الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر - بسكرة -
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب و اللغة العربية

ديوان الخنساء

-دراسة صوتية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية
تخصص:علوم اللسان

إعداد الطالبة(ة):
حسناء عماري

إشراف الأستاذ(ة):
محمد بودية

لجنة المناقشة

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة
دليلة فرحي	أستاذة	رئيسًا
محمد بودية	أستاذ	مشرفًا ومقررًا
حسينة يخلف	أستاذة	مناقشًا

السنة الجامعية:
1437هـ/ 1438هـ
2016م / 2017م

شكر وعرفان

لايسعنا ونحن في هذا المقام إلّا أن أتقدّم بواسع الشّكر والتّقدير إلى أستاذي الفاضل***محمّد بوديّة*** الذي تفضّل بقبول الإشراف على مذكرة الماستر ولم يبخل عليّ بملاحظاته العلميَّة مع منحي حرِّية إبداء الرَّأي بلغة الحوار بين الأستاذ والطَّالب.

كما لايفوتني أن أتقدم بخالص الشُّكر والعرفان إلى أساتذتي في قسم الآداب واللّغة العربية

فإليهم منّي جميعا أسمى معاني الشُّكر والتَّقدير

مقدمة

الحمد لله خالق الألسن واللغات، واضع الألفاظ للمعاني الذي علّم آدم الأسماء كلها، وأظهر بذلك شرف اللُّغة وفضلها، والصلاة والسلام على سيدنا محمد أفضل الخلق لسانًا وأعربهم بيانًا وعلى آله وصحبه، أكرم أنصارًا وأعوانًا، أمَّا بعد:

إنَّ موضوع اللُّغة هو النِّظام اللِّساني، الذي تتخذ منه مادة وموضوعًا لها، وأنَّها الرَّابط بين الإنسان ومقاصده، وبه يكشف الباحث اللِّساني إشكاليات وأسرار المفردات اللُّغوية.

ومن هنا احتلّت اللُّغة في جميع المجالات مكانة جعلتها مادة للبحث دُرِست بطرق ومناهج شتّى، ومن بين المسائل التي نظرَ إليها اللُّغويون هي مسألة الدِّراسة الصَّوتية التي تعدُّ تمهيدًا لكل الدِّراسات اللُّغوية.

كما أنَّه لا وجود لعلم بدون علم الأصوات الذي تعرَّض للعديد من الإشكاليات والدِّراسات في البحث اللساني.

لقد غاص الشُّعراء والأدباء قديمًا في التَّعبير عن حياتهم من خلال المعنى الصَّوتي الذي زاد في شعرهم جمالا وصدقا والحقيقة المصحوبة بالقراءات النّغمية الذَّاتية الموسيقية.

والمتصفِّح في كتب التَّاريخ والأدب القديم يجد أنَّ معظم قصائدهم جاءت معبِّرة عن الآلام والأحاسيس، فراحت قراءتهم تجود أجمل القصائد وأروع الأشعار تعبيرًا عن جمال شعرهم وعن نظرتهم للحياة، ولقد كانت أغلب قصائدهم تتَّسم بطابع الرَّمزية والغموض حتَّى في عناوينهم لتجعل المتلقي يسبح في بحر من التّأويلات والتَّفسيرات لعلَّه يعثر على المعنى الحقيقي المتبقي.

وفي الحقيقة أنَّ الدِّراسة لا بدَّ لها من قوَّةٍ جبَّارة في دراسة النَّص الشِّعري أو النَّثري، وهذه القوة تتميزُ بجملةٍ منَ المبادئ، والإجراءاتِ المنهجية، وأن يستعين الباحث لما يراه مناسبًا من المناهجِ النّقدية والتَّحليلية حتَّى تكون هذه الدِّراسة جيِّدة ومتميِّزة.

فكان أوَّل ما شدَّ انتباهنا لاختيار هذا الموضوع هو أسلوب الشاعرة **(الخنساء تماضر بنت عمرو بن الحارث)** ووقع اختيارنا على **الدراسة الصَّوتية في الدِّيوان.**

وهي نظرة نقدية وملاحظة اختيارية، وكان الموضوع ذا أسلوب وذا أهمية عظيمة، فقد كانت الشَّاعرة متميزة في عصرها حاملة لروح العاطفة والوجدان التي تفرَّدت بمشاعرها وأحاسيسها اتجاه أخويها فجاء شعرها بهذا الأسلوب المتميز.

ولعلَّ سائل يسأل: لماذا اختيار هذا ((العنوان))؟ فنقول: كان اختيارنا لهذا العنوان للأسباب التالية:

-هذا الموضوع الذي ظلَّ يشغل بالنا منذ سنوات لرغبتنا في التَّعرف على ما يميز أسلوب شاعر عن آخر.

-تضمَّن الدِّيوان العديد من الرُّموز المشفرة التي تتطلب من المشتغلين باللُّغة والأدب تفكيكها وحلّ رموزها.

-محاولة تقديم دراسة صوتية جادة تستعين بكلّ ما جدَّ من اللِّسانيات والأسلوبية.

-حبُّ التَّعرف على أسلوب الشاعرة والخبايا والمميِّزات التي امتازت بها.

ولقد أبدعت الشَّاعرة في هذا الدِّيوان وأفرغت كل طاقاتها الفنِّية بشكل نلمحُ فيه بعض من الابتكار، واستخدام الرُّموز والموسيقى والتِّكرار الذي أدَّى إلى إبراز صورة الشَّاعرة ومن هنا يمكننا أن نتساءل: ماهي الدَّلالة الصوتية التي أسَّست عليها الشّاعرة؟ وماهي طبيعة الأصوات ودلالتها؟ وما هي العلاقة التي تجمع بين الظُّروف النَّفسية والظُّروف النَّصية؟ وهل الإيقاع له دور في الحياة النَّفسية؟

ولكي نجيب عن الإشكال المطروح، وحتَّى نتمكن من الدِّراسة المنظَّمة للموضوع كانت الخطة كالآتي:

مقدمة يتلوها مدخل تمهيدي ينظم الحديث عن أهميّة الدِّراسة الصَّوتية والذي تضمن مفهوم الصَّوت لغة واصطلاحا وعن نشأة الدِّراسة الصَّوتية، وعن العلاقة بين الحرف والصَّوت، وكذلك صفات الأصوات ومخارجها، وأقسام الصَّوت من صوائت وصوامت من حيث الصِّفات.

أمّا الفصل الأوَّل فكان تطبيقيا وسمَّيناه موسيقى الأصوات الخارجية ودلالتها في شعر الخنساء.

وأمَّا بخصوص الفصل الثَّاني فقد كان تطبيقيا أيضا، وكانت القراءة وفق الموسيقى الدَّاخلية من صفات الأصوات ومخارجها وأيضا دراسة التِّكرار.

وأخيرا الخاتمة فقد كانت محصّلة لأهم النّتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث.

أمّا المنهج المتَّبع، فقد تمثَّل في المنهج الوصفي والإحصائي فالإحصاء مناسب للدِّراسة الصَّوتية، خاصة في رصد كافة الظَّواهر الصَّوتية وتحديد النِّسب المئوية.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على بعض المصادر والمراجع منها:

كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي وكتاب البيان والتَّبين للجاحظ وكتاب الأصوات اللّغوية لإبراهيم أنيس.

واعترضتنا في هذا البحث صعوبات شكّلت في الوقت نفسه حافزًا للمضيّ قُدمًا نحو الهدف المنشود، وكانت في المنهج المتبع في الدِّراسة الصَّوتية من حيث إحصاء الأصوات.

ولا يسعنا في ختام هذه المقدمة إلّا أن نوجه شكرنا إلى الخالق المدبِّر وأن نسأله هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، وأن ينفعنا به وأن نتقدم بجزيل الشُّكر والامتنان لكل من قدَّم يد العون وعلى رأسهم الأستاذ المشرف " **محمد بودية** " فكان خير مرشد إلى الطريق العمل والعلم، الشكر موصول أيضا لأعضاء لجنة المناقشة على تكرمهم لقراءة المذكِّرة وإفادتي بتوجيهاتهم السَّديدة.

مدخل:

أهمية الدِّراسة الصَّوتية

أوّلاً: مَفهوم الصّوت

1-لُغةً

2-اصطلاحًا.

ثانيًا-نشأة الدِّراسة الصَّوتية وتَطوّرِها.

ثالثًا-العَلاقةُ بينَ الحَرف والصَّوت.

رابعًا-صفات الأصْوات ومخارجِها.

1-مخَارج الأَصوات

أ-عنْدَ القدَماء

ب-عندَ المُحدثين

2-أقسام الصَّوت ⟵ الصَّوامِت

الصّوائِت

3-صفات الأصْوَات.

أهمية الدِّراسة الصَّوتية:

أولاً: مفهوم الصَّوت:

أ-**لغة:** جاءَ في معجمِ العَين للخلِيل بن أحمد الفَراهِيدِي (ت170هـ أو175هـ). لفظة (صوت) يقال: «صوَّتَ فُلَانٌ (بفلان) تَصويتًا أيْ دعَاهُ. وصَاتَ يَصُوتُ صَوتًا فَهو صَائِت بِمَعْنَى صَائِح. وكُلُّ ضربٍ مِن الأغنياتِ صَوْتٌ مِنَ الأَصْوَاتِ، ورَجُلٌ صَائت: حسن الصَّوت شَديدُهُ، وَرَجُلٌ صَيِّتٌ حسنُ الصَّوت وفلان حَسَن الصِّيت، له صيتٌ وذِكرٌ في النَّاسِ حسن». [1]

ورد الصَّوْتُ مُذَكرًا في: «الصَّوت الجرسُ، معروف، مذكر»

وورد مؤنَّثًا في قول رويشد بن كثير الطَّائي:

يا أيُّها الرَّاكبُ المُزْجِي مَطِيّتَه*** سَائلْ بني أسدٍ مَا هذه الصَّوتُ؟

ورد مؤنثا وأراد به الضَّوضاءَ والجَلَبة على معنى الصِّيعة أَو الاستغاثة. [2]

والصَّيِّتُ الصّوتُ والجَلَبة. [3]

ب-اصطلاحًا:

لقدْ واجه تحديد مصطلح الصَّوت مجموعة من الاختلافاتِ، ولكن معظمها كانتْ تَصُبُّ في مفهومٍ واحدٍ.

