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: .....

البناء الصوتي في قصيدة أوباما لأحمد مطر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي/ لغة عربية

إعداد الطالب(ة):
*- بسمة حراق
*- إيمان مخلوف

إشراف الأستاذ:
وسيلة مرباح

السنة الجامعية: **2018/2017**

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله

الذي وفقنا في إتمام هذا البحث

"من لا يشكر الناس لا يشكر الله"

أتقدم بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام إلى الأستاذة المشرفة:

الأستاذة: **مـــر باح وسيلة**

على ما منحتنا من ثقة وتشجيع ومتابعة دقيقة منذ بداية هذا البحث المتواضع الذي تشرفنا

بإشرافها عليه فكانت نعمة الأستاذة ونعمة القدوة.

كما أتقدم إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث بخالص الشكر والامتنان وأسأل

المولى عز وجل التوفيق والسداد لخدمة اللغة العربية

إهـــداء

إلى منبع الحنان الحنـان الذي لا ينضـــب

أمـــــــــــــــي

إلى ينبوع العطاء الذي زرع في نفسي الطموح والمثابرة

أبي الغالـــــــــــي

إلى من يحملون في عيونهم ذكريات طفولتـي وشبابي

أخوتي وأخواتي

إلى من ضاقت السطور من ذكرهم فوسعهم قلبـــــــي

صديـقاتـــــــي

إلى كل الذين تعبوا في من اجل هذا العلم

في مشوارنا الدراسي

الأســاتذة الكـرام

شكـــرا

المقدمة

الحمد لله المتفرّد بالكمال والجمال، الجليل عن النظير والمثال الصّمد في كلّ الأحوال والصلاة والسلام على القائل: "**إنّ من البيان لسحرا وإنّ من الشعر لحكمة**" وعلى آله الكرام وصحابته الأعلام، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الوقت المعلوم، وبعد:

فالصوت ملازم للشعر قديمه وحديثه وهو سر من أسراره، ويمثل عنصرا جوهريا في بنية الشعر. ولا يمكن تصور وجود شعر دون بنية صوتية موسيقية تقود إلى الحس الأبلغ في أذن المستمع وترشده إلى رهافة نفس الشاعر وحسه ورونق قصيدته، وباعتبار أن البنية الصوتية تشكل مستوى أساسا من مستويات النص الشعري وهي تستمد خصائصها من تراثها اللغوي الذي هو تعبير حي ومتجدد عن تجارب الحياة الخاصة والعامة لمجتمع من المجتمعات، ولأهمية العنصر الصوتي نجد علماء العربية منذ القديم يعتبرونه أحد أركان الشعر، فكانت لهم بحوث في الأصوات اللغوية شهد المحدثون أنها جليلة القدر بالنسبة الى عصورهم وقلة وسائلهم.

وشاعرنا أحمد مطر نجمة لامعة في سماء الشعر المعاصر، فتجربته الشعرية تمثل قامة في الشعر عموما وفي الشعر الحر خصوصا، فهو شاعر له حضوته بين الشعراء لما في شعره من سمات فنية ثرَّة ومعانٍ مكتنزة جمَّة، ولعل ما أدخله دائرة التميز وأذاع صيته هذا هو إستحداث نمط جديد في الشعر والمتمثل في "اللافتات" وهو أن يعتبر الشاعر نفسه في مظاهرة للتمرد على الواقع السياسي الظالم، فيقول مطر: "**المواصفات التي تحملها قصيدتي، هي بصورة ما، مواصفات "اللافتة" التي يحملها المتظاهرون، من حيث الإيجاز والسهولة والموقف المحدد والحاد، والهدف التحريضي، لكنها عندي تتخذ ردائها الفني**" ونحن اليوم بصدد دراسة لافتته التي

عَنْوَنَها بـ (**قصيدة أوباما**) من ديوان "العشاء الأخير" والذي دفعنا الى اختيار هذا الموضوع كون لافتاته تستهوي القارئ وتلفت انتباهه ولمَّا كانت رغبتنا البحث في مجال الصوتيات إرتأينا وضع نتاجه الأدبي تحت أضواء الدرس اللساني، وأيضا محاولة الوصول إلى مكنونات الشاعر التي يريد البوح بها من نافذة قصيدته هذه والتي تؤرقه في حياته، والمتمثلة في تدنيس العروبة وكرامة العرب وهم في سبات لم يأبوا أن يستيقظوا منه بعد، فأخذته غيرته على عروبته إلى حمل هاته اللافتة تنديدًا بتغير هذا الواقع التي دُنِّسَ فيه الإسلام وأهله وهو في ديار الغربة لا يملك سلاحا يرجع به شرف العروبة والإسلام غير هاته اللافتات، لذلك رأينا أنه من الواجب أن نرد لمطر حقه الضائع، وننصفه بدراسة قصيدته دراسة لسانية من جانبها الصوتي.

ولذا فإنّه حري بنا أن نقف على جملة من التساؤلات التي قد تتبادر إلى الذهن منها البحث عن الدور الفعال للأصوات في تحديد دلالات الكلمات وأحاسيس الشاعر، وما هي وظيفة حروف الجهر والهمس والمد في قصيدته؟ وهل وفق الشاعر بين موسيقى القصيدة الداخلية والخارجية في تجسيد حالته النفسية؟

وللإجابة على هذه التساؤلات فإننا اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الأسلوبي مع الإعتماد على بعض آليات الوصف والتحليل في إحصاء ما ورد من الأصوات المختلفة التي شاركت في بناء القصيدة وتحليل وظيفتها، ولتحقيق غاية البحث تمت هيكلته وتقسيمه على النحو الآتي:

مقدمة تطرقنا فيها إلى علاقة الصوت بالدلالات وإيحاءات الشاعر وأيضا نظرة عُجلى على القصيدة وموضوعها. أما الفصل الأول فكان نظري قمنا بعنونته بإضاءات نظرية في مفهوم الصوت وصفاتها هذا الفصل تندرج تحته مباحث ثلاث، الأول يتطرق إلى تعريف المصطلحات وهي تعريف الصوت والصوت اللغوي وكدا الفرق بين الصوت والحرف، فيليه المبحث الثاني يتناول تصنيف الأصوات العربية وصفاتها ثم موسيقى القصيدة الخارجية والداخلية وكمبحث ثالث. عُنون الفصل التطبيقي بالبنية الإيقاعية في قصيدة أوباما قمنا فيه بدراسة الإيقاع الداخلي للقصيدة والإيقاع الخارجي، ثم خاتمة أجملنا فيها كل النتائج المتوصل إليها من هذا البحث.

وقد استندنا في بحثنا هذا على الخزانة العربية من مصادر ومراجع فكان الكافي في العروض والقوافي للتبريزي أكثر المصادر استعمالا أما المراجع الحديثة فكان كتاب الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس وكذا المدخل إلى علم الصوتيات ليحيى علي المباركي وقضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة والكثير من الكتب التي تزخر بها الخزانة العربية.

ومن الأهداف المرجوة من هذا البحث: إبراز ما للنظام الصوتي من قدرةٍ على الإحالة إلى دلالات أفكار الشاعر المختلفة وحالته النفسية وتجسيدا لتجربته الشعورية.

ولم ننتظر أن تكون مسيرة بحثنا بسيطة ميَّسرة فلم يكن الطريق معبدا سهلا بل اجتمعت أمامنا عراقيل لعل أهمها:

ندرة الدراسات – إن لم نقل انعدامها– التي تناولت دراسة قصائد أحمد مطر عموما وقصيدة أوباما خصوصا، وكذا ضيق الوقت في انجاز بحث بهذه المتطلبات.

ولا يمككنا أن نغفل أو ننكر وقفة أستاذتنا الفاضلة "وسيلة مرباح" التي أمطرتنا كرما من نصح علمي، إرشادٍ منهجي، تصحيح لغوي وفكري وجهد ثقافي في سبيل إخراج هذا العمل إلى النور على أكمل وجه فإن يكن لابد من وقفة شكر واحترام فلا يفوتنا أن نقفها لها ونتقدم بخالص شكرنا لها متنين لها مزيدا من النجاحات والتوفيق في حياتها وجزاها الله عنا خير جزاء المحسنين، وكذا سائلين المولى عزّ وجلّ أن يحفظها ويرعاها لتبقى ذخرا للناهلين من بحور العربية.

دون أن نستثني أساتذتنا بجزيل الشكر وعظيم الامتنان لكل من شملنا والمذكرة من عناية ورعاية فجزاهم الله تعالى أعظم الجزاء وأوفره.

وفي الختام نسأل الله تعالى التوفيق والسداد ونتمنى أن يعود عملنا هذا بالفائدة على قارئيه، وحسبنا من المطلعين على هذا البحث أن يلتسموا لنا العذر الذي يرفع عنا حرج التقصير أو النقص، فما ادخرنا جهدا إلا بذلناه في إعداده وإخراجه على أحسن صورة.

الفصل الأول:

إضاءات نظرية في مفهوم الصوت وصفاته

المبحث الأول: تعريف الصوت اللغوي

1. تعريف الصوت

لغة: وردت كلمة "**صوت**" في كثير من المعاجم العربية فقال أبو الحسين أحمد بن فارس في معجمه مقاييس اللغة: "**الصوت الصّاد والواو والتّاء أصلٌ صحيحٌ وهو جنسٌ لكلّ ما وقر في أذن السّامع، يُقال هذا صوت زيدٍ ورجل صيَّت إذ كان شديد الصّوت، وصائت إذ صاح** " **فإما قولهم (دعي فإنصات فهو من ذلك أيضا كأنه صوت به فانفعل من الصوت ذلك إذا أجاب والصيت: الذكر الحسن في الناس، يقال: ذهب صيته)**"[1]

وجاء في لسان العرب في مادة صوت: ويقال: صوت يصوت تصويتا، فهو مصوت، وذلك إذا صوت بإنسان فدعاه. ويقال: صات يصوت صوتا، فهو صائت؛ معناه صائح. ابن السُّكيت: الصوت صوت الإنسان وغيره. والصائت: الصائح وقوله عز وجل "**واستفزز من استطعت منهم بصوتك**".

قيل بأصوات الغناء والمزامير [2] وجاء في القاموس المحيط: "**صات يصات ويصات: نادى كأصات وصوت ... وانصات: أجاب، وأقبل ...**"[3].

أما ابن منظور فعرفه بأن الصوت: الجرس معروف، مذكر ... وقد صات يصوت ويصات صوتا

---

[1] أبو الحسن أحمد فارس بن زكريا معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هاروس دار الفكر للطباعة والنشر ، 1979، مادة صوت ص 318_302

[2] لسان العرب: ابن منظور: تحقيق: عبد الله الكبير، دار المغرب، القاهرة، ط1، دت، المجلد الرابع مادة (صوت)، ص155

[3] القاموس المحيط: الفيروز أبادي، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، لبنان ط8، 2005 ص

أما اصطلاحا : عرف الجاحظ الصوت فقال: "**هو آلة اللفظ وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف**"[1] وعرفه خليل إبراهيم بأنه "**اضطراب مادي في الهواء يتمثل في قوة أو ضعف سريعين للضغط المتحرك من المصدر في اتجاه الخارج ثم في ضعف تدرجيي بينهم إلى نقطة الزوال النهائي**"[2].

ويعرفه ابن سينا (468هـ) في رسالته: "**الصوت يحصل مقابل القرع وذلك قلع لأن القرع هو قرب جرم من جرم مقاوم له قربا تابعا قربا تابعا له تاليا مماسة عنيفة بسرعة حركة التقريب وقوته ومقابل هذا بعد جرم من جرم مماس له منطبق احدهما على الآخر،بعدا يتفرق من مماسته تفرقا بقوة وسرعة حركة في التبعيد، وها هنا يظهر صوت من غير أن يكون قرع**"[3].

إن عملية الصوت تتضمن ثلاثة عناصر هي:

-جسم يتذبذب نتيجة تحريكه بقوة أو ضعف.

-سط تنتقل فيه الذبذبات أي الهواء.

-جود جسم يتلقى هذه الذبذبات وهو جهاز السمع.

1 الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي –القاهرة –،ط7، ص79.

[2] خليل إبراهيم العطية: البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1933، ص 6.

[3] أبو الحسين عبد الله ابن سينا: أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد حسان الطيان ويحيى برعلم، مطبوعات مجمع اللغة العربي، دمشق، د ت، ص 103.

أما ابن جني فقد عرفه "**اعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا ، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنية عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا. وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها ...**"[1]

من خلال هذا التعريف يريد ابن جني أن يوضح كيفية صدور الأصوات اللغوية واختلافها باختلاف مخارجها.

ثم يشبه صدور الأصوات مرة ثانية بوتر العود، حيث يقول: "**فإن الضارب إذا ضربه وهو مرسل سمعت له صوتا، فإن حسر آخر الوتر ببعض أصابع يسراه أدى صوتا آخر، فإن أدناها قليلا سمعت غير الاثنين، ثم كذلك كلما أدنى أصبعه من أول الوتر تشكلت لك أصداء مختلفة، إلا أن الصوت اه وهو مضغوطٌ الذي يؤديه غفال غير محصور، تجده بالإضافة إلى ما أد محصورا أملس مهتزا، ويختلف بقدر قوة الوتر وصلابته، وضعفه ورخوته. فالوتر في هذا التمثيل كالحلق، والخفقة بالمضراب عليه كأول الصوت من أقصى الحلق، وجريان الصوت فيه غفال غير محصور كجريان الصوت في الألف الساكنة، وما يعترضه من الضغط والحصر بالأصابع كالذي يعرض للصوت في مخارج الحروف من المقاطع، واختلاف الأصوات هناك كاختلافها هنا ...**"[2] وهكذا، يشبه ابن جني الحلق بالوتر والخفقة والاهتزاز بالمضراب على الوتر كأول الصوت في أقصى الحلق، وجريان الصوت في الوتر عندما يكون غفال غير محصور كجريان الصوت في الألف الساكنة. أما الضغط والحصر بالأصابع الذي يعترض جريان الصوت

[1] ابن جنى: سر الإعراب، تح: حسن هنداوي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية– القصيم– السعودية، ج1، ص6.
[2] المرجع السابق، ص9.

في الناي فهو كالاعتراض الذي يحدث للصوت في مخارج الحروف من المقطع. فيبدو تكوين الصوت اللغوي عند ابن جني كتكوين الأصوات في الناي والعود ، بحيث يصدر الصوت اللغوي بتحرك مغلق، فتحدث في طريق خروجه وقفات الهواء في اتجاه واحد خلال ممر واعتراضات في مواضع مختلفة (كالحلق والفم ...) تتسبب في حدوث أصوات متنوعة.

ويتضح مما سبق أن ابن جني عرف عملية حدوث الأصوات اللغوية وح اول تجسيم تلك العملية بالتشبيهين السابقيـــــــن.

وعند المحدثين نجد كمال بشر يعرف الصوت بقوله هو أثر سمعي يصدر طوعية واختيار عن تلك الأعضاء المسماة تجاوز أعضاء النطق والملاحظ أن هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة[1].

ويعرفه إبراهيم أنيس: "**الصوت هو ظاهرة طبيعية تدرك أثرها قبل أن تدرك كنهها... أن كل صوت مسموع يستوجب وجود جسم يهتز**"[2].

من هذه التعريفات نستخلص أن الصوت عبارة عن أثر سمعي ناتج عن ذبذبات مستمرة لجسم من الأجسام عند اصطدامه بجسم آخر فالصوت عندما يخرج من الإنسان فإنه ينتقل عبر وسط مادي فيحقق بذلك عملية التوصيل والتبليغ للسامع.

[1] كمال بشر: علم اللغة العام، دار المعارف، مصر، [دط]، 1971م، ص 82.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، ص 5.

2. الفرق بين الصوت والحرف:

إن الدارس لعلم الصوت تجده يكتفي بالمفاهيم المهمة في بناء اللغة العربية وفي كل فروعها من نحو وصرف وغيرها ومن بين المصطلحات البارزة في علم الأصوات الصوت والحرف.

