظاهرة دلالية ملفتة للنظر في تجربته، فالطباق هو" الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى، وقد يكونا اسمين أو فعلين أو حرفين مختلفين، فيكون تقابل المعنيين مما يزيد الكلام حسنا وطرفة".[2]

والمقابلة هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة أو يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب. ومن ذلك قول ابن خفاجة:[3]

وإني إذا ما شاقني لحمامـــة رنين وهزتني لبارقة ذكـــرى
لأجمع بين الماء والنار لوعة فمن مقلة ريّا ومن كبد حرّى

[1]– الحسين، أحمد جاسم: الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، ط1، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، 2000، ص:133.

[2]– ينظر: الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، د.ط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت، ص: 366.

[3]– ابن خفاجة: الديوان، ص: 148.

فمن الفجوة الحاصلة من الاختلاف بين "الماء" و"النار" في الشطر الأول من البيت الثاني وكذلك الاختلاف بين "ريّا" و"حرّى" في الشطر الثاني منه، يتولد إيقاع نفسي أخاذ يمتد إلى المعاني ولا يكتفي بالألفاظ، إنه موسيقى نفسية –إن صح التعبير– تزيد من ثراء الإيقاع العام للقصيدة.

ويقول كذلك:

ولَيلٍ إذا ما قلتُ قد بادَ فانقضى تكَشَّفَ عن وَعدٍ من الظّنِّ كاذِبِ
سحَبتُ الدّياجي فيهِ سُودَ ذوائبٍ لأعتنِقَ الآمَالَ بِيضَ تَرائِب
فمزّقتُ جَيبَ اللّيل عن شخصِ أطلسٍ تَطَلَعَ وَضّاحَ المَضَاحِكِ قاطِبِ
رأيتُ بهِ قِطْعاً من الفجرِ أغبَشاً تأمَّلَ عن نَجمٍ توَقَّدَ ثاقِبِ[1]

تركز هذه الأبيات الأربعة على عنصر المقابلة لتكشف عن الصراع المحتدم بين الذات الطامحة إلى الآمال وواقع الظلام الكثيف، فتتحدد المواجهة بين طرفين متضادين هو "سود الذوائب" و"بيض الترائب" وقد تشخص طرفا الصراع، فاتخذت الدياجي السود شكل الذوائب وطولها وكثافتها وامتدادها، بينما اتخذت الآمال شكل النحور في حين يبدو بياض الصبح يخالط ظلام الليل كما تعبر عنه الصورة التشخيصية "وضاح المضاحك قاطب" فالتضاد القائم على التشخيص يكشف عن صورة الليل وقد بدا متهجم الملامح، يلفه السواد عدا ما تظهره أسنانه من بياض (وضاح المضاحك) في إشارة بدأ طلوع الصبح فيه، وهو (قاضب) لأن بقية من الظلام لم تزل فيه.

استخدم ابن خفاجة في صورته هذه التضاد اللوني الذي أتاح للذات أن ترى بصيصا من الضوء برغم هيمنة السواد، فهي صورة قطع الفجر الغشاء التي رأى فيها ابن خفاجة تجدد للأمل في مواصلة رحلة الحياة أيا كانت العقبات والمصاعب.

3/ إيقاع التجانس وأثره النفسي:

يعتبر الجناس أو التجانس واحدا من المحسنات اللفظية وثيقة الصلة بموسيقى الألفاظ، إذ يضطلع بدور بارز في إثراء الإيقاع وتنويعه، والجناس إما أن يكون تاما أو

[1]– ابن خفاجة: الديوان، ص: 47، 48.

ناقصا وتنهض موسيقاه على أساس التشابه بين لفظتين في الإيقاع مع اختلافهما في المدلول، فهو أشبه بالتكرار إما أن تتكرر حروفه كلها فيعد تاما، وإما تتكرر بعضها وينقص بعضها فيعد ناقصا، وهو"يقوم على عنصري المشابهة والتضاد وقد جمع بذلك بين المشاكلة والاختلاف وهذا ما لم يتهيأ لغيره، وبجمعه لهذه المتضادات يكون قد حمل طاقة إبداعية ثرية لما يجمع فيه قوى التأثير المختلفة عبر الوزن والجرس، وتشابه الحروف، ورسم الكلمات وأيضا إيهامه للعقل بتشابه الحروف والمخالفة التي تتبع هذه المشابهات"[1].

وقد توسل "ابن خفاجة" هذا المحسن اللفظي والصوتي في تشكيل موسيقى قصائده، من ذلك مثلا قوله:[2]

وللشعر عندي كلما ندب الصبى فأبكي محل ألحق الشعر بالشعرى
فليت حديثا للحداثة لو جـــرى فأسلى وطيفا للشبيبة لو أســـرى

ففي هذا المثال جانس الشاعر بين "الشعر" و"الشعرى" وبين "حديثنا" و"للحداثة" جناسا ناقصا أثرى به موسيقى الأبيات وأعلى به النغم الشعري من خلال التماثل الإيقاعي بين الألفاظ المشكلة للتجانس.

وقد يجتمع الجناس مع حسن التقديم في شعر ابن خفاجة ما يزيد النغم إثراء كقوله:[3]

لا أَجتَلى ملحَةً حتى أعيِ مُلَحاً عدلاً من الحِكَمِ بينَ السَّمع والبَصَرِ

فالجناس يتحقق بين لفظتي (لمح، ملح) ولكن الأداء النغمي يزداد ارتفاعاً حين يتحقق التماثل الإيقاعي التام بين المقطعين.

- لا أجتلى لمحا /0/0//0 ///0
- حتى أعي ملحا /0/0//0 ///0

فثمة تماثل نغمي تام بين (لا أجتلى) و (حتى أعي) حيث يتساوى كل منهما بالتفعيلة السباعية "مستفعلن" دون حدوث أية زحافات، كما تتماثل الكلمتان الأخيرتان (لمح، ملح) مع

[1]- الحسين، أحمد جاسم: الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، ص:136.
[2]- ابن خفاجة: الديوان، ص:149.
[3]- المصدر نفسه، ص:139.

التفعيلة الثانية "فعلن" ويخضعان معا لزحاف الخبن فضلا عما يحدثه التنوين من تطريب لغوي تستريح له الأذن.