ونجد **الجاحظ** في كتابهِ البَيَان والتَّبْيِين قد عرضَ مفهوم الصَّوت، حيث قال عليه: «آلة اللَّفظِ والجوهر الذي يقوم به التَّقْطِيع، ولن تَكونَ حركاتُ اللِّسان لفظًا وكَلاماً موزوناً ولا منثوراً إلَّا بِظهور الصَّوتِ». [1]

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، جزء2، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ،2003م، ص421.

[2]-ينظر، ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مجلد2، ص57.

[3]- المرجع نفسه، ص52.

ونلاحظ من خلال هذا التَّعريف أَنَّه يُرَكِّزُ عَلى إنْتَاج الصَّوت المُتَضَمِّن العلاقة المتعلِّقة بِحركات اللِّسان وظُهور هذا الصَّوت، وعملية إنتاج الصَّوت تتَّصِلُ بالحلقِ والفم واللِّسان والشَّفَتَيْن التِي تقومُ بِتَقْطيع هذَا الصَّوت.

إنَّ إنتاج الصَّوت كَمَا جَاءَ عندَ ابن جنِّي أنَّه: «يَخرج معَ النَّفس مستطيلا متَّصلًا حتَّى يعرض له في الحلقِ والفمِ والشَّفَتَيْنِ مقاطع تثنية عن امتداده واستطالة، فيسمَّى المقطع أينما عرضَ لهُ حرف». [2]

والصَّوت**<<sond>>**: «هو ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها» [3]

نستنتج من هذا القول أنَّ الصَّوت هو مدرك سَمعِي يستلزم وجود جِسم متحرِّك وبسيط ناقل لهذه الذّبذبات، وجسم مستقبل لهذه الذَّبذبات.

والصَّوت هو الطَّاقة التِي تَصل إلَى الأُذن من الخارجِ. يعنِي أنَّه ذو طبيعةٍ فيزيائية

أمَّا مفهوم الصَّوت من النَّاحيةِ الفسيولوجية: «الصّوت إحسَاس سَمعي نَاتِج من دخولِ التَّتَابُعَات السَّريعَة من التَّضاغُطَاتِ، والتَّخلخلَات المتَتاليةِ الحَادثة في الهواءِ إلى الأذنِ البَشَرِيّة». [4]

إذن من خلال هذين التَّعريفين نسْتَنتج أنَّ الصَّوت ذُو طبيعة فيزيائية وأخرى فسيولوجية نفسية، على الرَّغمِ من اختلافِ التَّعاريف إلَّا أنَّه يعتبرُ الأَداة والوَاسطة في عمليةِ الإبْلَاغ والتَّواصل والقناة الحاملة للمعنى.

ويعرّفه أيضا **ابن سينا** بقوله: «الصَّوت فاعله العَضل عنْد الحُنجرة بتقدير الفتح وبدفع الهَواء المخرج وقرعه، وآلتة الحُنجرة والجسم الشّبيه بلسان المِزمار، وهي الآلة الأولى

---

[1]– الجاحظ، البيان والتّبيين، جزء1، تحقيق، عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانقي، القاهرة، مصر، ط3، 1968، ص79.

[2]– ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، جزء1، تحقيق، حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، ص6.

[3]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص5.

[4]– ابن خلدون أبو الهيجاء، فيزياء الصّوت ووضوحه السَّمعي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،2006، ص4.

الحقيقية، وسائر الآلات بواعث ومعيّنات، وباعث مادته الحجاب وعضل الصَّدر، ومؤدّي مَادته الهَواء الذي يَموج عند الحنجرة». [1]

نلاحظ أنَّ ابن سينَا تصوَّر لعملية التَّصويت حيثُ ذكر أجْزاء النُّطق، المكوّنة من الجِهاز التَّنفُّسي والجِهاز الهضمي.

والصَّوت: «ينشأُ من ذبذبات مصدرها عند الإنسان الحنجرة فعند اندفاع النَّفس من الرّئتينِ يمرّ بالحنجرة فيحدث تلك الاهتزازات التي بعد صدورها من الفم أو الأنف تنتقل خلال الهواء الخَارجِي على شكْلِ موْجَاتٍ حتَّى تَصِل إلَى الأذن». [2]

إنَّ موضوعَ الصّوتِ قد يشكّل أثراً في النَّفسِ البَشرية ويعطي للنَّص موسيقا وجمالًا ومن ذلِك جاءَ **إبراهيم أنيس** يعرض ذَلكَ في قولِهِ: «وللشّعر نُواح عدة للجمال، أسرعها إلَى نفوسِنَا ما فيه من جرسِ الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطعِ وتردد بعضها بعد قدر معيّن منها، وكل هذا هو ما نسمِّيه بموسيقَا الشِّعر». [3]

نستنتجُ من هذَا القولِ أنَّ للصوتِ أهمية في دراسةِ النَّص إذْ تعطيه موسيقَا وجرس وهذا يشكِّل جمالاً للشِّعر، وتُأثِّر في نفس المبدع.

من بين المَواضيع التِي اهتمَّ بهَا العلماء والبَاحِثُون والمُتَخَصِّصون اهتمامًا وَاسعًا هو موضوع علم الأصوات: «وهو علم يبحث فيه عن أحكام بنية الصَّوت اللُّغوي من حيث المخارج الصّوتيةphonétique، والصِّفات الأَصلية، والصِّفات العَارضة، ومن ثمَّ فموضوعه الوحدة الصّغرى في بناء اللّغة، وهي الحرف أو الصّوت اللّغوي phonéme». [4]

---

[1]– نادر أحمد جرادات، الأصّوات اللّغوية عند ابن سينا عيوب النّطق وعلاجه، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، عمان، الاردن، ط1،2009، ص19، نقلا عن ابن سينا، القانون في الطّب، مؤسّسة عزّ الدّين للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص145.

[2]–إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، ص7.

[3]–المرجع نفسه، ص6–7.

[4]– صبري متولي، علم الصّرف العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2002، ص10.

ويعرّف علماء العربية علم الأصوات: «بأَنَّه دراسة أصوات اللّغة ولكن بعض اللُّغويين يطلقونه ويريدون به دراسة تغيّرات والتّحولات التي تحدث في أصوات اللُّغة نتيجة تطوُّرها». [1]

ونحن في صددِ الدّراسة لهذا المَوضوع نستطيع أن نتحكّم في هذا العمل من خلال دراسة المفَاهيم الأوليّة قبل الشُّروع في الدِّراسة الصّوتيّة للنّص، ويجب أن نشرع إلى فروع علم الأصوات ، وهي علم الأصوات النّطقي الذي ينظر في كيفيات أداء هذه الأصوات، وعلم الأصوات الفيزيائي الذي ينظر إلى الذّبذبات التي تحدثها هذه الأصوات والفرع الثَّالث علم الأصوات السَّمعي المتَعلِّق بإنتاج وواقع هذه الآثار في أذن السَّامع، ولقد جَاء فرع رابع ناتج عن ما توصَّلت إليه هذه الفُروع الثلاثة وتجريبها بواسطة الآلات والأجهزة الصَّوتيّة وسُمّي بعلم الأصوات التَّجريبي أو العملي، وجاء فرع ثان لعلم الأصوات :

الأول: وهو ما جاء بتسمية الفوناتيك الذي أطلقوا عليه علم وظائف الأصوات phonology الذي يدرس المادة الصّوتية.

الثَّاني: الفونولوجيا الذي يبين وظائف الأصوات في اللّغةِ المعيّنة، ويمكن تعريف الفنولوجي ب: «هو الدّراسة التّاريخية لأصوات اللّغة». [2]

يبدأ علم الأصوات الدِّراسة الفوناتيكية بدراسة الجَوَانِب الآتية:[3]

1-أعضاء النَّطق.

2-إنتاج الصَّوت اللُّغوي.

3-تصنيف الصّوامت.

4-تصنيف الصوائت.

وسنعرض في جدول مختلف الاتجاهات اللّسانية في الفونيتيك والفونولوجي كالآتي:[1]

---

[1]-ماريوباي، أسس علم اللّغة، ترجمة، أحمد مختار عمر، علم الكتب، القاهرة، مصر، ط8، 1998، ص46.

[2]-المرجع نفسه، ص 46.

[3]-حلمي خليل، مقدّمة لدراسة علم اللّغة، دار المعارف الجامعيّة، الاسكندرية، مصر، (د. ط)،2005، ص44.

	الفونيتيك	الفونولوجي
دوسوسير	يدلّ على العلم التَّاريخي الذي يحلل الأحداث والتّغيرات والتّطوّرات عبر السّنين جزء من اللسانيات.	دراسة آلية النّطق.
براغ	دراسة الأصوات دراسة علمية ليس علمًا لسانيًا لكنّه مساعد للسانيات.	معالجة الظّواهر الصّوتيّة
الدّراسة الأمريكية والانجليزية	دراسة الأصوات الكلامية، وتصنيفها من غير الإشارة إلى تطوّرها التّاريخي جزء من اللّسانيات الوصفية.	دراسة تاريخ الأصوات والوقوف على التّغيرات التي تحدث في أصوات اللّغة نتيجة تطوّرها.
فريق آخر	الفونيتيك = الفونولوجي	

[1]–أحمد محمّد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص93–40.

