الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

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

المرجع: .....

قصيدة المساء لخليل مطران بين البنية العروضية والبنية الدلالية

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: دراسات لغوية

التخصص: لسانيات تطبيقية

إعداد الطالب:
- معاد سريدي

إشراف الدكتور:
- عبد الحميد بوفاس

السنة الجامعية:**2017-2018**

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

قال تعالى: " وفوق كل ذي علم عليم "
صدق الله العظيم

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " كن معلما فإن لم تستطع فكن متعلما فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم "

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين أما بعد :

نشكر أولا وأخيرا الله سبحانه وتعالى على نعمته العظيمة ونحمده على فضله علينا بإتمام الدراسة ونرجو الله أن ينفع بها كل من يطلع عليها .

ويسرنا أن نتقدم بأوفر وأبلغ معاني الشكر والتقدير إلى من مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة إلى جميع أساتذتنا بمعهد الآداب واللغات وأخص بالذكر الدكتور الفاضل " عبد الحميد بوفاس " الذي رافقنا طيلة مشوارنا هذا من بدايته حتى النهاية فشكرا جزيلا لك، ولكل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذه المذكرة.

الإهـــــــــــــــــــــــــــداء

الحمد لله الذي خلق الإنسان ولم يكن قبل الخلق شيئا، ووهبه سمعا وبصرا والحمد لله الذي وفقني وأعانني ونور عقلي بالعلم والمعرفة ، ولك الحمد كما ينبغي لوجه جلالك وعظيم سلطانك، وصلى الله وسلم على من أضاء لنا دروب هذه الأرض خير الأنام "محمد صلى الله عليه وسلم " أهدي ثمرة سنيني إلى :

* أغلى وأعز جوهرتين في حياتي "أمي وأبي حفظهما الله "

أهدي عملي هذا إلى أمي التي رفع الله من مقامها وجعل الجنة تحت أقدامها أولى الناس بصحبتي، ريحانة حياتي وبهجتها،يامن توسدت في صدرك الحنان صاحبة القلب الكبير إلى الشمعة الباكية حبا إلى التي تخجل كلماتي حين أذكرها وتستحي عباراتي حين أشكرها

"إلى رأفتي وحناني التي لم تنساني بدعواتها أمي الحبيبة أدامها الله تاجا فوق رؤوسنا."

إلى الذي منحه الله القوة ومنحني الثقة أبي ووهبني الأخلاق والأدب والتربية إلى الذي باع راحة شبابه ليشق لي الطريق إلى الذي أشعل سنين عمره شموعا ساطعة البريق لينير دربي بالنصح والإرشاد فكان لي درع الأمان أحتمي به إلى الذي منحني الدعم في الحياة أبي الغالي حفظه الله.

* إلى من قاسموني عطف وحنان أمي وأبي،إلى سر سعادتي وقدوتي في الحياة أخواتي الأعزاء:

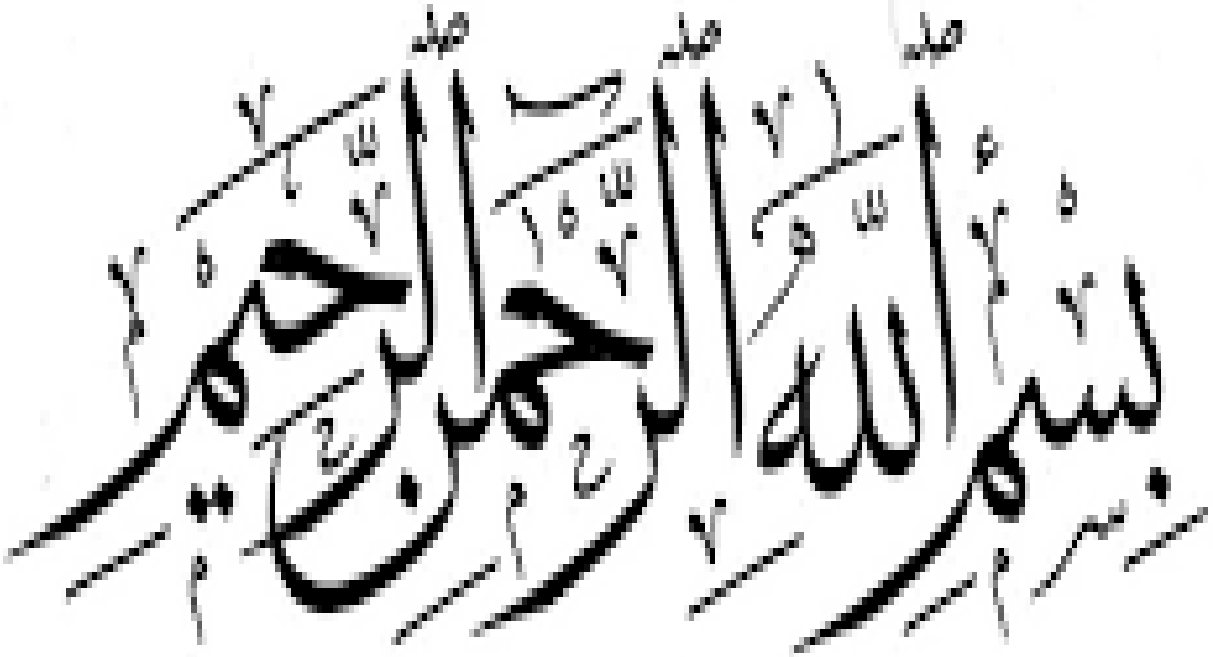
خالد وإبنته ، وسيلة وأولادها، وهيبة وأولادها، ليلى وابنها وأمينة وابنها وخولة وإلهام.

** إلى أعز أصدقائي الذين جمعني بهم القدر فأصبحوا نعم الأصدقاء، وشققنا الطريق سويا يدا بيد نحو طريق النجاح: السعيد، أحمد، ياسين، ساعد، نصر الدين، بلال، محمد، نصر الدين، حمزة، فارس، عبد الكريم، لويزة، خولة وشيماء.

إلى كل أساتذتي الكرام الذين درسوني .

من قاسمتهم أياما من عمري وإلى كل من يعرفني وبادلني الحب والاحترام من دون استثناء ؛ من أهل وأقارب وأصدقاء.

أهدي عملي هذا إلى كل من يعرفني من قريب أو بعيد وتمنى لي التوفيق.


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمـــــــــــة

مقدمة:

تعدّ اللغة من الظواهر الفريدة التي ميزت الإنسان عن غيره من المخلوقات باعتبارها وسيلة للتفاعل وأداة للتواصل بين الأفراد داخل المحيط الاجتماعي، وهذا ما جعلها جديرة بالدراسة والبحث ومحاولة الإحاطة بكل جوانبها ، وهو ما صيّرها تزخر بالعديد من العلوم التي امتازت بها عن العلوم الأخرى. ومن بين العلوم التي خاضت فيها نجد علم النحو والصرف وعلم الدلالة وعلم الأصوات وعلم العروض هذان الأخيران يعدان من العلوم التي شكّلت سبق وتفرّد اللغة العربية عن غيرها من اللغات.

فعلم العروض من العلوم التي لا غنى عنها لدارس علوم اللغة العربية وآدابها، ذلك أن هذا العلم يبحث في الشعر الذي يخاطب الوجدان وينقل أجمل أساليب التعبير والبلاغة فالعروض علم يعرف به أوزان النظم وما يعتريها من تغيرات وما يتعلق بها من أحكام ويعتبر هذا العلم ذا أهمية كبيرة حيث يصقل موهبة الشعر ويهذبها ويجنبها الخطأ والانحراف في قول الشعر، ويمكّن قائل الشعر من معرفة التغير الذي لا يجوز الدخول فيه أو ما يجوز وقوعه في موطن دون الآخر وكذلك يمكن الوقوف على ما يرد في التراث الشعري من اتساق الوزن وتأنف النغم.

كما يعتبر علم الأصوات أيضا من العلوم التي حظيت باهتمام العلماء العربي الأوائل وقد وصل الأمر بالعلماء العرب إلى الارتجال إلى البادية حتى يتمكنوا من التقاط الأصوات من العرب الأقحاح على أصولها. ويرجع سبب اهتمام العرب بهذا

العلم لارتباطه بالقرآن وترتيله. وقد تنبه بعض اللغويين إلى دلالة بعض الأصوات وذلك من خلال ارتباطها بالكلمة الواحدة كما حاول العديد من العلماء المحدثين استوحاء الدلالة من خلال الأصوات وما يتميز به كل صوت من صفة عامة أو خاصة.

فالمشكلة التي يبسطها هذا البحث يمكن أن نصوغها كالآتي :

- – هل للأوزان والموسيقى والإيقاعات الشعرية دلالات و معاني تعبر عنها؟

- ما هي العلاقة والرابط بين الأصوات ودلالتها؟

- هل هذه العلاقات طبيعية ضرورية؟ أم اصطلاحية اعتباطية؟ وفيما تتمثل مظاهر هذه العلاقة إن وجدت.؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات اخترنا بحثا موسوما:

قصيدة المساء لخليل مطران بين البنية العروضية والبنية الدلالية.

ومن خلال هذه الدراسة نسعى إلى تحقيق أهداف عامة وأخرى خاصة ، فالأهداف العامة تتمثل في:

- الإسهام في معرفة ما في الشعر العربي من تناغم وإيقاعات صوتية مختلفة في أوزانها.

- الوقوف على علاقة الأصوات وما تحققه من دلالات في الشعر العربي.

- الوقوف على معاني القصيدة والمعنى النفسي للشاعر من خلال الجوانب الصوتية و العروضية.

- معرفة هل كان لتجديد الشعر أثر في الدلالة العروضية.

أما الهدف الرئيس من هذا البحث فهو:

محاولة معرفة دلالة الأصوات و دلالة البنية العروضية في قصيدة المساء لخليل مطران.

ومن أسباب تناولنا هذا الموضوع نذكر ما يأتي:

- ندرة الدراسات التي تهتم بالكشف عن علاقة الأوزان بالمعاني.

- قلة الدراسات العربية التي تهتم بعلاقة الصوت والمعنى.

- الاختلاف الموجود في إعطاء الصوت دلالة والوزن دلالة ومحاولة الكشف عن هذا الغموض.

ومن الكتب التي تناولت هذا الموضوع نذكر:

- صابر عبيد في كتاب القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية.

- حازم القرطاجني في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

- إبراهيم أنيس في كتاب الأصوات العربية.

أما عن المنهج المتبع في هذا البحث فقد اتبعت منهجا وصفيا تحليليا مستعينا بإجراءات الإحصاء والمقارنة.

وقد اشتمل بحثنا هذا على عناصر رئيسة، تتمثل في :

- مقدمة وفصلين:

الفصل الأول وقد عنونته:

الوزن والصوت وعلاقتهما بالمعنى، وقد أشرت فيه إلى:

أ) الوزن وعلاقته بالمعنى.

ب) الصوت وعلاقته بالمعنى.

أما الفصل الثاني فقد عنونته:

البنيتان العروضية والصوتية ودلالاتهما وأشرت فيه إلى:

1) دراسة البنية العروضية ودلالتها وقد تناولت فيه:

2) دراسة البنية الصوتية ودلالتها وقد أشرت فيه إلى:

وقد واجهتنا في هذه الدراسة عدة صعوبات نذكر منها:

- قلة الدراسات العربية التي تهتم بمسألة علاقة الصوت بالمعنى.

- قلة الدراسات في مجال الدلالة العروضية.

- اختلاف التفسيرات المقدمة في الدلالة الصوتية أو في الدلالة العروضية.

وفي الختام نتقدم بفائق الشكر والتقدير والاحترام لأستاذنا الفاضل الدكتور عبد الحميد بوفاس الذي كان منارة اهتدينا بنور علمه ورحابة صدره في إنجاز هذا العمل . كما أشكر اللجنة الموقرة التي سهرت على تنقيح وتصحيح هذه المذكرة .ونسأل الله التوفيق والسداد والحمد لله بدءا وختاما.

الفصل الأول

الوزن والصوت وعلاقتهما بالمعنى

أولا) الوزن والصوت وعلاقتهما بالمعنى:

1-الوزن وعلاقته بالمعنى :

إن الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع الموزع فيها، وهو يخلق فيها صورة على نحو خاص تتغير "**مادة وإيقاعا**" بتغير النوع. فالوزن الشعري هنا تعبير بمعنى أن بؤرة الدلالة وظلالها هي التي تعطي للوزن شكله الإيقاعي الخاص.

وبقدر ما يكون الانسجام الواجب تحققه بين الدلالة والوزن الشعري كبير فإنه يتمخض ضرورة التحام جدلي متطور بين فضاء الوزن والفضاء الدلالي في النص الشعري كبيرا فإنه يتمخض ويزيد من أهمية الوزن، وتزداد هذه الأهمية أكثر كلما أصبح الوزن عنصر دالا في النص، على مستوى تعميق البنية الدلالية في ذاتها وتجسيدها، إذ يبدأ من هنا اكتساب جماليته الخاصة التي لا يمكن لها أن تتحقق من دون الوصل بالوزن إلى هذه المرحلة من الالتحام والتفاعل مع بؤرة المعنى وما يتمخض عنها من أفاق دلالية متشعبة بكل عمقها وثرائها وتعقيدها. فتصبح حركة الوزن بهذا

المفهوم متماشية مع حركة المعنى ومحددة لها في بعض الأحيان أي تتدخل في صلب طبيعة التشكيل النسيجي لنظم البناء في النص.[1]

إن البحث في قضية العلاقة بين الوزن والمعنى من خلال إثارة بعض المسائل التي أدركها العروضيون والبلاغيون والنقاد القدامى من القضايا التي تناولها الفكر النقدي الحديث بشيء من الغموض إضافة إلى التباين في الطرح بين مؤيد لوجود علاقة بين الوزن والمعنى ورافض لتلك العلاقة.[2]

ومن هنا نسعى إلى إبراز مختلف الآراء حول هذه القضية النقدية منذ القديم وحتى العصر الحديث.

1-أ- العرب القدامى القائلون بعلاقة الوزن بالمعنى:

إن علاقة الأوزان بالأغراض الشعرية متناسبة فهذه تتنوع بتلك والوزن الذي قد يصلح لهذا الغرض قد لا يصلح لذلك، وقد كان رائد هذا الاتجاه **حازم القرطاجني** الذي يؤيد مذهبه بأن شعر اليونان كانوا يلتزمون لكل غرض وزنا يليق به ولا يتعدونه فيه إلى غيره.[3] ويقول **القرطاجني:**إن الأوزان ما هو خفيف متلائم وما هو متنافر ويرجع ذلك إلى أسباب عديدة منها : أن تقع الأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في نهايات

([1])-محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 10.

([2])-عبد الحميد بوفاس، (جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى)، مجلة ميلاف للبحوث الدراسية ، المركز الجامعي ميلة، العدد الأول،2015، ص11.

([3])-أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت ح – محمد الحبيب بن خوجة ط2- دار الغرب الإسلامي، مؤسسة جواد للطباعة -بيروت- 1981، ص266.

الأجزاء التي هي مظان اعتمادات وتوقرات ومقاطع أنفاس فيكون وقوع الحركات هنالك غير ملائم للنفوس وثقيلا عليها وكذلك وقوع الفاصل في نهايات الشطور فإنه مستثقل وليس منافر وكذلك بناء الوزن على أجزاء كلها يقع الثقيل في نهايته والخفيف في صدره وذلك مثل أن يركب شطر وزن على فعل 4 مرات.[1]

فكان كلام **حازم** مشيرا إلى خصوصيات تتعلق بكل من الناظم والسامع انطلاقا من بنية الشعر **(البنية الوزنية)** ولذلك أشار إلى طبيعة المقاطع في بداية ونهاية البيت الشعري. إذ لا بد أن تكون خفيفة في نهايتها، لأن النهاية هي الأثر الذي ينبغي أن يتركه الشاعر في نفس المتلقي، وبذلك لابد من الخفة حتى يستدرجه ولا يشعر بالملل، كما أن الشاعر يتجنب الابتداء بمقاطع خفيفة والانتهاء بأخرى ثقيلة لأن نشاط الشاعر في البداية أقوى وبذلك التمكن من أداء الكلام على أكمل وجه بخلاف إذا بدأ بأجزاء خفيفة وانتهى بأخرى ثقيلة إذ يجد مشقة فيها، إضافة إلى ما سبق فإن السامع إذا باشرته بما هو خفيف فإن نفسه تتلون بذلك الإحساس وعليه حين ستدرجه إلى ما هو أثقل عسر عليه الأمر واستثقله.[2]

ويقول **حازم:** " وأوزان الشعر منها سبط ومنها جعد ومنها لين ومنها شديد ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة وبين الشدة واللين وهي أحسنها والسبطات هي التي تتوالى في ثلاث متحركات والجعدة هي التي تتوالى أربعة سواكن من جزئين أو ثلاثة

([1])-أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 230-231.