ومثل هذا الأداء النغمي يتحقق بصورة أوسع في بيتين كاملين متعاقبين، يقول ابن خفاجة:[1]

تَمرّ من نــاقِصٍ حَـوراً ومكتَمــلٍ كَوراً، ومن مُرتَق طَوراً، ومُنحَدِرِ
والناسُ من مُعرِضٍ يَلهُو، وملفتٍ يَرعى، ومن ذاهلٍ يَنسَى ومُذّكِرِ

الجناس هنا يؤدي دوره بكثافة فهو يتحقق في البيت الأوّل بين الظروف الثلاثة (حورا، كورا، طورا) مع التماثل النغمي المنبعث من التنوين الظاهر الذي يسمح بنوع من الترجيع النغمي أو الوقفات السريعة مت يكسب الإيقاع جرسا خاصا ونغمات إضافية، كما يتحقق الجناس في البيت الثاني بين الأفعال الثلاثة (يلهـى، يرعى، ينسى) حيث تتشلبه في بنائها الصرفي بما يوّلده من نغم مميز.

وإضافة إلى ذلك فإن حسن التقديم أو التماثل الإيقاعي يتحقق في البيتين بدرجة عالية الكثافة بحيث يمكن أن نقرأهما أكثر من قراءة موسيقية فتكون القراءة الأولى على هذه الصورة:

تمرّ من ناقص / حورا ومكتمل

كورا ومن مرتق / طورا ومنحدر

والنّاس من معرض / يلهى وملتفت

يرعى ومن ذاهل / ينسى ومذّكر

فثمة تماثل تام بين الإيقاع العروضي حيث تتساوى المقاطع العروضية في صورة (مستفعلن فاعلن) ولا يخضع أي منهما للزحاف باستثناء التفعيلة الأولى (تمرّ من) التي جاءت مخبونة.

[1]– ابن خفاجة: الديوان، ص:140.

ويمكن قراءة البيتين قراءة إيقاعية أخرى يتحقق فيها التماثل على هذه الصورة:

- تمرّ من/ ناقص/ حورا/ ومكتمل
- والناس من/ معرض/ يلهى/ وملتفت

فالتماثل النغمي الواضح بين كل جزء من الأجزاء الأربعة وهو يتحقق بالصورة ذاتها في الشطرين الأخيرين.

- كورا من/ مرتق/ طورا/ ومنحدر
- يرعى ومن/ ذاهل/ ينسى/ ومذكر

وعلى هذا النحو تجلت هذه الأبيات بإمكاناتها الإيقاعية والصوتية الثرية التي تحقق التأثير السمعي المنشود وهذا ما ينطبق على معظم قصائد ابن خفاجة.

وهكذا وفق "ابن خفاجة" في توظيف العنصر الموسيقي لخدمة تجربته والتعبير عن رؤيته الخاصة، فأسهمت الموسيقى إسهاما واضحا في إبراز إحساس الشاعر، هذا الأخير الذي ظهر أثره جليا في تشكيل الموسيقى الكلي للقصائد، الذي استطاع الشاعر أن يآلف فيه بين الإطار الموسيقي العروضي الخارجي والإطار الموسيقي الداخلي ليسهما معا في التعبير عن الطبيعة الحزينة والشاجية في تجربته.

وبهذا فقد برهن "ابن خفاجة" على أنّه شاعر الأندلس وطائرها الصيت الذي لم يترك أنشودة من أناشيد الطبيعة إلا وغناها بل وتفنن في التغني بها في موسيقى عذبة وألحان شجية وأنغام تطرب السمع وتأسره.

المبحث الثالث: المقاطع الصوتية ودلالتها النفسية.

تكثر في شعر "ابن خفاجة" المقاطع الصوتية الطويلة المؤلفة من صامت وصائت طويل، سواء أكان الصائت الطويل ألفا أم واوا أم ياء، وهي ظاهرة شديدة الجلاء في شعره، نجدها في الكثير من مقطوعاته وقصائده، ولحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية، تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية لفظة أو جملة، فهي ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكانياتها الصوتية، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن الموسيقي.

وتمتاز أصوات المد بوضوحها في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة [1] فهي أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد، فكثير منها يوحي بنداء ضمني يتمثل في مناجاة الشاعر للذات العليا والتي يخاطبها طلبا للوصل أو شرحا لحالة يعاني فيها الألم والحزن والحسرة أو البث والشكوى وطلب المواساة.

وما يمثل ذلك قول ابن خفاجة:[2]

وأرعـــنَ طَمَّاحِ الذّؤابــةِ بــاذخٍ ... يُطــاوِلُ أعــنَانَ السّماءِ بِـغَــارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَّ الرّيحِ عن كلِّ وجهَةٍ ... ويـرَحـَمُ لَيـلاً شُهبَــهُ بالمَنــاكـِبِ
وقورٍ على ظَهـرِ الفلاةِ كــأنــه ... طِوالَ اللّيالي مُفكرٌ في العَـواقــِبِ
يَلُوثُ عليهِ الغَيمُ سـود عمائـمٍ ... لها من وميضِ البرق حُمرُ ذوائِبِ
أصَختُ إليه وهو أخرسُ سامتٌ ... فحَدّثَنِي لَيـلُ السّــرُى بالعَجـائـبِ
وقالَ: ألا كَم كنتُ مَلجأ قاتـــلٍ ... ومَــوطــنَ أواهٍ تــبـتّـلَ تَــائِــبِ

يمثل امتداد الصوت في هذه القصيدة في المد الوارد في جلّ ألفاظ البيت على نحو "طماح الذوائبة باذخ يطاول"،" أعنان"،"السماء"،"بغارب"...، وهو إيقاع يتلائم والشعور بامتداد الزمن وثقله تلاؤما يبلغ به التفجع أقصاه في معنى من معانيه هو الشعور بملل البقاء وضيق ما في النفس، وهو شعور إذا ما اشتد بالمرء أفناه وأورده موارد الانتحار، ولكن

[1]– إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، م.س، ص: 30.

[2]– ابن خفاجة، الديوان، ص: 47.

الجبل في قصيدة ابن خفاجة مؤمن مثله وثيق الإيمان بخالقه فلم تؤل تجربته إلى المأساة، وخلص إلى رجاء تمثل في طلب الرحمة من الخالق والتضرع له "فرحماك".