ثانيا: نشأة الدّراسة الصّوتية:

إنَ نشأة الدَّرس الصَّوتِي بدأت مع نشأة الدِّراسات اللُّغويَة العَربية التِي بدأت مع نزولِ القرآن الكريم وتدوِينه وتِلاوته، وأنَّ الجُهد اللُّغوي بدأَ بالأَوراقِ الأربع، التِي ذكرها ابن النَّديم أنَّه شاهدها بخط يحيى بن يعمر، عن أبي الأسود الدّؤلي، فيها كلام عن الفاعل والمفعول.

وما نجده في الكتب الجَّامعية منْ معاجم كمعجم العين، ومن قواعدِ اللُّغة ككتاب سيبويه هي نتيجة واستخلاص ما توصل إليها العلماء من جمع اللغة.

إنَّ أوَّل لمسة تَركَت أثرًا في علمِ الأصوات هم الهنود، التي جاءت دراساتهم قائمة على المشاهدة والاستقراء، وهذا ما جاء به **بانيلي** الذي درس الصَّوت اللُّغوي بالتدقيق والتَأمُّل الوَاضح في وصفِ الصَّوت اللُّغوي وصفًا دقيقًا علميًا وهذَا ما اتضح في مناهجِ الهنودِ بالعلميةِ والوصفيةِ. [1]

قال اخوان الصفا: «أعلم ... أنّ أصل اختلاف في اللّغاتِ هو اختلاف مخارج الحروف ونقصها عن تأدية ما يؤديه البليغ (= يتكلم عن السَّليقة أي المتكلم بلغتهِ الأصلية)». [2]

أمَّا فيمَا يخصّ تشريح الحنجرة وكيفية خروج الصَّوت منها فقد اهتم بذلك **المغنى مانويل كارسيا** (وهو أوّل من استعمل مرآة أطباء الأسنان لمشاهدة الأوتار الصَّوتية، وتابع ذلك الطبيب التّشيكي (**Czermak**)، وتأمُّل أيضا عمل صفاق الشّجر.

أمَّا في الصّوتيات الفيزيائية فبرز فيها الألمانيان **هلمهولتس H.helmholz وهرمان L.Hermann**، الأول اكتشف أسرار الصَّدى (الرّنين ومكوناته في المصوتات). [3]

---

[1]– ينظر، عبد الرحمان حاج صالح، مدخل إلى اللّسان الحديث(3)، معهد إدارة العلوم اللسانية والصّوتية، الجزائر، 1997، مجلة1، ع1، ص 12.

[2]– المرجع نفسه، ص 12.

3–المرجع نفسه، ص22.

ولقد كان الدَّرس الصَّوتي قيمة تاريخية وعلمية في المجال اللُّغوي، وما نجده الآن في المعاجم اللُّغوية والكُتب اللُّغوية كانت نتيجة للمسات علماء العَربية القدماء خاصَّةً لأنَّهم هم الذين وضعت أيدهم على هذا العلم، إذْ نجد بدايات الدَّرس الصَّوتِي عندَ **أبِي الاسود الدّؤلي** حين قال لكاتبيه: «إذَا رَأَيْتَنِي قدْ فتحت فمي بالحرف فانقط نقطة فوقه على أعلاه، فإن ضممت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف، وإن كسرت فاجعل النُّقطة تحتَ الحرف، فإن أتبعت شيئًا من ذلكَ غُنَّة فاجعل مكانَ النّقطةِ نقطتينِ». [1]

وجاء أيضا **يحيى بن يعمر (ت 129 هـ)** الذي هدف إلى وضع نظام الاعجام والنّقط لإصلاح نظام الكتابة العربية من أجل التّمييز بين الحروف المتشابهة في الرَّسمِ، ومن جهة أخرى أعادَ **نصر بن عاصم (ت 89 هـ)** صياغة التَّرتيب من التَّرتيب الأبجدِي إلى التَّرتيب الألفبائي.

وفي المجال النَّحوي نجد سيبويه إذْ وصف الأصوات العربية في كتابه وصفًا دقيقًا، وعرض آراءه الصَّوتية في نهايةِ كتابهِ ورتّب الأصوات العربية حسب مخارجها، مخالفًا في بعضها وتَبِعَ بعد ذلك الزّجاجي والزّمخشري وابن الحاجب ورضي الدّين الاستراباذي نهجوا جميعًا نهج سيبويه ويعتبرون الأبحاث الصّوتية جزءًا من أجزاء النّحو. [2]

[1]– عالية محمود حسن ياسين، الدّرس الصّوتي في التّراث البلاغي العربي حتّى نهاية القرن الخامس الهجري (مخطوط الماجستير)، كلية الدّراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنية، 2003، ص 4.

[2] – المرجع نفسه، ص 14.

ثالثًا: العلاقة بين الحرف والصَّوت:

لقد تزاحمت مفردات مع الصَّوتِ منْهَا الحرف والمعنى، هناك من يجعل منهما مرادفات للصَّوت وذو دلالة واحدة ومعنى واحد، ومنهم من يعرض اختلافًا بينهما ويعطي لكل واحد منهما مفهومًا خاصًا.

الفرق بين الصَّوت والحرف إذْ أنَّ: «الصَّوت أعمّ من الحرفِ وتبدأ خصوصية الحرف في كونهِ يكتب ثمَّ يلفظ من ناحية، وفي كونه صورة لما ينطق من ناحية ثانية». [1]

«إنَّ كلمة (حرف) تعني في مصطلحِ الخليل ما نعنيه باستعمالنا كلمة صوت في عصرنا الحاضر، ولنسمعه يقول: (فإذا سئلت عن كلمة، وأردت أن تعرف موضعها، فانظر إلى حروف الكلمة فمهما وجدت منها واحدًا في الكتاب المقدم فهو في ذلك الكتاب)، وإنَّ قوله (حروف الكلمة) يعني أصوات، وهو يشير إلى أنَّه ضمن مقدمته التي دعاها (الكتاب المقدم) هذه المواد الصَّوتية اللُّغوية». [2]

إذ نستنتج من هذا أنّ الخليل استعمل مصطلح الحرف وأراد به الصَّوت.

وفي قضية أخرى وهي قضية الصَّوت والمعنى ، إذْ نجد من العلماءِ قديمًا وحديثًا أوْلَو اهتمامًا كبيرًا في علاقةِ الصَّوتِ بالمعنَى ، فمنْهم من كانَ مُتَحَمِّسًا فِي قبولِ العَلَاقةِ بينَ الصَّوتِ والمَعنَى ،ومنهم من أنكرَ لما جاؤو به من علاقةٍ ،ونجدُ من بين العلماءِ ،الذين قبلوا بها : الخليل بن أحمد الفراهيدي وتبعه سيبويه وهذا ما جاء في كتابِ ابن جنّي في بابٍ

[1]–عبد الغفّار حامد هلال، أصوات اللّغة العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1996، ص 71.

[2]– أحمد محمد سالم الزاوي، مجلة كلية الآداب واللغات، الخليل بن أحمد الفراهيدي، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 9.

سمَّاهُ في إمساك الألفاظ أشباه المعاني حيث يقول : «أعلم أنَّ هَذَا المَوضوع شريف لطيف، وقدْ نَبَّهَ عليه الخليل وسيبويه وتلقّتْه الجَمَاعَةُ بِالقُبُولِ لَهُ والاعتراف بصحَّتِه ».[1]

وجاء **إبراهيم أنيس** الذي عبَّر عن موقفه، ويرى أنَّ العلاقة بين الصَّوت والمعنى هي علاقة وسطية، إذْ أنَّه ليس بالضرورةِ أنْ نجد كلّ الحروف دالّة على المعانِي، فبعضها غير دالّة فهو: «وقف موقفًا وسطيًا، حيثُ رأَى أنَّه ليس بالضَّرُورَةِ أنْ تكونَ كلّ الحروف دالّة على المعاني فهناك أصواتًا لها علاقة بمدلولاتِها، وأخرى لا تعبّر بالضَّرورةِ على مدلولاتِهَا». [2]

ونستنتج من هذا الرّأي أنَّ إبراهيم أنيس وضع الصَّوت والمَعنى في طرفين وليس كل صوت دالّ على معنى، يعني لم يرفض العلاقة بينهما ولم يقطع صلة العَلاقة بينهما، إذْ جعل العَلاقة عَلاقة وسطية.

ويأتِي العَالم اللِّساني **فرديناند دي سوسير** إذْ يقول: «إنَّ مدلول كلمة أخت لا توجد أية صلة بينه وبين تعاقب الأصوات (أ، خ، ت)». [3]

نستنتج من هذا القول أنَّه لَا توجد عَلاقة بين لفظة (أخت) وبين ما تدلُّ عليه فهو طبَّقَ نظرية اعتباطية العلامة اللُّغوية.

---

[1]– ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق، محمد علي النّجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1975، ص 157.

[2]–ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 126.

[3] – نجيب بوشارب، البنية الصّوتية والدّلالية في ديوان تغريدة جعفر الطّيار، يوسف وغليسي، (مخطوط الماجستير)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013 . 2014، ص 9.