ولقد بين العلماء أن الصوت والحرف علاقة وطيدة، إذ يقول احد العلماء: "**إن علاقة الصوت بالحرف علاقة العام بالخاص فهو مادة الحرف**"[1].

والمتأمل في هذا القول يجد الدارس خلال توضيح العلاقة الرابطة بين الصوت والحرف والتي هي علاقة العام بالخاص كما وضح أيضا أن الصوت مادته الحرف، بمعنى أن الحرف هو التجسيد المادي للصوت

وفي التفريق بين الصوت والحرف يقول أحد الدارسين:" **وإن دراستهم في هذا الميدان إنما اعتمدت الحرف الذي هو رمز الصوت** "[2].

أي أن علم الأصوات في دراسته للصوت وتبيين ماهيته احتاج للتعبير عنه الحرف فالحرف هو رمز أو رسم للصوت "**والحرف هو الصوت الذي يحدث عندما يقوم في جهاز التصويت حاجز يعترض النفس ثم يجتاز ذلك النفس ذلك الحاجز**"[3] .

---

[1] هادي نهر: علم الأصوات النطقي دراسات وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث أربد، ط1 2011، ص، 14

[2] نفسه، ص 15.

[3] الطيب البكوش: التصريف من خلال علم الأصوات الحديث، تقديم صالح القرمادي، مكتبة الإسكندرية، ط3، 1992م، ص32.

أما ابن جني فيفرق بين مصطلحي الصوت والحرف، فيرى أن الصوت "**عام غير مختص، يقال سمعت صوت الرجل، وصوت الحمار** ..."[1]، أي أن الصوت يخص فئة معينة من الكائنات دون غيرها، بينما يخص الحرف الأصوات البشرية وحدها.

وما نخلص إليه للتفريق بين الحرف والصوت، إن الحرف ما يكتب، وهو رسم تعارف الناس على كتابته باليد، ويدرك بالعين المجرَّدة ويكتب على الورق بالقلم والحبر، فهو كمّ ماديّ، أو شكل هندسي يرسمه كل فرد تعلَّم القراءة والكتابة ويفهمه كلٌّ من أوتي حظًا من ذلك ولو يسيرًا، أما الصوت فهو الذي يُنطق، وهو لا يُدرك بالعين، وإنما يُدرك بالسمع، وهو لا يُرى لأنه تموجات صوتية ترسلها عضلات الجهاز الصَّوتي.

بمعنى أن الصوت هو تعابير غير مادية لا يمكن معرفتها إلا من خلال التجسيد المادي لها ويكون ذلك بالحرف.

3. تعريف الصوت اللغوي:

اجتمع اللغويين والمحدثون على إعطاء الصوت اللغوي تحديدات وتعريفات مختلفة ومنهم من قال بأن "**الصوت اللغوي أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسما ة تجاوزا أعضاء النطق، والملاحظ أن هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لما يصحبها من حركات الفم بأعضاء المختلفة. ويطلب الصو ت اللغوي وضع أعضاء النطق في**

[1] ابن جني: سر صناعة الإعراب، ص11

أعضاء معينة محدودة. أو تحريك هذه الأعضاء بطرق معينة محدودة أيضا. ومعنى ذلك أن المتكلم لابد أن يبذل مجهودا ما كى يحصل على الأصوات اللغوية"[1].

نستنتج مما تقدم أن الصوت اللغوي له عدة جوانب منها الجانب العضوي الفسيولوجي physiological، والأكوستيكي acoustic، أو الفيزيائى Physical، ويتصل الجانب الأول بأعضاء النطق وأوضاعها وحركاتها والثاني بتلك الآثار السمعية التي تظهر في الهواء في صورة ذبذبات صوتية تصل إلى أذن السامع فتحدث فيه تأثيرا معينا.

ولعلماء العرب في القديم لغويين وغير لغويين إشارات وأفكار تنبئ بوضوح عن إدراكهم لجوانب الأصوات النطقية والأكوستيكية والسمعية جميعا، وإن كانت جلّ أعمالهم جاءت بالتركيز على الجانب النطقي للأصوات من أعمالهم التي حفلت بمعالجة أصوات لغتهم والصوت إخضاعها للتصنيف والتحليل اعتماداً على خواصتها النطقية بالإشارة إلى مخارجها وأحيازها وجهرها وهمسها وكيفيات خروجها من منافذها في جهاز النطق

وعليه يمكن القول بأن الصوت اللغوي يتم حدوثه وفق الخطوات الآتية:

1.مرحلة إصدار الأصوات من جهاز النطق، وهي ذات مظهر فسيولوجي، أو عضوي يتعلق بالعملية الحركية التي تقوم بها أعضاء النطق.

2.مرحلة انتقال الصوت من فم الناطق عبر الهواء الخارجي في شكل ذبذبات أو موجات، وهو ما يعرف بالجانب الأكوستيكي، أو الفيزيائي للصوت اللغوي.

[1] عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية " الفونيتيكا"، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992م، ص 111.

3.مرحلة استقبال تلك الذبذبات والموجات عبر أذن السامع. وتحويلها إلى معاني مدركة، وهنا يكون علم الأصوات.

ومن هنا نستنتج أن ليس كل ما يصدر من الإنسان من صوت يمكن أن يقال أنه (الصوت اللغوي). إنما الصوت اللغوي هو الذي يحمل معنى معينا يعبر به الإنسان عن أفكارهم. هذا يعني أن الصوت اللغوي لا يتألف من عملية عضوية جسمية فقط إنما يتألف أيضا من عملية نفسية عقلية. وتمر عملية إصدار الصوت اللغوي بمراحل تالية:

1.الأحداث النفسية والعمليات العقلية التي تجري في ذهن المتكلم قبل الكلام أو أثنائه.

2.عملية إصدار الكلام الممثل في أصوات ينتجها جهاز النطق.

3.الموجات والذبذبات الصوتية الواقعة بين فم المتكلم وأذن السامع.

4.العمليات العضوية التي يخضع لها الجهاز السمعي لدى المستمع التي وقعت نتيجة رد فعل مباشر للموجات والذبذبات المنتشرة في الهواء.

5.الأحداث النفسية والعمليات العقلية التي تجري في ذهن المستمع عند استقباله لتلك الموجات والذبذبات الصوتية.

المبحث الثاني: تصنيف الأصوات اللغوية وصفاتها

لقد أجمع اللّغويين على أنّ الأصوات تنقسم إلى قسمين رئيسيّين ألا وهما الصوامت والصوائت، وقبل تطرّقنا إلى التعريف بهذين المصطلحين ينبغي أن نتعرف على الأساس من هذا التقسيم، حيث تناوله عصام نور الدين في كتابه "**علم الأصوات اللغوية**" [الفونيتيكا] فقال عنه أنه : "**كان نتيجة دراسة طبيعة الأصوات وصفاتها، ونتيجة أو ضاع الأوتار الصوتية، وكيفية مرور الهواء من الحلق إلى الفم والأنف، ذلك أن الهواء المندفع من الزفير إلى الرئتين قد لا يصطدم بأي حاجز أو عائق، وقد يصطدم بعوائق عدّة، تؤثر فيه منفردة أو مجتمعة**"[1].

ويتبين لنا من قول عصام نور الدين أنّ هذا التقسيم يكمن أساسا في طبيعة مجرى الهواء، من حيث تعرّضه أو عدم تعرّضه لعائق يعيق مجراه في منطقة من مناطق النطق.

أ. الصوائت

وقد سميت الصوائت بأسماء كثيرة ومنها "**الأصوات اللينة، الطليقة، حروف المد، المصوتات، العلة، الصائتة، الحركات، الطليقات، الأصوات المتحركة**" [2]. وقد اهتم العلماء بدراسة هذا القسم من الحروف العربية حيث نجد الخليل قد تطرق إلى هذا الموضوع حين حدد هذه الحروف في قوله: "**وأربعة أحرف جوف وهي: الواو والياء والألف اللينة**" [3] وقد جاء في تعريف الصوائت بأنها: "**هي الصوت المجهور الذي يحدث أثناء النطق به أن يمر الهواء حرًا طليقًا من**

[1] عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية "الفونيتيكا"، ص 194

[2] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء، الأردن، ط1، 2010م -1431 هـ، ص 197.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح : عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003م، 1424هـ، ص 41.

خلال الحلق والفم دون أن يقف في طريقه عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقًا من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعًا"[1].

وعليه فإن الصوت الصائت هو الذي يندفع كهواء من الرئتين مارًا بالحنجرة وصولاً إلى الحلق والفم شريطة أن لا يعترض طريقه عائق سواء كان هذا الاعتراض كليًا أو جزئيًا في أي منطقة من مناطق النطق.

وجاء في الحديث عن الصوائت: "**لا تخلوا الصوائت من أن تكـــون مطــولة، مثل الألف والواو والياء أو القصيرة مثل الفتحة والضمة والكسرة وبعضهم يسمي المجموعة الأولى بالسواكن والثانية بالحركات أو أصوات المد واللين**" [2] مما سبق ذكره تبين لنا أن الأساس في التقسيم كان حسب الطول والقصر.

1.الحركات الإعرابية {الصوائت القصيرة }: وهي الفتحة القصيرة [سَ] والضمة القصيرة [سُ] والكسرة القصيرة [سِ].

2.الحركات الطوال { الصوائت الطويلة }: وهي الألف في [باع] والواو في [يقود] والياء في [يبني].

3. المصوتات المزدوجات {المركبات }: كالياء الساكنة المفتوح ما قبلها [لَيْلْ] أو الواو الساكن المضموم ما قبله [قَوْم].

[1] كمال بشر: علم اللغة العام"الأصوات"، ص 92.

[2] إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007م، ص 121.

وقد اعتبر بعض العلماء القدامى الحركات أبعاض حروف المد منهم ابن جني الذي سماها حروف المد واللين فقال : "**اعلم أن 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 الوو**"[1].

ذلك أن إشباع تلك الحركات ينتج عنه الحروف التي هي بعضها. أما المصوتات المزدوجات أو المركبات فهي ما أطلق على تسميتها البعض "**أشباه الصوائت**"[2]

ب الصوامت:

وهي ما يعرف عند العلماء القدامى بالحروف الصحيحة أو الصحاح، وقد جاء في تعريف الصوت الصامت ما قاله كمال بشر بأنه : "**الصوت المجهور أو المهموس الذي يحدث أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الهواء سواء أكان الاعتراض اعتراضا كاملا كما في نطق صوت الدال، أو كان الاعتراض اعتراضا جزئيا كما في حالة الثاء أو الفاء من شأنه أن يسمح بمرور الهواء، لكن بصورة ينتج عنها احتكاك مسموع**"[3].

فالحرف الصامت بهذا المعنى أثناء النطق به يحدث ما يسمى بالاعتراض أو التضييق أو الغلق لمجرى الهواء الخارج من الرئتين، وقد يكون الاعتراض كلي أو جزئي وهو ما ينجم عنه تشكل الأصوات المجهورة والمهموسة كالنون، الراء، الميم، القاف..

---

[1] ابن جنى: سر صناعة الإعراب،ص 18.

[2] أحمد محتار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، [د ط]، 1997 م، ص313.

[3] كمال بشر: علم اللغة العام "الأصوات"، ص 92.

وقد ذكرها الخليل في قوله: "**في العربية تسعة وعشرون حرفا منها خمسة وعشرون حرفا صحاحا لها أحيانا مدارج**" [1]. ثم إنه قد رتب هذه الحروف حسب مخرجها أي حسب عمقها في النطق، فكانت أو لها من أقصى الحلق وأخرها من الشفتين، وكان ترتيبه لهذه الحروف على النحو الأتي: "**ع ح هـ خ غ، ق ك، ج ش ض، ص س ز، ط د ت، ظ ذ ث، رل ن، ق ب م، فهذه الحروف الصحاح**"[2]. "**الصوامت وهي حروف اللغة ما عدا الألف والو او والياء اللواتي يعرفن بالصوائت عند المحدثين والصوامت تعرف أيضا بالجامدة**" [3] لقد سماها القدامى بالصحاح (الفراهيدي)، المصوتات (ابن جني) أما المحدثين فقد سموها الصوامت.

صفات الأصوات:

لقد قسّم العلماء والدارسين صفات الأصوات إلى صفات لها ضدَ، وأخرى لا ضد لها ويراد بصفات الأصوات الخواص والملامح المميزة لكل صوت التى تحدد الحالة التى يكون عليها الصوت عند النطق به بحيث تميزه عن غيره، منها ما هو أساسي لازم ومنها ما هو عرضي غير لازم.

أولا: صفات لها ضد

1.الجهر: الصوت المجهور عند علماء العربية هو منع جريان النفس عند النطق بالحرف لقوة الاعتماد عليه في المخرج، وهو من صفات القوة ، "**والصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران**

[1] الخليل ابن أحمد الفراهيدي: العين، ص 41.

[2] نفسه، ص 42.

[3] رشيد عبد الرحمن العبيدي: معجم الصوتيات، مكتبة الدكتور مروان العطية، العراق، ط1، 2007م، ص 114.

الصوتيان"[1] نتيجة انقباض فتحة المزمار، وضيق مجرى الهواء، واقتران الوترين الصوتيين اقترانًا يسمح للهواء بالتأثير فيها بالاهتزاز.

والأصوات المجهورة في تصنيف ابن الجزري هي: "**أ، ب، ط، و،ي، ع، غ، د، ذ، ل، ز، ن، م، ظ**"[2].

2.الهمس: يقال هو "**الصوت الخفيُّ**"[3] ويعرفه إبراهيم أنيس فيقول : "**الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمح لهما رنين حين النطق به**"[4]، ومن هذا التعريف يتوضح لنا أن الصوت المهموس يحدث نتيجة عدم ارتعاش الأوتار الصوتية عند النطق وذلك بسبب تباعد بعضهما عن بعض، فيمر الهواء من الحلق همسا ويجري الحرف مع النفس بمعنى مرور الهواء بحرية وطلاقة.

والأصوات المهموسة عند إبراهيم أنيس اثنا عشر هي: "**التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء**"[5] وهي مجموعة في "**قولك حثه شخص فسكت**"[6].

---

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

[2] مصطفى بوعناني: في الصوتيات العربية والغربية (أبعاد التصنيف الفونيتيكي للتنظير الفونولوجي)، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط2، 2010م، ص 88.

[3] نفسه، ص88.

[4] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 20.

[5] المرجع السابق، ص 21.

[6] مصطفى بوعناني: في الصوتيات العربية والغربية (أبعاد التصنيف الفونيتيكي للتنظير الفونولوجي)، ص 88.

3.الشدة: يعرف سيبويه الصوت الشديد فيقول: "**فالشديد هو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه وهو الهمزة والقاف والكاف والجيم والطاء والتاء والدال والباء وذلك أنك لو قلت أَلَحَجَ ثم مدَدْت صوتك لم يجر ذلك**"[1].

ويسميه المحدثين بالصوت الانفجاري، بمعنى أن قوة الاعتماد على الحرف أثناء عملية النطق يمنع جريان الهواء مع الحرف، وهذا يسبب شدة في الحرف وقوة.

4.**الرخاوة:** جاء في تعريف سيبويه للصوت الرخو بأنه "**الصوت الذي يجري الصوت فيه وهو يقابل الصوت الشديد**"[2].

يتضح لنا من تعريف سيبويه للصوت الرخو بأنه يتميز بالطلاقة والحرية عند النطق به فيجري الهواء حرًا ولا يضيق مجراه.

وحسب تصنيف ابن الجزري فإنها كالآتي "**س، ت، ح، خ، ث، هـ، ص**" [3] تقع بين الأصوات الشديدة والرخوة أصوات أطلق عليها اسم "الأصوات المتوسطة" وهي صفة بين الشدة والرخاوة، ويسميها المحدثين "**بالأصوات المائعة**".

5.الإذلاق: يعرفه يحيى بن علي المباركي في كتابه المدخل إلى علم الصوتيات العربي فيقول: "**سرعة النطق بالحرف لخروجه من ذلق اللسان (طرفه) أو من ذلق الشفة (طرفها) وحروفه**

[1] سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج4، ط3، 1983، ص 574.