([2])-عبد الحميد بوفاس، (جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى) ، ص11.

من جزء وأعني بتواليها أن لا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة والمعتدلة فهي التي تتلاقى فيها ثلاث سواكن من جزئين أو ساكنان في جزء..."[1]

واعتمادا على المتحركات والسواكن في الوزن يبني **حازم القرطاجني** تصوره لصفات وخصائص الأوزان فالقوة أو الضعف والخفة أو الثقل يقع كل منها على المتحركات أو السواكن المرتبة ترتيبا معينا وباختلاف هذا الترتيب تختلف صفات الأوزان إذ تتعت بصفات ملائمة لما كان في المتحركات والسواكن من ميزات.[2]

هكذا كان رأي **القرطاجني** في حقيقة العلاقة القائمة بين الأوزان الشعرية ودلالة الكلمات والجمل داخل القصيدة.

1-ب- المحدثون القائلون بعلاقة الوزن والمعنى:

نجد من النقاد المحدثين القائلين بعلاقة الوزن بالمعنى **عز الدين إسماعيل** الذي يرى بأن الأوزان جميعا تشترك في خاصية واحدة هي أنها ليست لها خصائص ولا تتحدد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر وهذه الخصائص ليست ثابتة وإنما تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها.[3]

ويذكر **عزالدين إسماعيل** أن **الخليل بن أحمد** قد توصل إلى فكرة العلاقة بين الأوزان والحالة النفسية انطلاقا من نهج الاستقرار حيث وجد الشعراء في تعبيرهم عن

([1])-أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص260.

([2])-عبد الحميد بوفاس، (جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى) ، ص113.

([3])-عز الدين إسماعيل- التفسير النفسي للأدب ط4- دار العودة للطبع- بيروت ،1981 ص 78.

حالات الحزن يستعملونه أوزانا طويلة وفي تعبيرهم عن حالات السرور يختارون لذلك أوزانا قصيرة.

ويتحدث إيفور أرمسترونغ رتشارد (**I.A. richard**) عن بعض أوصاف الوزن ويشير إلى ضرورة الاهتمام بالأثر الذي يبحثه الوزن فينا فيرى :" أن في الصادق للوزن بأنه مخدر أو مهيج أو جليل أو تأملي أو مرح دليلا على قدرة الوزن على التحكم في الانفعال على نحو مباشر بيد أن الآثار العامة للوزن أهم من ذلك فالوزن يكسب الكلام مظهر الصنعة وبذلك يكون له أثر الإطار فيعزل التجربة الشعرية كما في الحياة اليومية من أحداث عارضة دخيلة".[1]

وعليه فإن النظر إلى الوزن لا يبقى في حدود فهمه على أنه شكل مستقل كما يعبر عنه الشاعر من أحداث ووقائع لها صلة بحياة الشاعر فالإيقاع الحاصل بفعل الوزن مرجعية يحيل إليها ويأخذ منها تفسيره، كما أن الوزن يدرك من خلال ما يتركه من أثر في نفس القارئ وعليه تفسر دلالة بنية الوزن وفقا لذلك الأثر ومنه فإن علاقات الوزن تتعدد وتتنوع من علاقة البنية العروضية بما حملته من معان ودلالات وعلاقتها بالأثر الذي يتركه في نفس المتلقي وعلاقتها بالظروف التي أنتجت معانيها واحتضنتها البنية العروضية وأن الوزن لا يبقى مجرد شكل وإنما هو بنية دالة تتسع دلالتها باتساع مجال العلاقات السابقة فالبينة العروضية تصير بنية دالة تمتلك بنية تعبيرية وتسهم فيها

([1])-إيفور أرمسترونغ ريتشارد: مبادئ النقد الأدبي، مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ،1963، ص20.

توضيح التفاعل بينها وبين ما أفرغ فيها من معان ويمكن من خلال هذا أن نرى أن البينة العروضية هي بنية دالة متحركة، تتحرك على محاور العلاقات السابقة ومن ثم لا يمكن أن نعد البنية العروضية بنية جامدة بل هي بنية رمزية مكثفة.[1]

وقد اعتبر **جابر عصفور** أن الوزن لا يتجزأ عن التجربة، حيث قال:" إن الوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى والتناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة ذلك لأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأية حال".[2]

ومن الدارسين الذين تطرقوا إلى مسألة الوزن وعلاقته بالمعنى **إبراهيم أنيس** الذي يقول:" إن الغربيين في بحثهم وزن الشعر يربطون بينه وبين نبض القلب الذي يقدره الأطباء في الجسم السليم بعدد **ست وسبعين** مرة **(76)** في الدقيقة وبدون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي وقدرته على النطق بعدد المقاطع ويقدرون أن الإنسان في الحالة العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة...[3]

([1])-عبد الحميد بوفاس، (جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى)، ص117-118.

([2])-.جابر عصفور: مفهوم الشعر – دار الثقافة- مصر، 1978 ص 401-411.

([3])-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط3.مكتبة الأنجلو المصرية للطبع والنشر 1965 ص175.

كما قال إن العرب قد اختارت لكل وزن معنى نظمت فيه وزنا معينا. ويرى أنه من الصعب تقديم إجابة واضحة بدليل أنه لو استعرضنا القصائد القديمة وموضوعاتها لما وقفنا على ذلك الاختيار الواعي والمقصود للوزن وربطه بمعنى معين ويستدل على ذلك بظاهرة المعلقات في الشعر الجاهلي التي قيلت تقريبا في موضوع واحد لكنها نظمت على بحور مختلفة كالطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل.[1]

ويرى أن ما يمكن أن نقرّه ونحن مطمئنون هو أن الشعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثيرا لمقاطع يصب فيه أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه.[2]

كما يذهب إلى أن الشاعر في حالة وقوع مصيبة وحدوث هلع يختار بحرا قصيرا لملاءمته سرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية، أما إذا اجتاز الشاعر تلك الحالة وهدأت ثورة الفزع فيه وسيطر الهم واليأس على نفسه فإنه يعمد إلى موالي طويلة.[3]

كما يقول **إبراهيم أنيس:**"ويحسن بعد كل هذا ألا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخيير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة وعلى ناقل الأدب أن

([1])-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص176-177.

([2])- المرجع نفسه، ص177.

([3])- المرجع نفسه، ص178.

يبحث هنا بحثا مستقلا لكل قصيدة ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر وفق في تخيير الوزن أم لم يحسن الاختيار".[1]

2)المعارضون قضية الوزن والمعنى:

من المعارضين لعلاقة الوزن بالمعنى نجد:

يوسف بكار الذي يميل إلى مذهب النقاد الغربيين الذين يربطون بين العاطفة والوزن.[2]

وكذلك نجد أيضا **محمد صالح الضالع** الذي استنتج أن الوزن العروضي وبحوره أشياء موجودة بذهن الشاعر أو في موهبة ابن اللغة المتذوق.[3]

ولم تكن هذه الاستنتاجات بمحض الصدفة بل إن التجارب التي قام بها **M.E.LOOTS** كانت داعما لرأي هؤلاء إذ أنه وبعد إجرائه عدة تجارب على أبيات من الشعر الهولندي وتحليلها صوتيا لم تظهر أي علاقة بين الإيقاع العروض والمعنى ما دفعه إلى عنوان بحثه بـــ:**خرافة العروض.**[4]

([1])- المرجع نفسه، ص180.

([2])- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم،(في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط2 1983، ص164.

([3])- محمد صالح الضالع –الأسلوبية الصوتية- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2002، ص187.

([4])-المرجع ،نفسه، ص188.

ويرى **ناصر لوحشي** الذي وقف موقفا وسطا في قضية الوزن والمعنى في تراثنا الأدبي والنقدي مفصلة واضحة، ذلك أن المتقدمين لم تشغلهم مسألة الوزن والمعنى كما تشغلهم قضية اللفظ والمعنى.[1]

كما يرى صعوبة تقديم جواب شاف لما طرح من أمر، ويقول موضحا ذلك"إن الجواب الشافي يصعب تحديده بيد أن هناك عللا لا مانع من افتراضها، ومن ذلك المسألة لم تكن من أساسها لافتة وبخاصة أن بعض القدماء لم يقل بإعداد الوزن وبضرورة معرفة الأوزان، والذي يدعم هذا أن القصيدة تختصر في ذهن الشاعر وتولد بأفكارها وألفاظها ووزنها وقافيتها كالقصائد القديمة في الجاهلية وفي صدر الإسلام التي لم يكن أصحابها يعرفون العروض، أو الأوزان أو لأن الصراع بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى غطى على قضية الأوزان والأغراض، وقبالة هذا لا ننسى أن القصيدة القديمة تقال في أغراض شتى ولكنها تأتي على وزن واحد لا تعدده ".[2]

3)موقف النقاد والمفكرين الغربيين:

من النقاد الغربيين الذين تطرقوا إلى هذه المسألة نجد **إليوتILYOT** الذي يقول :"إن موسيقى الشعر ليست شيئا مستقلا عن معناه وإلا أمكن أن نجد بين الآثار

([1])- ناصر لوحشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، رسالة دكتوراه دولة إ ش، د صلاح يوسف عبد القادر كلية الآداب والعلوم الإنسانية قيم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري تيزي وزو 2004، ص80.

([2])-المرجع نفسه، ص81.

المنظومة الرائع من الشعر الموسيقي الذي لا معنى له وأعترف أنني لم أقع على مثل هذا اللون من الشعر، أما ما نجده من الأنماط الشاذة أحيانا فما هو في الواقع إلا اختلاف في الدرجة بين نغم الشعر ومعناه فنغمة قصائد تحركنا موسيقاها أو لا يصلنا معناها بطريقة تلقائية، وهناك قصائد أخرى يثيرنا معناها أو لا تصلنا موسيقاها بطريقة لا شعورية".[1]

ومن خلال ما سبق ذكره ما سبق ذكره من آراء نستنتج أن قضية العلاقة بين الوزن والمعنى لم تأخذ اهتماما كبيرا بين النقاد والأدباء والمفكرين قديما وحديثا وبذلك لم يستقروا على رأي قاطع وواضح بشأن هذه المسألة وبذلك تبقى محل نقاش وبحث منذ القديم وحتى اليوم.

ثانيا)الصوت وعلاقته بالمعنى:

إن الدلالة الصوتية هي ما تؤديه الأصوات اللغوية المكونة لبنية الكلمة من دور في إظهار المعنى وذلك في نطاق تأليف مجموع أصوات الكلمة المفردة سواء أكانت هذه الأصوات صوامت، أم حركات تشكل هذه الأصوات اللغوية العناصر الصوتية الرئيسية لمجموع أصوات الكلمة التي قد ترمز إلى معنى معجمي، كما قد تتحقق الدلالة

([1])– ت، س إليوت و، أ، م، ماكليش، ريتشارد، الشعر بين نقاد الثلاثة، تر، منذر، خوري، ط1، بيروت 1966، ص24.

الصوتية من مجموع تآلف أصوات البنية اللغوية وطريقة أدائها الصوتي ومظاهر هذا الأداء.وهذا ما يعرف بالعناصر الصوتية الثانوية التي تصاحب الكلمة.[1]

إن التطرق إلى علاقة الصوت بالدلالة يرتبط بطبيعة الدال والمدلول على اعتبار الصوت دالا لأنه يمثل مكونا شكليا في اللغة.[2]ويراد بالشكل هنا مادة اللفظ الصوتية التي تمثل الصيغة الخارجية للشكل أما المدلول فهو الفكرة التي يستدعيها اللفظ.[3]

وبما أن الصوت اللغوي هو اللبنة الأساسية في تكوين البنى اللغوية فقد دارت حوله معركة سجالية بين الفلاسفة واللغويين والبلاغين وغيرهم. فهناك من يرى أن الصوت يحمل في داخله معنى أو صاحب معنى في نفسه ومنهم من يرى أن الصوت نفسه لا يستحوذ على الدلالة ولا علاقة له في ذاته في المعنى وإنما هو تكويني والمعنى اصطلاحي فلا علاقة بين الدال الذي يمثل الصورة الصوتية وما يدل عليه وسنحاول في بحثنا هذا أن نستعرض آراء الفلاسفة والعلماء حول قضية ربط الصوت بالمعنى قديما وحديثا وتناول الجدل الذي دار بينهم في الدلالة الصوتية وما قد تؤديه الأصوات بما تتصف به من ملامح تميزية دور في المعنى.

([1])-عكاشة محمود: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ط1، دار النشر للجامعات، القاهرة 2005، ص17-18.

([2])-بير جيرو: علم الدلالة ترجمة منذر العياشي، ط1، دار الأطلس، دمشق 1992، ص21.

([3])-ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر. كمال بشير 126، دار غريب القاهرة 1997، ص64.

1) الصوت والمعنى في الدراسات اللغوية القديمة.

لقد انقسم المفكرون والفلاسفة اليونان في قضية الصوت والمعنى إلى فريقين: فريق يرى أن العلاقة بين الصوت ومعناه **علاقة طبيعية** والفريق الآخر يرى أن العلاقة **ناجمة من عرف واصطلاح** بين البشر.[1]

ويرى **أفلاطون** وهو أشهر من يمثل الفريق الأول أن الصلة بين الأصوات ومدلولاتها صلة طبيعية ذاتية أي أنها في الذهن مباشرة مدلولاتها المخصصة لها وعندما لم يستطع إثبات هذه الصلة في بعض الألفاظ لجأ إلى افتراض أن الصلة الطبيعية كانت واضحة سهلة التفسير في بدأ نشأتها ثم تطورت الألفاظ، ولم يعد من اليسير أن تبين بوضوح تلك الصلة أو نجد لها تفسيرا أو تحليلا.[2]

أما الفريق الآخر فيمثله **أرسطو** القائل:" للأصوات معنى اصطلاحي ناجم عن اتفاق وعن تراض بين البشر".[3]

فهو يؤمن بأن الصلة بين الصوت ومدلوله لا تغدو أن تكون صلة **اصطلاحية عرفية** تواضع عليها الناس.[4] لا صلة طبيعية تنشأ من محاكاة أصوات الطبيعة معتبرا المعنى متطابق مع التصور الذي يحمله العقل عنه وقد مال **ديموقريطس** إلى هذا الرأي وأكد

([1])-جورج مونان: تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن 20.تر، بدر الدين القاسم، وزارة التعليم العالي.دمشق 1972، ص91.

([2])-miracinourbirth of langouage نقلا عن إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ص63.

([3])- المرجع نفسه، ص91.

([4])-إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ط7.مكتبة الأنجلو المصرية للطبع والنشر، 1993، ص63.

أن دلالة الألفاظ مكتسبة واستدل على ذلك بإمكانية إطلاق أسماء جديدة على كل المسميات دون أن يتغير مضمون تلك المسميات بتغير الأسماء.[1]

وهناك من اتخذ الوسط بين الطرفين كـــ **أبيقور** الذي جمع بين الاتجاهين معتقدا " أن صيغ الكلمات نشأت بشكل طبيعي ولكنها تغيرت عن طريق العرف".[2]

بدأ الدرس اللغوي عند الهنود في القرن الرابع أو الخامس على يد بعض اللغويين الهنود أمثال **بانيني (panini)**وذلك بإظهار فكرة الجدار وفكرة الأدوات والتصريف والحركات، وبالتالي أمكن للعلماء أن يبحثوا لغويا في تكوين الكلمة.[3]

ج)الصوت والمعنى في الدراسات اللغوية العربية القديمة:

لقد برز **الخليل بن أحمد** في طليعة العلماء اللغويين العرب الذين قالوا بوجود علاقة **طبيعية** بين الصوت ومدلوله، وتناول هذه القضية محاولا إثبات هذه العلاقة حيث نجده يوافق بين الصوت ودلالته على المعنى وعلاقته بصوت الطائر في الاستطالة والقطع فالراء مرددة مكررة مستطيلة وصوت الجندب مثلا مستطيلا لا تقطيع فيف وفيه نوع من التواصل فجعل له "**صرّ**" مشددة أدغم فيها صوت الراء في دلالة على الاستمرارية والتواصل.[4]

([1])–طراد الكبيسي: كتاب المورد دراسات في اللغة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص64.

([2])–روتيز: موجز تاريخ علم اللغة عند الغرب، تر، أحمد عوض ، دار عالم المعرفة، الكويت 1997، ص41.

([3])– جورج مونان: تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن 20، ص91.

([4])– أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح عبد الحميد هنداوي، ج2، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، 2003، باب (الصاد والراء) ،ص 8/7.