رابعًا: صفات الأصوات ومخارجها:

المخارج: «جمع مخرج وهو محلّ خروج الحرف وتمييزه عن غيره، فإذا أردتَ أن تعرف الحرف فسكّنه أو شدّده، وأدخل عليه همزة القطع». [1]

فحيث انقطع صوته كان مخرجه المحقق مثل: أمْ –أبْ –أخْ...الخ

ويعرفه **ابن الجزري (ت 833 هـ)** في ثنايَا تعريفهِ للتَّجويد بقوله: «هو إعطاء الحروف حقوقها، وترتيبها ومراتبها، ورد الحروف إلى مخرجه وأصلهِ، وإلحاقهِ بنظيره، وإشباع لفظه، وتلطيف النُّطق بهِ على حالِ صيغته وهيئته، من غيرِ إسرافٍ ولا تعسُّفٍ، لا إفراطَ ولا تكلّفٍ». [2]

ونستخلص من هذَا أنَّ ابن الجزري أراد أنْ يبيّن أنَّ كل مخرج من الحروف لَه حقّه ويجب الالتزام به، وذلك مع الابتعاد عن التكلُّفِ وغيره.

إنّ علماء العربية القُدماء منهم والمحدثين قد اختلفوا في تقسيمِ مخارج الأصْوات، حيثُ نجد أنَّ القدماء قسَّموا المَخارج إلى ستّة عشر (16) مخرجًا، والمحدثين فقسموه إلى عشرة مخارج (10)

وسنعرض مخارج الأصوات عند القدماء والمحدثين في جدول لكي يظهر الاختلاف بين التقسيمات.

[1] – على منظور إبرهيم، المنبر في أحكام التّجويد، دار الدّعوة، الاسكندرية، مصر، ط 3، 2007، ص 15.

[2] – الامام محمد بن محمد الجزري، التّمهيد في علم التجويد، مكتبة المعارف، تحقيق، علي حسين التّواب، الرياض، السعودية، ط1، 1985، ص 47.

1-مخارج الأصوات

أ-عند القدماء:

لقد ساهمت الدِّارسات الصَّوتية القَديمة كثيرًا بمخارج الأصوات من أمثالِ الخليل بن أحمد الفراهيدي، وابن جنّي، وسيبويه، وابن سينا، إذْ قسَّم سيبويه المخارج إلَى ستَّة عشر (16) مخرجا وهي كالآتي. [1]

مخارج الحروف عند سيبويه	حروفه
1-أقصى الحلق } أصوات الحلق	ء -هـ
2-أوسط الحلق } أصوات الحلق	ع-ح
3-أدنى الحلق } أصوات الحلق	غ-خ
4-أقصى اللّسان	ق
5-من أسفل من موضع القاف من اللسان قليل وممّا يليه من الحنك الأعلى.	ك
6-وسط اللّسان والحنك الأعلى	ج-ش -ي
7-أوّل حافة اللّسان وما يليه من الأضراس	ض
8-حافّة اللّسان من أدناه إلى منتهى طرف اللّسان وما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فوق الضاحك والناب والرباعية والثنية	ل
9-من طرف اللّسان بينه وبين مافوق الثنايا	ن

[1]- ينظر، سيبويه أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 125.

10-من مخرج النون غير أنّه أدخل في ظاهر اللّسان قليل لانحرافه إلى اللام	ر
11-وممّا بين طرف اللّسان وأصول الثّنايا	ط-د-ت
12-ومما بين طرف اللّسان وفوق الثّنايا	ز-س-ص
13-ومما بين طرف اللّسان وأطرف الثّنايا	ظ-ذ-ث
14-ومن باطن الشّفة السّفلى وأطراف الثّنايا العليا	ف
15-وممّا بين الشّفتين.	ب-م-و
16-ومن الخياشيم	النّون الخفيفة

*الأصوات الجوفية (و -ي-أ)

ب-عند المحدثين: [1]

ولقد قسّموا المخارج إلى عشرة مخارج ونوضحها في الجدول الآتي:

مخارج الأصوات عند المحدثين	حروفه
1-الأصوات الشّفوية	ب-م-و
2-الأصوات الشّفوية الأسنانية	ف
3-الأصوات الأسنانية	ذ-ث -ظ
4-الأصوات الأسنانية -اللّثوية	د-ث-ط
5-الأصوات اللّثوية	ن-ل-ر
6-الأصوات الغارية (الطّبق الصّلب)	ي-ج -ش
7-الأصوات الطّبقية (الطّبق اللّين)	ك-غ -خ
8-الأصوات اللّهوية	ق
9-الأصوات الحلقية	ع-ح
10-الأصوات الحنجرية	هـ -ء

[1]- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص 155 -156.

2-أقسام الصوت:

إنّ الجهاز النّطقي عند الإنسان هو أساس بناء الصَّوت الذِي تحكمهُ تقسِيمات فيزيولوجية، والصَّوت يُعطي قَالب لُغوي معين، وتَتِمُّ هذه العَملية من النّطق وتنتقل إلى أذن السّامع عن طريق ذبذبات صوتية، ويقسّم علماء العربية الصَّوت إلى تسعة وعشرين صوتًا والبَعض يقول ثمانية وعشرون، وتقسّم أيضا إلى ستّة عشر مخرجًا كمَا أسلفنا سابقا، إلَّا أنَّ التَّقسيم المعتمد كثيرا لأصوات العربية هو تقسيم إلى صوامت وصوائت، ونجدها عند ابن جنّي ساكنة ومتحركة.

حيث يقول: «أعلم أنَّ الحروف في الحركةِ والسكون على ضربين ساكن ومتحرِّك، فالسَّاكن ما أمكن تحميله الحركات الثلاث، والمتحرك هو الذي لا يمكن تحميله كثر من حركتين». [1]

قسَّم علماء الأصوات "sound" أو المنطوقات "Articules" على أساس نطقي "Articulation typeof" هما. [2]

أ-**الصوامت: Consonants** ويقابله "الصحيح" في العربية

ب -الصّوائت: "Voyelle" ويقابله "العلل" في العربية

أ-الصوامت:" Consonants"

جاءت تعريفات عديدة للصوامت أهمها:

[1] – محي الدّين رمضان، في الصّوتيات العربية، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، (د. ط)، (د. ت)، ص 64.

[2]– محمد إسماعيل وصفوان سلوم، أثر الصّوائت في الدّلالة (الإفرادية والتّركيبية) ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلمية، سلسلة الأدب والعلوم الإنسانية، مجلد 32، العدد (1) ، 2010.

«الصّوت الذي يحدث من الاحتكاك الهواء بنقطة انسداد في إحدى مناطق الجهاز الصَّوتي فينشأ عن الانسداد حروف الهجاء...». [1]

ويعرف الصامت أيضا: «هو الصّوت المجهور والمهموس الذي يحدث في نقطةٍ أن يعترضَ مجرى الهواء اعتراضاً كاملاً أو اعتراض جزئيًا من شأنه أن يمنع الهواء من النُّطق في الفم دون احتكاك مسموعٍ». [2]

ب-الصَّوائت:

ما يقابله المصطلح الفرنسي (Voyelle) والمصطلح الإنجليزي (vowels)

إنَّ عنصر الأصوات اللّين لم يحظ باهتمام المتقدّمون من علماءِ العربية رغم أنَّه عنصر رئيسي وهو من أبرز العناصر ، فقد اختلف فيه الدّارسينَ في تسميةِ هذا المصطلح منها حروف الجوف عند الأزهري ،ولقد أشار إليها المتقدّمون سطحيا فقط ،ومن خلال ما ذهب إليه الدّارسون في تقسيم الصَّوائت إلى الصّوائت الطّويلة كالألف والواو والياء الممدودتين وأصوات الصّوائت القصيرة التي اصطلح عليها القدماء بالحركات ،وقد أشار **ابن جنّي** في كتابه :(سر صناعة الإعراب) في قوله : «اعلم أنَّ الحركات أبعاض لحروف المدّ واللّين ،وهي الألف والواو والياء ، فكما أنَّ هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضمة ».[3]

وممَّا سبق يمكن أن نفهم من هذا القول إن ابن جنّي أعطى للصَّوائت قيمة وأهميّة، وعرض حروف الأصوات الصائتة كشكل مطابق للنّطق وكل حرف أعطاه حركة وشكلاً خاصًا به، إذْ ضَعَّفَ الحروف ولم يجعلها واحدة، أي كل حرف بحركة، الألف يقابلها الفتحة والواو الضمّة والياء الكسرة.

[1] – محمد التّونجي، معجم علوم العربية، دار الجيل، بيروت، ط1، 2003، ص 258.

[2] – محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقاري العربي، دار النّهضة العربية، بيروت، (د. ط)، ص 149.

[3] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص 39.

ويعرّفه العلماء «كل صوت مجهور يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم، وخلال الأنف معهما أحيانًا، دون أن يكون ثمّة عائق (يعترض مجرى الهواء اعتراضًا تاماً) أو تضيق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعًا» [1]

نلخص من التَّعاريف المسجّلة أمامنا بعض النّقاط نراها نحن من وجهة نظرنا نتيجة ما تُمَيِّزُهُ الصَّوائت عن الصوامت من بينها:

1-أنّ شيوع الصّوائت في اللغات المختلفة يجعل اختلافًا في نطقها والخطأ فيه، ذلك أنَّ كلّ لهجة من اللّغات خواص تختلف عن غيرها، ولا تكادُ تشترك لغة من اللّغات مع أخرى.

2-وضوح الأصوات الصَّائتة على خلاف الأصوات الصَّامتة في عمليةِ النّطق، حيث نجد الأصوات الصَّائتة نسمع بكامل صفاتها.

3-تمتاز الصّوامت بالجهر والهمس على خلاف الأصوات الصَّائتة التي تمتازُ بالجهرِ فقط

4-في الكتابة النّصيّة تبرز الأصوات الصَّائتة أكثر من الأصوات الصّامت.