[2] نفسه، 574.

[3] مصطفى بوعناني: في الصوتيات العربية والغربية (أبعاد التصنيف الفونيتيكي للتنظير الفونولوجي) ، ص 88,

سبعة مجموعة في قول بعضهم (فر من لب)، والفاء والميم والباء تخرج منطرف الشفة، والراء والنون واللام تخرج من طرف اللسان"[1].

فسميت بأصوات الذلاقة لسهولة النطق بالحرف وخفته نتيجة خروجه من طرف اللسان والإذلاق هو طلاقة اللّسان وخفته ، ومما عُرض يتبين لنا أن أصوات الذلاقة – على العموم – مخرجها يكون ذلق (طرف) اللسان أو طرف الشفة مع خفة النطق بالحرف وهذا يتوافق عليه المحدثين مع القدامى.

6.الإصمات: هو منع انفراد حروفه أصولا في الكلمات الرباعية أو الخماسية وسماها ابن جني الحروف المصمتة فقال: "**صمت عنها أن تبنى منها كلمة رباعية أو خماسية معراة من حروف الذلاقة**"[2] ومعنى هذا أنه إذا اجتمعت حروف الإصمات في كلمة واحدة ثقل النطق بها فلابد أن يكون في الكلمة حرف مغلق من حروف الذلاقة – السابق ذكرها – وذلك نحو العسجد، العسطوس، الضغيغة، المهه[3]

ولما كان الإصمات ضد الإذلاق، فهذا يعني بطء النطق بالحرف عند خروجه من غير طرف اللسان أو غير ذلق الشفة، "**والحروف المصمتة، وهي باقي الحروف**"[4] – أي ما تبقَّى من الحروف غير حروف الإذلاق–

[1] يحي بن علي المباركي: المدخل إلى علم الصوتيات العربي، خوارزم العلمية، جدة، السعودية 1428 هـ، [د ط]، ص 163.
[2] ابن جني: سر صناعة الإعراب، ص 65.
[3] أنظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ص 65.
[4] نفسه، ص 64.

7.**الإطباق:** يعرِّفه ابن جني بقوله: "**الإطباق أن ترفع ظهر لسانك إلى الحنك الأعلى مطبقا له، ولولا الإطباق لصارت الطاء دالا، والصاد سينا، والظاء ذالا، ولخرجت الضاد من الكلام**"[1]، ومعنى هذا أن الإطباق هو ارتفاع ظهر اللسان إلى الحنك الأعلى، مع إطباق اللسان لهذا الأخير "**والمطبقة أربعة، وهي: الضاد، والطاء، والصاد، والظاء**"[2] ويسمى الإطباق أيضا بالتفخيم.

8.**الانفتاح:** عرَّف سيبويه الحروف المنفتحة بقوله : "**والمنفتحة كل ما يستوي ذلك من الحروف، لأنك لا تطبق لشيء منهن لسانك، ترفعه إلى الحنك الأعلى**" [3]. فالانفتاح بهذا المعنى هو تجافي كل من طائفتي اللسان والحنك الأعلى عن الأخرى حتى يخرج النفس من بينها عند النطق بالحرف لعدم وجود الإطباق.

والحروف المنفتحة هي الحروف المتبقية ماعدا حروف الإطباق فيقول ابن جني: "**وما سوى ذلك فمفتوح غير مطبق**"[4] فهي الباء، الجيم، الحاء، الميم..

9.**الاستعلاء:** تطرق إليها يحيى بن علي بن يحيى المباركي فقال : "**تعني عند أهل الأداء من اللغويين والنحاة والقراء، ذهاب اللسان إلى الحنك الأعلى (سقف الفم) وجريان الصوت بينهما دون انحصار النطق بحروفه ... وهذه الحروف هي حروف التفخيم على القول الراجح وأقواها جميعا حرف الطاء ثم أخوه القاف**"[5].

---

[1] نفسه، ص 61.

[2] المرجع السابق، ص 61.

[3] سيبويه: الكتاب، ج4، ص 436.

[4] ابن جنى: سر صناعة الإعراب، ص 61.

[5] يحي بن علي المباركي: المدخل إلى علم الصوتيات العربي، ص 162.

وجعلها ابن جني سبعة فقال : "**فالمستعلية سبعة وهي: الخاء، الغين / والقاف، والضاد، والطاء، والصاد، الظاء**"[1].

فالاستعلاء إذن هو ارتفاع اللسان إلى الحنك الأعلى عند النطق بالحرف مع سهولة في جريان الصوت عند نطق بعض الحروف كحرفي الطاء والقاف، وهو من صفات القوة.

10 -**الاستفال**: جاء في تعريفه: "**ذهاب اللسان وانحطاطه إلى قاع الفم عند النطق بحروفه**" [2]، فالأصوات المستفلة (المنخفضة) يكون النطق بها خلاف الأصوات المستعلية، بتفسل أو نزول اللسان إلى قاع الفم، ويمكن حصر حروف الإستفال في اثنين وعشرين حرفا، فيقول ابن جني: "**وماعدا هذه الحروف فمنخفض**"[3]. وهو من صفات الضعف.

أي حروف ا لإستفال هي ما دون حروف الاستعلاء – التي سبق ذكرها – فالذي نستنتجه أن مخرج حروف الاستعلاء والإستفال هو اللسان إذ يتخذ موضعين متعاكسين عند النطق بهذه الحروف.

إن كل هذه الصفات السابق ذكرها هي صفات متضادة لازمة للحرف في جميع أحواله وفيما يلي الصفات التي لا ضد لها.

---

[1] ابن جنى: سر صناعة الإعراب، ص 62.

[2] يحي بن علي المباركي: المدخل إلى علم الصوتيات العربي، ص 163.

[3] ابن جنى: سر صناعة الإعراب، ص 62.

ثانيا: الصفات التي لا ضد لها

1.القلقلة: سمَّاها سيبويه بالحروف المشربة فقال : "**واعلم أن من الحروف حروفا مشربة ضغطت من مواضعها، فإذا وقفت خرج معها من الفم صويت ونبا اللسان عن موضعه، وهي حروف القلقلة**"[1] فالقلقلة حسب سيبويه هي الوقوف على الحرف مع الشد على مخارجه. وحروفها يقول ابن جني: "**القاف والجيم والطاء، والدال، والباء**"[2].

وما يجدر بنا قوله أن حرف القلقلة يكون بالضغط عن مواضعه، لأي مكان خروج الصوت أو الحرف.

2.الصفير: هو صوت يشبه صوت الطائر، ويخرج من بين الشفتين ملازما لحروفه، وقد ذكر سيبويه الأصوات التي تحوي هذه الصفة وهي : "**الصاد، والسين، والزاي**" [3] ولعل السبب في هذا الصفير الذي يحدث هو نتيجة ضيق المجرى عند مخرج الصوت أثناء النطق به.

وهو من صفات القوة في الحرف، والصاد أقواها للإطباق والاستعلاء، والزاي تليها للجهر فيها، والسين أضعفها للهمس فيها.

3.الانحراف: وجاء في تعريف سيبويه للصوت المنحرف بقوله : "**حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت، ولم يتعرض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة، وهو اللام، وإن شئت مددت فيها الصوت وليس كالرخوة، لأن طرف اللسان لا يتجافى في موضعه**"[1].

---

[1] سيبويه: الكتاب، ج4، ص 174.

[2] ابن جنى: سر صناعة الإعراب، ص 63.

[3] سيبويه: الكتاب، ج4، ص 464.

فالانحراف صفة يختص بها حرف اللام – عند القدمى – غير أنه من المحدثين – المدرسة الكوفية وبعض علماء التجويد – من أضاف الراء في صفة الانحراف معتمدين في ذلك على اعتبار أن سيبويه أقر بانحراف الراء إلى اللام، على أن سيبويه يعتبر الراء من حروف التكرير.

4.التكرار: التكرار هو صفة اختص بها حرف الراء وقال عنه إبراهيم أنيس : "**هو التقاء طرف اللسان بحافة الحنك لما يلي الثنايا العليا يتكرر في أثناء النطق بها كما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاث لتتكون الراء العربية**"[2]. والمقصود من هذا الكلام هو أن يهتز طرف اللسان ويتعثر حال النطق به والوقوف عليه [3]، فعند النطق بحرف الراء يحس المتكلم وكأن لسانه يرتعد أو كأنه نطق حرفين – أي كأنما– صدر الحرف وفيه تكرار وأكثر ما يتجلى هذا الموقف في حال الراء المشددة.

5.التفشي: عرف على أنه : "**انتشار خروج الريح وانبساطه، حتى يتخيل أن الشين انفرجت حتى لحقت بمنشأ الظاء، وهي أخّص بهذه الصفة من الفاء**"[4].

والمعنى أن في التفشي يأخذ مساحة أكبر عند النطق به في هواء الفم. ومن المحدثين من جعل التفشي في الضاد، الفاء، الثاء والصاد.

---

[1] نفسه، ص 435.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 57.

[3] أنظر: ابن جنى: سر صناعة الإعراب، ص 63.

[4] عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص 276.

6.الاستطالة: هي امتداد الصوت واستطالته حتى يتصل بمخرج صوت آخر واختصت هذه الصفة بالضاد والشين – عند القدامى– لان الضاد استطالت لرخاوتها حتى اتصلت بمخرج اللام، والشين كذلك حتى اتصلت بمخرج الطاء.

7.اللين: هي صفة يختص بها حرفي الو او والياء وتسمى أيضا بأصوات المد – التي سبق ذكرها في عنصر تصنيف الأصوات– فأصوات اللين هي التي يخرج فيها الصوت طليقا دون أن تعترضه حواجز.

8.الغنة: هي صوت يخرج من الخيشوم – أقصى ا لأنف– وهي صفة تلحق صوتي الميم والنون [كذلك التنوين].

9. الخفاء: والخفاء هو سهولة خروج الحروف ما يؤدي إلى خفتها وضعفها "**وحروفه أربعة وهي: حروف المد الثلاثة (الو او والياء والألف) ثم الهاء، أما الخفاء في حروف المد فلسعة مخرجها، إذ ليس لها مخرج ثابت في الفم والحلق بل هي هوائية وجوفية، وأما الخفاء في حرف الهاء، فلاجتماع صفات الضعف فيها**" [1]. ويسمي ابن جني الهاء بالحرف المهتوت فيقول : "**ومن الحروف المهتوت، وهو الهاء، وذلك لما فيها من الضعف والخفاء**"[2].

والمستنتج هنا أن الخفاء من صفات الضعف.

كانت هذه هي أشهر الصفات التي تميز الأصوات أو الحروف بعضها عن بعض منها ما توافق فيها القدامى مع المحدثين ومنها ما كان كل له رأيه.

---

[1] يحي بن علي المباركي: المدخل إلى علم الصوتيات العربي، ص 166.

[2] ابن جنى: سر صناعة الإعراب، ص 64.

المبحث الثالث: إيقاع القصيدة الخارجي والداخلي

1- مفهوم الإيقاع:

أ. **لغة:** جاء في لسان العرب "**والوقعُ: وقع على الشيء، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط (...) والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها.**"[1] فالأصل في الإيقاع – حسب ابن منظور– هو الفعل أو قع الذي جاء بمعنى التبيين والتوضيح وقد ارتبط الإيقاع عند العرب القدماء بالموسيقى وذلك منذ العصر الجاهلي، فالأساس في الإيقاع أنه وُضع للغناء والموسيقى.

ب **اصطلاحا:** شاع عند المحدثين مصطلح "**موسيقى الشعر**" للعبارة عن الإيقاع في الكلام المنظوم وعرَّفوه على أنه "**الملمح النوعي للشعر العربي عند القديم أو على الأقل، هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي ينازع في شعريتها (...) أعني هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطقه الشعر**" [2] ومفاد القول هنا أن الإيقاع هو ما يُميز به الشعر عن باقي الأجناس الأدبية.

"**لذلك جاء الإيقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى والشّعر، ولا شك أنّ الشّعر في حقيقته ضرب من الموسيقى**"[3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2003م، ج5، مادة (وقع)، [د ط]، ص 359.

[2] محمد العميري: تحليل الخطاب الشعري "البنية الصوتية في الشعر:، الدار العلمية للكتب، الدار البيضاء، المغرب، [د ط]، 1990، ص 11.

[3] رحماني ليلي: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض وموسيقى الشعر، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014-2015، ص 6.

فالإيقاع – بحسب ما تقدم – جعل الشعر محل تناظر للموسيقى في إيقاع الألحان وقائم على الفاعلية بين بنيات النص وبين الشاعر ونصه والشاعر والمتلقي، فهي حركة تخرج عن السكون، لتأثر في المتلقي وتترك فيه انطباعا بين الفرح والسرور أو الحزن والألم.

2 -الايقاع الخارجي (الموسيقى الخارجية):

هو الشكل الخارجي للقصيدة، والذي يحدث جرس موسيقي في أذن المستمع ويؤثر فيه وذلك نتيجة نظام الأوزان والقوافي التي تتحكم فيه ، "**ويقصد بها الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي الذي يشكل قواعد أصيلة عامة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري**" [1]. فالإيقاع في القصيدة بمثابة العمود الفقري وإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيه إيقاعاتها، خفّ تأثيره واقترب من مرتبة النثر.

وتجتمع عناصر الإيقاع الخارجي في نسق نأتي على ذكرها كالآتي:

أ. **الوزن:** يعتبر الوزن في القصيدة أهم الأسس الإيقاعية في البناء الهيكلي للنص الشعري وعَدَّه الفارابي حدَّ الشعر فإذا خلا هذا الأخير- الشعر- من الوزن بطُل أن يكون شعرا فقال: "**غير أنّ الشعر إذا خلا من الوزن بطُل أن يكون شعرا**"[2]، فهو عنصر جوهري وأصيل في بناء القصيدة الشعرية العربية – بخاصة القصيدة التقليدية- وقال عنه ابن رشيق القيرواني : "**الوزن أعظم أركان**

[1] صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة – قصيدة أنشودة المطر للسيا ب أنموذجا- رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة ألسانيا وهران، 2012-2013، ص 94.

[2] الفلوابي: جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص أرسطو في الشعر لابن رشد: ت ح: محمد سليم سالم، المحبس الأعلى للشؤون الإسلامية، [دط]، 1971م، ص 172.

حدّ الشعر وأولاها به خصوصية "[1]، أما المحدثين- علماء العروض- فعرَّفوا الوزن بقولهم :

"**مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معيّنة وترتيب معيّن**"[2].

والوزن في الشعر هو المسار الأفقي في القصيدة، بينما تعتبر القافية المسار العمودي، فهما يشكلان توازيا في البيت الشعري، "**فالوزن ليس صورة موسيقية فرضت عليه فرضا لتكون حلية تزينه، بل إنه ظاهرة طبيعية تصور ارتقاء العاطفة** "[3]، ومن أهل العروض من كان الوزن بالنسبة له إشكالا لكونه يتعالق مع مفهوم الإيقاع، إذ لما كان الشعر هو عملية إبداعية إلى حد كبير نتج عنها إيقاعا موسيقيا ولّد هو الآخر وزنا، سعى الشعر من خلال عناصره إلى تحقيق الانسجام والتّوافق في القصيدة هذا الانسجام يحققه الإيقاع بمعنى أن هذا الأخير أشمل من الوزن فهو : "**وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت الشعري أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أ كثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة** "[4] بينما يتحدّد معنى الوزن "**بأنه مجموع التّفعيلات الّتي يتألّف منها البيت بكيفية معيّنة وترتيب معيّن**"[5]

ونخلص إلى أن الوزن نظام يحقق للشعر أنغاما متناسقة وذلك بتتوالى الأصوات المتحركة والساكنة في نسق معيّن ممّا يؤدّي إلى تشكيل وحدة نغمية هي التفعيلة وهذه التفعيلات هي:

فاعلن، فعولن، مستفعلن فاعلاتن، مفاعيلن، مُفاعلتن، مُتفاعلن، مفعولات، مستفعلن، وفاعِلاتن.