ويقول ابن خفاجة في قصيدة أخرى:[1]

ألا لَيتَ أنفَاسَ الرّياحِ النّواسمِ يَحَيّين عنّي الوَاضِحاتِ المَبَاسِمِ
ويرمِينَ أكنَافَ العَقِيق بنَظْرةٍ، تَرَدّد في تلك الرُّبَى والمَعَالِمِ
ويَلثُمنَ، مابين الكثيبِ إلى الحِمَى مَواطئ أخْفَاف المَطِيّ الرَّواسِمِ

إن إيقاع هذه الأبيات يعتمد على حروف المد واللين ونجده في جل ألفاظ المقطوعة تقريبا على نحو: (ألا، أنفاس، الرياح، النواسم، يحيين، عني، الواضحات،المباسم، يرمين أكناف، العقيق، الربي، المعلم، الكثيف، إلى، الحمى، مواطئ، أخفاف، الرواسم). يشعرنا هذا المد بامتداد الزمن، وبطء الحركة، فقد اعتمد ابن خفاجة في هذه الأبيات على المقاطع الطويلة التي تشغل حيزا أكبر من الزمن عند التلفظ بها مقارنة بالمقاطع الصغيرة.

وإذا كان من المعروف أن المقاطع القصيرة تكسب بحر الحركة والسرعة، بينما تكسبه المقاطع الطويلة البطء والثقل، مما يجعل النوع الأول من المقاطع القصيرة "تلائم الموضوعات العنيفة، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما"[2]، ومن ثم فالبحر الطويل وغيره من البحور الطويلة يتمتع بقدرة كبيرة على التعبير عن المشاعر الحزينة لذلك اختاره "ابن خفاجة" مع غيره من البحور الطويلة للتعبير عن همومه ومعاناته، ولم يكتف "ابن خفاجة" بما يوفره البحر الطويل من المقاطع الطويلة بل عمد إضافة إلى ذلك استخدام المدّات أو "المقاطع الممدودة القائمة على سكون الاستغراق"[3] التي تسمح بتلوين المقاطع الطويلة نفسها وبالتالي تكسبها مزيدا من البطء والاسترخاء والثقل، مثل "ما"، "با"، "را"، "وا"، وابن خفاجة إنما يستخدمها في مقابل المقاطع المبنية على "سكون التركيز"[4]، التي ترد بنسبة أقل من ذلك مثلا: "قد"، "مت"، "سل"، "أع"،...

[1]– ابن خفاجة: الديوان، ص: 301، 302.

[2]– ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط6، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص:70.

[3]– بن سلامة، الربعي: محاضرات في القصيدة العربية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2003–2004م، ص:34.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وإذا كان "سكون التركيز يفيد معنى العنف وسكون الاستغراق يفيد معنى الدوام"[1]، فذلك يعني أن حروف المد أو بمعنى أصح المقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق الذي يفيد بدوره معنى الدوام والاسترخاء الذي يعبر عن الهموم والغربة التي كانت تستغرق "ابن خفاجة"، فهي أقدر على تجسيد هذه المشاعر الحزينة وإشاعة الحس النفسي ببطء الحركة بما يناسب هذا المعنى الحزين كما هو واضح في هذا البيت مثلا:[2]

فها أنا لا نفس تخف بها المنى فتلهو ولا سمع تطور به بشرى

فالمدات الممثلة في "ها"، "لا"، "ها"، "نا"، "هو"، "لا"، "طو"، "را" تسهم بشكل بارز في إثراء الأبيات بالموسيقى وتعطي إحساسا بالمرارة واليأس والحزن، وهو حزن الشاعر على أيان شبابه التي مرت وانقضت.

وهكذا ندرك أن هذه المقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق تسهم بقدر كبير في التعبير عن تجربة الشاعر، وإشاعة جو الحزن واليأس، الأمر الذي لا توفره المقاطع المبنية على سكون التركيز، وهذا الأخير سنقوم بتوضيحه في النموذج الآتي:

سقياً ليوم قد أَنخْت بسرحةٍ ريَّـا تُلاعبها الريــاح فتلعب
سَكرى يغنّيها الحمام فتنْثني طرباً ويسقيها الغمام فتشرب
نلهو فترفع للشبيبة رايـــةٌ فيه ويسرج للتصابي مَـركب
ما زال ينعطف الخليج مجرَّة فيــه ويطلــع للسُّلافة كـوكـب
والروض وجهٌ أزهر والظلُّ فرْ ع أسود والمـاء ثغـرٌ أشـنبُ[3]

الاختلاف أو الفرق الواضح هنا في نوع المقاطع المستخدمة، حيث استطاعت المقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق التي أكثر منها ابن خفاجة في معظم قصائده لأنها تثري موسيقى القصائد وتشيع فيها اللحن الحزين المستمد من حزن الشاعر ويأسه، وتكررت بنسبة كبيرة ما بين أربع إلى سبع مرات في البيت الواحد، أما في هذه الأبيات وعلى الرغم من أنه راوح فيها بين استخدامه للمقاطع الطويلة المبنية على سكون التركيز والمقاطع المبنية

[1]– العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي، د.ط، المطبعة العصرية، تونس، 1976م، ص:322.
[2]– ابن خفاجة: الديوان، ص:148.
[3]– المصدر نفسه، ص: 289.

على سكون الاستغراق، إلا أنه أكثر من النوع الأول الذي تكرر بنسبة عالية في كل الأبيات مثل: سق، يو، قد، نخ، سر، ري، سك، تـ، تش، تل، تر، يس، مر، ين، يط، كو، أش يص، أشـ، وجـ، أز، ظل، فر، أسـ، أشـ، وقلل من النوع الثاني أي المقاطع المبنية على سكون الاستغراق، فلم تتكرر هذه الأخيرة إلاّ بنسبة مرتين إلى أربع مرّات في البيت الواحد الأمر الذي أدى إلى تقصير النغم الموسيقي وإشاعة حالة النشاط والفرح والحيوية فيه، لأن هذه المقاطع المنتهية بسكون التركيز تنسجم بشكل أكثر مع انفعال الشاعر هنا الذي يدعو إلى الحيوية والفرح والنشاط على عكس المقاطع المنتهية بحركة ممدودة في قصائده الحزينة التي تكون أكثر انسجاما مع إحساس الشاعر الداعي إلى الحزن.