3-صفات الأصوات:

تندرج دراسة صفات مخارج الحروف وأبعاده التَّكوينية ضمن توجيهات علم الأصوات التّركيبي الذي يقوم على الملاحظ الذّاتية، والدِّقة في الرّصدِ الوصْفِي، مع معطيات التّكنولوجيَا الصَّوتية المتطوِّرة في تحليل بياناتها، حيث تعرّف الصّفة من النَّاحيةِ الاصطلاحية بأنّها: «كيفية عارضة للحرف عند حلوله في مخرجه، توجب مراعاتها تحسين النُّطق بالصَّوت». [2]

ولهذا تتميّز الحروف المشتركة في المخرجِ، وبها تنقسم إلى صفات أساسيّة وثانوية وفارقة، وهذا ما سنوضحه في الجدول الآتي:

[1] – محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص 148-149.

[2] – ينظر، علي منصور إبراهيم، المنبر في أحكم التجويد، ص 33.

الصّفات الأساسية [1]	**الجهر**: وهو انحباس جريان النّفس عند النّطق بالحرف وحروفه ما عدا الأصوات المهموسة.
	ب-الهمس: هو جريان النّفس عند النّطق بالحرف لضعف الاعتماد على مخرجه وحروفه مجموعة في قولهم: " حثّه شخص فسكت ".
الصّفات الثّانوية [2]	أ-**الشّدّة**: انحباس جريان الصّوت عند النّطق بالحرف وحروفه مجموعة في قولهم: " أجد قط بكت ".
	ب-التّوسّط: حروف متوسّطة بين الشّدّة والرّخاوة، وحروفه مجموعة في قولهم: " لم يروعنا ".
	ج-الرّخاوة: هي جريان الصّوت عند النّطق بالحرف، وحروفه ما عدا حروف الشّدّة.
الصّفات الفارقة [3]	أ-**الاستفال**: انخفاض اللّسان إلى قاع الفم عند النّطق بالحرف وأصوله 22 حرفا وهي: (ء-ب-ت-ث-ج-ح-د-ذ-ر-ز-س-ش-ع-ف-ك-ل-م-ن-هـ-و-ي-ا).
	ب-الذّلاقة: **الاعتماد** على ذلق اللّسان والشّفة عند النّطق بالحرف، وحروفه مجموعة في قولهم " فر من لب ".
	ج-الاصمات: هي المنع، أي أنّ حروفه ممنوعة من أن تبنى منها كلمة رباعية أو خماسية دون أن

[1]- ينظر، في الصوتيات العربية، ص 77-170.

[2] - علي منصور إبراهيم، المنبر في أحكام التجويد، ص 33

[3]-المرجع نفسه، ص 33.

	يوجد فيها حرف من حروف الذّلاقة وحروفها ما عدا حروف الذلاقة.
	د-الصّفير: هو صوت يشبه صوت الطّائر، يصحب الحرف عند النّطق بالحروف الثّلاثة وهي: " ص -ز-س-".
	هـ-الانحراف: هو ميل حرف اللّام من مخرجها لمخرج غيرها.
	و-القلقة: هي اضطراب الحرف عند خروجه ساكنًا لما فيه من شدّة، وجهر وحروفه مجموعة في قولهم: " قطب جد".
	ز-الاستطالة: هي امتداد الصّوت في مخرج الضّاد من أوّل حافته إلى آخرها حتى تتّصل بمخرج اللام.
	ح-التّكرار: هو قبول حرف الرّاء لارتعاد طرف اللّسان عند النّطق بالحرف.
	ط-الغنّة: هي صفة تلحق بأصوات الميم والنّون، ويضاف إلى صفة التّنوين التي تلحق الأسماء وفي نعتها وبيان تركيبها يخرج الصّوت من الخيشوم.
	س-التفشي: انتشار الهواء في الفم عند النّطق بحرف الشّين.
	ق-الاطباق: هو إلصاق طائفة من اللّسان بالحنك الأعلى وانحصار الصّوت بينهما وحروفه (ط -ظ -ص-ض).

الفصل الأول:

موسيقى الأصوات الخارجية ودلالتها في شعر الخنساء

***الموسيقى الخارجية**

1-الوزن العروضي

أ-البحر الشّعري

ب-الزّحافات والعلل

2-بين القافية والرّوي

موسيقى الأصوات الخارجية:

تقوم بنية النَّص على عنصرين مهمَّين في الدّراسة النَّصيّة، وهما الموسيقى الخارجية والموسيقى الدَّاخلية ، إذْ بهما تُعطي للنَّص قالب لغوي جاهز بكل النَّغمات الموسيقية، وكل واحدة منهما لها قَانُونُهَا الخَاص في تحقيقِ الانسجام للنَّص، وبداية بالموسيقى الخَارجية التي تهتمّ بالنِّظام العروضي والتي تمثِّل القَواعد الأصلية التي يخضع لها النَّص من وزن وقافيةٍ ، إذْ يكمّل أحدهما الآخر في تناسبِ وتَلاحم، وتشكّل قَالب لُغوي مَليء بالأَصْواتِ المتناسبة وبه تحقّق الإتِّساق والإنسجَام ، إذْ بِهما تَجعل الإطَار الشِّعري كلُّه مَليء بالطّرب ، وتُضفِي في النَّفس حَركية ونَشوة .

أهم مستويين إيقاعيين الذي يَقوم بهما النِّظام العَروضي هما الوزن والقافية.

1-الوزن:

يعتَبر الوزن من أهم عناصر الشِّعر على مستوى الإيقاع بل أعظمها أهمية، وما يتَّضح في قول ابن رشيق: «الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصية، وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة». [1]

وهو أيضا: «المعيار الذي يقاس به الشّعر، فبدونه لا يكون الكلام شِعرًا، لِأنَّه الإيقاع الذي يُضفي على الكلام رونقًا وجمالاً ويحرِّك النَّفس، ويثير فيها النَّشوة والطَّرب». [2]

ويعدُّ الوَزن من خلال هذين التَّعريفين أنَّ الوَزن له قيمة كبرى في الشّعر حتّى عدّ أهم فارق بينه وبين النّثر، والشّعر يحلو بالموسيقى الجيّدة التي تجعله خالداً ومحفوظًا، والوزن يُؤدي وظائف عديدة خلاف النّثر، وأنَّ الشّعر:«يتيح الغناء هو رتابة الوزن ودوريته وخضوعه لقواعد مضبوطة، والوظيفة التّعليمية، فما هو موزون يحفظ أكثر من غيره، ولا غرابة إذن، أنْ تأخذ العديد من المؤلّفات التَّعليمية شكل منظومة، إضافة إلى وظيفة الحفاظ، فالشِّعر لا يقبل التّحريف لأنَّ الوزن يمنع ذلك، فلا غرابة أن يستدلّ النّحاة بالشّعر ...». [3]

أي أنّ الوزن له العديد من الوظائف كالجمال والتّعليمية وليس أمر اعتباطيًا، فهوَ يُغني النَّص الشِّعري بالموسيقَى التي تثير في نفس المتلقي الإثارة والتّشويق.

إذ نجد قدامة ابن جعفر في تعريفه للشِّعر يقول: «إنّ الشّعر قول موزون مقفًّى يدل على معنى». [4]

---

[1] – إبن رشيق، العمدة في محاسن النقد وآدابه ونقده، جزء1، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، (ط5)، 1981، ص 134.

[2]– إلياس مستاري، البنيات الأسلوبية في ديوان " الموت في الحياة " لعبد الوهاب البياتي، إشراف الأستاذ الدّكتور بشير تاوريريت، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في النّقد الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009، 2010 م (مخطوط غير منشور) ص 27.

[3] – مصطفى حركات، نظرية الإيقاع الشّعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق، الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، ص 98.

[4]– قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص 15.

وهنا كانت المحطَّة على ثلاثةِ أركان للشّعر، وهما: (الوزن والقافية والمعنى)، وأنّ قدامة ابن جعفر لم ينفي المعنى ولكن جعل الوزن والقافية أولى ما يقوم به الشّعر والمعنى جعله في المرتبة الثّالثة.

والشّعر هو قلم المبدع، وبه تصبّ فيه جميع الحالات النّفسية المزوّدة بالمعاني وهذه المعاني تحمل هذه الشّخصية، وهو: «الكشف على ظلال المعاني، وما تغمر به المتلقي من حالات نفسيه معقّدة في انتقاله بين ما تفجّره الموسيقى الشّعرية من تشويقٍ وإثارةٍ ومفاجأةٍ». [1]

والملاحظ من هذا الرّأي أنَّ الشِّعر مادة مزودة بالمعاني، وهذه المعاني مليئة بالموسيقى الحاملة للمفاجئات والتَّشويق، وللكشف عن هذه المعاني لابدّ من حالةٍ نفسيةٍ خاضعة وجاهزة لهذا العمل.

فالوزن هو أوَّل ما يقرعُ الآذان بجرسه وإيقاعه المنتظم، من أجل ذلك باتَ علينا أن ندرس وزن القصائد الموجودة في الدّيوان، ومعرفة ما كانت تحمله هذه الأوزان في الدّيوانِ.

«وأوزان الشِّعر العَربي متعدّدة متنوعة، وهي نوعان: أوزان صافية، وهي التي تشكِّلها تفعيلة واحدة، في شطري البيت كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل .... وأوزان مركّبَة، وهي ماتشكِّلها تردّد تفعيلتين كالطَّويل والبسيط والمديد والخفيف والسَّريع والوافر .... إلخ». [2]

ونمثّل بنماذج من شعر الخنساء تقول: [3]

عيْنَيَّ جودَا بدمعٍ منكمَا جودَا *** جودا ولا تعِدّا في اليوم موعودَا.

---

[1]– ريتشارد، مبادئ، النّقد الأدبي الحديث، ترجمة مصطفى بدوي، لجنة التّأليف والنّشر، القاهرة، (د. ط)، 1963، ص 192.