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ت ح: محمد محي الدين، عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ج1، [دط]، [دت]، ص 134.

[2] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [دط]، 1993م، ص35.

[3] ابتسام دهينة: بنية الخطاب الشعري في ديوان علقمة بن عبدة الفحل، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في النقد الأدبي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2003-2004، ص 11.

[4] عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، [دط]، 1985، ص 47.

[5]

هاته التفعيلات بنى منها الخليل "**خمسة عشر وزنا سُمي كل منها بحرا، وذلك كما يقولون، لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن بما لا يتناهى من الشعر**"[1] ثم استدركه تلميذه الأخفش في بحر سماها المتدارك.

ب -**القافية:** جاء في الحديث عن القافية بأنها : "**هي الركن الثاني من أركان الموسيقى الخارجية والتي تضفي على البيت جوا نغميا شجيا يسهم تكرارها في خواتم الأسطر والأبيات في خلق موسيقى الشعر**"[2] فهي الوجه الثاني لإيقاع القصيدة بعد الوزن.

ومن هذا المنطلق سنتطرق إلى تعريف القافية عند اللغويين – في اللغة– ثم عند العروضيين– في الاصطلاح

1.**لغة:** ورد في لسان العرب : "**وقافية كل شيء: أخره ومنه قافية بيت الشعر، وقيل قافية الرأس مؤخره، وقيل وسطه**"[3] فأصل كلمة (قافية) هو الفعل "قفا" يقفو، وقيل "**وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام أي تجيء في آخره**"[4].

فالقافية بالمعنى اللغوي –عامة – هي التتبع والآخر، وهي في الشعر تطلق على آخر القصيدة وأيضا على القصيدة نفسها من باب التوسع "**ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية**"[1]

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1972، ص 51.

[2] ندى عسكر محمود: البناء الصوتي في شعر ابن الحداد الأندلسي (480 هـ)، الجامعة المستنصرية، كلية التربية الأساسية، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 73، 2012، ص 01.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج11، (مادة وقع)، ص 237.

[4] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تج: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م– 1415 هـ، ص 149.

قالت الخنساء:

وقافية مثلَ حَدّ السّنَا *** ن تَبقَى ويَذهَبُ من قَالهَا

جاءت في قول الخنساء بمعنى القصيدة.

2.اصطلاحا: لقد كانت القافية محل خلاف بين أهل العروض والدارسين لها فمنهم من رآها آخر كلمة في البيت من هؤلاء الأخفش، يتعارض معه الفرَّاء وابن عبد ربه في هذا معتبرين القافية هي حرف الروي لأنه الحرف الذي تنسب له القصيدة.

إلا أن الرأي الذي اعتمده جمهور العلماء قول الخليل بن أحمد الفراهيدي فيقول التبريزي موضحا هذا الإشكال : "**والقافية قد اختلفوا فيها، فقال الخليل: هي آخر البيت إلى أو ل ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، قال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت اجمع ... ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية. والجيد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل والأخفش**"[2]، نستنتج أن القافية قد ترد كلمة أو كلمتين أو بعض من الكلمة آخر البيت في القصيدة (/ 0////0) على حد قول الخليل وينطبق هذا المفهوم على القصيدة العمودية وبشكل نسبي على القصيدة الحرة فالقافية في كل الأحوال تمثل إيقاع النهاية.

يمكن الجزم إذن بأن القافية "**هي مقاطع صوتية تأتي آخر كلّ كلمة بيت لتكون فاصلا بينه وبين البيت الذي يليه، أو لنقل هي مجموعة أصوات تتكرّر في أواخر الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يشكّل جزءًا من الموسيقى الشعرية فهي عنصر تطريب توحّد النغم وتزيد من شعره**

[1] نفسه، ص 149.

[2] نفسه، ص 149.

الأخاذ"[1] فهي بمثابة الفواصل الموسيقية تمثل نسقا من الأصوات المتكررة في نهاية الأبيات فتؤثر في السامع.

وللقافية خمسة مسميات بحسب عدد الحركات بين الساكنين الأخيرين جمعها أحمد الهاشمي في كتابه "**ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**" فقال:

بالمتكاوس ادعُ كلّ قافيـة *** في سَاكنيْها أَرْبَعٌ مُتَواليه

وإنْ يكُنْ منها ثلاثٌ سمّها *** بالمتراكب بشرط ضمّـها

وسمّها إنْ كان فيه اثنـان *** متداركا لا زلت في أمـانِ

وإن بفرد ساكناها افترقـا *** فالمتواتر لها اسم ينتقـى

وإن رأيت السّاكنيْن اجتمعا *** بالمُترادف ادعُها واسْتمعـا[2]

ومعنى القول بالمنطق الرياضي:

1. المتكاوس ← 0////0
2. المتراكب ←0///0
3. المتدارك ←0//0
4. المتواتر ←0/0
5. المترادف ←00

[1] رحماني ليلي: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، ص 137.

[2] أحمد الهاشم ي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ضبطه وعلق عليه علاء الدين عطية، ط 3، مكتبة دار البيروتي، 2007م- 1427 هـ، ص 137.

والحرف الساكن يُمَثَّلُ له بـ (0) أما المتحرك بـ (/).

3- حروف القافية:

يقول التبريزي: "**ويعرض في القافية من الحروف والحركات المسميات المراعيات ستة أحرف وست حركات، فالحروف: الروي، والوصل، والخروج، والردف، والتأسيس، والدخيل**"[1].

فالقافية تتشكل من مجموعة حروف لكل منها اسم وكذلك حركات تلك الحروف وسنأتي على ذكر حروف القافية على التوالي:

أ. **الروي:** جاء في تعريفه أنه: "**الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وسمّي بهذا الاسم لأن الشاعر حينما يبدأ قصيدته يتروّى ويتفكّر في إنشائها على أيّ حرف تكون**[2].

فالروي أهم حروف القافية، وهو من حدود الشعر – القديم خاصة – فهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلتزمه الشاعر في آخر كل بيت من قصيدته.

وقد جرت العادة عند العرب بأن تنسب القصيدة إلى حرف الروي، فيقال نونية ابن زيدون، ولامية الشنفرى، وسينية البحتري...

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

[2] ينظر: أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 129.

وكل حروف العربية تصلح لان تكون رويا عدا حروف العلَّة والهاء وُضِعت لهما شروطا، أن لا تكون للتثنية أو للجمع أو للإطلاق والألف التي بدل من التنوين، وفي الهاء أن لا تكون للوقف والتأنيث.

ب. الوصل: جاء في تعريفه عند أحمد الهاشمي في كتابه ميزان الذهب في صناعة شعر العرب "**هو حرف مدّ ينشأ عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق** "[1] فالوصل هو حرف لين ناشئ عن إشباع حركة الروي.

وقيل سمي الوصل وصلا "**لأنه وصل حركة حرف الروي، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين**"[2].

ج. **الخروج:** ورد في كتاب الكافي في العروض والقوافي تعريف الخروج بأنه "**يكون بثلاثة أحرف، وهي الألف والياء والواو السواكن يتبعن هاء الوصل**"[3].

فهو حرف مد يلي هاء الوصل إشباعا لحركتها. وقيل في سبب التسمية "**لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي**"[4].

د. الردف: وجاء في تعريفه فقيل: "**والردف ألف أو ياء أو واو سواكن قبل حروف الروي معه، والواو**"[1].

---

[1] المرجع السابق، ص 130.

[2] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 152.

[3] نفسه، ص 152.

[4] نفسه، ص 153.

ومعنى القول أن الردف هو حرف المد الذي يأتي قبل الروي مباشرة متمثلا في الألف والياء والواو. وقيل إنما سمي ردفًا : "**لأنه ملحق في التزامه وتحمل مراعاته بالروي، فجرى مجرى الردف للراكب لأنه يليه وملحق به**"[2]

هـ. **التأسيس:** عرفه التبريزي بقوله: "**لا يكون إلا بألف قبل حرف الروي بحرف**"[3] وهو كلّ ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد صحيح. وقيل قد سميا تأسيسا : "**لأن الألف ههنا للمحافظة عليها كأنها أس للقافية**"[4]

و. **الدخيل:** هو الحرف المتحرك الواقع بين التأسيس والروي، فجاء في تعريفه بأنه: "**الحرف الذي بين التأسيس والروي**"[5].

قال التبريزي: "**ولا تبالي أي الحروف كان الدخيل، ولهذا سمي دخيلا، لأنه كأنه دخيل في القافية، ألا تراه مختلفا بعد الحرف الذي لا يجوز اختلافه، يعني ألف التأسيس**"[6].

ولشدة الارتباط بين الحروف وحركاتها وجب أن نتطرق إليها ولو بإيجاز، هذه الحركات جمعها صفي الدين الحليّ في بيتين يقول فيهما:

إنَّ القوافي عندنا حركاتها *** ست على نسق بهن يلاذ

---

[1] نفسه، ص 153.

[2] المرجع السابق، ص 154.

[3] نفسه، ص 154.

[4] نفسه، ص 155.

[5] نفسه، ص 156.

[6] نفسه، ص 156.

رس وإشباع وحذو ثم تو *** جيه ومجرى بعده، ونفاذ

الرسُّ: الفتحة قبل ألف التأسيس (الروَاحل).

الإشباع: حركة الدخيل (أسلور)

التوجيه: حركة ماقبل الروي المقيد (السحُقْ).

المجرى: حركة حرف الروي (منزلِ).

النفاذ: حركة هاء الوصل (مقامهَا).

الحذو: الحركة قبل الردف (سعِيد).

هذا المشهور من الحركات وقد أضاف العلماء بعض حركات إلى جانب هذا ولكن شاء أن نختصر هذه النقطة في ما ذهب إليه جمهور العلماء فقط وما استحسنوه.

4- القافية بين الإطلاق والتقييد:

وقيل بأن القوافي تنقسم من حيث حركة الروي وسكونه إلى نوعين مقيد ومطلق "**فالمقيد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصولا**"[1].

أولا: القافية المقيدة: وهي "**ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا**" [1] فهي ما كان آخرها ساكنا وصفة لازمة للقوافي ذات الروي الساكن. ومثال ذلك:

[1] المرجع السابق، ص 146.

نهنه دموعك إن من *** يبكي من الحدثان عاجز

عَاْجِزْ

0/0/

فالقافية هنا مقيدة، رويّها الزاي ساكنة والقافية هي [عاجز= /0/0] وضربها المتواتر.

ثانيا: القافية المطلقة: أما القافية المطلقة "**وهي ما كان رويها حرفا صامتا متحركا**"[2].

ومثال ذلك قول أبي تمام:

يَا يوَمَ وَقْعَةَ عَمُّوريةَ انْصَرفَتْ *** عَنْكَ المنُى حُفَّلاً مَعْسُولَةَ الحَلَبِ

ةَ لْحَلَبِيْ

0///0/

والقافية هنا مطلقة، رويها الباء المكسورة والقافية هي[ة لحلبي= /0///0] وضربها المتراكب. وموسيقى هذه القافية أو فر من القافية الساكنة المقيدة وذلك لأن مساحتها الصوتية الزمنية تكون أطول.

وتجدر الإشارة إلي أن القافية عند الشاعر المعاصر لم تبقى كما هي، بل أصبح الشاعر يلجأ إلى التنويع فيها متحررا من قيدها المفروض سلفا وذلك لإخراجها من إطار الرتابة والنمطية،

[1] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ط1، 1997، دار الأيام، الجزائر، ص 138.

[2] المرجع السابق، ص 138.

محافظا على نمط من التقفية الحرة يلزم به نفسه بما يتفق والتدفق الشعري والنفسي . . . إذ أن الشاعر وجد متنفسا في القافية المتنوعة لإبراز خوالج نفسه والتعبير عن عواطفه.

وبعد تطرقنا إلى القافية الشعرية، ننتقل للحديث عن ظاهرة موسيقية هامة تتمثل في عنصر التصريع.

ج. التصريع: جاء في تعريف القدامى للتصريع بأنه : "**ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته** "[1]. هذا تعريف ابن رشيق ويشاطره التبريزي الرأي نفسه إذ يقول : "**التصريع هو أن يقسم البيت نصفين، ويجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع، وتغير العروض للضرب فإن كان الضرب مفاعيلن جعلت العروض مفاعيلن وإن كان الضرب فعولن جعلت العروض فعولن**"[2].

ولما كان التصريع مظهر من مظاهر القصيدة العربية يدخل ضمن الموسيقى الخارجية للقصيدة، كان معنى القولين بالإجماع هو توافق البيت الشعري ضربه مع عروضه في الوزن والإعراب والتقفية فتصبح نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني في النغمة الموسيقية، شريطة أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها لتلحق الضرب في وزنه.

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 173.

[2] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 20.

وتكمن زينة القصيدة في حسن الاستهلال "**ينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره فإنّه أول ما يقرع السمع وبه يستدلّ على ما عنده من أول وهلة** "[1] كذلك يعتبره أبي تمام حين قال في بيته:

ونفَقوا إلى الجَدْوَى بجَدْوَى وإنّما *** يروقُكَ بيْت الشِّعرِ حَيْث يُصَرّعِ

وقد اعتبر البعض التصريع ميزة من الميزات التي تخص الشعر دون النثر وهو فارق بينهما، وشبيه بالسجع في النثر، إذ جرت العادة عند العرب بأن تصرع أوائل قصائدها فتكون علامة على وجود قافية، وذلك كي يفرق المستمع هل الكلام الذي تلقاه منثورًا أو موزونًا.

بالإجمال للتصريع وظيفة إيقاعية جمالية وأخرى تأثيرية تترك في النفس انطباعا وتأثيرا.

وتجدر الإشارة إلى أن التصريع سمة خاصة بالشعر العمودي بنسبة كبيرة، لكن ذلك لم يمنع من أن يكون له حضور في الشعر الحر الذي تخلص من وحدة الروي والقافية، فلم يغب في أشعارهم وإنما تعامل معه الشعراء بشكل يجمع بين النمط القديم ومتطلبات الحداثة وذلك بتوحيد الروي في السطرين الأول والثاني وذلك يكافئ الشَّطْرَين في البيت التقليدي فيصبح السطران بذلك معادلين من الناحية الإيقاعية.

د. التدوير: لازم التدوير القصيدة العربية التقليدية ونشأ بين شطريها إذ قال عنه النقاد القدامى بأنه: "**ما كان قسميه متصلا بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة**"[1]

[1] ابن رشسق القيرواني: العمدة، ج1، ص 217.

وهو أحد العناصر المكونة للإيقاع الموسيقي وهو اتصال بين شطري البيت فتنقسم كلمة يقع بعضها في آخر عروض البيت ونصفها الآخر في بداية عجزه، فيسميه النقاد بالمداخل أو المدمج ويرمز له في وسط البيت بحرف»م".

وهو مصطلح عروضي قديم قدم القصيدة العربية وعرَّفه العروضيين المحدثين "**البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني كقول أبي العلاء المعري:**

خَفِّفْ الوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الـ * أَرْضِ إلاَّ مِنْ هَذِهِ الأَجْسَاد"**[2]

ويسمى البيت عندهم بالمدوَّر.

والتدوير ضرورة فنية ذات بعد جمالي موسيقي وكذلك دلالي، فامتداد هذا الشعور ما هو إلا تعبيرا عن عدم الانقطاع في الفكرة واستمرار لحالة وجدانية امتلكته ورغبته في عدم التوقف وامتناعه من التقاط أنفاسه حتى يكمل البيت إلى آخره "**فامتداد البيت واندماجه خرق استقلالية الشطرين على المستويين الصوتي والدلالي، على حين يبقى كل شطر محتفظا بقيمته الوزنية بما يحتويه من عدد التفعيلات التي اقتضتها طبيعة البحر المنجز**"[3] هذه الظاهرة العروضية انتشرت مع البحور المركبة أكثر منها مع البحور الصافية.

---

[1] المرجع السابق، ص 177.

[2] أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 25.

[3] رحماني ليلى: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، ص 240.