خاتمة

خاتمة:

أسفرت هذه الدراسة التحليلية على جملة من النتائج العلمية، يمكن تكثيفها في مجموعة من النقاط لتكون خاتمة البحث، ولعلها تكون بداية لبحوث أخرى، ومن أبرز النتائج النظرية التي توصلنا إليها من خلال البحث:

– أن الدراسة الصوتية الحديثة هي امتداد وتطور للدراسات الصوتية القديمة لاسيما المباحث التي تطرق إليها الخليل بن أحمد الفراهيدي، فقد جاءت على قدر كبير من الموضوعية والدقة والعمق في تناولها واستيعابها للمباحث الصوتية الحديثة.

– تنبه اللغويين القدماء إلى دلالة الأصوات اللغوية وذلك من خلال ارتباطها بالكلمة الواحدة، حيث استطاعوا أن يفرقوا بين الكلمات المتشابهة في المعنى لمجرد اختلاف صوت واحد منها، إلاّ أن هذه الدلالة لم ترق إلى مستوى تحليل النصوص من خلال مخارج أصواتها وصفاتها ومقاطعها الصوتية والنبر عليها.

– كما أن الشعراء خاضوا غمار جميع الأغراض الشعرية وفي كل الموضوعات وكان من الموضوعات التي نالت حظا وافر "شعر الطبيعة" حيث ترك كثير من الشعراء بصمتهم الراسخة في هذا الميدان، فقد بلغ شعر وصف الطبيعة في الأندلس ذروته على يد فحول الشعر في مقدمتهم "أبو اسحاق ابن خفاجة" .

– أن الطبيعة هي المعين التي تتفجر منه شاعريته وفي أرجائه يطوف خياله، إنها كائن حي يحبها وتحبه، يناجيها وتناجيه، بصحبتها تطيب الساعات، وبأفيانها تخلو رقائق العيش، وربما كانت صرخة ابن خفاجة أصدق تعبير عن هيام الأندلسيين ببقعة لا يعدلون بها جنة الخلد.

أما بالنسبة إلى الجانب التطبيقي من البحث فتوصلنا إلى بعض النتائج أهمها:

– أن انفعالات ابن خفاجة انعكست على لغته الشعرية بشكل واضح إذ ليس هناك انفصال بين شخصية المبدع وما يقدمه من إنتاج إبداعي، فلا بد أن تنعكس شخصية بتجاربها وانفعالاتها على إبداعه بشكل مباشر، ومن هنا كان إلحاحه على ظواهر لغوية بعينها كمميزات صوتية ميزت أسلوبه كانعكاس طبيعي لعاطفته.

– اذا كانت الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) مسارا إيقاعيا إجباريا يسير عليه الشعراء في بناء القصيدة القديمة، فالوزن العروضي يتساوى فيه الشعراء، أما الموسيقى

الداخلية فهو مسار إيقاعي يميز شاعرنا ابن خفاجة عن غيره، ويضفي على إيقاع القصيدة تجديدا وتكوينا وصفيا قلما نجد له مثيلا عند غيره. وقد لاحظنا غلبة البحور الطويلة على شعره للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

– لقد كان التكرار هو الظاهرة الأبرز في ديوانه، إذ وظفه للتعبير عن أفكاره ومشاعره فقد ألح عليه بشكل لافت وقد ترجم التكرار حالة الشاعر النفسية المتأزمة والتي انعكست على لغته الشعرية من خلال التكرار.

– أكثر من استخدامه للمقاطع الطويلة التي تمنح للصوت امتداد يتناسب مع رغبته الدائمة في مخاطبة الطبيعة أو مناجاتها، وتمثل ذلك في كثرة استخدامه للقوافي المردوفة والمؤسسة والقافية المطلقة.

فقد جاءت هذه الدراسة ساعية لتحقيق الوصول إلى دلالات مختلفة باختلاف النظام الصوتي وبنيته، إذ باتت تحولات البنى الصوتية وأشكالها وتواليها من أهم العوامل التي تشكل الدلالة، وتوجه فاعلية الخطاب الشعري، حيث تتمازج الأصوات في إطار نظام صوتي خاص؛ لتشكل ألفاظا ترتبط بسياقها الشعري، لتعبر بذلك عن تجربة الشاعر، خاصة وأن لكل تجربة نظاما صوتيا خاصا يتناسب مع الغرض الشعري.

وفي الأخير يبقى أن نؤكد على هذه الدراسة ما هي إلاّ بداية لبحوث أخرى في مجال الأدب العربي القديم، ويبقى ابن خفاجة مدرسة تخرج عنها كبار الشعراء، وسيظل هذا الشاعر دائما الطائر الصيت الذي غنى الأندلس بكل فخر واعتزاز وإخلاص، وحصوله على عدة ألقاب دلالة واضحة على تميزه بين أقرانه ومن هذه الألقاب (شاعر الطبيعة الأول) و(جنان الأندلس) و(صنوبري الأندلس) و(وصاف الطبيعة). وقد مات ورحل وكله شوق وحنين لبلوغ الجمال الكامل في الطبيعة والإنسان وظلت أشعاره دائمة الذكر كأنها أناشيد مقدسة من عصر ولى ومضى.

ملحـق

ملحق:

إن تاريخ الأدب العربي حافل بالصفحات المشرقة مما يجعل منه أحد الآداب الكبرى في العالم وهو أدب ولد ناضجا أو بمعنى أدق إن أقدم ما وصل إلينا منه يحمل سمات الشخصية الأدبية الحية الأصيلة الجديرة بأن تعيش على مر العصور، وينفرد الأدب الأندلسي من بين المراحل المختلفة بأنه يجمع مزايا كثيرة في حلقة (نقطة) التقاء بين الشرق والغرب، ففيه رصافة الأدب العربي القديم، وفيه الجدة التي تتحرك في الموشحات والأزجال، وفيه رومانسية ابن زيدون وخفة روح أبي الحكم الغزال، وفيه باختصار شديد أروع ما يمكن أن يوجد في أدب أمة من الأمم، ولذا وجد شعراء العصر الأندلسي كل تقدير وعناية من العلماء والأدباء والمؤرخين قديما وحديثا، ومن أبرز الشعراء الأندلسيين "**ابن خفاجة الأندلسي**" من أعلام الشعر الأندلسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين.