وقد ذكر **الأزهري** في تهذيبه أن **الخليل** قال:" صر الجندب صريرا وصر الباب يصر، وكل صوت تشبه ذلك فهو صريرا إذا أقعد فكان فيه تخفيف وترجيع فإعادة ضوعف كقول: صرصر الأخبطة صرصرة ".[1]

ونجد مثل هذا الرأي عند **سيبويه** إلى ما ذهب إليه **الخليل** في الإشارة إلى وجود مناسبة طبيعية بين أصوات البنية اللغوية ودلالتها فهو لم يتوقف عند إثبات وجود مناسبة طبيعية الصوت ومدلوله فحسب وإنما بين بنية الكلمة اللغوية ودلالتها فقال:" ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني: النزوان والنقران وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع".[2] فهو يبين أن أوزان العربية لها دلالات الصوت. وهذا يعني أن **سيبويه** قد تنبه إلى الدلالة الصوتية وجعل في مبنى الكلمة دلالة على المعنى فمهما اختلفت الأصوات في كلمة على وزن "**فعلان**" تبقى الكلمة تعبر في دلالتها عن الاضطراب والحركة والزعزعة.

ويذهب **ابن السكيت** الذي ربط بين الصوت ومدلوله إلا أن الصوتين اللذين وقع فيهما الإبدال تحكمهما علاقة؛ إمّا لتشابه في الصفة أو تقارب في المخرج مما

([1])-أبو منصور بن احمد بن طلحة الأزهري: تهذيب اللغة: تحقيق عبد العليم البردوني، مراجعة علي البخاري، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، باب الصاد والراء، ص106.

([2])- أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر: كتاب سيبويه مج 5، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص4-14.

يؤدي إلى توحد الألفاظ كاتحاد مخرجي **النون واللام**، ويضرب لذلك أمثلة متعددة منها "هتنت السماء وهتلت"،"تهتن تهنتنا"،"تهتل تهتلا".[1]

ومنها كذلك ما يكون لتغير الصوت دلالة مغايرة مثل:" قبضت قبضة" و" قبصت قبصة" ويقول إن القبصة أصغر من القبضة لأنها بأطراف الأصابع.[2]

لما لذلك من علاقة بمخرجهما وصفاتهما، ثم إن **ابن فارس** الذي تتبع من سبقه بفكرة الربط بين الصوت ومدلوله ووضع معجمه**(مقاييس اللغة)** لربط الجذر الثاني بمعنى كلي وجعل هذا الجدار أصلا لدلالة عامة يظل محتفظا بها مع دخول الصوت الثالث في البنية الثنائية، فرد أصل " القاف و الطاء" إلى معنى القطع في قطع وقطف وغيرها من الصيغ فيرى أن القاف والطاء والعين أصل صحيح واحد يدل على صرم وإبانة شيء من شيء.[3]

و**الجاحظ** في هذا الباب له رأي أيضا إذ يتضح أن مفهومه للمعنى يبنى على رصد موقعه من جملة المعاني، ومقابلته باللفظ فيحدد المعنى بأنه مدلول الكلمة من الأشياء والأفكار والمشاعر وقال عن الدلالة الصوتية:" والصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا

([1])- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا القزوين- معجم مقاييس اللغة، مج 6- تحقيق عبد السلام هارون، ط2، دار الفكر، بيروت- 1979، ص101.

([2])- المرجع نفسه، مج6، ص101.

([3])-أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا القزوين- معجم مقاييس ، مج 6، ص101.

منثورا إلا بظهور الصوت ".[1] ومن هنا يتضح إشارة **الجاحظ** إلى أن اللغة هي عبارة عن مقاطع صوتية تتكون من أصوات تتألف منها كلمات تنظم في جمل فتؤدي معاني شيء.

ويعد **ابن جني** رائدا في دراسة الدلالة الصوتية قبل أن يتوسع فيها علم الدلالة **الحديث** إذ تناولها في كتابه "**الخصائص**" وأعطاها اهتماما كبيرا فخصص لها حيزا واسعا وتناولها بالبحث والدراسة في عدة أبواب منها "باب الاشتقاق الكبير".[2]و"باب في تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني"و"باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني".[3]

والدلالة الصوتية عند **ابن جني** نجدها تحت اسم الدلالة اللفظية ويعدها من أقوى الدلالات حيث يقول:"اعلم أن كل واحد من هذه الدلالات معتد مراعي مؤثر إلا أنها في القوة والضعف على ثلاث مراتب فأقواها الدلالة اللفظية **(الصوتية)** ثم تليها الصناعية ثم تليها المعاني".[4]

([1])- (الجاحظ)أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين ج4، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخزناجي، القاهرة- 2003، 79.

([2])- أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، ج 3 ، تح محمد علي النجار، ط2، دار الهدى، بيروت 1952، ص133-139.

([3])- المرجع نفسه، ص 145-152.

([4])- المرجع نفسه، ص 98.

د)الصوت والدلالة عند اللغويين العرب المحدثين:

انقسم اللغويون في تناولهم قضية الدلالة الصوتية إلى قسمين: قسم مؤيد إلى ربط الأصوات ومدلولاتها، وقسم يرفض الربط بين الصوت والمعنى وتحدث عن الحرف وما يرمز إليه من معنى يقول **أحمد فارس الشدياق:**"من خصائص حرف الحاء السعة والانبساط نحو البراح والإبداح والإبطاح وحرف الميم يدل على القطع والاستئصال والكسر نحو: حسم وحطم وحلقم وحرم وخصم".[1]

ومن أبرزهم أيضا نجد **عبد الله العلايلي** الذي أعطى قيمة للصوت ودلالته في الألفاظ العربية وأثر الأصوات في تقوية المعنى وإضعافه والانسجام بين الأصوات التي تتركب منها الألفاظ ودلالتها، حيث وجد أن صوت الهمزة يدل على الحرفية وعلى ما هو وعاء للمعنى والباء يدل على بلوغ المعنى في الشيء والتاء يدل على الاضطراب في الطبيعة والجيم يدل على العظم مطلقا...[2]

وسار على هذا النهج **جورجي زيدان** الذي بنى هذه الدلالة على النظرية الثنائية حيث أن الكلمة التي تشترك مع ألفاظ أخرى بحرفين يكونان هما الأصل ويحملان المعنى الأصلي ويقوم الحرف الزائد عنهما بتوزيع الدلالة وضرب مثلا على ذلك بقوله :"والزيادة تنويعا طفيفا مثاله: قطر وقطب وضر...جميعها تضمن معنى القطع إلا أن

([1])- أحمد فارس الشدياق- الساق على الساق- تقديم سليم وهيبه الخزن، مكتبة الحياة، بيروت، 1970، ص21.

([2])- عبد الله العلايلي :مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد،المطبعة العصرية، القاهرة ،د.ت ص210-211.

كل واحدة منها استعملت لنوع من تنويعاته والأصل المشترك بينهما هو **قط** وهو نفسه حكاية صوت القطع كما لا يخفى".[1]

أما **العقاد** فيرى أن دلالة الصوت تتغير وفقا لتغير موقعه في الكلمة فيقول في الحاء:"فالحكاية الصوتية في الدلالة على السعة حين يلفظ الفم بكلمات السماح والفلاح والنجاح وما جرى مجراها في دلالة نطقه على الراحة".[2]

ه)اللغويون العرب المعارضون علاقة الصوت والمعنى:

من الذين ينكرون العلاقة الطبيعية بين الصوت ودلالته **إبراهيم أنيس** حيث قال:"لا شك أن الذين ينكرون الصلة بين الأصوات ودلالتها أقرب الفريقين إلى فهم الطبيعة اللغوية".[3]

وقد ذهب **عبده الراجحي** إلى نفي العلاقة الطبيعية واحتج على رفض هذه الفكرة بأن الكلمة تختلف أصواتها من لغة لأخرى بألفاظ متباينة حيث قال:"إن الكلمة تختلف أصواتها بألفاظ متباينة اصطلح عليها الناس دون أدنى تناسب بين أي صوت من أصوات هذه الكلمة وبين المسمى الذي يدل عليه".[4]

([1])- جورجي زيدان: الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية -دار الحداثة- بيروت 1982، ص92.

([2])- عباس محمود العقاد: أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص44-45.

([3])- إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، دار مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1976، ص77.

([4])- عبده الراجحي: فقه اللغة- في الكتب العربية- دار النهضة العربية بيروت، 1979، ص68-69.

وقد سار على هذا الرأي **محمود فهمي حجازي** الذي نفى وجود أي قيمة ذاتية طبيعية تحملها الرموز الصوتية يقول:"فليس هناك أي علاقة بين كلمة حصان ومكونات جسم الحصان وإذا كانت ثمة علاقة بين اللفظ والمدلول فإنها لا تعدو كونها اصطلاحية عرفية".[1]

وفي الأخير نستنتج أن العلاقة بين الصوت والمعنى بقيت موضع خلاف منذ عهد اللغويين الأوائل حتى هذه اللحظة ولم يتخذ بشأنها رأي قاطع.

و)الصوت والدلالة عند اللغويين الغربيين المحدثين:

انقسم اللغويون الغربيون المحدثون في قضية العلاقة بين الصوت والمعنى إلى قسمين: قسم قائل بالصلة الطبيعية بين الصوت والدلالة ومنهم من نفى وجود مثل هذه العلاقة بينهما.

* الغربيون المؤيدون للربط بين الصوت والمعنى:

ربط **ياكبسون (jakobson)** بين الصوت والمعنى واعتبر أن كل مغايرة في الصوت خصوصا الشعر تقود إلى المشابهة أو المغايرة في المعنى فقال:"إن رمزية الأصوات علاقة موضوعية لا تنكر وهي علاقة قائمة على ربط ظاهري بين مختلف الوسائل الحسية وبخاصة بين الإحساسات السمعية ... و إن تركها أعلى من التواتر

([1])- محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، ط4، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1978، ص11.

المتوسط لطائفة ما من الفونيمات أو تجميعا متباينا لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت ما، ولمقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور تيار خفي للدلالة. كما يمكن العلاقة الفونيماتيكية كلمتين متقابلتين أن تتطابق من التعارض الدلالي...فإذا تعزز هذا التباين بإحاطة كل منهاج مما يناسبه من حركات وصوامت فإن الصوت يصبح في حقيقة الأمر صدى لمعنى".[1]

أما **بنفينست (benveniste)** فيذهب إلى أنها علاقة ضرورية فيقول:"إن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية، بل هي العكس من ذلك علاقة ضرورية".[2]

ويستشعر **فيرث(firth)** العلاقة بين الصوت والمعنى من خلال الكلمات التي تبدأ بصوتين متجانسين وهي أقرب ما تكون إلى صلة الطبيعية بين الصوت وشكل المدلول عليه وهذا ما سماه **فيرث** بالوظيفة الفوناستيكية للأصوات والتي تعني:"أن العلاقة المتبادلة بين العناصر المتجانسة والملامح المشتركة في سياق التجربة والموقف الذي نستعمله فيه".[3]

فالكلمات التي تبدأ بصوتين متشابهين توحي بمعان متشابهة.

([1])- رومان ياكسون: قضايا الشعرية، تر محمد الموانى،ومبارك حنون، ط1،دار توبقال، الدار البيضاء،1988،ص 54.

([2])-بنفينيست- اللغة نصوص مختارة، تر محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي ط2، الدار البيضاء، دار توبقال 1988، ص38.

([3])-firth,paper in inguistics نقلا عن إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، ص68.

**** الغربيون المعارضون علاقة الصوت بالمعنى:**

يرى **دوسوسير (saussure)** أن العلاقة بين الوزن والمعنى اعتباطية لا تخضع لمنطق أو نظام مطرد ويعني ذلك أنها علاقة غير معللة فيقول:" إن الربط بين الدال والمدلول اعتباطية وببساطة أستطيع أن أقول أن العلامة اللغوية جزافية ولا علاقة لها بذاتها وما يمكن أن تدل عليه إلا بالاتفاق والاصطلاح".[1]

يري **فندريس (vendryes)** من أن الكلمات تتكون في الأصل في أصوات متساوية ويعترض كل ما يراه بعضهم من وجود علاقة ضرورية بين معنى نهر وبين فكرة السيلان فيقول:"فمن الحمق أن تحكم بوجود علاقة ضرورية بين الحرفين**(فل)** مجتمعين وفكرة السيلان، إذ أن الكلمات **(مجرى، جدول، وسيل)** التي تعبر أيضا عن فكرة السيلان بقدر ما تعبر عنها كلمة **(نهر)** التي تكاد تتكون إلا من هذين الحرفين أيضا لا توقظ في الذهن أبدا فكرة السيلان ولكن من الحق أن كلمة **(نهر)** معبرة، لأن الأصوات التي تكونها صالحة تمام الصلاحية لإثارة الصورة التي تمثلها ".[2]

فهو هنا يقرر أن العلاقة بين اللفظ ومدلوله وضعية عرفية ويصرح أن ثمّتَ فروقا بين الأصوات ومركبات الأصوات في القدرة التعبيرية.

([1])- فردناند دوسوسير: دروس في الألسنة العامة، تعريب صالح الغرمادي، الدار العربية للكتاب، تونس 1985، ص112.

([2])- جوزيف فندريس: اللغة: تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1950، ص 235-236.

كما يرى **سابير (sapir)** :"أن أسماء الأصوات وهي الأصوات الموحية بمعانيها أقل عناصر الكلام أهمية وأن الخوض في النقاش فيها يبين لنا أن الأصوات اللغوية وهي أقرب الأصوات إلى التعبير الغريزي وليست ذات طبيعة غريزية إلا من جهة المظهر السطحي".[1]

فنفهم من خلال قوله أنه ليست ثمة وجود لتلك العلاقة الطبيعية بين الأصوات وما تعبر عنه من معاني وإن وجدت فهي سطحية.

ومهما يكن من أمر فإن جدلية الدلالة المعنوية ما زالت قائمة بين مؤيد ومعارض وهكذا فلا يوجد رأي قاطع ولكن لا يعني ذلك الاستسلام لكلا الطرفين دون رؤية توضيحية فالعلاقة من حيث الوجود تلازمية من حيث الدلالة اعتباطية فالأصوات ليست علامات طبيعية عندما أرى دخانا يوحي بوجود نار مشتعلة فهذه علامة طبيعية فهذا فيه نظر ومرفوض من جهتنا.[2]

([1])-سابير إدوارد: اللغة والخطاب الأدبي، تر، سعيد الغامدي، ط1، المركز الثقافي العربي – بيروت 1993، ص 16-18.

([2])- سعيد محمد إسماعيل شواهنة: جدلية الدلالة الصوتية بين القدماء والمحدثين، ص13.