ذهب بعض الباحثين إلى أن التدوير ميزة خاصة بالشعر الشطري ومقصورة عليه بحيث يغيب في الشعر الحر، لأنه يعتمد على نظام الأسطر لا الشطرين، من هؤلاء نازك الملائكة التي تعتبره أنه انقسام الكلمة قسمين بين شطري البيت كل واحدة منها تنتمي إلى تفعيلة، فهي تنفي بذلك وجوده في شعر التفعيلة لكن على عكس ذلك إن الشعر الحر لم يعد مقيد بالقافية في نهاية كل سطر شعري وهذا بإجماع العلماء والسطر في أغلب الحالات مفتوح لا مغلق، وهو ما يسهل التدفق الوزني الذي ندعوه تدويرا[1].

3- الايقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية) :

أول ما ينبغي الإشارة إليه عند حديثنا عن الإيقاع الداخلي، هو أنّ كلمة المتمثل في الوزن والقافية. على أنّ موسيقى الشعر لا تقتصر على الوزن والقافية على الرّغم من أهميتهما ومكانتهما ولكنّها تتجاوزهما لتشمل تآلف الحروف وتنوّعها "**لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن القافية أو ما يسمّى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعدّاه إلى طبيعة التراكيب اللغوية للقصيدة أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية**"[2].

معنى ذلك أنّ موسيقى الشعر تتحقق على مستويين: مستوى الوزن والقافية، – وهذا ما رأيناه في الفصول السابقة – ومستوى جرس الألفاظ أو ما يطلق عليها الموسيقى الداخلية. فهو في

[1] أنظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1983م، ص 117- 120.

[2] إبراهيم رماني الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 209.

تعريف بعض الباحثين "**النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنّه مزاوجة بين المعنى والشكل بين الشاعر والمتلقي**"[1].

فالإيقاع الداخلي مسألة أكثر خفاءً وانبثاثا في نسيج البيت على جميع مستويات الأبنية فيه لغويا ودلاليا وتركبا وتصويرا عاطفةوتفكيرا ومنه يؤدي دورا هاما في تعميق وخلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازن مع الإيقاع الخارجي للقصيدة، ففي الشعر لا يكتفي "**بدرس الوزن وهو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وإنّما يدرس إلى جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيّئ جرسا نفسيا خاصاً**"[2]

إنّ الاهتمام بالإيقاع الداخلي قديم يرجع إلى بحوث القدامى في البلاغة وفنّ القول، فنجد مصطلحات مثل الرونق – السلامة – الحلاوة –الطلاوة– كثيرة الورود في كتبهم، ولعلّ هذا راجع إلى وعي مبكّر لدى هؤلاء بأنّ الإيقاع لا يتوقف عند الوزن والقافية، وإنمّا هناك عناصر أخرى تدخل في تشكيله فهذا أبو الهلال العسكري يقدم نصيحة للمبتدئ في قول الشعر أجمل فيها كلّ مكونات الإيقاع الداخلي "**وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأحضرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى أو يكون في هذا أقرب طريقا وأيسر كُلفة منه في**

[1] جبدة عبد الحميد الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة توفل بيروت، 1980، ص 354.

[2] رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف الاسكندرية، د، ت، ص16.

تلك، ولأنْ تعلوا الكلام فتأخذه من فوق فيجيئ سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء وكزًا فجًا ومتجعدًا جَلفا "[2]

كما وجدنا إلى جانب أبي هلال العسكري ابن سنان الخفاجي الذي تنبّه إلى الموسيقى الداخلية بإشارته إلى القيم الصوتية، وذلك أثناء دراسته لأصوات الألفاظ والتي حدّد عناصر الجمال الصوتي البحث فيها[1]

أمّا في القصيدة العربية الحديثة يعتبر الإيقاع الداخلي من أبرز الإشكاليات النقدية التي أثارتها نظرا للتباين الشديد الواضح بين النقاد العرب المعاصرين في النّظر إلى هذه الظاهرة. "**فإنّ القصيدة التراثية الجيدة لم تكن تعدمها، خاصّة أنّ الوزن بحاجة ماسّة إلى الإيقاع الداخلي حاجة الجسد للروح لكي يتميّز القالب بالقلب، ويختلف الوزن عن الوزن من البحر نفسه بالإيقاع. الأمر الّذي يجعل لحمة حية توصل بين الشكل والمضمون**"[2] ففريق منهم ينكرها تمام الإنكار ويعتبر الحديث عنها ضربا من الهوس وفريق أخر يؤمن بها ويدافع عنها ، ويتجسدها في القصيدة الحديثة وفي الشعر العربي عامة ويح اول تحديد مظاهرها ورصد حركاتها ووصف مستوياتها فمن الملاحظات النقدية عربيا في هذا المجال قول أنيس إبراهيم "**لا نزال نصر على أن وزن الشعر العربي لا يعتمد على الكمّ وحده بل لا بدّ أن يشرك الكمّ نوع من الإيقاع في أثناء**

[1] أبو هلال العسكري الصناعتين، تحقيق محمد الأمين الخانجي، مطبعة محمود بك، ط1، 1320هـ، ص104.

[2] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي– وقفات نقدية– مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج 3، مجلد 73، 1992م، ص298.

الإنشاد يكون بمثابة عملية تعويض توفق بين أشطر تكثر فيها أحرف المد وأخرى تقل فيها هذه الأحرف أو تفقد"[1]

ويقول في موضع آخر: "**هذا الانسجام الصوتي الداخلي الّذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر"**[2]

فهو تلميح إلى وجود نوع من الإيقاع الداخلي في بناء قصيدة التراث العربية وحول ذات الموضوع يرى شوقي ضيف: "**إنّ موسيقى الشعر لم يضبط منها إلاّ ظاهرها وهو ما يضبطه قواعد علمي العروض والقوافي ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلائم في الحروف والحركات ... وهذه الموسيقى بتفاصيل الشعراء"**[3]

إذن بعد اثباتنا للإيقاع الداخلي من لدى القدامي والمحدثين آن لنا أن نعرّج على مظاهره الّتي لمحناها في المتن المدروس، فهو غنيّ بخرائط إيقاعية تغني البنية الإيقاعية وتتكامل مع الإيقاع الخارجي لتنتج نصوصا غنيّة من النّواحي الصوتية وأولى هذه المظاهر

1.التكرار: يعدّ التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النّص، ومن المفيد أن نشير إلى أنّ هذه الظاهرة سنّة من سنن العرب في أشعارها»ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ص 149،

[2] نفس المرجع، ص 283.

[3] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، 1981، ص 97.

الإبلاغ بحسب العناية، وعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جل ثناؤه من قوله "**فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ**"[1] " سورة الرحمان، الآية: 13".

إذ يفرض السياق تجلية للمعنى وتزكية له، ورغبة من الشاعر في التوكيد المفصّل، ومن ثم تنمية المعنى وبلورته "**إنّ أسلوب التكرار يحتوي كلّ ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية إنّه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه**"[2]

فهو في اللغة من الكرّ بمعنى الرّجوع، يقول ابن منظور: الكرّ: الرجوع يقال كره وكر بنفسه والكر مصدر كر عليه كر عليه يكر كرا وكرو وتكررا عطف عليه، وكرّ عنه رجع وكرّر الشيء وكرّره: أعاده مرّة أخرى، فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار

أمّا في الاصطلاح فهو "**تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد إمّا للتوكيد أو زيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذّذ بذكر المكرّر**"[3]

ولعلّ بنية التكرار من أكثر الأشكال التعبيرية التي يستخدمها الشعراء في بناء نصوصهم الشعرية لما تحققه من تناسب بين الوحدات اللغوية وما يترتب عن ذلك من توافق إيقاعي ودلالي الأمر الذي جعل لهذا المصطلح حضور عند البلاغيين العرب القدامى واو لوه عناية خاصة، فرصدوا أشكاله وأطلقوا المصطلحات البديعية استنادا إلى مواقع تردده في الكلام، فتحدثوا عن

---

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 263.

[3] ابن مرعصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي، مطبعة العراف، ط1، 1969، ج5، ص 34.

الترديد والتصدير وردّ الإعجاز على الصدور حتى استقرّ الأمر عندهم على أنّ وظيفته هي التأكيد والتقرير ولفت الانتباه "**التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع**"[1]

كما أولى النقد المعاصر هذه الظاهرة أهمية كبيرة وذلك لما تحتويه "**من طاقات فنية وتعبيرية تُغني المعنى وتساعد على إعطاء وحدة للعمل وذلك من خلال مظاهره المتنوعة التي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى البيت الشعري**"[2] فالتكرار ظاهرة أسلوبية واسعة النطاق كثيرة التفريع.

2.**المقطع:** المقاطع الصوتية (syllabes): تعددت الآراء اللغوية حول مفهوم المقطع ووظيفته فمنهم من نظر إليه نظرة ألكوستيكية أو وظيفية. وعلى اختلاف وجهات النظر هذه اختلفت تعاريفه ويقول الدلكتور أحمد مختار عمر بأنه: "**أيا ما آنت الاتجاهات واختلاف الآراء فإن الذي لا ريب فيه، هو أن الدراسة اللغوية الحديثة تعتمد على المقطع الصوتي وتتخذه ا وسيلة في التحليل اللغوي الذي يعد الصوت جزءا أساسيا منه**"[3] لأنه يساعد على معرفة خصائص المقاطع وسماتها

[1] مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ببيروت، ط3، 1992، ص 39.

[2] محمد ولد عبدي: الأنساق والسياق، في الثقافة الموريتانية، دار نينوى، دمشق، 2009م، ص 221.

[3] أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص 286.

المختلفة للوصول إلى الفهم الدقيق للمعاني وإيحاءاتها المختلفة، ونستطيع أن نميز في تعريف المقطع اتجاهين مختلفين:

1.**الاتجاه الفونيتيكي** : يرى أصحاب هذا الاتجاه أن المقاطع هي عبارة عن تتابع من الأصوات الكلامية له حد أعلى أو قمة إسماع طبيعية بغض النظر عن النبر والتنغيم الصوتي، تقع بين حدين أدنيين من الإسماع، أو أصغر وحدة في تراكيب الكلمة[1]

2.**الاتجاه الفونولوجي**: يعرف أصحاب هذا الاتجاه المقطع كونه وحدة في لغة على حدة، ولهذا فإن التعريف الفونولوجي الدقيق "**لابد أن يكون خاصا بلغة معينة أو مجموعة من اللغات، ولا يوجد تعريف فونولوجي عام، لأن هذا يخالف الحقيقة المعروفة، أن آل لغة لها نظامها المقطعي المعين**"[2]

ومن هنا فإن المقطع عندهم وحدة تشتمل على عدد من التتابعات الصوتية، تضاف إليها عوامل أخرى النبر والطول والنغم، ويذ لكو د.إبراهيم أنيس بأن اللغة العربية وغيرها من اللغات الأخرى " **تترئب فيها الكلمات من مقاطع وإن كانت أميل للمقاطع المقفلة ويقل فيها توالي المقاطع المفتوحة وبخاصة حين تشتمل على صوائت قصيرة**"[3].

3.**الفونيمات الفوق قطعية**: وهي الفونيمات التي لا تقل أهمية عن مثيلاتها من الفونيمات القطعية في إيضاح المعاني وتبيين المقاصد وفي الوقت الذي تمكنت فيه اللغات البشرية المنطوقة

[1] عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ص 47.
[2] أحمد محتار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص 286.
[3] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص159.

من التعامل مع الفونيمات القطعية فمثلت لها في أنظمتها الكتابية برموز منطوقة، مكتوبة وقطعت بها في أنظمتها الصوتية حيث قسمها الدارسون بعد ذلك إلى قسمين حروف **vowels** وحركات **consonants**صحيحة ساكنة ومن بين هذه الفونيمات التي نتناولها في بحثنا نجد:

النبر: وهو الضغط على مقطع معين من الكلمة ليصبح أو ضح في النطق من غيره لدى السمع، فنجد كانتينيو يعرفه في قوله: "**النبر هي إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوى إما ارتفاعه الموسيقى، أو شدته، أو مداه، أو عدة عناصر من هذه العناصر في نفس الوقت** "[1]

كما نجد العرب قد تطرقوا في دارستهم إلى هذا المفهوم، فالنبر عندهم هو: ارتفاع الصوت، يقال نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو، ونبرة المغنى، رفع صوته عن خفض، والمنبر: مرقاه الخاطب، سمي بذلك لارتفاعه وعلوه[2]

[1] عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية، دار الكتاب الحديث، 2009، ص 281، نقلا عن كانتير: علم الأصوات العربية، ص 104.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج7، ص 40.

نن

الفصل الثانـــــي:

البنية الإقاعيـــــة فـــــي قصيدة أوبامـــــــــا

المبحث الأول: إيقاع القصيدة الخارجي

1.الوزن: إن القصيدة الحديثة لم تخلُ من مكونات الإيقاع الموسيقي، شأنها في ذلك شأن القصيدة التقليدية لأنها تتخذ من التفعيلة وحدة موسقية يكررها الشاعر كما يشاء دون الإلتزام بتكرار عدد معين من التفعيلات وذلك يمنح الشاعر حرية أكبر في تعامله مع نصه، ومن تلك المكونات وزن القصيدة أو بحرها.

وبحر القصيدة – محل الدراسة– هو: بحر المتدارك، وهو البحر السادس عشر من بحور الشعر العربي. تفعيلاته الأساسية هي:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن *** فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وهو بحر سريع الإيقاع خاصة حين تصاب التفعيلة الأساسية فيه بزحاف الخَبْن فتتحول من [فَاعِلُن] إلى[فَعِلُنْ]. وتتعرض التفعيلات إلى تغييرات كثيرة تطلق عليها إسم الزحاف والعلل.

الزحاف: وهو كل تغيير يلحق بثواني الأسباب [السبب= //، م م أو / 0، م س] إمّا بتسكين الحرف المتحرك، وإما بحذف الساكن أو المتحرك ولا يلزم أن يكون في كل أبيات القصيدة والزحاف مفرد ومركب.

العلّة: تغيرات تدخل على الأسباب أو كليهما تدخل على آخر تفعيلة من كل شطر وتلزم كل أبيات القصيدة في غالب الأحيان وتكون بالزيادة أو النقص.

وينطوي المتدارك على إمكانات إيقاعية هائلة، تظهر نتيجة عديد التحولات التي تصيب التفعيلة الأساسية. بعد تقطيعنا للقصيدة واستخراج تفاعيلها سندرس التغيرات التي تلحق بالتفعيلة في الأسطر الآتية من القصيدة :

لست أخاكم حتى أُهجى

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

عِلْ فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلْ

إن أنا لم أصلِ الأرحَامَا

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

فَاْعِلُنْ فَاْعِلُ فَاْعِلْ فَاْعِلْ

لست أباكم حتى أُرجَى[1]

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

فَاْعِلُ فَاْعِلْ فَاْعِلْ فَاْعِلْ

نظرة عُجلى على تقطيع القصيدة نستنتج أنَّ الأغلبية العظمى لتفعيلة فاعلن قد وردت على صيغة فَاْعِلْ بمعنى تعرض التفعيلة لعلَّة القطع أي حذف الساكن[ساكن الوتد// 0 / 0] من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله ودخول زحاف الخَبْن أيضا على التفعيلة فأصبحت فَعِلُنْ

ولم ترد التفعيلة الأساسية سالمة إلا 5 مرات فقط ولعل السبب في هذا يعود إلى تخلص الشاعر مما يقيده ويضعه في قوالب شكلية وهو في حالة منفعلة لا تتحمل ذلك التقييد فيعتبر نفسه

[1] الأعمال الكاملة للشاعر أحمد مطر، ط1 ،2013م. ص 420.

شخص ثائر في ساحة مظاهرة يحمل لافتة مكتوب عليها بالخط العريض **أفيقوا يا عرب ! من عميق السبات الذي أنتم فيه ... الإسلام والعروبة قد أصبحت في الحضيض**

يؤكد عبد الله الطيب ميزات المتدارك إذ يقول أن هذا البحر" **كله جلبة وصراخ..**"[1] وهو ما يفسر نظم الشاعر عليه فهو في حالة تنديد وجلب أنظار العرب إليه.