حيـــاته:

"**ابن خفاجة**" هو إبراهيم بن الفتح بن عبد الله بن خفاجة، أبو إسحـاق الخفاجي شاعر مشهور متقدم، مبرز حسن الشعر خبيث الهجاء وشعره كثير مجموع، وكانت له همة رفيعة.[1]

كان ابن خفاجة مقيما في شرقي الأندلس، عاش ومن ملوك الطوائف وإبان دولة المرابطين، وهذه العصور أزهى عصور الأندلس، فيها قامت دولة الأدب والشعر وغصت مجالس الأمراء بالشعراء.

كانت أسرته على جانب من اليسر والاهتمام بالعلم مما جعل موهبته في النظم الشعر والكتابة تظهر في وقت مبكر، وكان والده من أعيان المدينة فعاش في سعة من العيش، فعرف بالتأنق في مظهره ومطعمه ولم يشتغل بعمل ولم يتزوج.

لقد أقبل ابن خفاجة على حياة اللهو والطرب، وهو في مقتبل العمر، كما يقبل عليها غيره من أبناء النعمة في مثل تلك السن، فهيأت له الأندلس في ظلالها أجمل مجلس وعصرت له من كرومها أطيب خمر، فكان له حظ كبير في مناجاة الطبيعة وجمالها، لأن بلدته التي عاش فيها كانت من أجمل البلاد وأحسنها بهاء وكان كثير التأمل في المشاهدات

[1]– محمد نور الدين: ابن خفاجة شاعر شرق الأندلس، ط1، دار الكتاب العلمية، لبنان، 1990، ص: 23.

وكثير النظر والتأمل في الألوان وتناسق الأشياء، فحملته دقة النظر على دقة التعبير، فهو لا يحب إلا الجمال، ولا يميز من الأشياء التي يراها إلا ما يتفق مع صفاته النفسية، فكان فرحا مسرورا لا تكاد تجده يصف منظرا محزنا أو شيئا قبيحا، فشعره صورة لحياته النفسية المملوءة بالسرور والإعجاب بالجمال، وكانت نفسه مطمئنة هادئة ميالة إلى اللهو والمجون، فجاء شعره أيضا بهذا الاطمئنان النفسي والهدوء الفكري والمجانة الخلقية فلا نرى في كلامه شيئا يدل على الشك أو الحيرة، أو الخروج من عالم الخيال إلى عالم الحقيقة، أو ما يدل على تفكيره في الحياة وأهوالها، فهو لم يكن يميل إلى ذلك لأنه كان يريد أن يعيش في نوع من الأحلام اللذيذة.

لذلك كان أثر هذه الحياة عظيما في نفسه، فولدت فيها كثيرا من المعاني الشعرية واندفع إلى تصويرها وإلى التعبير عنها بما فطر عليه من دقة الإدراك، فكان الجمال مثار شعره ومبعث خياله وافتتانه، غير أن "ابن خفاجة" لم يطل وقوفه عند مرحلة الشباب هذه فانقضت سريعا، وربما قبل أوانها.

ولما بلغ "ابن خفاجة" سن الستين غير مجرى حياته، وأدخل تعديلا على مسلكه، وذلك بتأثير الدين الذي هو من أهله ورغبة منه في التغيير عساه أن يجد عزاء، فاعتكف وهجر الخمر، ولما كان عمر الشاعر أكثر من 82 عاما، عاش في أثناء هذا العمر الطويل إلى أن مات عنه أصحابه واحدا بعد الآخر، وظل وحيدا يراقب رحلته الأخيرة في قلق وترقب، وكان ألفه لمرابع الصبا يذكره دائما بمن رحل من أصحابه ومن بقي، وقد يشط به هذا الإحساس إلى أن يزور المقابر ويندب أصحابه فيه نحو قوله:

فَطَالَ وُقُوفِي بينَ وَجدةٍ وزَفرةٍ أُنَادي رُسُوماً لا تَحِيرُ جَوابَا

وقَدْ دُرِستْ أَجْسادُهُمْ وديَارُهم فَلـمْ أَرَى إلا أَقْبُراً ويَبـَابـَا[1]

كان شديد الإحساس بالوحشة، مفرط الشعور بالغربة، غربة الحياة بعد فقدان الشباب وبعد فقدان الخلان وذلك بسبب عدم وجود أسرة له وولد يشغله عن بعض التفكير، فصار عنده خوفا من الموت ذاته الآتي لا محالة، فقال عنه الظبي في بغية الملتمس: "اخبرني بعض أشياخي أن ابن خفاجة كان يخرج من جزيرة شقر وهي كانت وطنه في أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التي تقرب من الجزيرة وحده، فكان إذا صار بين جبلين نادي بأعلى

[1]– ابن خفاجة: الديوان، ص: 60.

صوته يا (ابراهيم) تموت –يعني نفسه–، فيجيبه الصوت ولا يزال كذلك حتى يخر مغشيا عليه"[1].

بقي الشاعر على هذا الحال من الوحدة والتفرد ومن الزهد والانصراف إلى العبادة والأنس بالطبيعة من حوله، فكرهه للموت وعدم تقبله لفكرة الفناء وترك ذلك النعيم الذي طالما عاش فيه، وتخليه عن مختلف أنواع الشهوات والملذات، كل ذلك جعله يتحد أكثر بالطبيعة متجاهلا الموت، وكل هذا جعل من ابن خفاجة شاعر الطبيعة من الطراز الأول وهو القائل:[2]

إنَّ للجَنَّة فـي الأَنْدلُـسِ مُجتلَـى حُسـنٍ ورَيّـا نَفْسٍ
فَسَنَا صُبْحَتهَا من شَـنَبٍ ودُجَـى ظُـلْمتِها مـن لَعسِ
فإذَا ما هَبَّتِ الريّحُ صَـبًا صِحْتُ: وأَشْواقِي إلى الأَنْدَلُسِ

من الملفت للانتباه في حياة "ابن خفاجة" أنه توقف مدة طويلة عن قول الشعر توقفا تاما، وعندما عاد لنظمه من جديد خص بعض أمراء المرابطين ورجالهم المرموقين بمدائحه الطويلة التي كانت قوية السبك محكمة البناء.