[2]– بكاي اخذاري، تحليل الخطاب الشّعري، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د. ط)، ص 36.

[3] – حمدو طمّاس، ديوان الخنساء، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 2 ،2004، ص 37.

ونلاحظ في البيت الشّعري الإيقاع من حيث الوزن ظاهر وبارز من خلال الكلام المقفّى، وهذا واضح في الشّعر الجاهلي الذي يمتاز بأنغامه وألحانه وهي صورة العصر الجاهلي، فملامح العصر الجاهلي بارزة في بيتها من العواطف والمشاعر.

ولقد نظّمت الشّاعرة قصائدها على البحور التّامة والمجزوءة أي ما يقارب 87 قصيدة تامّة و9 قصائد مجزوءة وهذا ما سنوضّحه في الجدول الأتي:

جدول توضيحي يمثل النّسبة المئوية للقصائد التّامة:

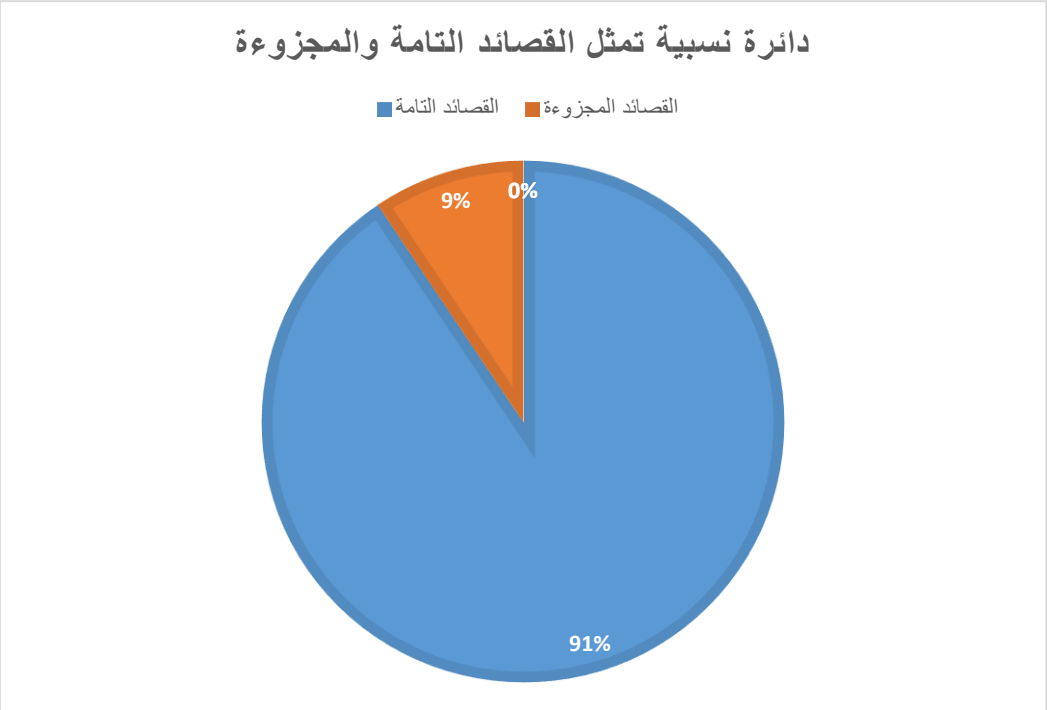
عدد قصائد الديوان	عدد القصائد: البحور التامة	النسبة المئوية %
96	87	% 90.625

جدول توضيحي يمثل النسبة المئوية للقصائد المجزوءة:

عدد قصائد الديوان	عدد القصائد المجزوءة	النسبة المئوية %
96	9	% 9.375

ونلخص الجدولين السابقين في دائرة نسبية:

النّسبة المئوية للقصائد المجزوءة	الدّرجة المئوية للقصائد المجزوءة	النّسبة المئوية للقصائد التّامة	الدّرجة المئوية للقصائد التّامة
%9.375	%33.75	%87	%326.25



ونلاحظ ميل الشّاعرة إلى الأوزان الطّويلة الكثيرة المقاطع على حساب الأوزان القصيرة أو المجزوءة فلم ترد في الدّيوان سوى 9 بحور مجزوءة و39 بحور قصيرة و48 بحور طويلة من 96 قصيدة، وكانت من نصيب البحر البسيط والطّويل.

وسنمثّل ذلك في جدول كالأتي:

البحور الطّويلة	نسبتها المئوية%	البحور القصيرة	نسبتها المئوية%	البحور المجزوءة	نسبتها المئوية%
48	% 50	39	%40.63	9	%9.38

إذن نستنتج من خلال هذا الجدول أنَّ البحور الطّويلة قد حظيت بنسبة 50 % أي ما يقارب نصف الدِّيوان كدليل على أنَّ الشَّاعرة كانَ نفسها عميق ، وهذا منسجم مع الحالة النّفسية والحيرة ، وهي في حالة اليأس على أخيها صخر ومعظم قصائدها المنَظّمة على البحور الطَّويلة كانت ترثي أخاها صخر ، فالوزن له علاقة بالحالة النَّفسية ومعظم قصائدها كانت ذَاتية تعبِّر عن وقائع حقيقية عاشَتها، وشعرها كَان من تجربةٍ وهذَا أثَّر على نفسيَتِهَا وأنتجتْ شعرًا صادقًا نابع من فراقِ موت الأخوة والأبناء والقبيلة ،إلّا أنَّ صخْرًا احتلَّ مكانةً في عمقِ الشَّاعرة فالبُكاء والحزن ليس فقط بكاء الدُّموع بل هو نوع من إبداع الشّاعرة في شعرها ،وهذا الحزن يعطي للنَّص إيقاع بوزنٍ وموسيقَى وطرب، المرتبط بالرِّثاء وبلغةٍ راقية وأنشدَت في رثاءِ أخويهَا صخر ومعاوية .

تقول الخنساء:[1]

قذًى بعينك أمْ بالعينِ غوّار *** أم ذرَفتْ إذْ خلت من أهلها الدّار.

يقول إبراهيم أنيس: «وعلى أنّنا نستطيع ونحن مطمئنون أنَّ الشَّاعر في حالة يأسٍ يتخيَّر عادةً وزنًا طويلاً كثيرَ المقَاطِع يصبّ فيه من أشجانه وحيرته وفي حال طربه بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعة التّنفس وازدياد النّبضات القلبية». [2]

ونستخلص من هذا القول أنَّ الوزن له علاقة بالعاطفة إذ تَتَّصِلْ نَبَضَات القلب بالإيقاع الصّوتي، ومعظم قصائد الدّيوان كما سلفنا سابقا من البحر البسيط والطّويل التي تشير إلى سرعة نبضات القلب وهذا ما يدخل في انفعالات النّفسية والابداع الموسيقى.

أ-البحر الشّعري:

تتشكّل البنية الإيقاعية في القصيدة من تفعيلات البحر المستخدمة المناسبة لطبيعة النّص الشّعري، ولقد اختارت الشَّاعرة في ديوانِها بعض البُحور ومن بينها البسيط والطّويل والوافر

[1]-حمدو طماس، ديوان الخنساء، ص45.

[2]-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص196.

والكامل والذي يتناسب والحالة النّفسية للشّاعرة، وأكثر البحور استعمالا كان بحر البسيط بنسبة 28.13 %، ونُظِمت في278 قصيدة فهذا شكري عياد يشير في كتابة " موسيقى الشعر العربي " «إلى أنَّ ثمّة أوزان قيل فيها أكْثر من أربعة أخماس ما أحصى من الشّعر وهي: الطويل والكامل والوافر والبسيط». [1]

ولقد اخترنا مجموعة من قصائد الخنساء لدراستها نذكرها (المجد حلّته، ابن الشريد ألا ياعينِ، كأنّ عيني فيض لذكراه، من يضمن المعروف) فهذه البحور توزّعت وفق قراءة إحصائية إلى جداول:

جدول توضيحي يمثل النسب المئوية لبحور المكررة وعدد أبياتها:

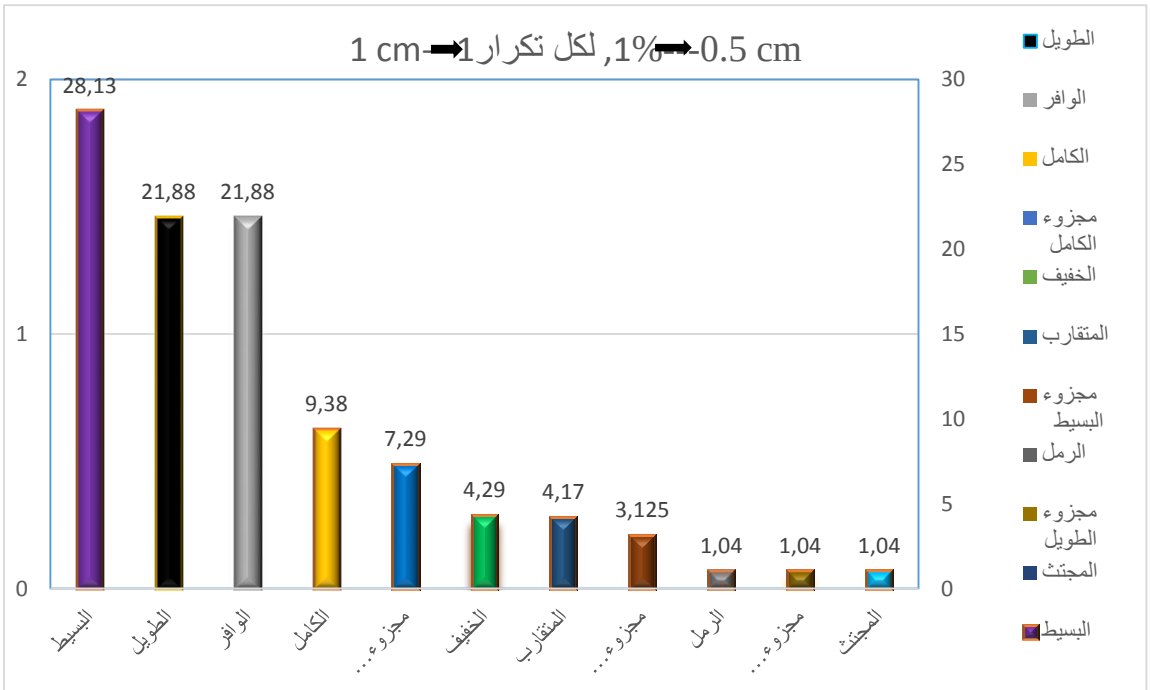
نوع البحور	تكراره	النسبة المئوية%	عدد الأبيات	النسبة المئوية%
البسيط	27	%28.13	258	%28.17
الطويل	21	%21.88	174	%19
الوافر	21	%21.88	217	%23.69
الكامل	9	%9.38	64	%6.99
مجزوء الكامل	7	%7.29	75	8.19%
الخفيف	4	%4.17	56	%6.11
المتقارب	3	%3.125	34	%3.71
مجزوء البسيط	1	%1.04	7	%0.76
الرمل	1	%1.04	5	%0.55
مجزوء الطويل	1	%1.04	7	%0.76
المجتث	1	%1.04	19	%2.074
المجموع	96	% 100	916	% 100

[1]– شكري محمد عياد، موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط 2، 1978، ص 13.

نلاحظ من الإحصائيات السّابقة أنَّ البحر البسيط قد ورد بـ 27 مرّة أي ما يعادل 28.13 % وفي المرتبة الثّانية بحر الطّويل تكرر 21 مرّة، بنسبة 21.88 مع بحر الوافر بنسبة 21.88 %، وقد نظّمت الشّاعرة على ثلاث بحور أي ما يعادل أكثر من ثلث الدّيوان وهي من البحور الطّويلة من حيث التّفعيلات ومن حيث عدد الأبيات، إذْ نجد عدد الأبيات المنظّمة في البحر البسيط 258 بيت بنسبة 28.17 % وفي المرتبة الثانية بحر الوافر قدرت أبياته 217 بيت بنسبة 23.69 %.

فكثرة استعمال البحر البسيط في شعرها زاده القوّة والصّلابة في الموضوعات فهذا بدير متولي حميد يقول عن البحر البسيط: «من الأوزان الدّائرة كثيرا في الشّعر العربي لطول نفسه، ويناسبه منها ما يحتاج إلى الجزالة والقوّة». [1]

وسنوضح ذلك في منحنى بياني يبيّن النّسب المئوية لعدد القصائد المنظمة في البحور:



[1] – علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، (د. ط)، 1993، ص 105 –106.

بداية بالبحر البسيط المتفوّق في ديوان الخنساء. قال عنه القرطاجني: «إنَّ الطَّويل والبسيط فاقَا الأعاريض في الشَّرف والحسن وكثرة وجوه التّناسب وحسن الوضع». [1]

وهذا يتناسب مع نفسيتها المدمّرة والمحطمة.

وباعتبار هذا البحر من البحور الطّويلة وهي في حالة يأس يجعلها تتابع في نظم القصائد، وكذلك بحر الطّويل والوافر.

تقول الخنساء وهي ترثي أخوها صخر: [2]

ياعينِ بَكِّي بِدَمْعٍ غَيرِ إنْزَافِ ** * وابكي لصخْرٍ فَلَنْ يكفيكهِ كافٍ

كوني كَوَرْقاء في أفْنانِ غِيلَتِها *** أوْ صائحٍ في فروعِ النَّخْلِ هَتَّافٍ.

استخدمت الشَّاعرة تفعيلتي (مستفعلن، فاعلن) وهي من البحر البسيط فهي استخدمت ألفاظ دالَّة على الحزن والأسى (عين بكّي) وشبّهت نفسها بالحمامة في الشّجرة أوالطّائر فوق النّخل يصيح بصوت، وهنا دلالة على بكائها على أخوها صخر بكاء حتى الفناء، واختيارها للبحر يناسب حزنها في رثاء لأخيها.

جاء محمد النّويهي في قوله عن البحر الطويل: «يعدّ الطّويل بإيقاعه البطيء والهادئ أكثر ملائمة للانفعالات الهادئة المسيطر عليها الممتزج بعنصر من الأمل سواء أكان سرورًا غير صاخب وهادئ أم حزنًا ملطفًا هادئًا». [3]

تقول الخنساء: [4]

أعيني هلّا تبكُيان على صخر *** بدمعٍ حثيثِ لا بكيء ولا نزر.

---

[1]– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د. ط)، 1966، ص 238.

[2] –حمدو طمّاس، ديوان الخنساء، ص 83.

[3] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص170.

[4] – حمدو طمّاس، ديوان الخنساء، ص 48.

ب-الزِّحافات والعلل:

هي تعمل على تعديل صور التّفاعيل وايقاعاتها الموسيقية بما تنوع النّغمة الموسيقية في البحور المتشابهة.

الزّحافات:

الزّحاف لغة: الإسراع.

اصطلاحًا: تغيير مختصّ بثوانِي الأسباب يدخل العَروض والضرب والحشو، إذا حلّ لم يلزم تكراره في بقية القصيدة إلّا إذا جرى مجرى العلّة، والزحاف في اصطلاح العروضيين: «تغيير يلحق بثواني الأسباب، إمّا بتسكين متحرّك أو حذفه أو حذف السّاكن ومعنى هذا أنّه لا يجوز تحريك السَّاكن كما أنّه لا يلحق بأوائل الأسباب ولا بالأوتاد». [1]

العلل:

لغة: السّبب أو المرض.

اصطلاحا: تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضَّرب إذَا حلَّت لزمت، أي أنَّ الشَّاعر إذَا ورد بيت من قصيدته علَّة لزمته إلى آخرها، إلّا إذا جرت مجرى الزحاف. [2]

من بين شروط العلَّة أن تدخل على الأسباب والأوتاد، يعني أنَّ العلّة تختلف عن الزّحَاف، لأنَّ الزِّحاف يقتصر على السَّبب والعلَّة تدخل على السَّبب والوتد، والشّرط الثّاني أنّ العلّة لازم في غالب الأحيان، بمعنى أنَّ العلَّة إذَا جاءت في موقع معيّن فإنَّها تدخل على كلّ المواقع التي توافق حالتها، أمّا الشّرط الثّالث وهو العلّة مقتصرة على العروض والضرب يعني أنّها لا تدخل على الحشو. [3]

---

[1]-سيد البحراوي، دراسات أدبية، العروض وايقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)،1993، ص 67.

[2] -ينظر، طارق حمداني، علم العروض والقافية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د. ط)،2011، ص 22.

[3] -ينظر، مصطفى حركات، أوزان الشّعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة مصر، ط1، 1998، ص 36.

ينقسم البيت الشّعري في غالب الأحيان إلى شطرين، الشّطر الأول أو الصّدر والشّطر الثّاني أو العجز وسمّى العروضيون آخر التّفعيلة من الشّطر الأول عروضًا، وآخر التّفعيلة من الشّطر الثّاني ضربًا، وماسبق العروض أو الضّرب يسمّى حشوًا.

ونمثل هذا بالمثال الآتي من قول الخنساء:

وتَسْتَفْرِغان الدّمع أوتذريانه	** على ذي النّدى والجود والسّيد الغمر
0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0//	0/0// | 0/0/0// | /0// | 0/0/0//
فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيل	فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعيلن
حشو عروض	حشو ضرب

الصدر العجز

نلاحظ في هذا المثال أنَّه لايشترط في العروض والضَّرب أنْ يكون كلمة واحدة مستقلّة، فقد يكون جزءً من كلمة أو أكثر.

ولقد قمنا باستخراج التَّفعيلات السّالمة وغير السَّالمة في بعض من القصائد.

ونأخذ على سبيل المثال الأبيات التالية من البحر البسيط:

يا عَيْنِ مَالَكِ لاتَبْكِينَ تَسْكَابَا؟	**إذْ رَابَ دَهْرٌ، وَكَانَ الدَّهْرُ رَيَّابَا
0//0/0 | 0///0 | 0//0/0 | 0/0/	0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/0 | 0/0/
مستفعلن | فعلن | مستفعلن | فاعل	مستفعلن | فاعلن | مستفعلن | فاعل

تفعيلات البحر: مستفعلن فأعلن مستفعلن فاعلن×2

فابْكِي أَخَاكِ لِأَيْتَامٍ وَأَرْمَلَةٍ	*** وابْكِي أخاكِ إذَا جَاوَرْتِ أَجْنَابَ
0//0/0 | 0/// | 0//0/0 | 0///	0//0/0 | 0/// | 0//0/0 | 0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلْ

والملاحظ من خلال تقطيعنا للأبيات أنَّ كلّ تفعيلَات (مستفعلن) سليمة أمّا (فاعلن) فقد دخلت عليها الزّحافات كزحاف الخبن في (فَعِلُنْ) حذف الثّاني السَّاكن.

ونأخذ مثال آخر عن البّحر الطّويل تفعيلته: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن 2×

أَعَيْنَيّ هَلّا تَبْكِيانِ على صَخْر*** بِدَمْعٍ حَثِيثٍ لَابَكىءٍ ولَا نَزْرِ

0/0//	0//0//	/0/	//0/0/	0///0/	/0/0/0/	0//0/0/	0/0/
فعولن	مفاعِلُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِيلُ	فعلن	مستفعلن	مستفعلن	فاعل

ونجد هنا زحاف القبض (حذف الخامس الساكن في مَفَاعِلُنْ).