نشير إلى نقطة غير معهودة في هذا البحر ألا وهي تفعيلة [فَاْعِلُ]، هي تفعيلة مستحدثة أو لنقل أنه زحاف تجنبه الشعراء القداماء عمليا والعروضيون نظريا، بل يمكن القول أن هذه التفعيلة ترتبط بداية بالشعر الحر، وتزعم نازك الملائكة أنها أول من استعمل هذه التفعيلة في المتدارك[2] وقد استعملها الشاعر بكثرة وصلت إلى 36 مرّة في القصيدة من مجمل تكرار التفعيلات 186مرة ، ولعل هذا راجع إلى رغبة مطر في التجديد الإيقاعي والخروج عن الأنماط الإيقاعية المعهودة .

نجمل ما خلصنا إليه في الجدول الآتي:

التفعيلة	فَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَاعِلْ	فَاعِلُ	فَا
تكرارها	5 مرات	36 مرة	108 مرة	36 مرة	مرّة واحدة

-الجدول 1-

[1] عبد الله الطيب : المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، الكويت، 1989، ص103.

[2] ينظر نازك الملائكة: قضايا االشعر المعاصر، ص134.

الزحافات/العلل	شكل التفعيلة بعد التغيير	تواترها
زحاف الخَبْن	فَعِلُنْ – ///0	19.45 %
زحاف مستحدث	فَاعِلُ – //0/	19.45 %
علَّة القطع	فَاعِلْ – /0/0	58.37%

-الجدول 2-

نستنتج من الجدولين أن أكثر التغيرات الطارئة على التفعيلة فاعلن هي علَّة القطع حيث نسبة تواترها في القصيدة % 58.37 ثم تليها زحاف الخبن فَعِلُنْ والزحاف المستحدث فَاعِلُ بنسبة % 19.45 أما التفعيلة السالمة فَاعِلُن فضئيلة نسبة ورودها حيث مانت نسبتة تواترها% 2.07 هذا يحيل إلى رغبته في تجسيد حالاته النفسية بكل حرية.

2.القافية: إن التحرر من القافية سمة تتميز بها القصيدة المعاصرة، هذا التحرر لم يفقدها قيمتها الوظيفية إذ أنها تتعدى دورها الأساسي في تحقيق الضبط الموسيقي واتساق النغم الذي يهمين على القصيدة إلى توليد إنسجام وتناسق على المستويين النفسي واللغوي بفضل ما تمتلكه من تعادلات صوتية تحدث نتيجة تكرار هذه الأصوات في آواخر السطر الشعري، محققة بذلك تأثر المستمع بهذه الأصوات عندما تقع على مسامعه.

وشاعرنا شأنه شأن شعراء التفعيلة تميزت جل قصائده – لافتاته – بتوالي القوافي المتنوعة، وهذا ما نلمسه في مطلع لافتته التي نحن بصدد دراستها إذ يقول فيه:

من أوباما..

لجميع الأعراب شعوبا أوحكاما:[1]

[1] الأعمال الكاملة للشاعر أحمد مطر، ص420.

فنجده يجعل قافية قصيدته مُطلقة أكثر من استعمالها مُقيدة، فالقافية في السطر الأول هي بَأْمَاْ (0/0/)، كَأْمَاْ (0/0/).

فالميم روي القصيدة.

ألف مد: وصل.

الألف قبل الروي: ردفٌ.

وفي قوله:

قرقعةٌ تعلِكُ أحلامًا

وتقيءُ صداها أوهاما

وسعار الضَّجةِ من حولي

لا يَخبُو حتَى يتنَامى

وأنا رجلٌ عندي شغلٌ

أكثرُ من وقْتِ بَطالتِكُم

أطولُ من حكم جَلالتِكُم

فدعوني أُنذركم بدءًا[1].

نستقرئ القافية في هذا المقطع فنخلص إلى :

أولا: هيمنة القافية المطلقة على حساب القافية المقيدة كما في باقي أسطر القصيدة، ففي الأسطر الخمسة الأولى كانت القافية مطلقة:

[1] المرجع السابق، 420.

لَأْمَاْ (/0/0)، هَأْمَاْ (/0/0)، حَوْلِيْ (/0/0)، نَأْمَى (/0/0)، شُغْلُنْ (/0/0)

بينما تحولت القافية الى مقيدة في السطرين التاليين فكانت القافيتان:

طَأْلَتِكُمْ (/0///0)، لَأْلَتِكُمْ (/0///0).

ثم يتحرر الشاعر في قافيته مرة أخرى فتصبح مطلقة في السطر الثامن: بَدْأَنْ (/0/0).

إن هذه الهيمنة للقافية المطلقة إن دلَّت على شيء فإنما تدل فقط على الحالة النفسية والشعورية التي تتملك الشاعر، وذلك في محاولة منه للتنفيس عما يختلج في أعماق نفسه والتخفيف عن عبئه باعتباره محروم من أبسط حقوقه ألا وهي استقراره على تراب وطنه بحرية وسلام، فنلمس فيه إنفعالا وغضبا من الوضع الذي آل إليه العرب، وغيرته على كرامة العروبة التي دنسها العرب وأصبح يشمت فيهم الغرب ويطعنوهم في كرامتهم وشرفهم.

ثانيا: نلحظ أن القافية في اللافتة أنتجت مقطعا طويلا هو (ما، مى) كما في الأسطر الأولى: أوباما، حكاما، سلاما، حزاما، أوهاما، أحلاما، يتنامى ... وهذا المقطع يعبر عن الحزن والاستغاثة والاستعطاف في محور الضعف أي محاولة الشاعر جذب أنظار العرب الى واقعهم الأليم والشعور باستغاثته لهم في أمل تفطنهم لحالهم والمبادرة عن إرادة إلى النهوض بكرامتهم.

ثالثا: تبين لنا أيضا تنوُّع الشاعر بين قافية متواترةٍ أحيانا ومتراكبةٍ في أحيان أخرى، كما ورد في المقطع الآتي:

فأصارحكم.. أني رجلٌ

في كل محطات حياتي

لم أدخل ضمن حساباتي

أن أرعى يوما، أغناما[1]

فالقافية في السطر الأول: نِيْ رَجُلُنْ (/0///0) جاءت متراكبة، وفي الأسطر الموالية: يَأْتِيْ (0/0/)، بَأْتِيْ (0/0/)، نَأْمَاْ (0/0/) جاءت متواترة.

وأيضا في قوله:

فدعوني أنذركم بدءًا

كي أحظى بالعذر ختاما:

لست بخادم مَن خلَّفكم

لأساط قعودا وقياما[2].

كذلك القافية في بَدْأَنْ (/ 0/0)، تَأْمَاْ (/ 0/0)، يَأْمَاْ (/ 0/0) وردت متواترة بينما في خَلْلَفَكُمْ (0///0/) جاءت متراكبة .

-هذا التنويع في القافية الذي يمليه التنوع في السياق الشعوري لدى الشاعر باعتباره سمة القصيدة المعاصرة تحيلنا من جهة أخرى الى رغبة الشاعر في لمس الحرية بخاطر منكسر وتحسيس نفسه بقليل من لذتها باعتباره محروم من أبسط حقوقه ألا وهي استقراره على تراب وطنه بحرية وسلام.

[1] المرجع السابق، 421.
[2] نفسه، 421.

ونجمل ما توصلنا اليه في الجدول الآتي:

رقم السطر	قافيتـه	رمزهـا	نوعها
01	باما	0/0/	مطلقة/ متواترة
02	كاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
03	بابي	0/0/	مطلقة/ متواترة
04	وابي	0/0/	مطلقة/ متواترة
05	باما	0/0/	مطلقة/ متواترة
06	باما	0/0/	مطلقة/ متواترة
07	لاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
08	باما	0/0/	مطلقة/ متواترة
09	زاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
10	باما	0/0/	مطلقة/ متواترة
11	ماما	0/0/	مطلقة/ متواترة
12	باما	0/0/	مطلقة/ متواترة
13	جاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
14	باما	0/0/	مطلقة/ متواترة
15	لاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
16	هاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
17	حولي	0/0/	مطلقة/ متواترة
18	نامى	0/0/	مطلقة/ متواترة
19	شغل	0/0/	مطلقة/ متواترة
20	طالتكم	0///0/	مقيدة/ متراكبة
21	لالتكم	0///0/	مقيدة/ متراكبة
22	بدأن	0/0/	مطلقة/ متواترة
23	تاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
24	خللفكم	0///0/	مقيدة/ متراكبة
25	ياما	0/0/	مطلقة/ متواترة
26	أهجى	0/0/	مطلقة/ متواترة
27	حاما	0/0/	مطلقة/ متواترة

28	أرجى	0/0/	مطلقة/ متواترة
29	واما	0/0/	مطلقة/ متواترة
30	ترني	0/0/	مطلقة/ متواترة
31	لاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
32	ناكم	0/0/	مقيدة/ متواترة
33	تاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
34	يأبى	0/0/	مطلقة/ متواترة
35	غصبا	0/0/	مطلقة/ متواترة
36	شعبا	0/0/	مطلقة/ متواترة
37	غيرهما	0///0/	مطلقة/ متراكبة
38	غاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
39	غامي	0/0/	مطلقة/ متواترة
40	غاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
41	عوبا	0/0/	مطلقة/ متواترة
42	هاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
43	تبقو	0/0/	مطلقة/ متواترة
44	عاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
45	عاما	0/0/	مطلقة/ متواترة
46	رجلن	0/0/	مطلقة/ متواترة
47	ياتي	0/0/	مطلقة/ متواترة
48	باتي	0/0/	مطلقة/ متواترة
49	ناما	0/0/	مطلقة/ متواترة

-الجدول 3-

نستنبط نسبة مجيء القافية مطلقة ونسبتها وهي مقيدة:

-8.16% هي نسبة استعمال القافية المقيدة متمثلة في 4 أسطر فقط من اللافتة وهي العتبة الدنيا في تنويع الشاعر للقوافي.

-91.83% هي نسبة استعمال القافية مطلقة أي بمعدل 45 سطر.

يمكن الجزم إذن أن شاعرنا لم يحطم قيد القافية وإنما نوَّع فيه تنويعا يدفع الرتابة التي تحدث من تكرارها، فلم يرغب الشاعر أن ينحلّ شعره من الإيقاع الموسيقي، لذلك حرص على ذلك التوافق بين أواخر أسطره، فالقافية موجودة سواء أكانت مطلقة أم مقيدة و لم تكن عائق للشاعر في التعبير عن همومه الذاتية والموضوعية وعن قضاياه الوطنية، كما دعا بعضهم إلى تحطيمها باعتبارها قيدا للشاعر.

2.الروي: هو عماد القافية ورديفها، وقد اختار الشاعر روي اللافتة ميما مغيرا إياه في بعض الأسطر إلى الباء، النون، الهمزة، اللام ... معبرا بذلك عن تحررها من قيود القافية وهي من الحروف التي استحسنها العرب وسموها بالذلل لأنها جميلة الجرس، سهلة المخرج لا جهد فيها، مثل ما ورد في الأسطر الأولى من المقطع الأول:

من أوباما..

لجميع الأعراب شعوبا أوحكاما:

قرع طناجركم في بابي

أرهقني وأطار صوابي ...[1]

فالروي الطاغي على اللافتة هو حرف الميم تكرر 33 مرة وقد كان له رنين خاص تناسب وحالة الشاعر الشعورية، وهو من الحروف المجهورة، تتمثل دلالته في الوصف والخبر إذ يعبر عن قمة إحباط الشاعر من الوضع العربي وتدنس هيبة العروبة ويصف من خلاله الواقع العربي المعاش المليء بصور الانهيار والسقوط.

[1] المرجع السابق، ص 420.

يغير الشاعر الروي إلى حرف الباء الذي تكرر 6 مرات في اللافتة واستعمله لتميزه بالوضوح السمعي والشدة إذ تهتز معه الأوتار الصوتية وذلك لإبر از عظمة أوباما وقوته بالمقابل انحطاط مكانة العرب وانكسارهم.

وفي الجدول الآتي سنجمع تنوع الروي وأكثره تكرارا في اللافتة:

الروي	الميم	الباء	اللام	الجيم	التاء
نوعه	مجهور	مجهور	مجهور	شديد	مهموس
تكراره	33	6	3	2	2
تواتره	67.34%	12.24%	6.12%	4.08%	4.08%

-الجدول 4-

نُبيِّن من خلال الجدول أن الحروف الأكثر تكرار هي الميم بنسبة % 67.34 وهو الروي الأكثر ورودا في القصيدة يليه الباء بنسبة % 12.24 ثم اللام بنسبة % 6.12 وأخيرا الجيم والتاء بأقل نسبة هي % 4.08 وهذا التباين كان نتيجة تحرر الشعراء من وحدة الروي التقليدي، بحيث يجدون فيه مساحة أوسع للتعبير عن خلجات أنفسهم.

3. التصريع: إن تفكك بنية البيت الشعري في القصيدة الحرة لم يمنع من تصريع الشعراء لمطالع قصائدهم، وذلك مانلمسه في قصيدتنا إذ نجد شاعرنا قد جعل التصريع في مطلع لافته بما يتماشى ومتطلبات الحداثة.

فنجده في السطرين الأول والثاني من اللافتة قد وحد الروي وهو الميم، الأمر الذي منحهما بروزا إيقاعيا، فيقول مفتتحًا قصيدته:

من أوبَامَا..

لجَميعِ الأعرابِ شعوبًا وحُكامَا:[1]

هذا التوحيد في حرف الروي جعل السطران متعادلين إيقاعيا ومماثلين للشطرين في القصيدة التقليدية، فأحدث التصريع تماسكا إيقاعيًا في البنية الشعرية وتأثيرا نفسيا في المتلقي .

من هذا يتبين لنا أن الشاعر أراد للافتته أن تؤثر في الأسماع وتجلب الإنتباه، فعمد إلى تصريع مطلعها الأمر الذي جعل ألفاظه أكثر توهجا في الدلالة والوضوح، فأكسبها خطابية صادقة مباشرة تعكس حالة الشاعر المتحمسة في تأجيج الثورة على الواقع العربي والنهوض به ليضاهي ما وصل إليه العالم، فأتاح التصريع للشاعر فرصة التعبير عن الضيق ونكده ورغبته الجامحة في استرجاع كرامة العرب وشرفهم، سيما وأن الشاعر عمد الى حرف الميم لكي يوصل ويصف بحق الألم والنكد الذي استكان الشاعر وسلب راحة باله لما آل اليه إخوانه العرب . وهنا يكمه سرّ جمال المطلع في إيحاءاته التي لخّصت كل ما يعانيه الشاعر.

4. التدوير: بالعودة إلى قصيدتنا نسجل كثافة التدوير فيها، هذه الكثافة تجد تفسيرها بالنظر إلى بنية القصيدة العربية المعاصرة التي تهدف إلى أن تكون وحدة متكاملة تأخذ عناصرها بعضها بأطراف بعض وتتشابك موثقة عرى الترابط بينها، والتدوير كفيل بتحقيق ذلك، من الناحية الإيقاعية على الأقل.

[1] المرجع السابق، ص420.

فلما كانت أسطر اللافتة في أغلب حالاتها مفتوحة سهل التدفق الوزني فكان التدوير حاضرا بشدة، ويظهر ذلك في عدم اكتمال تفعيلة السطر الأول فيأتي نصفها الآخر في السطر الثاني ومثاله يتجلي في بداية المقطع الأول وكذا في بقية القصيدة:

من أوبـــاما..

0/0/0/ 0/

فَاْعـِلْ فَاْعِلْ

لجميع الأعراب شعويا أو حكاما:

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

فَعِلُنْ فَاْعِلْ فَاْعِلُ فَاْعِلْ فَاْعِلُنْ فَـاْ

قرع طناجركم في بابي

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

عِلْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعِلْ فَـا[1]

ومعنى هذا أن الشطرين معا يشكلان جملة إيقاعية واحدة، فيجسد لنا امتداد واستمرار لحالة وجدانية تملكت الشاعر وانقباظ في صدره شاء أن يخرجه دفقة واحدة دون توقُّفٍ وتعبيرا عن رغبته في إستمراره في إحياء قلوب العرب ولفت انتباههم دون يأسٍ.