قال "ابن خفاجة" عن هذه المرحلة من حياته: "ولما انصدع ليل الشباب عن فجره ورغب المشيب بنا هجره نزلت عنه (أي الشعر) مركبا وتبدلت به مذهبا، فأضربت عنه برهة من الزمان طويلة، إضراب راغب عنه زاهد فيه، حتى كأني ما سامرته جليسا، يشافهني أنيسا، ولا سايرته أليفا يفاوهني لطيفا"[3].

توفي "ابن خفاجة" سنة 533هـ في 26 شوال، وقد بلغ من العمر 82 سنة[4] أو تزيد وقد أدركه الهرم وأنهكته الأيام حتى قال لمن سأله عن حاله:

أَيُّ عَيْشٍ أو غِذَاءٍ أو سِنَهْ لابْنِ إِحْـدَى وَثَمَانِيْنَ سَنَهْ
قَلَّصَ الشَّيْبُ به ظِلَّ إمـرئٍ طَـــالَمَا جـرَّ صِبَاهُ رَسَنَهْ

[1]– محمد رضوان الداية: ابن خفاجة، الذخائر، ط1، دار قتيبة، 1982، ص:28.

[2]– ابن خفاجة: الديوان، ص: 178.

[3]– ينظر: إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ط7، دار الثقافة، بيروت، 1985، ص: 206.

[4]– محمد عبد المنعم خفاجي الأدب الأندلسي: التطور والتجديد، ط1، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص: 503.

تَـــارَةً تَسْطُـو بـه سيِّئَـــةٌ تُسْخِنُ العَيْنَ وأُخْرَى حسنه[1]

فنونه الشعرية:

ابن خفاجة شاعر غنى ألمه وآماله، فكان طروبا سعيدا حينا، حزينا حينا آخر، صور حياته الخاصة، وطرح مواجده الذاتية وجعل الشعر متنفسا لهمومه وأحزانه، وهو أيضا شاعر التزم بدعوة المرابطين، فتح لها قلبه وسخر شعره وأعطى من نفسه المحبة فيهم والدعوة لهم بل إن محبته لهم وسروره بتخليصهم بلاده وقناعته المطلقة بأثرهم، قد دعته للعودة للشعر بعد انقطاع وحركت فيه الشاعرية، وبقي مدة حياته يمدح أمراءهم ويحسن العلاقة بهم ويحترمهم ويحترموه.

ويغلب على شعر "ابن خفاجة" نوازع تطبعه بطوابعها، وتلونه بألوانها، منها سيطرة موضوع الطبيعة على شعره، وهي تعطي الشعر رونقا خاصا وبهاء، وتعطيه نفحة خاصة رقيقة جميلة، فقال عنه المقري: " وكان صنوبري الأندلس أبو إسحاق بن خفاجة، وهو من رجال الذخيرة والقلائد والمشهب والمطرب والمغرب، وشهرته تغني عن الإطناب فيه مغرى بوصف الأنهار والأزهار وما يتعلق بهما، وأهل الأندلس يسمونه الجنان، وأكثر من شيء عرف به"[2]. فتعلق "بن خفاجة" بالطبيعة تعلقا مدهشا لم يشهد الأندلسيون مثله لذا وصفوه بالجنان وبصنوبري الأندلس

يشتمل شعر ابن خفاجة على الوصف والمدح والرثاء والغزل والحكمة والمتفرقات ولكن أكثر شعره كان في الوصف، فالخيال هو كل شيء في شعره وهو خيال يدعو إلى حب الجمال ورقة الشعور يهذب الذوق ويملأ القلب بهجة وسرورا، لأن ابن خفاجة مصورا ماهرا، ووصافا مبدعا للمشاهدات وأكثر معانيه مأخوذة من مشاهداته وقد امتلأت نفسه بذلك في المدح والرثاء.

1/ المدح: كانت نية ابن خفاجة في قصائده المدحية أن يكون شاعرا كلاسيكيا بأتم معنى الكلمة، فتناول كل الأغراض المدحية مثل كرامة الأصل والفضيلة والشجاعة والكرم والرأفة والحلم.

[1]– ابن خفاجة: الديوان، ص: 321، 322.

[2]– المقري: نفح الطيب،ج4، تحقيق: يوسف الشيخ محمد اليفاعي، ط1، دار الفكر، بيروت، 1998م، ص: 271.

2/الرثاء : يتناول ابن خفاجة في موضوع الرثاء أشخاصا مختلفين ونستطيع أن نقسم الرثاء في شعره إلى أربعة أقسام، رثاء العامة من الأصدقاء والوزراء ومن يتعلق بهم رثاء الأقرباء، ورثاء الشاعر نفسه، ورثاء المدن والديار بعد خراب أو آثار حرب، كرثائه لمدينة بلنسية بعد أن خربوها الإسبان عند احتلالها والخروج منها فقال:[1]

عَاثَتْ بِسَاحَتِكِ العِدَا يادَارُ ومَحَا مَحَاسِنَكِ البِلى والنَّارُ

وإذا تَرَدَدَ في جِنَابِكِ ناظرٌ طَالَ اعْتِبَارُ فِيكِ واسْتِـعْبَارُ

3/ الوصف: لقد وصف ابن خفاجة أشياء كثيرة مما يقع تحت نظر الإنسان في دائرة اهتمامه، وخصص للوصف قصائد ومقطوعات متفرقات في الديوان، كما بثه في القصائد الأخرى بحسب المناسبات والدواعي، وتجلى وصف الطبيعة في شعر ابن خفاجة على وجوه عدة واتخذ اهتمامه بها واتكاءه عليها أشكالا مختلفة، فكان شاعر الطبيعة يصدقها ويناجيها ويحملها شيئا كثيرا من هواجسه، وما في نفسه.

4/ الغزل: مال ابن خفاجة إلى اللهو والمجون ولم يحرم نفسه من أن يتذوق كرم كل ما أهدته إياه الحياة لذة، وشعره رغم ما فيه من مجون خال من السفاهة، لأن ابن خفاجة لا يرضى لنفسه بما لا تسمح به كرامة الإنسان، فيتجلى لنا رقيق الحواس لطيف الذوق مغرما بالجمال إلى حد بعيد.