الفصل الثاني

البنيتان العروضية والصوتية ودلالاتهما

*البنيتان العروضية والصوتية ودلالاتهما

1- التقطيع العروضي للقصيدة

1) دَاءٌ أَلَمَّ فخِلْتُ فيهِ شِفَائِـــيْ مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي

دَائـــــُنْ أَلَمْمَ فخِلْتُ فيْهِ شِفَائِيْ مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

2) يَاْ لَلْضَّعيفَيْنِ ! اسْتَبَدَّا بي ، ومَا فِيْ الظُّلْمِ مثْلُ تَحَكُّمِ الضُّعَفَاءِ

يَاْ لَضْضَعْفَيْنِ سْتَبْـــدَا بي وَمَاْ فِظَظُلْمِ مِثْـــلُ تَحَكْكُمِ ضْضُعَفَائيِ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ مُتْفَاْعِلْ

3) قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الصَّبَابَةُ وَالجوَى وَغِلاَلَةٌ رَثَّتْ مِنَ الأَدْوَاءِ

قَلْبٌ أَذَابَتْهُ صْصَبَاْبَةُ وَلْجَوَىْ وَغِلاْلَتُنْ رَثْثَتْ مِنَ لْأَدْوَائيِ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

4) وَالرُّوحُ بَيْنَهُمَاْ نَسِيْمُ تَنَهُّدٍ فِيْ حَاْلَيِ التَّصْوِيبِ وَالصُّعَدَاءِ

وَرْرُوْحُ بَيْنَهُمَاْ نَسِيْمُ تَنَهْهُدِنْ فِيْ حَاْلَيِ تْتَصْوِيبِ وَصْصُعَدَاْئِيْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

5) وَالعَقْلُ كَالمِصْبَاحِ يَغْشَى نُورَهُ كَدَرِي ، وَيُضْعِفُهُ نُضُوبُ دِمَائي

وَلْعَقْلُ كَلْـــمِصْبَاحِ يَغْشَىْ نُورَهُو كَدَرِي وَيُضْعِفُهُو نَضُوْبُ دِمَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

6) هَذَاْ اَلْذِيْ أَبْقَيْـــتْـــهِ يَامُنْيَـــتِيْ مِنْ أَضْلُعِيْ وَحُشَاْشَتِيْ وَذَكَـــاْئِيْ

هَذَاْ لْذِيْ أَبْقَيْـــتْـــهِ يَامُنْيَـــتِيْ مِنْ أَضْلُعِيْ وَحُشَاْشَتِيْ وَذَكَـــاْئِيْ

o//o/// o//o/// o //o/o/ o//o/o/ //o/o/ o/o/o/

مُتَفَاْعِلْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

7) عُمْرَيْنِ فِيْكِ أَضَعْتُ لَوْ أَنْصَفَتْنِـــيْ لَمْ يَجْدُرَاْ بِتَأَسُّفِيْ وَ بُكَـــاْئِي

عُمْرَيْنِ فِيْـــكِ أَضَعْتُ لَوْ أَنْصَفَتْنِـــيْ لَمْ يَجْدُرَاْ بِتَأَسُسْفِيْ وَبُكَـــاْئِيْ

o//o/// o//o/// o//o/o/ o//o/o/ o//o/// o//o/o/

مُتَفَاْعِلْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُن مُتْفَاْعِلُنْ

8) عُمْرَ ٱلْفَتَىٰ ٱلْفَانِيَ وَعُمْرَ مُخَلَّـــدٍ بِبَيَانِهِ لَوْلَاكِ فِيْ ٱلْأَحْـــــيَاْءِ

عُمْرَلْفَتَلْفَانِيْ وَعُمْرَ مُخَلْلَـــدِنْ بِبَيَانِهِيْ لَـــــوْلَاكِ فِلْأَحْـــــيَائِيْ

o/o/o/ o//o/o/ o//o/// o//o/// o//o/o/ o//o/o/

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

9) فَغَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ كَذِيْ جَهْلٍ وَلَمْ أَغْنَمْ كَذِيْ عَقْلٍ ضَمَاْنَ بَقَـــاْءِ

فَغَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ كَذِيْ جَهْلِنِ وَلَمْ أَغْنَمْ كَذِيْ عَقْلِنْ ضَمَاْنَ بَقَـــائِيْ

o/o/// o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/ o//o///

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

10) يَاْكَوْكَبَاْ مَنْ يَهْتَدِيْ بِضِيَاْئِـــهِ يَهْدِيْهِ طَاْلِعُ ضِلَّةٍ وَرِيَـــاْءِ

يَاْكَوْكَبَنْ مَنْ يَهْتَدِيْ بِضِيَاْئِهِيْ يَهْدِيْهِ طَاْلِعُ ضِلْلَتِنْ وَرِيَـــاْئِيْ

o/o/// o//o/// o//o/o/ o//o/// o//o/o/ o//o/o/

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

11) يَاْمَوْرِداً يَسْقِيْ ٱلْوُرُوْدَ سَرَاْبُهُ ظَمَأً إِلَىْ أَنْ يَهْلِكُواْ بِظَـــمَاْءِ

يَاْمَـــوْرِدَنْ يَسْقِـــلْوُرُوْدَ سَرَاْبُـــهُ ظَمَأَنْ إِلَىْ أَنْ يَهْلِكُواْ بِظَـــمَاْئِيْ

o/o/// o//o/o/ o//o/// o//o/// o//o/o/ o//o/o/

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

12) يَازَهْرَةً تُحْيِيْ رَوَاْعِيَ حُسْنِهَاْ وَتُمِيْتُ نَاْشِقَهَاْ بِلَاْ إِرْعَــاءِ

يَاْزَهْرَتَنْ تُحْيِيْ رَوَاْعِيَ حُسْنِهَاْ وَتُمِيْتُ نَاْشِقَــهَاْ بِــلَاْ إِرْعَــائِيْ

o/o/o/ o//o//// o//o/// o//o/o// o//o/o/ o//o/o/

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

13) هَــذَاْ عِتَاْبُكَ غَيْرَ أَنِيْ مُخْطِــئٌ أَيُرَاْمُ سَعْدٌ فِيْ هَوَىْ حَسْــنَاْءِ؟

هَــذَاْ عِتَاْبُكَ غَيْرَ أَنْنِيْ مُخْطِئَنْ أَيُرَاْمُ سَعْدُنْ فِيْ هَوَىْ حَسْــنَاْئِيْ؟

o/o/o/ o//o/o/ o//o/// o//o/o// o//o/// o//o/o/

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

14) حَاْشَاْكِ،بَلْ كُتِبَ اَلْشَّقَاْءُ عَلَىْ اَلْوَرَىْ وَاَلْحُبُّ لَمْ يَبْرَحْ أَحَبَّ شَقَــــاْءِ

حَاْشَاْكِ بَلْ كُتِبَ شَشْقَاْءُ عَلَلْوَرَىْ وَلْحُبُّ لَمْ يَبْرَحْ أَحَبْبَ شَقَــــاْئِيْ

o/o/// o//o/o/ o//o/o/ o//o//// o//o//// o//o/o/

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

15) نِعْمَ اَلْضَلَاْلَةُ حَيْثُ تُؤْنِسُ مُقْلَتِيْ أَنْوَاْرُ تِلْكَ اَلْطَّلْعَةِ اَلْزَهْــــرَاْءِ

نِعْمَ ضْضَلَاْلَةُ حَيْثُ تُؤْنِسُ مُقْلَتِيْ أَنــوَاْرُ تِلْكَ طْطَلْعَةِ زْزَهْــــرَاْئِيْ

o/o/o/ o//o/o/ o//o/o/ o//o/// o//o/// o//o/o/

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

16) نِعْمَ اَلْشِّفَاْءُ إِذَاْ رَوَيْتُ بِرَشْفَةٍ مَكْذُوْبَةٍ مِنْ وَهْمِ ذَاْكَ اَلْمَـــــاْءِ

نِعْمَ شْشِفَاْءُ إِذَاْ رَوَيــْتُ بِرَشْفَتِنْ مَكْذُوْبَتِنْ مِنْ وَهْمِ ذَاْكَ لْمَـــــائِيْ

o//o/// o//o/// o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/ o/o/o/

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

17) نِعْمَ اَلْحَــيَاْةُ إِذَاْ قَضَيْتُ بِنَشْفَةٍ مِنْ طِيْبِ تِلْكَ اَلْرَوْضَةِ اَلْغَنَـــــاءِ

نِعْمَ لْحَــيَاْةُ إِذَاْ قَضَيْتُ بِنَشْفَتِنْ مِنْ طِيْبِ تِلْكَ رْرَوْضَةِ لْغَنَائِيْ

o//o/// o//o///o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/ o/o/o/

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

18) إِنِّي أَقَمْتُ عَلَى التَّعْلَةِ بِاَلْمُنَىْ فِيْ غُرْبَةٍ قَاْلُوْاْ : تَكُوْنُ دَوَائِيْ

إِنْنِيْ أَقَمْتُ عَلتَتَعْلَةِ بِمُنَىْ فِيْ غُرْبَتِنْ قَــاْلُوْ تَكُوْنُ دَوَائِيْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

19) إِنْ يَشْفِ هَذَاْ اَلْجِسْمُ طِيْبُ هَوَاْئِهَاْ أَيُلَطِّفُ اَلْنِيرَاْنَ طِيْبُ هَوَاْءِ ؟

إِنْ يَشْفِ هَذَلْجِسْمُ طِيْبُ هَوَاْئِهَاْ أَيُلَطْطِفُ نْنِيرَاْنَ طِيْبُ هَوَائِيْ

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

مُتْفَاْعِلْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

20) أَوْ يُمْسِكِ اَلْحَوْبَاْءَ حُسْنُ مَقَامِهَاْ هَلْ مُسْكَةٍ فِيْ اَلْبُعْدِ لِلْحَوْبَاْءِ ؟

أَوْ يُمْسِكِ لْحَوْبَاْءَ حُسْنُ مَقَامْهَاْ هَلْ مُسْكَةٍ فِلْبُعــدِ لِلــحَوْبَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

21) عَبَثٌ طَوَاْفِيْ فِيْ اَلْبِلَاْدِ ، وَعِلَّةٌ فِيْ عِلَّةٍ مَنْفَاْيَ لِاْسْتِشْفَاْءِ

عَبَثٌ طَوَاْفِيْ فــلْبــلَاْدِ وَعِلْلَتُنْ فِيْ عِلْلَتِنْ مَنْفَاْيَ لِسْتِشْفَاْئِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

22) مُتَفَرِّدٌ بِصَبَاْبَتِــيْ ، مُتَفَرِّدٌ بِكَآبَتِيْ ، مُتَفَرِّدٌ بِعَنَائِيْ

مُتَفَرْرِدُنْ بِصَبَاْبَتِــيْ مُتَفَرْرِدُنْ بِكَاَأَبَتِيْ مُتَفَرْرِدُنْ بِعَنَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

23) شَاْكٍ إِلَىْ اَلْبَحْرِ اِضْطِرَاْبَ خَوَاْطِرِيْ فَيُجِيْبُنِيْ بِرِيَاْحِهِ اَلْهَوْجَاْءِ

شَاْكــنْ إِلَلْبَحْرِ ضْطِرَاْبَ خَوَاْطِرِيْ فَيُجِيْبُنِيْ بِرِيَاْحِهِ لْهَوْجَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

24) ثَاْوٍ عَلَىْ صَخْرٍ أَصَمَّ، وَلَيْتَ لِيْ قَلْبَاً كَهَذِيْ اَلْصَّخْرَةِ اَلْصَمَّاءِ!

ثَاْوِنْ عَلَىْ صَخْرِنْ أَصَمْمَ وَلَيْتَ لي قَلْبَنْ كَهَذِ صْصَخْرَةِ صْصَمَّائِيْ

0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/// | //0/0 | 0//0/0 | 0/0/0

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

25) يَنْتَابُهَا مَوْجٌ كَمَوْجِ مَكَارِهِيْ وَيَفُتُّهَاْ كَالسُّقْمِ فِيْ أَعْضَائِيْ

يَنْتَابُهَاْ مَوْجُنْ كَمَوْجِ مَكَارِهِيْ وَيَفُتُتُهَاْ كَسْسُقْمِ فِيْ أَعْضَائِيْ

0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/// | 0//0/0 | 0//0/0 | 0/0/0

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

26) وَاَلْبَحْرُ خَفَّاْقُ اَلْجَوَانِبِ ضَائِقٌ كَمَدَاْ كَصَدْرِيْ سَاْعَةَ اَلْإِمْسَاْءِ

وَاَلْبَحْرُ خَفْفَاْقُ لْجَوَانِبِ ضَائِقُنْ كَمَدَاْ كَصَدْرِيْ سَاْعَةَ لْإِمْسَائِيْ

0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/// | 0//0/0 | 0//0/0 | 0/0/0

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

27) تَغْشَىْ اَلْبَرِيَّةَ كُدْرَةٌ ، وَكَأَنَّهَاْ صَعِدَتْ إِلَىْ عَيْنَيَّ مِنْ أَحْشَائِيْ

تَغْشَلْبَرِيْيَةَ كُدْرَتُنْ وَكَأَنْنَهَاْ صَعِدَتْ إِلَىْ عَيْنَيْيَ مِنْ أَحْشَائِيْ

0//0/0 | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0 | 0//0/0 | 0/0/0

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

28) وَاَلْأُفْقُ مُعْتَكِرٌ قَرِيْحٌ جُفْنُهُ يُغْضِيْ عَلَىْ اَلْغَمَرَاْتِ وَاَلْأَقْذَاْءِ

وَلْأُفْقُ مُعْتَكِرُنْ قَرِيْحُنْ جُفْنُهُوْ يُغْضِيْ عَلَلْغَمـــرَاْتِ وَلْأَقْذَائِيْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

29) يَاْ لَلْغُرُوْبِ وَمَاْ بِهِ مِنْ عِبْرَةٍ لِلْمُسْتَهَامِ ! وَعِبْرَةٍ لِلْرَّائِيْ!!

يَاْ لَلْغُرُوْبِ وَمَاْ بِهِ مِنْ عِبْرَتِنْ لِلْمُسْتَهَاْمِ وَعِبْرَتَنْ لِلْرَّائِيْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

30) أَوَلَيْسَ نَزْعَاً لِلْنَّهَاْرِ ، وَصَرْعَةً لِلشَّمْسِ بَيْنَ مَآتِـــمِ اَلْأَضْوَاءِ ؟

أَوَلَيْسَ نَزْعَنْ لِلْنَهَاْرِ وَصَرْعَتَنْ لِلشَّمْسِ بَيْنَ مَآأُتِـــمِ لْأَضْوَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

31) أَوَلَيْسَ طَمْسَاً لِلْيَقِيْنِ ، وَمَبْعَثَاً لِلشَّكِّ بَيْنَ غَلَاْئِلِ اَلْظَّلْمَاءِ ؟

أَوَلَيْسَ طَمْسَنْ لِلْيَقِيْـــنِ وَمَبْعَثَنْ لِلشْشَكِ بَيْنَ غَلَاْئِلِ ظْظَلْمَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

32) أَوَلَيْسَ مَحْوَاً لِلوُجُوْدِ إِلَىْ مَدَىً وَإِبَــادَةً لِمَعَالِمِ اَلْأَشْيَاءِ ؟

أَوَلَيْسَ مَحْوَنْ لِلوُجُوْدِ إِلَىْ مَدَىً وَإِبَــادَتَنْ لِمَعَالِــمِ لْأَشْيَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

33) حَتَّىْ يَكُوْنَ اَلنُّوْرُ تَجْدِيداً لَهَاْ وَيَكُوْنَ شِبْهَ اَلْبَعْثِ عَوْدُ ذُكَاءِ

حَتْتَىْ يَكُوْنَ نْنُوْرُ تَجْدِيدَنْ لَهَاْ وَيَكُوْنَ شِبْهَ لْبَعْثِ عَوْدُ ذُكَائِيْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

34) وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَاَلنَّهَاْرُ مُوَدِّعٌ وَاَلْقَلْبُ بَيْنَ مَهــَاْبَةٍ وَرَجَاءِ

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَنْنَهَاْرُ مُوَدْدِعُنْ وَلْقَلْبُ بَيْنَ مَهَــاْبَتِنْ وَرَجَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

35) وَخَوَاطِرِيْ تَبْدُوْ تُجَــاْهَ نَوَاْظِرِيْ كَلْمَىِ كَدَاْمِيَةِ اَلسَّحَاْبِ إِزَائِيْ

وَخَوَاطِرِيْ تَبْدُوْ تُجَــاْهَ نَوَاْظِرِيْ كَلْمَىِ كَدَاْمِيَةِ سْسَحَاْبِ إِزَائِيْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

36) وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنِيْ يَسِيلُ مُشَعْشَعَاً بِسَنَىْ الشُّعَاْعِ اَلْغَارِبِ اَلْمُتَرَائِيْ

وَدْدَمْعُ مِنْ جَفْنِيْ يَسِيْلُ مُشَعْشَعَنْ بِسَنَشْشُعَاْعِ لْغَارِبِ لْمُتَرَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

37) وَالشَّمْسُ فِيْ شَفَقٍ يَسِيْلُ نُضَارُهُ فَوْقَ الْعَقِيْقِ عَلَىْ ذُرَىً سَوْدَاءِ

وَشْشَمْسُ فِيْ شَفَقِنْ يَسِيْلُ نُضَارُهُوْ فَوْقَ لْعَقِيْقِ عَلَىْ ذُرَنْ سَوْدَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

38) مَرَّتْ خِلَاْلَ غَمَاْمَتَيْنِ تَحَدُّرَاً وَتَقَطَّرَتْ كَاَلْدَّمْعَةِ اَلْحَمْرَاْءِ

مَرْرَتْ خِلَاْلَ غَمَاْمَتَيْنِ تَحَدْدُرَنْ وَتَقَطْطَرَتْ كَدْدَمْعَةِ لْحَمْرَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

39) فَكَأَنَّ آخِرُ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ مُزِجَتْ بِآخِرِ أَدْمُعِيْ لِرِثَائِيْ

فَكَأَنْنَ آأْخِرُ دَمْعَتِنْ لِلْكَوْنِ قَدْ مُزِجَتْ بِآأْخِرِ أَدْمُعِيْ لِرِثَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

40) وَكَأَنَّني آنَسْتُ يَوْمِيْ زَائِلاً فَرَأَيْتُ فِيْ اَلْمِرْآةِ كَيْــفَ مَسَائِيْ[1]

وَكَأَنْنَنِي آأَنَسْتُ يَوْمِيْ زَائِلَنْ فَرَأَيْتُ فِــلْمِرْآةِ كَيْــفَ مَسَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

2- مناسبة القصيدة

تعود مناسبة كتابة قصيدة المساء إلى مرض **خليل مطران** سنة **1902 م**، فنصحه الأصدقاء بالذهاب إلى الإسكندرية ليستشفي من مرضه بهواء البحر المنعش وسحر الطبيعة هناك، ولكنه شعر بألم الفراق لحبيبته التي تركها بالقاهرة فاجتمع عليه الحب والمرض وما فيهما من ضعف الجسم وعذاب الروح والقلب، فكتب هذه القصيدة يصور مشاعره وقد وقف على الشاطئ عند المساء.[2]

3-مضمون القصيدة

القصيدة هي عبارة عن رسالة أو خطاب موجه من الشاعر إلى حبيبته الغائبة وهي رسالة تحمل في طياتها ألمين ألم المرض الذي أصبح الشاعر رهينا له وهو ألم سطحي بالقياس إلى الألم الآخر الذي يعانيه الشاعر من جراء هجران الحبيبة له، وهو

([1])- ديوان خليل مطران،الديوان الشعري،ج1،(د ط) ،دار المعارف ، القاهرة،د ت، 'ص144.