[1] المرجع السابق، ص 420.

ونجمل في الجدول الآتي قائمة الأسطر المدوَّرة والسليمة:

عدد الأسطر	الأسطر المدوَّرة	الأسطرة الصحيحة
49 بيت	18 بيت	31 بيت

-الجدول 5-

لقد بيَّن لنا الإستقراء أنه كانت نسبة التدوير في البيت كبيرة فقد وردت 18 مرّة من مجمل 49 بيت، وذلك على مستوى تفعيلة (فاعلن) إذ نجدها وردت مدوَّرة بعضها في سطر وبعضها الآخر في السطر الموالي وبهذا يتخلص الشاعر من الرتابة والنمطية في القصيدة من جهة المحافظة على سمات القصيدة التقليدية باستحداث طريقة أخرى في تدوير أسطر لافته بما يتماشى ومتطلبات الحداثة.

نجمل من خلال ما سبق بأن التدوير قد وقع بنسبة % 36.73 بينما وردت الأبيات الصحيحة بنسبة % 63.26، وهي نسبة كبيرة حقق من خلالها الشاعر تجسيد حالاته النفسية المتدفقة في استمرار تام دون أن يقف حائل أمامه بفضل هذا التدوير.

المبحث الثاني: إيقاع القصيدة الداخلي

1.التكرار الصوتي أو الحرفي:

تعدّ ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة الشعرية من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت، أو مزاوجة حرفين أو أكثر، وتكرار ذلك يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحروف ليؤدّي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى. يعد تكرار الحرف– عند شعراء الحداثة المعاصرين– ظاهرة فنية تبعث على التأمل، والاستقصاء لاسيما إذا أدركنا أن تكرار الحروف ينطوي على دلالات نفسية معينة؛ منها التعبير عن الانفعال، والقلق، والتوتر، وهذا يدلل على الحالة الشعورية لدى الشاعر، ومنعرجاتها النغمية ضمن النسق الشعري الذي يتضمنه، وأبرز ما يحدثه من أثر في نفس السامع أنه: يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر لكن وقعها في النفس لا يكون كوقع تكرار الكلمات، وأنصاف الأبيات، أو الأبيات عامة، وعلى الرغم من ذلك فإن تكرار الصوت يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية

حروف الهمس	عدد التواتر	النسبة
التاء	18	%17.14
الثاء	03	%2,58
الخاء	09	%8,57
الحاء	16	%15,23
السين	12	%11,42
الشين	07	%6,66
الصاد	06	%5,71
الغاء	8	%7,61
الكاف	16	%15,23
الهاء	10	%9,52
المجموع	105	%99.15

-جدول يبين تكرار حروف الهمس في القصيدة:

بعد هذا الاحصاء للاصوات المهموسة نستنتج ان الاصوات المهموسة الاكثر تواترا هي: التاء والكاف والهاء لذللك سناخذ هذه الاصوات كنماذج للدراسة

1.**التاء:** بالعودة الى الجدولة نستنتج سيطرة حرف التاء في الحروف المهموسة فقد تكرر ثمانية عشر وهو مهموس وثالث الحروف النطعية، وهو صوت يجهد النفس كونه انفجاري والتاء صوت يعبر عن الحزن والتساؤل والحيرة

2.**الكاف:** بالعودة الى الجدول نرى ان حرف الكاف قد ورد ستة عشرة مرة والكافل هو يمهموس شديد انفجاري وحنكي يدل على الضعف والخضوع ولذلك عبر الشاعر عن خضوع الشعب العربي لاوباما الذي يمثل الشعب الغربي فقد ترددت الكاف في في القصيدة في معظمها ترديدا لكاف الخطاب وتشير الكاف في "حالة آونها ضميرا إلى أحد محوري النص وزيادة على أنه صوت صامت فهو يؤدي عدة وظائف الوظيفة النحوية عند ما يكون ضميرا متصلا أو أداة للدلالة على التشبيه

3.**الحاء:** تكرر حرف الحاء ستة عشرة مرة وهي في نفس المرتبة مع حرف الكاف وهو حرف مهموس يوحي بالحرارة، والمدة وبمشاعر إنسانية لا تخلو من المدة والانفعال والاشتياق وهو أعنف الأصوات عاطفة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب فالشاعر يعبر عن مشاعره الحزينة عن واقع مجتمعه العربي الذي يسوده التخلف والتضرع للمجتمع الغربي أما الحروف التي تكررت بصفة ضئيلة الثاء والصاد والشين

-جدول يبين تكرار الأصوات المجهورة:

حروف الجهر	عدد التواتر	النسبة
الباء	22	9,32
الجيم	5	2,11
الدال	7	2,96
الذال	6	2,54
الراء	28	11.86
الزاي	2	0,84
الضاد	4	1,69
اللام	23	9,74
الميم	63	26,69
النون	30	12,71
الياء	14	5,93
الواو	11	4,66
القاف	*12*	5,08
الطاء	0 9	3,81
المجموع	*236*	99,94

بعد هذا الإحصاء للأصوات المجهورة نستنتج أن الأصوات المجهورة الأكثر تواترا هي الميم والنون والراء ولذلك سآخذ هذه الأصوات الثلاثة كنماذج للدراسة

1.الميم: بالعودة إلى الجداول نرى انا حرف الميم قد احتل صدارة الأصوات المجهورة حيث تكرر ثلاثة وستون مرة مما يدل على أهمية هذا الصوت عند الشاعر وورد صوت الميم في الكلمات التالية: اوباما. طعاما. انعاما. نظما. محطات ... وهويدل على الحدة والقطع

والاضطراب والضعف وقد استعمله الشاعر ليعبر فيه عن ضعف وخضوع الشعب العربي أمام الشعب الغربي

2.النون: تكرر هذا الصوت المجهور ثلاثون مرة وورد صوت النون في الكلمات التالية: نظما الدنيا.اغناما. انعاما. أنا ... وهو حرف يحمل في دلالته معنى الحزن والاسى الذي عبر من خلاله الشاعر عن حزنه من تلاعب اوباما بالشعب العربي واحتقاره والتقليل من شأنه

3.الراء: يتكرر حرف الراء في هذا المقطع ثمانية وعشر ينمرة، وهو حرف مجهور متوسط الشدة والرخاوة، ومن خصائصه: الترجيع، والرقة، والنضارة، والتكرار الذي يوحي بالتعاقب والحركة، ومن الناحية الدلالية هنا كعلاقة وثيقة بين المتن الشعري وحرف الراء، فالمقطع يقوم على صعيد العنوان بفعل يتسم بالحركة وبالانفعال السوداوي ولقد ورد هذا الحرف المجهور في الكلمات: اخترت. غيري. يحترم. ارجى. .. مما يل على الحركة فالشاعر يعبر عن الواقع العربي الذي هو في ثبات وواقع الغرب الذي يتقدم ويزدهر فالصفة التي استعملها الشاعر هي الحركة وعدم الثبات أما الأصوات الأقل تكرارا هي الزاي والضاد وهي حروف جهرية تكررت بصورة ضئيلة

نستنتج أن الشاعر قد استعمل الأصوات المجهورة بنسبة عالية لأنها ساعدته على الدلالات بطريقة سهلة مع ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي. والأصوات المجهورة تدل على شخصية الشاعر الجريئة فشعره ثوري فهو يتحدى المجتمع الغربي من خلال شعره .

-جدول يبين تكرار حروف المد:

حرف المد	عدد التواتر	النسبة
الياء	16	12,90
الالف	95	76,61
الواو	13	10,48
المجموع	124	99,99

يطغى على القصيدة حرف المد الألف حيث تكرر 95 مرة بينما الواو الياء ستة عشرة مرة أما الواو فقد تكرر ثلاثة عشرة مرة ولعل الهيمنة النسبية للصوت المفتوح تدل على ان حالة الشاعر كانت تستدعي البث والبوح بما يجول في خاطره من كلمات الحزن على الواقع العربي وسيطرة الغرب فهو مضطر ان إذ لجأ"أحمد مطر"– من أجل توفير الموسيقى في قصيدته – إلى استعمال حروف المدّ بشكل كبير، وهي الألف ويمتاز صوت الألف فضلاً عن كون أصوات اللين كلها مجهورة، وأن مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق والفم حرّاً طليقاً.

تُعَدُّ حروف المدّ أخفَّ الحروفِ جميعها، لأنّها أوسعُها مَخْرجاً ولحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية، إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة، 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)فهي أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلالياً مع

الصوت المصاحب للنداء، أو المخاطبة عن بعد، فكثير منها يوحي بنداء ضمني والمدود تربطها علاقة عضوية بالبنية الدلالية للنص، وهي تتآزر لتسهم بشكل فعال فينسيج الإيقاع الداخلي المتسم بالبطء والليونة والتوجع

تكرار الألفاظ: تبرز في شعر"أحمد مطر"ظاهرة أخرى هي تكرار الألفاظ وهو تكرار يعيد نفس اللفظة الواردة في الكلام لاغناء دلالة الالفاظ التي تشتمل على قيمة إيقاعية تترك أثرها في المتلقي، باعتبار الألفاظ كالكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلاً إلى عالم الشاعر، ومميزاً واضحاً له. وفي قصيدة "اوباما هناك من الألفاظ المتكررة، سواء في المقطع الواحد أوفي القصيد كلها، وهي عبر هذا التكرار والحضور تحقق قيمة إيقاعية واضحة من خلال ضرباتها المتكررة التي تثير التأمّل، وتعدّ مدخلاً لرصد معجمه الشعري، ولتقصي عالمه الدلالي.

جدول يبين تكرار الأسماء:

الكلمة	عدد
أوباما	5
رجل	2
شعبا	4
أنغاما	2

لقد نجح الشاعر في إضفاء الإيقاع القوي على جو القصيدة وذلك بهيمنة لفظ "اوباما" التي تكررت 5 مرات وكلمة الشعب أربع مرات هذا يدل على قوة وسيطرت اوباما على الشعب العربي

وهيمنته فالشاعر يبين لنا من خلال هذا التكرار انا أوباما يمثل السلطة والقوة ويحتقر الشعب العربي الذي يمثل الضعف والتخلف

المقطع: وكما اختلف علماء العربية في تحديد مفهوم المقطع فإننا نجدهم قد اختلفوا أيضا في تحديد أنواع المقاطع، حتى ولو كان الاختلاف طفيفا

1.مقطع متحرك (open)

2.مقطع ساكن (closed)

والمقطع المتحرك هو "**الذي ينتهي بصوت لين قصير أوطويل، أما المقطع السا كن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن** "[1]، ورغم تعدد الآراء حول تقسيم المقطع الصوتي إلا أن معظم الدراسات اللغوية المعاصرة استقرت على التقسيم الآتي :

1.**المقطع القصير** : ويتكون من صوت ساكن + صوت لين قصير(حركة قصيرة) ويرمز للصوت الساكن أو الصامت (consent) بالرمز (ص) أو (C) والصوت اللين أو المتحرك الصائت (Voyelle) بالرمز (ح) أو (V) ومن ثم يرمز لهذا المقطع بالرمز (ص ح) أو(CV) وهذا نحو: (و، ب. ..)

2.**المقطع المتوسط:** وله صورتان: أ- صامت + صوت لين طويل (حرآة طويلة) ويرمز له بالرمز (ص، ح ح)، (C VV) ويمثله الحرف الذي يعقبه مد نحو: (ما، نا، في. .. ب- صوت صامت + صائت قصير+ صوت صامت ويرمز بالرمز (ص ح ح ص) أو(CVC) نحو: (بل، هل...)

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 159

3.**المقطع الطويل:** وله صورتان: أ- صوت صامت + حرآة طويلة + صوت صامت ويرمز له ب (ص ح ح ص) أو (CVVC) ومثاله آلمة (قبل) بتسكين الآخر [1]

والشاعر أو الأديب يختار المقاطع الصوتية التي توافق حالته الشعورية فيجسد من خلالها مشاعر الفرح العميق أو الحزن الطويل، وهذه المقاطع تسهم في تشكيل الإيقاع الشعري الذي يعد بدوره لازمة جوهرية من لوازم النص الشعري، فالإيقاع هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصياغة وهو" **ليست نغمات مكررة فقط بل هي تصوير لجو المعنى طلبا للتواصل المستمر بين المتكلم والمخاطب والموضوع، فأصوات الحروف وترآيب المقاطع وتناغم الحرآات مع السكنات والعلاقات الوطيدة بين مخارج الحروف ومعانيها وتناسقها في مسافات مرسومة، وآل هذه الأدوات لتهيئة الجو العام النفسي للإيقاع، فالموضوع يوحي بالإيقاع والإيقاع يبرز الموضوع**"[2]

-**أنواع المقاطع في قصيدة اوباما :** في محاولة للوقوف على ما تحدثه هذه المقاطع الصوتية في هذه القصيدة قطعت بعض الأبيات:

من/ أو/با/ما./.

ل/ج/مي/ع /ال/أع/را/ب/ ش/عو/بًا/أو/ حك/كا/ما/:

قَرْ/عُ /ط/نا/جِ/ر/كُمْ/ في/با/بي/..

أر/هَ/قَ/ني/و/أ/طا/ر/ ص/وا/بي/..

)اف/عل/ ه/ذا/ يا /أو/با/ما./.

[1] مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، ص 253،
[2] منير سلطان: البديع تأصيل وتحديد منشأة المعارف، مصر، [دط]، ص23.

ات/رك /هـ/ذا/ يا/ أو/با/ما./.

أم/طر/نا/بَرْ/دن/و/س/لا/ما/..

يا /أو/با/ما/.

وفٍّ/فر/ْ لل/عر/يا/ن /حِ/زا/ما.!./.

يا/ أو/با/ما./

خَص/صِ/ّص/ لط/طّا/سَ/ةِ حَم/ما/ما.!./.

يا/ أو/با/ما/.

فص/ِصّلْ/ لن/نم/ل/ة /(بي/جا/ما/.

يا /أو/با/ما../

قر/ق/ع/ة /تَع/لِ/كُ/ أو/ها/ما./.

وَ/سُ/عا/رُ/ اض/ضج/ّجّ/ة/من /حو/لي./.

لا/يخ/بو/ حتى/ ي/ت/نا/مى./

و/أ/نا/ر/ج/ل /عن/دي/شغ/ل..

أك/ثر/ من /وق/ت/ ب/طا/ل/ت/كم/..

أط/و/ل/ من/ حك/م/ ج/لا/ل/ت/كم/

ف/د/عو/ني/ أن/ذر/كم/ بد/ء١../

كي/ أح/ظى/ بال/عذ/ر/ خ/تا/ما:/

لس/ت /ب/خا/دم /من /خَل/ّفَكم/. .

ل/أ/سا/ط /ق/عو/دًا/ و/ق/يا/ما./

لس/ت/ أ/خا/كم /حتى/ أه/جى./

إن /أنا /لم /أص/ل ال/أر/حا/ما./

لس/ت/ أ/با/كم /حتى/ أُر/جى/..

ل/أ/كو/ن /ع/لي/كم /قو/وّا/ما./

و/ع/رو/ب/ت/كم/ لم /تخ/تر/ني./

من خلال هذا التشريح المقطعي لهذه الأسطر يبدولنا أن أكثر أنواع المقاطع الصوتية ترددا فيها هي المقاطع القصيرة (ص ح) وذلك بتواترها 59 مرة، ثم تأتي بعدها المقاطع الطويلة المغلقة (ص ح ص) بتواترها 49مرة، أما المقاطع الطويلة المفتوحة (ص ح ح) فتواترت 47 مرة، فالنوع الأول من المقاطع (ص ح) هو الغالب في هذه الأسطر وفي القصيدة آلها، وذلك لأنه يمثل جل حروف النص، أما المقاطع الأخرى فهي التي تتخلل هذه الأحرف وهي حسب الحالات الشعورية للشاعر، فكثرة المقاطع الطويلة المغلقة هي تعبير عن ضيق نفس الشاعر الغضب والحسرة على مجتمعه الذي لازال تحت سيطرة المجتمع الغربي الذي يتحكم فيه في شتى مجالات حياته.