وموضوع الغزل لا يشغل حيزا كبيرا في شعر ابن خفاجة، ولا نجد في ديوانه شخصية غزلية بارزة.

وسيطول الحديث لو تتبعنا أغراض ابن خفاجة المختلفة وبينا كيف استغلها في معطياتها لذلك سنكتفي بهذا القدر من الشرح.

[1]– ابن خفاجة: الديوان، ص: 151.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم

أ/ المصدر:

- ابن خفاجة: الديوان، تحقيق: مصطفى غازي، ط2، دار المعارف، الإسكندرية، 1979م.

ب/ المراجع:

المراجع باللغة العربية:

1) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، سوريا، 1998م.
2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
3) // : موسيقى الشعر، ط5، القاهرة، 1981م.
4) ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج1، تحقيق: حسن هنداوي، ط2، دار القلم، دمشق، 1993م.
5) أبو الطيب اللغوي : مراتب النحويين، تعليق: محمد زينهم محمد عزب، د.ط، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2003م.
6) أبو عبد الله الخوارزمي: مفاتيح العلوم، قام بطبعه وتصحيحه وترقيمه: عثمان خليل، ط1، 1930م.
7) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ط7، دار الثقافة، بيروت، 1985م.
8) أحمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، د.ط، المطبعة الشرقية، القاهرة، 1305هـ.
9) أحمد فلاق عروات: تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية والإسلام، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ت.
10) أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1981م.
11) تمام حسان: اللغة العربية ومبناها، ط1، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1979م.
12) // : مناهج البحث في اللغة، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1990م.

13) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تحقيق: حسن السندوبي، ط1، دار الفكر، بيروت، د.ت.

14) جودت الركابي: الطبيعة في الشعر الأندلسي، ط2، مطبعة الشرقي بدمشق، 1970م.

15) حسن عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي الدراسة الفنية والعروضية، ج1، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.

16) الحسين، أحمد الجاسم: الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، ط1، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، 2000م.

17) حمدان الحجاجي: حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

18) حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، د.ط، دار الجيل، بيروت، لبنان،2005م.

19) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط1، دار العودة، بيروت،1979م.

20) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م.

21) الخليل، بن أحمد، ابن السكيت، الرازي، ثلاثة كتب في الحروف، تحقيق: رمضان عبد التواب، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، 1982.

22) خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج1، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2005م.

23) خولة طالب إبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م.

24) رجاء العيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

25) رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة، ط2، مطبعة المدني، القاهرة، 1985م.

26) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، ط1، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976م.

27) السعدني مصطفى: البنيات الأسلوبية في الشعر الحديث، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
28) سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م.
29) شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1978م.
30) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1985.
31) ضيف شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط6، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
32) الطيب دبه: مبادئ في اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية استمولوجية، د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2001م.
33) عبد الرحمن تيبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرةفي الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة،2003م.
34) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2000م.
35) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1990م.
36) عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1976م.
37) عبد العظيم علي قناوي: الوصف في الشعر العربي، ج1، ط1، شركة المصطفى الحلبي، القاهرة، 1949م.
38) عبد القادر الجليل: الأصوات اللغوية، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1998م.
39) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، د.ط، موفم للنشر، الجزائر، 1991م.
40) عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، 1995م.

41) عصام نور الدين: علم الأصوات (أصوات اللغة العربية)، د.ط، مركز الإنماء القومي، لبنان، د.ت.

42) عبد الله العلايلي: تهذيب المقدمة اللغوية، تحقيق: أسعد علي، ط1، دار النعمان، لبنان، 1968م.

43) علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

44) العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي، د.ط، المطبعة العصرية، 1976م.

45) نصر الفارابي: الموسيقى الكبير، تح: قطاس عبد الملك، د.ط، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.

46) فوزي عيسى: في الأدب الأندلسي، د.ط، دار المعرفة الجامعية للطبع وللنشر والتوزيع، 2009م.

47) // : في الشعر الأندلسي عصر الموحدين، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007م.

48) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1981م.

49) كمال بشر: علم الأصوات، د.ط، دار غريب، القاهرة، 2000م.

50) // : علم اللغة العام، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1980م.

51) محمد السيد الدسوقي: إنتاج المكتوب صوتا، دراسة في الإبداع والصوت في النص الأدبي، د.ط، دار العلم والإيمان، 2007م.

52) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

53) محمد الهادي الطرابلسي: التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقص، تونس، 2006م.

54) محمد بن عبد الحي: التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، د.ط، منشأة الإسكندرية، 2001م.

55) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت.

56) محمد داود: العربية وعلم اللغة الحديث، د.ط، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م.
57) محمد رضوان الداية: ابن خفاجة الذخائر، ط1، دار قتيبة، 1982م.
58) // : ابن خفاجة، ط1، دار قتيبة للنشر والتوزيع، 1972م.
59) محمد صالح الضالع: علم الأصوات عند ابن سينا، د.ط، دار المعارف الجامعية مصر، د.ت.
60) محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.
61) محمد عبد المنعم خفاجي الأدب الأندلسي: التطور والتجديد، ط1، دار الجيل، بيروت، د.ت.
62) محمد لكفي اليوسفي، الشعر والشعرية، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992م.
63) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1992م.
64) // : دينامية النص، ط1، المركز الثقافي العربي، 1987م.
65) محمد نور الدين: ابن خفاجة شاعر شرق الأندلس، ط1، دار الكتاب العلمية، لبنان 1990م.
66) محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة 1997م.
67) محي الدين رمضان: في صوتيات العربية، د.ط، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان د.ت.
68) المقري: نفح الطيب، ج4، تحقيق: يوسف الشيخ محمد اليافعي، ط1، دار الفكر بيروت، 1998م.
69) ميشال عاصي، أميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب، مج1، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م.
70) نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، د.ط، مكتبة غريب، الجزائر، د.ت.

71) نصر الدين الطوسي: رسالة نصر الدين الطوسي في علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، د.ط، دار القلم، القاهرة، 1964م.
72) الهاشمي أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، د.ط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.
73) يحي عبابنة: دراسات في فقه اللغة والفنولوجيا العربية، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2000م.
74) يوسف شوقي: رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، د.ط، مطبوعات دار الكتب، القاهرة، 1969م.