([2])-المصدر نفسه، 'ص144.

الألم الحقيقي الذي يفض مضجعه وهو دافع الشاعر لنظم القصيدة، فهجران الحبيبة له سبب له الكثير من الحزن والألم وجعله في هم وغم.[1]

4-الأفكار الواردة في القصيدة

يمكن أن نقسم القصيدة إلى أربعة أقسام:

1) الألم الذي ألم بالشاعر جراء بعده وغربته:

ويبدأ هذا المحور من بداية القصيدة حتى البيت الخامس، حيث يتحدث فيه الشاعر عن المرض الذي أصبه وحل به وظنه أن الداء يشفيه من عذاب الحب ولكن زاد عذابه وشقاؤه فأتعبه مرض جسده وآلام الحب مجتمعين على جسده الضعيف، فلم يبق ما يشير إلى بقائه على قيد الحياة إلا روح ضعيفة وأن الحزن الشديد أعمى قلبه.

2) عذاب الحب وآلام المرض:

ويبدأ هذا المحور من البيت السادس إلى التاسع ويتحدث فيه الشاعر عن سماعه لنصيحة أصدقائه فينتقل إلى الإسكندرية طلبا للاستجمام والراحة فالهواء العليل والطبيعة الجميلة قادرة على مساعدة الجسم ليستعيد صحته إلا أن الفراغ أشعل نيران الحب في قلبه وتشتعل اللوعة في داخله فتزداد حالته سوءا حين تجتمع عليه حمى المرض وحمى الحب لتنهك جسده الضعيف.

([1])- خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص36.

3) الشكوى والضيق:

ويبدأ من البيت العاشر إلى البيت العشرين وفي هذا المحور يقف الشاعر على شاطئ البحر شاكيا له مشاعره واضطراب أفكاره وآلام نفسه فيجيبه بما يدل على أنه مضطرب أيضا فتزيد حيرة الشاعر وحزنه فيتمنى لو يَشْتَدُ قلبه ويصبح صخرا وعندما يشعر بالألم يجتاح جسمه يلف السواد نظره وتذبل روحه ويأكل المرض ما تبقى من صحته.

4) خواطر حزينة:

ويبدأ هذا المحور من البيت الواحد والعشرين إلى البيت السابع والعشرين حيث إن الشاعر عندما يقبل المساء يختلط اليأس مع الأمل والخوف والرجاء ويتذكر الشاعر محبوبته التي يتصورها وكأنها ماثلة أمامه، وبين حمرة الشفق والبحر تنحدر الدموع من عينيه متزامنة بانحدار الشمس إلى الغروب متمثلة في ذلك الحزن الداخلي الذي يسيطر على الشاعر.

5) انعكاس الحالة النفسية للشاعر على الطبيعة:

ويبدأ هذا المحور من البيت الثامن والعشرين إلى نهاية القصيدة، فالشاعر أصبح يرسم صورة حزينة بكل العناصر من حوله بالشمس والليل والغروب والبحر ويرسم الصورة الفنية التي لا يمكن أن تدل إلا على الألم الذي يسيطر على نفسه وجسده

الهزيل ومحاولا بذلك محاورة الطبيعة لتتقاسم معه أحزانه ويتخذ منها صديقا يشاركه مشاعره وألمه وغربته ووحدته.

ثانيا: دراسة البنية العروضية ودلالتها:

1- الوزن ودلالته:

* **الوزن لغة:** بمعنى تقدير الشيء ويقول ابن منظور في حديثه عن الوزن:« وزنت فلانا ووزنت لفلان وهذا يزن درهما، والميزان المقدار، وأوزان العرب ما بنت عليه أشعارها ووزن واحد، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن».[1]

ويقترن الإيقاع بمصطلح الوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل من الوزن في الشعر فالوزن الشعري يتمثل في « تعاقب الحركة والسكون على نحو منتظم، وتعاقب الحركة والسكون يشكل الأسباب والأوتار التي تتشكل منها التفاعيل التي تكون البيت الشعري».[2]

والوزن لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر يقول **ابن رشيق:**« الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاه به خصوصية وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة».[3]

والوزن عند القدماء هو في البحور الستة عشر**(16)** فكل بحر بوزن شعري

ونلاحظ أن الشاعر **خليل مطران** اختار نظم قصيدة المساء على « **بحر الكامل**»

([1])- ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة وزن، ص436-347.

([2])- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار المعارف- بيروت، 1998، ص177.

([3])- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1995، ص134.

باعتباره من البحور الصافية والذي يقوم على تفعيلة واحدة هي « **متفاعلن**» مكررة ثلاث مرات.

وبحر الكامل قد استأثر به ديوان الشعر العربي بنصيب وافر ركبه غالبة الشعراء لما فيه من قدرة تقنية عالية تصلح لكافة أغراض الشعر وليونة في الاستخدام، وسمي بالكامل لكماله في الحركات، لأنه أكثر الشعر لاشتمال البيت التام منه على ثلاثين حركة في البحور ما هو كذلك.[1]

ويتميز هذا البحر بالقدرة على ضبط المعاني والتحكم فيها، وبالتالي نقلها على أبلغ صورها وأعظم دلالاتها مع الإشارة إلى أن هذه القدرات لا يوفرها البحر وحده بل هي كذلك متوقفة على قدرة الشاعر الذي يبرز مهارة خاصة في تطويع البحور الطبيعية إلى مضامينه.[2]

ووزن الكامل صورة من الصور التي استخدمها الشاعر خليل مطران في قصيدته ليبث حزنه وحنينه ويسوق مشاعره بما يحمله من إيقاع شعري ولغوي يتناسب بشكل متناسق مع مضمون قصيدته كقوله:

دَاءٌ أَلَمَّ فخِلْتُ فيهِ شِفَائي مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي (*)[3]

([1])- أبو العرفان محمد بن علي: شرح الكافية والشافية في علمي العروض والقافية، تح، فتوح خليل، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2000، ص177.

([2])- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ط2، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1994، ص110.

([3])- ديوان خليل مطران، ص144.

وقوله أيضا:

قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الصَّبَابَةُ وَالجَوَى وَغِلاَلَةٌ رَثَّتْ مِنَ الأَدْوَاءِ(*)[1]

فنلاحظ في هذين البيتين أن الشاعر يعبر عن معاناته من الألم والحزن وكثرة الهموم التي وقع فيها وكيف أصبح جسمه رثا وهذا ما عبر عنه بقوله:(دَاءٌ أَلَمَّ، فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي، قَلْبٌ أَذَابَتْهُ، رَثَّتْ مِنَ الأَدْوَاءِ).

وقد تغير عدد التفعيلات بين البيتين وهذا ما يتناسب مع شعور الحزن الذي يلازمه فأكسب بحر الكامل نغما هادئا وحزينا الذي كان لنغماته تأثير على المعنى.

يقول **عبد العزيز عتيق:**« موسيقى الشعر أو الأوزان التي تصنع منها القصيدة هي الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض على أكبر نطاق ممكن».[2]

وهذا الحزن الذي خيم على الشاعر سببه هجران حبيبته وما أصاب جسده جراء ذلك من ضعف ووهن ومحاولته التقرب من الحبيبة فيقول الشاعر شاكيا:

يَاْكَوْكَبَاْ مَنْ يَهْتَدِيْ بِضِيَاْئِــهِ يَهْدِيْهِ طَاْلِعُ ضِلَّةٍ وَرِيَــاْءِ(*)[3]

يَاْمَوْرِداً يَسْقِيْ اَلْوُرُوْدَ سَرَاْبُهُ ظَمَأً إِلَىْ أَنْ يَهْلِكُواْ بِظَــمَاْءِ(*)[4]

فنلاحظ من خلال هذين البيتين أن الشاعر يشكو إلى البحر مشاعره واضطراب أفكاره وآلام نفسه فيعم المساء من دون توضح الرؤية فتزيد حيرة الشاعر وحزنه.

([1])-ديوان خليل مطران، ص144.

([2])- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ط2، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1972، ص170.

([3])- ديوان خليل مطران، ص144.

([4])- المصدر نفسه، ص144.

وقد وفّر بحر الكامل للشاعر الإيقاع المناسب لحالته من خلال تشكيلاته المتنوعة في السطر الشعري ليعبر عن هذه الأحاسيس وقد عكس الشاعر أحاسيسه على الطبيعة. فيقول:

يَاْ لَلْغُرُوْبِ وَمَاْ بِهِ مِنْ عِبْرَةٍ لِلْمُسْتَهَامِ ! وَعِبْرَةٍ لِلْرَّائِيْ!!(*)[1]

أَوَلَيْسَ نَزْعَاً لِلْنَّهَارِ ، وَصَرْعَةً لِلشَّمْسِ بَيْنَ مَآتِمِ اَلْأَضْوَاءِ ؟(*)[2]

فنلاحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر يرسم صورة حزينة يتمثلها بكل العناصر من حوله (**الشمس، الغروب...**) لتدل على الألم الذي يعاني منه والذي يسيطر على نفسه وجهده الهزيل وكان الشاعر يمشي بحركية متماثلة في تعامله مع الإيقاع، ليعبر عن الحزن الذي أصابه جراء فقدان حبيبته التي تعتبر أغلى شيء عنده.

وقد زاد بحر الكامل في هذه القصيدة إيقاعا موسيقيا مؤثرا يتلائم مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

2) الزحافات والعلل ودلالتها:

2-1-) الزحاف ودلالته:

لقد ورد في قصيدة المساء لخليل مطران زحاف **الإضمار** والذي هو:" تسكين الحرف الثاني المتحرك من الجزء (**التفعيلة**) ولا يدخل إلا على تفعيلة واحدة هي:

([1])- ديوان خليل مطران، ص146.

([2])-المصدر نفسه، ص146.

(مُتَفَاْعِلُنْ) فتصبح **(مُتْفَاْعِلُنْ)** ولا يدخل إلا بحرا واحدا وهو **بحر الكامل**، والجزء الذي يدخله الإضمار يسمى **مضمرا** وقيل المضمر بذلك لأن حركته كالمضر في العربية إن شئت جئت بها وإن شئت سكنتها كما أن أكثر المضمر في العربية إن شئت جئت به وإن شئت لم تأتي به".[1]

ومن أمثلة ورود الزحاف في البداية قول الشاعر:

دَاءٌ أَلَمَّ فخِلْتُ فيهِ شِفَائِـــيْ مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي

دَائـــــُنْ أَلَمْمَ فخِلْتُ فيْهِ شِفَائِيْ مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

فنلاحظ في هذا البيت أن الزحاف ورد في قوله: **(دَاْئُنْ أَلَمْ /0//0/0)** حيث سكن الحرف الثاني من كلمة**(دَاْئُنْ)** ليسكن الحرف الثاني من التفعيلة الأصلية وهي **(مُتَفَاْعِلُنْ)** فلما أصابها زحاف الإضمار أصبحت **(مُتْفَاْعِلُنْ)** بتسكين التاء.

([1])-بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص26.

كما ورد الزحاف في الوسط في قول الشاعر:

شَاْكٍ إِلَىْ اَلْبَحْرِ اِضْطِرَاْبَ خَوَاْطِرِيْ فَيُجِيْبُنِيْ بِرِيَاْحِهِ اَلْهَوْجَاْءِ

شَاْكِــنْ إِلَلْبَحْرِ ضْطِرَاْبَ خَوَاْطِرِيْ فَيُجِيْبُنِيْ بِرِيَاْحِهِ لْهَوْجَاْئِيْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

نلاحظ في هذا البيت أنه دخل على التفعيلة الثانية **زحاف الإضمار** حيث سكّن الحرف الثاني من التفعيلة الأصلية **(مُتَفَاْعِلُنْ)** بتسكين التاء في قوله : **(بَحْرَ ضْطِرَاْ /0//0/0)** حيث سكّن الحرف الثاني من كلمة بحر وهو **الحاء.**

ومن أمثلة ورود الزحاف في النهاية قول الشاعر:

مَرَّتْ خِلَاْلَ غَمَاْمَتَيْنِ تَحَدُّرَاً وَتَقَطَّرَتْ كَاَلدَّمْعَةِ اَلْحَمْرَاْءِ

مَرْرَتْ خِلَاْلَ غَمَاْمَتَيْنِ تَحَدْدُرْنْ وَتَقَطْطَرَتْ كَدْدَمْعَةِ لْحَمْرَاْئِيْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ

ونلاحظ من خلال هذا البيت أن الزحاف ورد في النهاية في قوله **(حَمْرَاْئِيْ)** حيث سكن الحرف الثاني من هذه الكلمة وهو **(الميم)** فتحولت التفعيلة أصلية **(مُتَفَاْعِلُنْ)** إلى **(مُتْفَاْعِلْ)** بتسكين التاء.

ومن خلال استعمال الشاعر للزحاف وتنويعه بين البداية والوسط والنهاية فإنه بذلك يعطي القصيدة زخما موسيقيا متنوعا يزيد في التأثير على السامع، وكذلك يعبّر به الشاعر عن أحاسيسه المتنوعة من ألم وحزن جراء البعد والفراق.

2-2) العلل ودلالتها:

العلل هي تغير يطرأ على الأسباب أو الأوتاد من العروض أو الضرب إذا حلت لزمت بمعنى أنها إذا وردت في أول البيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها.[1]

والعلة التي وردت في قصيدة المساء هي علة **القطع** وتعرف بأنها:"سقوط آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله، حيث تم حذف النون من التفعيلة الأصلية(**مُتَفَاْعِلُنْ**) لتصير(**مُتَفَاْعِلْ**) فلما دخلت عليها علة القطع سكن حرف (**اللام**) من (**مُتَفَاْعِلْ**) فأصبحت (**مُتْفَاْعِلْ**) بتسكين اللام".

وقد وردت هذه العلة في العروض ست (**6**) **مرات** في كامل القصيدة، أمّا العلة في الضرب فقد وردت في جميع أبيات القصيدة **الأربعين**. ومن أمثلة ورود العلة في العروض قول الشاعر:

([1])-إيميل يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص334.

دَاءٌ أَلَمَّ فخِلْتُ فيهِ شِفَائِـــيْ مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي

دَائـــــُنْ أَلَمْمَ فخِلْتُ فيْهِ شِفَائِيْ مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

نلاحظ في هذا البيت أن العلة وردت في العروض حيث التفعيلة(**مُتَفَاْعِلُنْ**) جاءت (**مُتَفَاْعِلْ**) وذلك بتسكين حرف **الياء** في كلمة (**هِـــشِفَائِيْ ///0/0**) فتحولت التفعيلة إلى **مُتْفَاْعِلْ** بتسكين **اللام.**

أما من أمثلة ورود العلة في الضرب نجد قول الشاعر:

إِنِّي أَقَمْتُ عَلَى التَّعْلَةِ بِالْمُنَىْ فِيْ غُرْبَةٍ قَالُوْا : تَكُوْنُ دَوَائِيْ

إِنْنِيْ أَقَمْتُ عَلَتْتَعْلَةِ بِمُنَىْ فِيْ غُرْبَتِنْ قـــَالُوْ تَكُوْنُ دَوَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

نلاحظ في هذا البيت أن العلة وردت في الضرب حيث أن أصل التفعيلة هي(**مُتَفَاْعِلُنْ**) وقد تحولت إلى (**مُتَفَاْعِلْ**) بتسكين حرف **الياء** في كلمة (**نُ دَوَائِيْ ///0/0**) فأصبحت التفعيلة هي (**مُتَفَاْعِلْ**) بتسكين اللام.

فالشاعر باستخدامه علة القطع في القصيدة حافظ على إيقاع واحد لها وذلك من أجل إكسابها نغما يؤثر في المستمع بالحفاظ على نفس الحركة من بداية القصيدة إلى نهايتها.

3) القافية ودلالتها:

لقد نالت القافية اهتماما كبيرا من طرف النقاد والشعراء باعتبارها تشكل عنصرا ثانيا في موسيقى الشعر وأهم العناصر في بناء النص الشعري وتحقيق التناسب في الشعر.