أما المقاطع الطويلة المفتوحة (ص ح ح) مثل (وا، نا، لو، حا، ما).

تمثل جنوح الشاعر نحو المد لإبداء ضيقه وتبرمه وتصوير حالات الغضب والتمرد على الأحكام الغربية التي جعلت المجتمع العربي كدمية يتحكم فيها.

النبر:

1.**النبر المقطع الأول:** إذا توالت ثلاثة مقاطع متماثلة منا لنوع المفتوح القصير، فالمنبور يكون في المقطع الأول من تلك الكلمة ونجد ذلك في قصيدة أوباما توظيف لهذا النوع من النبر مثل: (أحد) فالمنبور في الكلمة هو حرف الالف

2.**النبر على المقطع الأخير:** إذا كان المقطع من النوع الرابع الخامس وذلك حالا لوقف ونجده في قصيدة أوباما: طناجركم، جلالتكم، خلفكم، انذركم، اخاكم، اباكم، يتبناكم، اصارحكم، فالمنبور هو المقطع الأخير من الكلمة وهو: (كم)

3.**النبر على المقطع الذي قبل الأخير:** إذا لم يكن المقطع الأخير من النوعين السابقين، ولم تتوال في الكلمة ثلاثة مقاطع من نوع واحد (هو المفتوح القصير) ونجد هذا النوع من النبر في قصيدة الشاعر مثلا :أطار فقد جمع النبر في كلمة أطار على المقطع الجدي قبل الأخير وهو(طا) وهو أيضا بالنسبة لكلمة

4.**النبر على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير:** وهو حالات منها:[1]

-إذا كان المقطع الأخير من النوع المفتوح الطويل والذي قبله من النوع المفتوح القصير فالنبر فيها يكون على المقطع الذي سبق ما قبل الأخير أي الأول مثل: فدعو: فالمنبور في هذه الكلمة هو(فد)

[1] عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2009، ص307.

الخاتمة

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات، الحمد لله حمدا كثيرا، طيبا مباركا فيه على إتمام هذا البحث المتواضع بعد هذا البحث المتواضع في بعض الظواهر الصوتية في قصيدة أوباما، تأتي خاتمة هذا الجهد، فمن خلال دارستنا لقصيدة أوباما لأحمد مطر توصلنا لمجموعة من الاستنتاجات منها:

-أن الشاعر العراقي أحمد مطر من ابرز رواد القصيدة العربية المعاصرة ويتميز شعره بالثراء اللغوي والبياني وأسلوبه المتميز في التعبير وإيصال رسالته التي يود إيصالها للمتلقي من خلال سهولة ألفاضها

-أن الصوت أهم وحدة لغوية تعمل في الكشف عن المعاني والدلالات الموجودة في النص الأدبي كما أن له مجموعة من الصفات الجهر، والهمس، والانفجار، والاحتكاك وهذا ليعبر من خلالها على الحالة الشعورية التي يعيشها عن حالة الشعب العربي ومدى تعرضه للظلم والاستبداد من طرف أنظمة الحكم فنجد القصيدة مليئة بالغضب والألم والمأساة والسخرية

-أما البنية الخارجية هناك تغيرات جذرية قد لحقت بنية القصيدة المعاصرة التي تجاوزت الأشكال التقليدية، وأسست لنفسها مداراً جديداً فهذا النوع من القصائد حديث النشأة ساعد الشاعر في لفت انتباه العرب من خلاله لتغير واقعهم في ساحة المعركة مع الغرب حيث استعمل الشاعر بحرا صافيا حتى تكون إنسانيه واستمرارية في تدفق مشاعره وتجسيد حالته الشعورية وتحمل القصيدة سمات القصيدة المعاصرة من تحرر في القافية والروي والتنوع فيهما

-للصوت العربي مجموعة من الظواهر التي تميزه وتضبطه من أشهرها النبر والقطع فهما من الظواهر الصوتية التي تساعد في فهم النص الأدبي واكتشاف معانيه وهذا ما نسميه بدراسة الموسيقية الداخلية

-وفي الختام يبقى الأدب جبلا شامخا ذو ركيزة متينة، تحاول الدراسات تسلقه، فتبلغ أعطافه أحيانا كثيرة، لكنها تعجز أن تعتلي قمته.

والله الموفق في الأولى والآخرة، وهو الهادي إلى سبيل الرشاد.

الملحق

التعريف بالشاعر:

ولد أحمد مطر في مطلع الخمسينات في قرية (التنومة)، إحدى نواحي (شط العرب) في البصرة. وعاش فيها مرحلة الطفولة قبل أن تنتقل أسرته، وهو في مرحلة الصبا، لتقيم عبر النهر في محلة الأصمعي

وفي سن الرابعة عشرة بدأ مطر يكتب الشعر، ولم تخرج قصائده الأولى عن نطاق الغزل والرومانسية، لكن سرعان ما تكشّفت له خفايا الصراع بين السُلطة والشعب، فألقى بنفسه، في فترة مبكرة من عمره، في دائرة النار، حيث لم تطاوعه نفسه على الصمت، ولا على ارتداء ثياب العرس في المأتم، فدخل المعترك السياسي من خلال مشاركته في الاحتفالات العامة بإلقاء قصائده من على المنصة، وكانت هذه القصائد في بداياتها طويلة، تصل إلى أكثر من مائة بيت، مشحونة بقوة عالية من التحريض، وتتمحور حول موقف المواطن من سُلطة لا تتركه ليعيش. ولم يكن لمثل هذا الموقف أن يمر بسلام، الأمر الذي اضطر الشاعر، في النهاية، إلى توديع وطنه ومرابع صباه والتوجه إلى الكويت، هارباً من مطاردة السُلطة.

وفي الكويت عمل في جريدة (القبس) محرراً ثقافياً، وكان آنذاك في منتصف العشرينات من عمره، حيث مضى يُدوّن قصائده التي أخذ نفسه بالشدّة من أجل ألاّ تتعدى موضوعاً واحداً، وإن جاءت القصيدة كلّها في بيت واحد. وراح يكتنز هذه القصائد وكأنه يدوّن يومياته في مفكرته الشخصيّة، لكنها سرعان ما أخذت طريقها إلى النشر، فكانت (القبس) الثغرة التي أخرج منها

رأسه، وباركت انطلاقته الشعرية الانتحارية، وسجّلت لافتاته دون خوف، وساهمت في نشرها بين القرّاء.

وفي رحاب (القبس) عمل الشاعر مع الفنان ناجي العلي، ليجد كلّ منهما في الآخر توافقاً نفسياً واضحاً، فقد كان كلاهما يعرف، غيباً، أن الآخر يكره ما يكره ويحب ما يحب، وكثيراً ما كانا يتوافقان في التعبير عن قضية واحدة، دون اتّفاق مسبق، إذ أن الروابط بينهما كانت تقوم على الصدق والعفوية والبراءة وحدّة الشعور بالمأساة، ورؤية الأشياء بعين مجردة صافية.

وقد كان أحمد مطر يبدأ الجريدة بلافتته في الصفحة الأولى، وكان ناجي العلي يختمها بلوحته الكاريكاتيرية في الصفحة الأخيرة.

ومرة أخرى تكررت مأساة الشاعر، حيث أن لهجته الصادقة، وكلماته الحادة، ولافتاته الصريحة، أثارت حفيظة مختلف السلطات العربية، تماماً مثلما أثارتها ريشة ناجي العلي، الأمر الذي أدى إلى صدور قرار بنفيهما معاً من الكويت، حيث ترافق الاثنان من منفى إلى منفى. وفي لندن فَقَدَ أحمد مطر صاحبه ناجي العلي، ليظل بعده نصف ميت. وعزاؤه أن ناجي ما زال معه نصف حي، لينتقم من قوى الشر بقلمه . ومنذ عام 1986، استقر أحمد مطر في لندن، ليُمضي الأعوام الطويلة، بعيداً عن الوطن مسافة أميال وأميال، يحمل ديوانه اسم اللافتات مرقما حسب الإصدار

من أوباما ...

لجميع الأعراب شعوبًا أو حكاما:

قَرْعُ طناجِرِكُمْ في بابي

أرهَقَني وأطار صوابي

(افعل هذا يا أوبامَا

اترك هذا يا أوبامَا

أمطرنا بَرْداً وسلامَا ...

يا أوباما.

وفِّرْ للعريان حِزاما! ...

يا أوبامَا.

خَصِّص للطّاسَةِ حَمّاما !...

يا أوبامَا.

فصِّلْ للنملة (بيجاما) !..

يا أوبامَا ...)

قرقعة تَعلِكُ أوهاما

وَسُعارُ الضّجّة من حولي ...

لا يخبو حتى يتنامى.

وأنا رجل عندي شغلٌ ...

أكثر من وقت بطالتكم ...

أطول من حكم جلالتكم

فدعوني أنذركم بدءا...

كي أحظى بالعذر ختاما:

لست بخادم من خَلّفَكم ...

لأساط قعودًا وقياما.

لست أخاكم حتى أهجى ...

إن أنا لم أصل الأرحاما.

لست أباكم حتى أُرجى ...

لأكون عليكم قوّاما.

وعروبتكم لم تخترني ...

وأنا ما اخترت الإسلاما !

فدعوا غيري يتبناكم ...

أو ظلو أبدًا أيتاما !

أنا أمثولة شعب يأبى ...

أن يحكمه أحد غصبا...

ونظام يحترم الشعبا...

وأنا لهما لا غيرهما

سأقطر قلبي أنغاما

حتى لو نزلت أنغامي

فوق مسامعكم ... ألغاما !

فامتثلوا ... نظمًا وشعوبا

واتخذوا مثلي إلهاما

أما إن شئتم أن تبقوا

في هذي الدنيا أنعاما

تتسول أمنًا وطعاما

فأصارحكم ... أني رجل

في كل محطات حياتي

لم أدخي ضمن حساباتي

أن أرعى يومًا ... أغنامًا !

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أ/ المصادر:

1- **ابن جنّي:** سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – القصيم- السعودية، ج1 [دط].

2- **ابن رشيق القيرواني:** العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء ج1 [دط].

3- **ابن معصوم:** أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي، مطبعة العراق، ط1، 1969م، ج5.

4- **أبو هلال العسكري:** الصناعتين، تح: محمد الأمين الخانجي، مطبعة محمود بك، ط1.

5- **الخطيب التبريزي:** الكافي في العروض والقوافي تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م-1415هـ.

6- **الخليل ابن أحمد الفراهيدي:** العين، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط 1، 2003م – 1424هـ.

7- **الفارابي:** جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص أرسطو في الشعر لابن رشد، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،[دط]، م1971.

8- **سيبويه:** الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي- القاهرة – مصر، ط3،ج4، 1983م.

9- **شوقي ضيف:** في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، 1981م.

ب/ المراجع:

10- **إبراهيم أنيس:** – الأصوات اللغوية، دار العلوم، مطبعة نهضة مصر.

– موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ط2، 1972م.

11- **إبراهيم رمَّاني:** الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر[دط]

12- **إبراهيم محمود خليل:** في اللسانيات ونحو النص، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007م.

13- **أحمد الهاشمي:** ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ضبطه وعلَّق عليه علاء الدين عطية،ط3، مكتبة دار البيروتي، 2007م-1427هـ.

14- **أحمد مختار عمر:** دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، [دط]، 1997م.

15- **خليل إبراهيم عطية:** البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1933م.

16- **رجاء عيد:** التجديد الموسيقي في الشعر العربي منشأة المعارف الاسكندرية، [دط].

17- **رشيد عبد الرحمن العبيدي:** معجم الصوتيات، مكتبة الدكتور مروان العطية، العراق، ط1، 2007م.

18- **سيد البحراوي:** العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب[دط]، 1993م.

19- **صلاح يوسف عبد القادر:** في العروض والايقاع الشعري، دار الأيام الجزائر، ط1، 1997م.

20- **جيدة عبد الحميد:** الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر- مؤسسة نوفل-، بيروت- 1980م

21- **عبد الغفار حامد هلال:** الصوتيات اللغوية، دار الكتاب الحديث، [دط]، 2009م.

22- **عبد الفتَّاح صالح:** عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، [دط]، 1985م.

23- **عبد القادر عبد الجليل:** - هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء، الأردن، ط1.

24- **عصام نور الدين:** علم الأصوات اللغوية "الفونيتيكا"، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992م.

25- **كمال بشر:**- علم اللغة العام "الأصوات"، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981م.

- علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، [دط].

26- **محمد العميري:** تحليل الخطاب الشعري "البنية الصوتية في الشعر"، الدار العلمية للكتب، الدار البيضاء، المغرب، [دط]، 1990م.

27- **محمد مفتاح:** تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992م.

28- **محمد ولد عبدي:** الأنساق والسياق في الثقافة الموريتانية، دار نينوى، دمشق [دط]، 2009م.

29- **مصطفى بوعناني:** في الصوتيات العربية والغربية (أبعاد التصنيف الفونيتيكي للتنظير الفونولوجي)، عالم الكتب الحديث -عمان- الأردن ط2، 2010م.

30- **منير سلطان:** البديع تأصيل وتحديث، منشأة المعارف مصر، [دط].

31- **نازك الملائكة:** قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1983م.

32- **هادي نهر:** علم الأصوات النطقي دراسات وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2011م.

33- **يحيى بن علي المباركي:** المدخل إلى علم الصوتيات العربي، خوارزم العلمية - جدة- السعودية، 1428هـ، [دط].

34- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، الكويت، 1989م، ص103.

35- أبو الحسين عبد الله ابن سينا: أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد حسان الطيان ويحيى برعلم، مطبوعات مجمع اللغة العربي، دمشق.

36- الطيب البكوش: التصريف من خلال علم الأصوات الحديث، تقديم صالح القرمادي، مكتبة الإسكندرية، ط3، 1992م.

37- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي- وقفات نقدية- مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج3، مجلد 73، 1992م.

ج/ المعاجم:

38- **ابن منظور:** لسان العرب، تح: عبد الله الكبير، دار المغرب، القاهرة، ط1، م4، مادة صوت.

- لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2003م، ج5، مادة وقع.

39- **الفيروز آبادي:** القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة لبنان ط8، 2008م.

40- **أبو الحسن أحمد فارس زكرياء:** معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، 1979م.

د/ الرسائل الجامعية:

41- **ابتسام دهينة:** بنية الخطاب الشعري في ديوان علقمة بن عبدة الفحل، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في النقد الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2003-2004.

42- **صفية بن زينة:** القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة - قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا-، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانيا، وهران، 2012-2013.

43- **ليلى رحماني:** البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض وموسيقى الشعر، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان 2014-2015.

د/ الدوريات:

44- **ندى عسكر محمود:** البناء الصوتي في شعر ابن الحداد الأندلسي (ت480هـ)، كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية الأساسية العدد:73، 2012.

الفـــــهرس

فهرس المحتويات

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة..... أ-د

الفصل الأول: إضاءات نظرية في مفهوم الصوت وصفاته..... 9-

المبحث الأول: تعريف الصوت اللغوي

تعريف الصوت.....09

الفرق بين الصوت والحرف.....13

تعريف الصوت اللغوي.....14

المبحث الثاني: تصنيف أصوات اللغوي

الصوائت.....17

الصوامت 19

صفات الأصوات.....20

المبحث الثالث: إيقاع القصيدة الخارجي والداخلي.....29

مفهوم الإيقاع.....29

الإيقاع الخارجي.....30

الإيقاع الداخلي.....43

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية في قصيدة أوباما 52

المبحث الأول: إيقاع القصيدة الخارجي.....52

المبحث الثاني: إيقاع القصيدة الداخلي.....66

خاتمة..... هـ

ملحق.....80

قائمة المصادر والمراجع.....86

الفهرس.....91