المراجع المترجمة:

1) آديت كروزيل: عصر البنيوية –من لفي شتراوس إلى فوكو–، ترجمة: جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985م.
2) بير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري والترجمة والنشر، 1994م.
3) تزفيتان تودوروف: اللغة الشعرية/ الشكلانيون الروس، ترجمة: سامي سويدان، الفكر العربي المعاصر، ع:38، مركز الانماء القومي، بيروت، آذار 1986م.
4) رومان ياكوبسن: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م.
5) رينيه ويلك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق، 1972م.
6) غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م.

جـ) المعاجم والقواميس:

1) ابن منظور(جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، ج7، تحقيق: خالد رشيد قاضي، ط1، دار الصبح أديوسفت، بيروت، 2006م.
2) // : لسان العرب، ج15، تحقيق عبد الرحمان محمد قاسم النجدي، ط1، دار صادر، بيروت، 1992م.

3) الأزهري: تهذيب اللغة، ج15، تحقيق: إبراهيم الإبياري، د.ط، دار الكاتب العربي، مطابع سجل العرب، القاهرة، 1967م.

4) الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ج1، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، د.ط، دار الحرمين للطباعة، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ت.

5) رشيد عبد الرحمن العبيدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1986م.

6) أحمد رضا: معجم متن اللغة، ج1، د.ط، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1958م.

7) الفيروز أبادي (محمد بن يعقوب بن محمد إبراهيم): القاموس المحيط، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995م.

د) المجلات:

1) الزواوي بغورة: مفهوم البنية، مجلة المناظرة، العدد الخامس، جامعة قسنطينة، يونيو 1992م.

2) محمد الحباس: الصوتيات بين النحاة العرب وعلماء القراءات، مجلة المبرز، العدد:16، جامعة الجزائر، 2002م.

3) محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، دراسات نقدية عربية 10، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1994م.

4) محمد كراكبي: تفاعل الدال والمدلول في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مجلة الآداب، العدد الخامس، قسنطينة، 2000م.

هـ) بحوث ورسائل جامعية ومحاضرات:

1) آمنة بن مالك: المصطلحات الصوتية في التراث العربي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر،1987م.

2) بن سلامة، الربعي: محاضرات في القصيدة العربية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2003-2004م.

3) محمد حسن باكلا: مساهمة المسلمين الأوائل في الدراسات الصوتية، توجه نحو المستقبل، بحث لم ينشر، كوالا لمبور، ماليزيا، 1996م.

ملخص:

يركز موضوع البحث حول "البنية الصوتية ودلالتها النفسية في شعر الطبيعة عند ابن خفاجة الأندلسي" وينحصر في مستوى باعتباره أساسا أسلوبياً، لما يتميز به ابن خفاجة من خصائص صوتية عديدة، الذي طبع موضوعاته بصفة عامة ووصفه للطبيعة بصفة خاصة وفكرة البحث تتناول نصا قديما بمنهج حديث وذلك بدراسته دراسة لسانية وتحليله في المستوى الصوتي الذي يعتبر من أهم مستويات التحليل اللساني، وقد قسمنا البحث إلى فصلين يسبقهما مدخل ومقدمة وتتبعهما خاتمة وملحق ومن ثم قائمة لأهم المصادر والمراجع، يليها فهرس الموضوعات.

تناول المدخل مفهوم البنية والصوت والصوت اللغوي وأثره في الدراسة الأسلوبية، والفصل الأول:(نظري) جاء بعنوان: "تعريفات، مفاهيم ودلالات" فتناول الإيقاع وعلاقته بالموسيقى والصوت، دلالات الأصوات، تطور الدرسات الصوتية عند القدماء والمحدثين، والإيقاع الصوتي، في الأخير تناولنا شعر الطبيعة عند الأندلسيين. أما الجانب التطبيقي من الدراسة كان من نصيب الفصل الثاني وقد اعتمدنا على مستويات تحليل البنية الصوتية وأثرها النفسي في شعر ابن خفاجة ، من خلال دراسة الإيقاع الداخلي والخارجي لقصائده في مجال الطبيعة وربطها بالجانب النفسي لحالة الشاعر (ابن خفاجة).

وتأتي في الأخير خاتمة لتكون محصلة لأهم نتائج البحث والدراسة وبعد الخاتمة يأتي ملحق يتضمن حياة الشاعر ابن خفاجة وفنونه الشعرية.

الكلمات المفتاحية:

الصوت، الشعر، الطبيعة، ابن خفاجة، الأندلس.

Résumé :

Le sujet de la recherche sur « structure acoustique et la signification psychologique dans la poésie de la nature Ibn Khafadje andalouse » concentré et limité au niveau de base Stylistiquement, en raison de son fils Khafadje nombreuses propriétés audio, qui a imprimé ses thèmes en général, décrivant la nature du particulier et de l'idée d'accords de recherche avec un texte ancienne approche moderne en étudiant l'étude de la linguistique et l'analyse du niveau audio, ce qui est considéré comme l'un des niveaux les plus importants de l'analyse linguistique, la recherche a été divisée en deux chapitres ont précédé l'entrée et l'introduction en suit la Conclusion et l'extension, puis une liste des sources les plus importantes et les références, suivi par un index des sujets.

Le concept de la structure et son entrée linguistique et son et son impact sur l'étude stylistique, le premier chapitre :(théorique) a été intitulé: « Définitions, concepts et sémantique » ont le rythme et sa relation avec la musique et le son, la sémantique des sons, l'évolution des études acoustiques à l'ancienne et moderne, la voix et le rythme, dans la dernière, nous avons eu affaire avec les cheveux La nature des Andalous. L'aspect pratique de l'étude était le deuxième chapitre, nous avons adopté la part de la structure acoustique et de l'impact psychologique sur la poésie des niveaux d'analyse Ibn Khafadje, à travers l'étude du rythme interne et externe de ses poèmes dans le domaine de la nature et liée à l'aspect psychologique de l'état du poète (fils Khafadje).

La finale est dans ce dernier d'être le résultat le plus important de la recherche et les résultats de l'étude et après la conclusion vient extension comprend le fils de la vie Khafadje et les arts poétiques du poète.

Les mots clés:

Son, Poésie, Nature, Ibn Khafajah, Andalousie.