والقافية لغة تعرف بأنها مأخوذة من "**قفا يقفو:** تبع الأثر إذا تبع لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينتظم بها وقافية كل شيء آخره".[1]

والقافية هي استكمال ضروري لظاهرة الوزن في الشعر يقول **ابن رشيق:**"إن القافية كشريكة للوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزنا وقافية".[2]

ويعرف **الخليل** القافية بقوله:"هي مابين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن".[3]

([1])- ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة (قفا)، ص302-303.

([2])- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ج1، ص151.

([3])- عثمان بن عمر بن صخر ابن جني: كتاب مختصر القوافي، تح -حسن شاذلي فرهود، ط1، دار التراث، مطبعة الحضارة العربية، 1975، ص19.

والقافية في قصيدة المساء تمثلت من آخر الساكن إلى الساكن الذي قبله مع حركة الحرف الذي قبله كما في قول الشاعر:

حَتَّىْ يَكُوْنَ اَلنُّوْرُ تَجْدِيداً لَهَاْ وَيَكُوْنَ شِبْهَ اَلْبَعْثِ عَوْدُ ذُكَاءِ

حَتْتَىْ يَكُوْنَ نْنُوْرُ تَجْدِيدَنْ لَهَاْ وَيَكُوْنَ شِبْهَ لْبَعْثِ عَوْدُ ذُكَائِيْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

فالقافية في هذا البيت تتمثل في **(كاْئِيْ /0/0)** كما نجد قبل حركة الروي **ألف مد** يمتد من خلالها الصوت ليقع بعدها من خلال حركة الروي **(الهمزة المكسورة الممدود ما قبلها)** لتشير إلى السقوط إلى أسفل مع كل بيت، وكأن هذه الأبيات في حركتها الانكسارية المتكررة تتشبه بالأمواج تنهض لتسقط وكأنها تشير أيضا إلى أن كل شيء في الحياة لابد من أن يصل إلى القرار والسقوط والنهاية، وهذا ما تقابله تجربة الشاعر مع حبيبته وهي تجربة متصلة بحياة الشاعر، كما تتحدث الأبيات فهي التي تسبب له الأحزان المتراكمة تنقلب على جسد الشاعر الضعيف وتتكرر الهاوية والحفرة عند كل روي في الأبيات الأربعين التي يتشكل منها النص ولكن الهاوية التي تصل إليها تجربة الشاعر ممثلة بهذه الإيقاعية الرمزية وهي بعيدة عن السرعة والعنف وكأن النفس التي تتألم لم تحتضر على نار خفيفة وتواترها العنيف استسلامي؛ فالنفس سجينة تختنق شيئا فشيئا إلى أن تصل إلى النهاية، وهذا ما يثبت أن التشكيل الإيقاعي في القصيدة هو

تشكيل نفسي قبل أن يكون تشكيلا صوتيا؛ فالقافية ليست أداة وليست وسيلة متعلقة بشيء آخر ولكنها مستقلة وصورة تضاف إلى غيرها وتعرف وظيفتها إذا وضعت في علاقة مع المعنى.

يقول الشاعر **خليل مطران:**

أَوَلَيْسَ مَحْوَاً لِلوُجُوْدِ إِلَىْ مَدَىً وَإِبَــادَةً لِمَعَالِمِ اَلْأَشْيَاءِ ؟

حَتَّىْ يَكُوْنَ اَلنُّوْرُ تَجْدِيداً لَهَاْ وَيَكُوْنَ شِبْهَ اَلْبَعْثِ عَوْدُ ذُكَاءِ

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَاَلنَّهَاْرُ مُوَدِّعٌ وَاَلْقَلْبُ بَيْنَ مَهــَابَةٍ وَرَجَاءِ

وَخَوَاطِرِيْ تَبْدُوْ تُجَــاْهَ نَوَاْظِرِيْ كَلْمَىِ كَدَاْمِيَةِ اَلْسَّحَاْبِ إِزَائِيْ

نلاحظ في هذه الأبيات من القصيدة تكرار مقطع القافية نفسية وهي بحسب ترتيب الحركات والسكنات من نوع المتواتر:"أن يتوالى في القافية ساكنان مفصول بينهما بحركة فهي بذلك قافية مطلقة"[1] **(0/0/)** كلها بحرف الروي الهمزة المكسورة(**الأشياء، ذكاء، جائي، إزائي)** وهذا الصوت يساعد الشاعر على إخراج كل ما يختلج في صدره من خلال مد صوته مما أعطى بنية القصيدة نوعا من الغنائية التي تؤثر بإيقاعها المتناغم على الأذن.

أما الروي فجاء واحدا في جميع الأبيات متمثلا في حرف **(الهمزة)** الذي يضفي نغما حزينا على القصيدة ويعبر عن شدة الحزن لدى الشاعر ومعاناته الداخلية ومن ثم

([1])- موسى بن محمد بن المليانى: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المعهد التربوي، الجزائر، 1965، ص396.

نجد التفاعل بين الحالة الشعورية والنفسية والإيقاع من خلال بنية التكرار على مستوى الروي.

فاستخدم الشاعر حرف الهمزة رويا سبقه حرف مد وهو الألف وذلك ما يجعل الصوت يرتفع عاليا، فينطلق من أعماق الشاعر وبالتالي إخراج الأحزان المكبوتة في صدره وإطلاقها إلى الخارج للتعبير عن الألم الكبير الذي يعانيه.

وهكذا يتضح لنا أن لطبيعة القافية في قصيدة المساء لخليل مطران دلالة موسيقية ودلالة معنوية يحددها السياق العام للنص الشعري وقد أسهمت القافية بما تحتويه من دلالات صوتية وإيقاعية في أداء المعاني التي يطمح الشاعر إلى إيصالها.

4-دراسة البنية الصوتية ودلالتها:

4-1- الجهر والهمس:

يعرف **ابن منظور** أصوات الجهر فيقول:"جهر بالقول إذا رفع به صوته فهو جهير، وأجهر فهو مجهر إذا عرف بحدة الصوت وجهر الشيء علن وبد أو جهر بكلامه، وذكائه وصوته وقراءته، يجهر جهرا وجهارا وأجهر بقراءته لغة، وأجهر وجهور أعلن به وأظهره".[1]

ويعرفه **إبراهيم أنيس** بقوله:"هو الذي يهتز الوتران الصوتيان عند النطق به، وهما المتسببان في إنتاج النغمة الموسيقية التي تسمى **(الجهر)** والجهر ذو علاقة بفتحة المزمار، فحين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنها تضل تسمح بمرور هواء النفس خلالها، فإذا اندفع الهواء خلال الوترين الصوتين في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما، ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الاهتزازات أو الذبذبات في الثانية ويسمى ذلك الصوت مجهورا".[2]

([1])- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مج9، دار الحديث القاهرة، 2003، المادة (جـــ هـــ ر).

([2])- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص20.

أما الهمس فيعرفه ابن منظور بقوله:"وهو الخفي من الصوت" [1] أي الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم.

ويعرفه **إبراهيم أنيس** بقوله:"هو صمت الوترين الصوتيين معه رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع، فيدركها المرء من أجل هذا".[2]

ومن خلال دراستنا للقصيدة يتبين لنا من إحصائنا للأصوات المجهورة والمهموسة فيها أن عدد الأصوات المجهورة والمهموسة قد وصل إلى **(1148)** صوتا منها **853** صوتا مجهورا وبلغت نسبتها **(74,30%)** و **(295)** صوتا مهموسا وبلغت نسبتها **(25,69%).**

([1])- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص20.

([2])- المرجع نفسه، ص20.

4-1-1) دلالة أصوات الجهر:

لقد وظف الشاعر أصوات الجهر في قصيدته وقد جاءت موزعة كما في الجدول الآتي:

الأصوات المجهورة		
الحروف	**العدد**	**النسبة**
ي	136	15%
ء	9,5	11%
م	9,5	11%
و	94	11%
ت	85	9%
ب	70	8%
ر	69	8%
ع	60	7%
هـ	52	6%
ل	31	3%
ق	25	2%

ص	20	1%
ط	13	1%
غ	12	1%
ج	11	1%
ذ	10	1%
ز	10	%1
ط	15	%1
المجموع	**853**	**73,30%**

نلاحظ من خلال الجدول أن أصوات الجهر تجاوزت نسبتها في الأبيات **(74%)** وأن هذه الأصوات المجهورة تكرارا هو صوت **(الياء)** الذي تكرر **(136)** مرة وبلغت نسبته حوالي **(15%)** وفي المرتبة الثانية صوت **الهمزة** حيث تكرر **95 مرة** بنسبة تقدر بحوالي **(11%)** أما في المرتبة الثالثة نجد صوت الميم التي تكررت **(95)** مرة وبلغت نسبتها **(11%).**

وقد وردت الياء **136 مرة** بنسبة **(15%)** فالياء أحيانا ترد في أسماء ومن ذلك قول الشاعر:

وَالرُّوحُ بَيْنَهُمَاْ **نَسِيْمُ** تَنَهُّدٍ فِيْ حَاْلَيِ التَّصْوِيبِ وَالصُّعَدَاءِ

وأحيانا وردت في أفعال ومن ذلك قول الشاعر:

وَالعَقْلُ كَالمِصْبَاحِ **يَغْشَى** نُورَهُ كَدَرِي ، وَيُضْعِفُهُ نُضُوبُ دِمَائي

والياء هو من حروف اللين وقد أعطى إيحاء لأماميته وارتفاع اللسان عند نطقه تجاه منطقة الغاز ارتفاعا يؤدي إلى سماع حفيف مسموع.

كما توحي بالوضوح السمعي وبذلك فالشاعر أراد أن يخرج ما في صدره من أحزان ومشاعر بطريقة واضحة ومسموعة وموسيقى شعرية معبرة.

وقد وردت الهمزة في القصيدة **95 مرة** بنسبة **(11%)** فأحيانا تردفي أسماء ومن ذلك قول الشاعر:

دَاءٌ أَلَمَّ فخِلْتُ فيهِ شِفَائِـــيْ مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي

وأحيانا ترد في أفعال ومن ذلك قول الشاعر:

حَاشَاكِ،بَلْ كُتِبَ اَلْشَّقَاْءُ عَلَىْ اَلْوَرَىْ وَاَلْحُبُّ لَمْ يَبْرْحْ **أَحَبَّ** شَقَـــــاْءِ

فنلاحظ أنها وردت في الاسم في كلمة **(داء)** وفي الفعل في كلمة **(أحب)**.

ويتميز هذا الحرف بكونه لا يتسم لا بالجهر ولا بالهمس فهي تنتج عن تراكم الصوت الناتج عن الجهد النطقي المضاعف الذي تنغلق معه فتحة المزمار ويدل على الجوفية وعلى ما هو وعاء للمعنى.[1]

كما نلاحظ في القصيدة أن الهمزة تستعمل متقابلة كما في الأبيات التالية:

([1])- عبد الله العلايلي: مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد، المطبعة المصرية، القاهرة، د.ت، ص210-211.

قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الصَّبَابَةُ وَالجَوَى وَغِلاَلَةٌ رَثَّتْ مِنَ الأَدْوَاءِ

عُمْرَ الْفَتَىْ الْفَانِيَ وَعُمْرَ مُخَلَّــدٍ بِبَيَانِهِ لَوْلاَكِ فِيْ الْأَحْـــيَاْءِ

أَوَلَيْسَ نَزْعَاً لِلنَّهَارِ ، وَصَرْعَةً لِلشَّمْسِ بَيْنَ مَآتِــمِ الْأَضْوَاءِ ؟

وَخَوَاطِرِيْ تَبْدُوْ تُجَــاْهَ نَوَاظِرِيْ كَلْمَى كَدَاْمِيَةِ الْسَّحَاْبِ إِزَائِيْ

فنلاحظ تقابل الهمزة في البداية والنهاية في الكلمات (**الأدواء، الأحياء، الأضواء، إزائي...**).

وبالتالي هذه التقابلات أصبحت تأكيدا على حرف الروي من خلال توظيفها داخل الأبيات وهذا التقابل يوحي بأنين وشيء في الحلق يريد الشاعر أن يخرجه.

كما استعملت في كلمات تدل على الأماكن مثل **الأحياء** في قول الشاعر:

عُمْرَ الْفَتَىْ الْفَانِيَ وَعُمْرَ مُخَلَّــدٍ بِبَيَانِهِ لَوْلاَكِ فِيْ **<u>الْأَحْـــيَاْءِ</u>**

مما يدل على أن الأماكن أصبحت ذات ذكرى مؤلمة في نفس الشاعر.

أما الصوت الثالث الأكثر تكرارا بعد الياء والهمزة فهو صوت **الميم** الذي تكرر **95 مرة** بنسبة بلغت **(11%)**.

وقد ورد في الأفعال كما في قول الشاعر:

يَاْ لَلْضَّعِيفَيْنِ ! اسْتَبَدَّا بي ، ومَا فِيْ الظُّلْمِ مثلُ تَحَكُّمِ الضُّعَفَاءِ

كما وقد وردت في الأسماء كما في قوله:

أَوَلَيْسَ طَمْسَاً لِلْيَقِيْنِ ، وَمَبْعَثَاً لِلشَّكِّ بَيْنَ غَلَاْئِلِ الْظَّلْمَاءِ ؟

وقد تكون لكثرة تكراره في القصيدة دلالة على تلائم موضوع القصيدة وغرضها فما يحدث عند إنتاج هذا الصوت من ضغط على الشفتين وتذبذب للوترين الصوتين وخروج الهواء من الأنف بسبب انخفاض سقف الحنك الأقصى إلى أسفل ومن صفات هذا الصوت الغنة التي تكسبه موسيقية وإيقاعا والغنة من علامات قوة الحرف لما فيها من تردد موسيقي محبب.[1]

كل هذه الصفات تجعل هذا الصوت يحمل دلالات في القصيدة من حزن وألم يعيشه الشاعر وحالة الانغلاق التي وصل إليها.

كما يضفي جانبا جماليا موسيقيا له وقعه الخاص في الأذن والقلوب.

4-1-2- دلالة أصوات الهمس:

جاءت أصوات الهمس في القصيدة موزعة على النحو الآتي:

الأصوات المهموسة		
الحروف	**العدد**	**النسبة**
ت	69	23%
هـ	41	13%
ك	41	13%

(1)- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص69.

ف	38	12%
س	30	10%
ح	28	9%
ش	21	7%
ص	13	4%
خ	10	3%
ث	4	1%
المجموع	**295**	**25 ,69 %**

نلاحظ من خلال الجدول أن أصوات الهمس تكررت في القصيدة **295 مرة** بنسبة تقدر بحوالي **(25%)** ونجد أن أكثرها تكرارا صوت **التاء** حيث تكرر **69 مرة** بنسبة(23%).

والتاء يدل على الاضطراب في الطبيعة.[1]وهو صوت انفجاري مهموس يتكون بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة وانحباس الهواء مدة من الزمن خلف طرف اللسان ثم انفصاله فجأة تاركا نقطة الالتقاء.[2]

([1])- عبد الله العلايلي: مقدمة لدرس لغة العرب، ص210.

([2])- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص61.

وقد توحي كثرة تكرار هذا الصوت بمعاني المشقة والعذاب التي يعانيها الشاعر فأصبح لا ينطق إلا حزنا على الفراق والحب الضائع.

أما الصوت الثاني الأكثر تكرارا فهو صوت **(الهاء)** الذي تكرر **41 مرة** وبلغت نسبته حوالي **(13%)**.

والهاء صوت مهموس يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة...وعند النطق بالهاء يندفع من الرئتين كمية كبيرة من الهواء أكبر مما يندفع من الأصوات الأخرى فيترتب عليه سماع صوت الحفيف مختلطا بذبذبة الوترين الصوتيين.[1]

فكان هذا الصوت مناسبا للآهات الحبسية النابعة من أحزان **خليل مطران** نتيجة بعده عن حبيبته وخيبة أمله وانقطاع رجائه والتعب والإرهاق الذي أصابه.

ومن خلال هذه الدراسة يتبن أن الأصوات المجهورة كانت أكثر من الأصوات المهموسة وهذا يتوافق وطبيعة الموقف الذي قيلت فيه القصيدة وطبيعة الغرض الشعري وهو العتاب والشكوى والحالة النفسية التي سيطرت على الشاعر الذي كانت نفسه منكسرة وحزينة.

5-البنية المقطعية ضمن البنية العروضية

حين يتكلم الإنسان ينطق سلسلة من الأصوات المتتابعة هذه الأصوات تترابط وتتآلف في مجموعات نسميها كلمات ثم تنتظم الكلمات في جمل وعبارات فتؤدي بذلك

(1)- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص89.

إلى معنى مقصود، وواضح من المتكلم إلى المتلقي فالكلمات حزمة صوتية متشابكة ومترابطة العناصر لا ينمكن تجزئتها صوتيا.[1]

كما يعرفه **عبد الصبور شاهين** بقوله:"هو مزيج من صامت وحركة يتفق مع طريقة اللغة في التأليف بينها. ويعتمد الإيقاع التنفسي فكل ضغطة من الحجاب الحاجز على هواء الرئتين يمكن أن تنتج إيقاعا يعبر عن مقطع مؤلف في أقل الأحوال من صامت وحركة".[2]

ويذهب **أحمد مختار عمر** إلى المقطع الصوتي هو:"تتابع الأصوات الكلامية له حد أعلى أو قمة إسماع طبيعية بغض النظر عن العوامل الأخرى مثل النبر والنغم الصوتي، تقع بين حدين أدْنيين من الإسماع".[3]

وتكمن قمة الإسماع في الحركات أمّا الحدان الأدنيان من الإسماع فهما القمة أو النواة، والقاعدة أو الهامش والأصوات التي تشغل القمة هي الأصوات المقطعية وتشمل أصوات الحركات أما الأصوات التي تشغل القاعدة أو الهامش فهي الأصوات غير المقطعية وتشمل الصوامت وأنصاف الحركات.[4]

([1])- النوري محمد جواد: علم الأصوات العربية، ط1، جامعة القدس المنتوحة عمان، 1996، ص234.

([2])- عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980، ص38.

([3])- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ط1، دار عالم الكتب، القاهرة، 1976، ص241.

([4])- النوري محمد جوادة: علم الأصوات العربية، ص235-253.

5-1-أنواع المقاطع:

1- المقطع القصير: يتألف هذا المقطع من صوتين: صامت متلو بحركة قصيرة **(ص،ح).**[1]

2- المقطع القصير: وهو مكون من صوتين: صامت + حركة طويلة **(ص،ح).**[2]

3- المقطع المتوسط المغلق: يتألف هذا المقطع من صامتين تتوسطهما حركة قصيرة **(ص+ح+ص).**[3]

4- المقطع الطويلة المغلق: ويتكون من صامت + حركة طويلة + صامت **(ص+حح+ص).**[4]

5- المقطع الطويل المزدوج الإغلاق: وهو مكون من صامت + حركة قصيرة+ صامت+ صامت **(ص ح ص ص).**[5]

5-2-دلالة المقاطع الصوتية:

ربط إبراهيم أنيس بين الغرض الشعري والوزن العروضي المبني على المقاطع الصوتية فقال :"إن الشاعر في حالة يأسه وحزنه يتخير وزنا طويلا كثير المقاطع، ليعبر عما يجيش في نفسه من حزن وجزع فإذا نظم شعره وقت المصيبة والهلع فإنه

([1])- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص164.

([2])- المرجع نفسه، ص164.

([3])-المرجع نفسه ، ص164.

([4])- المرجع نفسه، ص164.

([5])- المرجع نفسه، ص164.

يتأثر بالانفعال النفسي الذي يتطلب وزنا قصيرا يلائم زيادة نبضات قلبه، في حين أن نشعر الحماسة والفخر يتطلب ثوران النفس لكرامتها وانفعالها فيتملكها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة، إلّا أن طابع التأني والرزانة كان يغلب على حماسة الجاهلي لذلك جاءت قصائدهم طويلة ذات أوزان كثيرة المقاطع... [1]

5-3-المقارنة بين عدد مكونات المقاطع الصوتية وعدد مكونات الوزن

لمقارنة هاذين المكونين سنأخذ أبياتا من القصيدة ونقارن بين المقاطع الصوتية ومكونات الوزن عندما يكون الوزن قد دخل عليه زحاف أو علة أو كان سالما كما في المثال التالي:

دَاءٌ أَلَمَّ فخِلْتُ فيهِ شِفَائِـــيْ	مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي
دَائـــــُنْ أَلَمْمَ فخِلْتُ فيْهِ شِفَائِـــيْ	مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي
0/0/// 0//0/// 0//0/0/	0/0/// 0//0/// 0//0/0/
مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ	مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ
ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/	ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/
ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/	ص ح ح/ ص ح ص/ص ح/ص ح ص/
ص ح ح/ ص ح ص/ص ح ص/	ص ح ح/ص ح ص/ص ح ص/

(1)- إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، ص164.

فنلاحظ في هذا المقطع من البيت الأول أنه لما يجيء زحاف في بداية البيت فإن عدد مكونات المقاطع الصوتية **11** مقطعا كما نلاحظ أن المقطع المتوسط مغلق هو الغالب في مقارنة عدد المقاطع وتقسيمها على مكونات الوزن مما يوحي بانغلاق في نفسية الشاعر وضعف من الألم الذي أصابه.

وقد يجيء الزحاف في الوسط كما في قول الشاعر:

وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنِيْ يَسِيلُ مُشَعْشَعَاً بِسَنَىْ الشُّعَاْعِ اَلْغَارِبِ اَلْمُتَرَائِيْ

وَدْمَعْ مِنْ جَفْنِيْ يَسِيْلُ مُشَعْشَعَنْ بِسَنَشْشُعَاْعِ لْغَارِبِ لْمُتَرَائِيْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ **ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/**

ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ **ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/**

ص ح ح/ص ح ص/ص ح ص/ **ص ح ص/ص ح ص/**

فنلاحظ أن عدد مكونات الوزن قد بلغت **21** مكونا وهي تختلف عن عدد مكونات المقاطع الصوتية التي بلغت **11** مقطعا صوتيا كما نلاحظ أيضا أن المقطع الصوتي المنغلق هو الغالب على عدد المقاطع الصوتية وتقسيمها على عدد مكونات الوزن وهذا يدل على عدم تحسن نفسية الشاعر.

أما إذا جاء الزحاف في النهاية كما في قول الشاعر:

فَغَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ كَذِيْ جَهْلٍ وَلَمْ أَغْنَمْ كَذِيْ عَقْلٍ ضَمَانَ بَقَــاْءِ

فَغَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ كَذِيْ جَهْلِنِ وَلَمْ أَغْنَمْ كَذِيْ عَقْلِنْ ضَمَانَ بَقَــائِيْ

o//o/// o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/ o/o///

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ **ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/**

ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ **ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ ص ح ص/**

ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ **ص ح ح/ص ح ص/ص ح ص**

ص ح/ص ح ص/

فإنّ عدد مكونات الوزن قد بلغت **21** مكونا، وهي تختلف عن عدد مكونات المقاطع الصوتية التي بلغت **11** مقطعا صوتيا. كما نلاحظ أن المقطع الصوتي المنغلق هو الغالب على عدد المقاطع الصوتية وتقسيمها على عدد مكونات الوزن.

ومن خلال هذه الأمثلة نلاحظ أن تركيب البيت من حيث مكونات الوزن **(سكنات وحركات)** يختلف عن تركيب البيت في المقاطع الصوتية هي نفسها بين البداية والوسط والنهاية.

ومما سبق نلاحظ أيضا أنه بمجيء الإضمار يكون لدينا عدد مكونات البيت هو **(40) مكونا** موزعة بين الحركات **(26) حركة** والسكنات **(14) سكنات.**

أما إذا جاء في الوسط فتكون عدد مكونات الوزن هي **(41) مكونا** موزعة بين الحركات وعددها **(26) حركة** والسكنات وعددها **(15) ساكنا**، أما إذا جاء في النهاية فتكون عدد مكونات الوزن هي **(41) مكونا** موزعة بين الحركات وعددها **(26) حركة** والسكنات وعددها **(15) ساكنا.**

فنلاحظ من خلال هذا أن عدد مكونات الوزن لا يتغير وبذلك فالإضمار لم يغير في عدد مكونات البيت ولم يخل بالوزن وإنما يعد تلوينا موسيقيا.

أما في حال دخول علة على التفعيل كما في المثال التالي:

دَاءٌ أَلَمَّ فخِلْتُ فيهِ شِفَائِـــيْ	مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي
دَائـــــُنْ أَلَمْمَ فخِلْتُ فيْهِ شِفَائِـــيْ	مِنْ صَبْوَتِيْ فتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي
0/0/// 0//0/// 0//0/0/	0/0/// 0//0/// 0//0/0/
مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ	مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ
ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/	**ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/**
ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/	**ص ح ص/ ص ح ص /ص ح/**
ص ح ص/ ص ح ص/ص ح ص/	**ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/**

نلاحظ في هذا البيت أن العلة وردت في عروض البيت في كلمة **(هِـــشِفَائِيْ ///0/0)** في التفعيلة **(مُتَفَاْعِلْ)** وأن عدد مكونات الوزن بلغت **20 مكونا** وهي أكبر من عدد مكونات المقاطع الصوتية التي بلغت **11** مقطعا.

أما إذا جاءت العلة في الضرب كما في قول الشاعر:

يَاْمَوْرِداً يَسْقِيْ اَلْوُرُوْدَ سَرَابُهُ ظَمَأً إِلَىْ أَنْ يَهْلِكُواْ بِظَــمَاْءِ

يَاْمَــوْرِدَنْ يَسْقــلْوُرُوْدَ سَرَاْبُــهُ ظَمَأَنْ إِلَىْ أَنْ يَهْلِكُواْ بِظَــمَاْئِيْ

o//o/// o//o/o/ o//o/o/ o/o/// o//o/o/ o//o///

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلْ

ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ **ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/**

ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ **ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/**

ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ **ص ح ح/ص ح ص/ص ح ص/**

نلاحظ في هذا البيت أن عدد المكونات الصوتية بلغ **11** مقطعا وهي تختلف عن عدد مكونات الوزن التي بلغت **20 مكونا.**

كما يوحي استعمال المقطع القصير والمقطع المتوسط أحيانا والمنفتح أحيانا أخرى خلف إيقاعا متوازنا في موسيقى الشعر ويعكس مهارة الشاعر في التركيب اللغوي واختياره المقاطع المناسبة للمقام المناسب، وحمل جميع حالاته النفسية في قوالب لفظية للتعبير عن تقطع أنفاسه والضيق الذي في صدره.

ونلاحظ أنه لما تجيء العلة في العروض فإن عدد مكونات الوزن تكون **(40) مكونا** موزعة بين الحركات **(26) حركة** والسكنات وعددها **(14) ساكنا**، أما إذا جاءت العلة

في الضرب فإن عدد مكونات الوزن يكون **(41) مكونا** موزعة بين الحركات وعددها **(26) حركة** والسكنات وعددها **(15) ساكنا.**

ومن خلال هذا فالعلة سواء في العروض أو الضرب لا تغير في عدد مكونات البيت من حركات وسكنات وإنما تعد تلوينا موسيقيا استعمله الشاعر ليعبر عما في نفسه من مشاعر وأحاسيس وما يعانيه.

6- التنغيم ودلالته:

يعرف **تمام حسان** التنغيم بأنه:"ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام".[1] ويعرف التنغيم أيضا بأنه :"تغيرات تنتاب صوت المتكلم من صعود إلى هبوط ومن هبوط إلى صعود لبيان مشاعر الفرح والغضب والنفي والإثبات".[2] كما يعرفه **كمال بشر** بأنه :"هو موسيقى الكلام عند إلقاءٍ تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن الموسيقى إلا في درجة التلاقي والتوافق بين النغمات الداخلية التي تصنع كلاما متناغما وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية".[3]

([1])- تمام حسان: مناهج البحث اللغوي، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977، ص193.

([2])- خليل إبراهيم العطية: في البحث الصوتي عند العرب، منشورات الجاحظ للنشر، بغداد، 1983، ص63.

([3])- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص2000، ص533.

6-1-) تنغيم الاستفهام ودلالته:

الاستفهام:"هو أحد الأساليب الطلبية في اللغة العربية يُعرَف بأنه طلب فهم شيء لم يتقدم لك علم به بأداة من إحدى أدواته وهي : **الهمزة، هل ومن ومتى وأيان وأين وكيف وكم وأي**".[1]

كما يعرف أيضا:"أنه طلب الإفهام والإعلام لتحصيل فائدة علمية مجهولة لدى المستفهم كما أنه قد يراد بالاستفهام غير هذا المعنى الأصلي له ويستدل على المعنى المراد بالقرائن القولية أو الحالية".[2]

ويمكن للاستفهام أن يحقق تنغيما كما في قول الشاعر:

أَوَلَيْسَ نَزْعَاً لِلْنَّهَارِ ، وَصَرْعَةً لِلشَّمْسِ بَيْنَ مَآتِـمِ اَلْأَضْوَاءِ ؟

أَوَلَيْسَ طَمْسَاً لِلْيَقِيْنِ ، وَمَبْعَثَاً لِلشَّكِّ بَيْنَ غَلَائِلِ اَلْظَّلْمَاءِ ؟

أَوَلَيْسَ مَحْوَاً لِلوُجُوْدِ إِلَىْ مَدَىً وَإِبَـادَةً لِمَعَالِمِ اَلْأَشْيَاءِ ؟

فنلاحظ في هذه الأبيات أن الاستفهام جاء في بداية الأبيات وكانت أداته هي "**الهمزة**" حيث نجد أنها تكررت في عدة مواضع هذا راجع لتمكنها في التعبير عن معان حقيقية أو مجازية مختلفة فلا يستفهم الشاعر بالهمزة في كل موضع استفهاما حقيقيا بقدر ما خرج بها إلى أغراض أخرى كانت مدفونة في صدره، عن طريقها

([1])- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص63.

([2])- عبد الرحمن حسن: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ط1، دار القلم، دمشق، 1996، ص258.

استطاع أن يعرض لنا مختلف أعبائه الحزينة التي يعيشها، كما أنه يتضح من خلال هذه الأبيات أن النغمة الصاعدة أتت في السكتة التي تحدث أثناء القراءة للسؤال قبل إتمام الكلام حيث توحي بأن الشاعر يريد شذ أذهان المتلقي وتشويقه بالأسباب التي حملت بنفسه إلى الهوى.

كما جاء الاستفهام في قوله:

أَوْ يُمْسِكِ اَلْحَوْبَاْءَ حُسْنُ مَقَاْمِهَاْ هَلْ مُسْكَةٍ فِيْ اَلْبُعْدِ لِلْحَوْبَاْءِ ؟

فنجد الشاعر هنا استعمل أداتين هما **الهمزة** و**هل** فالشاعر هنا في محل شك حيث يتساءل هنا هل يمكن أن تمسك الحوباء رغم بعدها فالشاعر يطرح استفهاما بـــ**هل** لكي يبين صعوبة إمساك الحوباء ليعبر عن المعنى المجازي لهذا الاستفهام وهو البعد الكبير لحبيبته والذي ترك أثرا مروعا في حياته فهو يدرك استحالة رجوعه فمن الواضح أن الشاعر لا ينتظر جوابا بل يستفهم لتحقيق غرض آخر وهو الذي يختلج صدره من تحسر على هذا الحال الذي آل إليه.

6-2-) تنغيم التعجب ودلالته:

التعجب هو :"أمر يعرض للنفس عند الشعور بأمر يخفى بسببه فلا يجوز على الله تعالى، لأنه عالم لا يخفى عليه شيء، فهو أمر في الصدر يفصح عنه بالانفعال والدهشة والحيرة والتعجب ما وضع لإنشاء التعجب".[1]

للتعجب صيغتان هما:

أ) التعجب السماعي: ويتم بصيغ مسموعة أي يحكمها السماع وتفهم من سياق الكلام والنغمة الصوتية وله صيغ كثيرة منها: الاستفهام الذي يخرج إلى التعجب، بالنداء تليها لام مفتوحة، والنداء الذي يخرج إلى التعجب...[2]

ب) التعجب القياسي: وهو الذي يتم بصيغ يقاس عليها وله صيغتان:"**ما أفعل وأفعل به**"[3]

وقد استعمل الشاعر **خليل مطران** التعجب في قصيدته في قوله:

يَاْ لَلْغُرُوْبِ وَمَاْ بِهِ مِنْ عِبْرَةٍ لِلْمُسْتَهَامِ ! وَعِبْرَةٍ لِلْرَّائِيْ !!

فنلاحظ من خلال هذا البيت أن التعجب جاء بأداة النداء "**يا**" التي تليها لام مفتوحة وهو بهذا يتموضع في صيغة التعجب السماعي حيث أن التعجب هنا يفهم من النغمة الصوتية في قوله:" **يَاْ لَلْغُرُوْبِ** " فالشاعر تعجب من الغروب والذي وجد فيه

([1])- محمد بن عز الدين المغنى الكبير: مصباح الراغب شرح كافية ابن الحاجب، تح عبد الله محمود الشمام، ج2، مكتبة التراث الإسلامي، د.ت، ص65.

([2])- محسن علي عطية: الأساليب النحوية عرض وتطبيق، ط1، دار المنهاج، الأردن، 2007، ص 88-89.

([3])- المرجع نفسه، ص 88-89.

عبرة كبيرة حيث أن الشاعر يتذكر محبوبته الذي يتصورها وكأنها مائلة أمامه وبين حمرة الشفق فتنحدر الدموع من عينه متزامنة بانحدار الشمس نحو الغروب وهذه صورة واضحة للحزن الداخلي الذي يسيطر على الشاعر.

كما يظهر التعجب في قوله:

« **أَوْ يُمْسِكِ اَلْحَوْبَاْءَ حُسْنُ مَقَاْمِهَاْ** »

فنلاحظ من خلال هذا الشطر من البيت أن التعجب لم يأت صريحا وإنما جاء على شكل استفهام خرج إلى التعجب رغم عدم وجود أداة التعجب، وهذا ينطوي تحت صيغة التعجب السماعي، فقد جاء خطاب الشاعر هذا تعجبا في ثوب الاستفهام في إشارة إلى محبوبته البعيدة عنه التي مثلها في صورة الحوباء فهذا البعد جعل الشاعر يتعجب في تساؤله عن إمكانية إمساك الحوباء رغم بعدها كمثال على اشتياقه لحبيبته والألم الذي يختلجه من البعد عنها.

حيث نحس بنغمة متصاعدة في ثقل توحي بنوع من اليأس أو استبعاد تحقق المطلوب.

كما جاء التعجب في قوله:

يَاْ لَلْضَّعيفَيْنِ ! اسْتَبَدَّا بي ، ومَا فِيْ الظُّلْمِ مثلُ تَحَكُّمِ الضُّعَفَاءِ

فنلاحظ في هذا البيت أن التعجب جاء بأداة النداء "**يا**" في البداية في قوله:" **يَاْ لَلْضَّعيفَيْنِ** " وهذا في صيغة التعجب السماعي ويفهم التعجب هنا من خلال النغمة الصوتية التي يحدثها عند قوله" **يَاْ لَلْضَّعيفَيْنِ** " وهذا التعجب يدل على عتاب الشاعر

على محبوبته والذي يستنكر على حبيبته هذا الفراق وظلمها له مما جعله يعاني مرض الجسد ومرض الحب والفراق.

فالتنغيم سواء كانت استفهاما أو تعجبا فهو يعكس مهارة الشاعرة في التلاعب بالألفاظ وفقا وما يتماشى مع طبيعتها الصوتية واستغلالها لخلق صورة تعبيرية تلمس روح القارئ وتشد أذهانه إلى إدراك المعنيين كما أنّ له دورا كبيرا في فهم المعاني وتحديد المقاصد التي يرمي إليها الشاعر، ممّا يزيد في فهم اللغة الشعرية واتضاح الصورة للمتلقي. وبالتالي فقد زاد التنغيم في القصيدة وضوحا. ومنه لا يمكن إنكار دور التنغيم في الدلالة الصوتية و توضيح المعنى.

خاتمـــــــة

من خلال هذا البحث الموسوم : قصيدة المساء لخليل مطران بين البنية العروضية والبنية الدلالية ، وصلنا إلى جملة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتي :

-إن الدراسات في البنية العروضية والصوتية تحتاج إلى المزيد من الأبحاث.

-إن الشاعر في نظم قصيدته على وزن الكامل استطاع أن يبث أحاسيسه وحنينه ويسوق لواعجه بما تحمله من إيقاع شعري ولغوي يتناسب مع مضمون القصيدة؛ فبحر الكامل له القدرة على ضبط المعاني والتحكم فيها وبالتالي نقلها في أبلغ صورها وأعظم دلالاتها.

- إن هذه الدراسة حاولت أن تقدم مثالا تطبيقيا على وجود علاقة بين الوزن والمعنى وإذا كان العلماء اختلفوا حول إثبات هذه العلاقة وأنه لا توجد آراء واضحة ومفصلة في هذه القضية، فإن البنية العروضية أو الصوتية سواء التركيبية أو فوق التركيبية (النبر والتنغيم) فقد أسهم كل من ذلك في توضيح المعنى والكشف عن الصراع الكائن في نفس الشاعر ، مما لا يمكن للتركيب اللغوي الكشف عنه بمفرده.

- إنّ توظيف الزحافات والعلل يكسب القصيدة نغما موسيقيا يزيد من القيمة الفنية والتعبيرية لها.

- إن القافية ليست إلا توقيعات نفسية يلجأ إليها الشاعر حيث تستوفي الشحنة النفسية وقدرتها على إفراغ ما تموج به نفسه في مقطوعة موسيقية، فالقافية هي المقطع المتكرر الذي يتنزل في آخر الأجزاء الكلامية من البيت فيغلقه الشاعر ويقفله على

الشعور الذي ينتابه وعلى نفسيته التي يعيشها ليكسب انتباه المتلقي وتشويقه ويمنحه قدرا كبيرا من الإيحاء والقراءة التأويلية، والشاعر في قصيدة المساء استطاع من خلال القافية الموحدة أن يوصل إحساسه وما ينضوي عليه من دلالات، فتكرارها يؤلف إيقاعا بصريا يرتبط ارتباطا حيويا بالمعنى الذي تقدمه القصيدة.

– إنّ قضية العلاقة بين الصوت والمعنى من القضايا الخلافية التي كانت ولا تزال تسترعي اهتمام علماء اللغة والباحثين في مختلف فروع المعرفة، وأنه رغم اجتهاد العلماء في الدراسة الصوتية إلا أنه يبقى اجتهادا نسبيا.

– لقد أسهمت أصوات الجهر والهمس في بيان وتوضيح أحاسيس الشاعر وأن الشاعر في قصيدته وظف الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة ، وفي ذلك دلالة على رغبة الشاعر في الجهر بحالته التي لم يستطع الصبر عليها.

كما أن هذه الأصوات استطاعت من خلال الذبذبة العالية أن تحاكي الانفعالات والمضامين التي أراد الشاعر أن يثيرها لتجذب انتباه المتلقي.

– إن غلبة المقاطع الصوتية المتوسطة المغلقة في القصيدة تعكس حالة الاختناق النفسي الذي آل إليه الشاعر، كما أنها تعد الأنسب للتعبير عن الشوق والمحبة لما في هذه المقاطع من خفة ورشاقة نطقية.

– إنّ التنغيم ذو أهمية كبيرة في الأداء، لما فيه من صلة بالمعنى وإعطاء دلالة محددة للكلمة أو الجملة التي وقع فيها ، فقد تفهم الجملة بمعان عديدة مختلفة حسب درجة

التنغيم التي قيل فيها، من خلال أغراضها المختلفة التي يجيء عليها كالاستفهام والتعجب. وهذان الأخيران يوجهان الدلالة ويحدّدانها.

وفي الختام نرجو أن تكون ثمرة الجهد في هذا العمل قد وصلت إلى ما طمحنا إليه، – ولو نسبيا– وأن يكون هذا البحث منطلقا لغيرنا في التوسع والتعمق أكثر في هذه القضية.

فإن كنا قد وفقنا، فما توفيقنا إلا بالله ، وإن كنا قد أخطأنا فحسبنا الاجتهاد وعلى الله قصد السبيل .

وأجدّد شكري وإكباري لأستاذي المشرف الدكتور عبد الحميد بوفاس، على كل ما بدله من جهد ، وما قدّمه من تيسير من أجل إنجاز هذا البحث ، كما أشكر اللجنة الموقرة على كل ما تبديه وتقدمه من نصائح علمية تثري هذا البحث وتزيل ما فيه من عثرات.

والحمد لله بدءا وختاما

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع :

*** الكتب والمعاجم العربية :**

1. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ،ط 7 ،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1993.
2. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،1970 .
3. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،1987.
4. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط 3، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة،1965 .
5. أحمد فارس الشدياق: الساق على الساق، تقديم سليم وهيبه الخزن، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1970.
6. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ط1، دار عالم الكتب، القاهرة، 1976
7. أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة ،و البيان و المعاني و البديع، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.
8. يوسف يعقوب ابن إسحاق: كتاب الإبدال، تح: حسين محمد شرف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1978
9. منصور بن محمد بن أحمد بن طلحة الأزهري: تهذيب اللغة، تح عبد العليم البردوني، مراجعة علي البخاري، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، د–ت .
10. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991
11. تمام حسان: مناهج البحث اللغوي، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1977
12. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار الثقافة، مصر، 1978 .
13. أبو عمرو بن بحر الجاحظ: البيان و التبيين، ج4، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخزناجي، القاهرة، 2003

14. أبو عثمان بن عمرو ابن جني: كتاب مختصر القوافي، تح حسن الشاذلي فرهود، ط1، دار التراث مطبعة الحضارة العربية، 1975
15. أبو عثمان بن عمرو ابن جني: الخصائص، مج3، تح محمد علي النجار،ط2، دار الهدى ،بيروت، 1952
16. جورجي زيدان: الفلسفة اللغوية و الألفاظ العربية، دار الحداثة، بيروت، 1981 .
17. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح محمد لحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الاسلامي، مؤسسة جواد للطباعة، بيروت، 1981
18. حسن أحمد بن فارس بن زكريا القزوين: معجم مقاييس اللغة، مج6، تح عبد السلام هارون، ط2، دار الفكر، بيروت، 1979
19. خليل إبراهيم العطية: في البحث الصوتي عند العرب، منشورات الجاحظ للنشر، بغداد، 1983
20. خليل مطران: كتاب الخليل، ج1، دار المعارف، القاهرة، د–ت
21. خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، إتحاد الكتاب العرب، 2000 .
22. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، بيروت، 1998 .
23. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1995 .
24. (سيبويه) أبو بشر عمر بن قنبرة: كتاب سيبويه، مج5، تح عبد السلام هارون،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999
25. عباس محمود العقاد: كتاب أشتات مجتمعات في اللغة و الأدب، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1963

26. عبد الرحمان حسن: البلاغة العربية أسسها و علومها و فنونها، ط1، دار القلم، دمشق، 1976

27. عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح عبد الحميد هنداوي، ج2، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003

28. عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980

29. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ط2، دار النهضة للطباعة و النشر، بيروت، 1972

30. عبد الله العلايلي: مقدمة لدرس لغة العرب و كيف نضع المعجم الجديد، المطبعة المصرية القاهرة، د–ت

31. عبده الراجحي: فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1979

32. عرفان محمد بن علي: شرح الكافية و الشافية في علمي العروض و القافية، تح فتوح خليل، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، 2000

33. عزالدين إسماعيل: التغيير النفسي للأدب، ط4، دار العودة للطبع، بيروت، 1981

34. عكاشة محمود: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ط1، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2005 .

35. طراد الكبيسي: كتاب المورد دراسات في اللغة،ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986

36. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2003

37. محسن علي عطية: الأساليب النحوية عرض و تطبيق، ط1، دار المناهج، الأردن، 2007

38. محمد بن عزالدين المغني الكبير: مصباح الراغب لشرح كافية ابن الحاجب، ج2، تح عبد الله محمود الشمام، مكتبة التراث الإسلامي، د–ت.
39. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .
40. محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2002.
41. محمود فهمي حجازي: مدخل الى علم اللغة، ط4، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1978 .
42. جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مج9، دار الحديث، القاهرة، 2003 .
43. ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ط2، دار المعارف الجامعية، مصر، 1994 .
44. موسى بن محمد بن المليلياني: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، المعهد التربوي الجزائر، 1965 .
45. نوري محمد جواد: علم الأصوات العربية، ط1، جامعة القدس، عمان، 1996
46. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1983 .

- الكتب المترجمة:

47- إيفور أرمسترونغ رتشارد: مبادئ النقد الأدبي، تر مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف و النشر، القاهرة، 1963.

48- إليوت و أ م ماكليش و ريتشارد، الشعر بين النقاد الثلاثة، تر منذر خوري، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1966

49- بينفينست: اللغة نصوص مختارة، تر محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1998 .

50- بيير جيرو: علم الدلالة، تر منذر العياشي، ط1، دار الأطلس، دمشق، 1992.

51- جوزيف فيندريس: كتاب اللغة، تر عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1950.

52- روتيز: موجز تاريخ علم اللغة عند الغرب، تر أحمد عوض، دار علم المعرفة، الكويت، 1997

53- ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر كمال بشير، دار غريب، القاهرة، 1997

54-سابير ادوارد: اللغة و الخطاب الأدبي، تر سعيد الغامدي،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993

55- فردناند دوسوسير: دروس في الألسنية العامة، تر صالح الغرمادي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985

-**المجلات:**

56- عبد الحميد بوفاس: (جدلية العلاقة بين الوزن و المعنى)، مجلة ميلاف للبحوث الدراسية، العدد الأول، المركز الجامعي ميلة، الجزائر، 2015

- **الرسائل الجامعية :**

57-ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري و الواقع الشعري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر 2004.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

-شكر وتقدير.

-إهداء.

- مقدمة:.....1-5

- **الفصل الأول:** الوزن والصوت وعلاقتهما بالمعنى:.....6

1- الوزن وعلاقته بالمعنى: .....7 -8

1-أ-العرب القدامى القائلون بعلاقة الوزن بالمعنى:.....8 -10

1-ب- المحدثون القائلون بعلاقة الوزن بالمعنى:.....10 -14

2- المعارضون لقضية الوزن والمعنى:.....14 -15

3- موقف النقاد والمفكرين الغربيين:.....15 -16

ثانيا: الصوت وعلاقته بالمعنى: .....16 -17

1-الصوت والمعنى في الدراسات اللغوية القديمة: 18-19

ج- الصوت والمعنى في الدراسات اللغوية العربية القديمة:.....19 -22

د- الصوت والدلالة عند اللغويين العرب المحدثين:.....23 -24

ه- اللغويون العرب المعارضون للربط بين الصوت والمعنى:.....24-25

و- الصوت والمعنى عند اللغويين الغربيين المحدثين: 25

*- الغربيون المؤيدون للربط بين الصوت والمعنى:.....25 -26

**- الغربيون المعارضون علاقة الصوت والمعنى:.....27 -28

الفصل الثاني: البنيتان العروضية والصوتية ودلالاتهما:.....29

1-التقطيع العروضي للقصيدة: .....30 -40

2-مناسبة القصيدة 40

3- مضمون القصيدة.....40 -41

4- الأفكار الواردة في القصيدة.....41 -43

ثانيا- دراسة البنية العروضية ودلالتها: 44

1-الوزن ودلالته:.....44 -47

2- الزحافات والعلل ودلالتهما:.....47

2-1- الزحاف ودلالته.....47 -50

2-2-العلل ودلالتها.....50 -52

3- القافية ودلالتها:.....52 -55

4- دراسة البنية الصوتية ودلالتها: 56

1- أصوات الجهر والهمس:.....56-57

4-1-1-دلالة أصوات الجهر.....58 -62

4-1-2-دلالة أصوات الهمس.....62 -64

5- البنية المقطعية ضمن البنية العروضية:.....64-65

5-1- أنواع المقاطع: 66

5-2-دلالة المقاطع الصوتية.....66-67

5-3-المقارنة بين عدد مكونات الوزن وعدد المقاطع الصوتية.....67 -72

6- التنغيم و دلالته: 72

6-1- تنغيم الاستفهام:.....73 -74

6-2- تنغيم التعجب:.....75 -77

خاتمة:.....78 -81

قائمة المصادر والمراجع:.....82-92

الفهرس:.....89 -92
الملخص

الملخص

يتناول هذا البحث قضية دلالة البنية العروضية والبنية الصوتية في قصيدة المساء لخليل مطران ، حيث كثيرا ما تطرح البنيتان العروضية والصوتية إشكالات في علاقتهما بالمعنى ، ولذلك حاولنا في هذا البحث إجلاء الغموض عن تلك العلاقة مع تقديم مختلف الآراء في تلك المسألة . ولعل الدراسة التطبيقية تبين أنّ البنية العروضية وكذا الصوتية لا يمكن أن تفصل في جوانب منها عن المعنى ، ولا يمكن لحركية المعنى أن تفهم إلا في ظل ربطه بالبنيتين العروضية والصوتية. كما لا يمكن فصل هاتين الأخيرتين عن الحالة النفسية والشعورية للمبدع .

وتتعدى الدلالة الصوتية ما هو تركيبي إلا ما هو فوق تركيبي (النبر والتنغيم) ليوجه هذان الأخيران الدلالة ويحددانها ، من خلال انخفاض النغمة أو ارتفاعها أو استوائها.

Sommaire

Cette recherche porte sur la question de la signification la structure métrique et de la structure acoustique du poème dans le poème EL MASSAE du Khalil motran, où il a souvent soustraire les deux stucures métrique et vocale dans leur relation sens problématique . alors nous avons essayé dans cette recherche sur l'évacuation de cette relation avec la fourniture de différents points de vue sur cette question. Peut-être que l'étude appliquée montre que la structure de la présentation ainsi que le son ne peuvent pas être séparés dans certains aspects de la signification, et la cinétique du sens ne peut être soutenue qu'en relation avec les structures de présentation et de son. Ces deux ne peuvent pas être séparés de l'état mental et émotionnel du créateur.

La connotation vocale transcende ce qui est syntaxique sauf ce qui est au-dessus de la syntaxe (l’intonation et accent) pour guider ces deux derniers

signes et les déterminer, par la réduction du ton, de la hauteur ou de la nivellement.