ونلخّص الزّحافات والعلل في جدول:

البحر	التّفعيلة السّالمة	التّفعيلة الغير السّالمة	طبيعة التّغير ونوعه
البسيط (المجد حلّته)	مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ، مُسْتَفعِلُنْ، فَاعِلُنْ × 2	– فَعِلُنْ –متَفْعِلُن –فَاعِلْ –فَعِلُ	–الخبن –زحاف (حذف ثاني الساكن) –الخبن –زحاف (حذف ثاني الساكن) علّة –القصر (حذف ساكن السبب الخفيف واسكان ماقبله) –الخبل –زحاف (حذف ثاني ساكن + حذف الرابع السكان)
الكامل (من قصيدة ابن الشريد)	مُتَفَاعِلُنْ –مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ × 2	–مُتْفَاعِلُنْ – مُتَفَاعِلْ	–الإضمار –زحاف (تسكين الثاني المتحرك. –القصر –علّة. (حذف السّبب الخفيف واسكان ماقبله)

البحر	التّفعيلة السّالمة	التّفعيلة الغير السّالمة	طبيعة التغيّر ونوعه
–الوافر (ألاياعين)	مفاعلتن مفاعتن فعولن ×2	–مَفَاعَلْتُنْ	العصب –زحاف (تسكين الخامس المتحرك)
الطويل (من يضمن المعروف)	فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن ×2	–مَفَاعِلُنْ –فَعُولُ –مَفَاعِلُنْ	–القبض –زحاف (حذف الخامس الساكن) –القبض –زحاف(حذف الخامس الساكن) –علّة مقبوضة (حذف الخامس الساكن القطف) اجتماع الحذف مع العصب
البسيط (كان عيني فيض لذكراه)		–مُتَفْعِلُنْ –فَعِلُنْ	الخبن–زحاف حذف الثّاني السّاكن) –الخبن ---زحاف (حذف الثاني الساكن)

ولقد قمنا باستخلاص كل التفاعيل المتغيّرة وغير المتغيّرة في نسب مئوية وهي كالآتي:

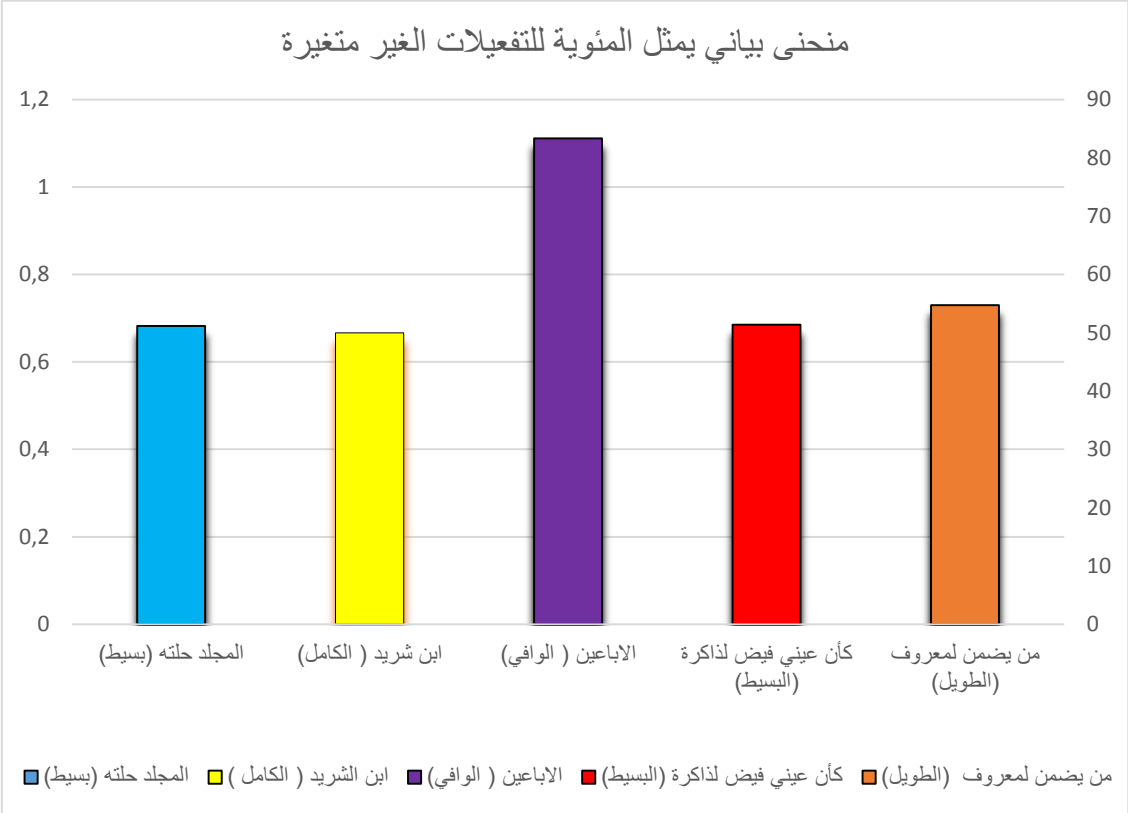
جدول توضيحي يمثّل النّسب المئوية للتّفعيلات الأصلية:

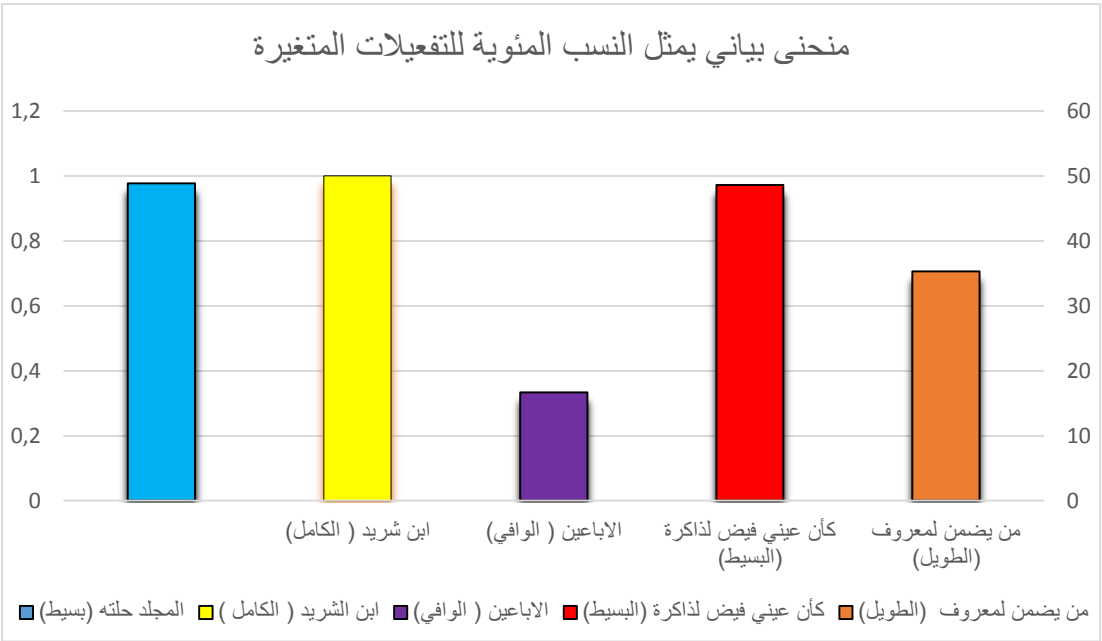
نوع البحر	عنوان القصيدة	عدد تفعيلاتها	الغير متغيرة	النّسبة المئوية %
البسيط	المجد حلّته	88	45	% 51.14
الكامل	ابن الشريد	42	21	% 50
الوافر	ألاياعين	42	35	% 83.33
البسيط	كأن عيني فيض لذكراه	288	148	% 51.38
الطّويل	من بضمن المعروف ...؟	136	88	% 64.71

جدول توضيحي يمثل النسبة المئوية للتفعيلات الخاضعة للزحافات والعلل (المتغيرة):

نوع البحر	عنوان القصيدة	عدد تفعيلتها	المتغيرة	النسب المئوية %
البسيط	المجد حلته	88	43	% 48.87
الكامل	ابن الشريد	42	21	% 50
الوافر	ألاياعين	42	07	% 16.67
البسيط	كأن عيني فيض لذكراه	288	140	%48.61
الطويل	من يضمن المعروف...؟	136	48	% 35.29

وللتّوضيح أكثر نلخّص الجدولين في منحنيين بيانيين:





2-القافية والرّوي :

أ-تعريف القافية:

لغة: من القفو وهو الإتباع، وقلبت الواو ياءً لأنَّ ما قبلها مكسور، وسمّي المعنى المراد هنا بذلك، لأنَّ الشَّاعر يقفوه أي يتبعه، وقيل لأنَّه يقفو آخر كل بيت، أو لأنَّه يقفو ما سبق من الأبيات. [1]

اصطلاحا:

اختلف العلماء في تقديم مُوحَّد للقافية، يرى ابن رشيق القيرواني في كتابة العمدة في نقد الشِّعر أنَّ: «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر». [2]

ومن المحدثين د. إبراهيم أنيس الذي يقول في القافية: «ليست القافية إلّا عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزء هامًا من الموسيقى الشِّعرية، فهي بمثابة الفَواصل المُوسيقية يتوقّع السَّامع تردّدها ويستمتع بمثل هذا التّردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيَّة منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمَّى بالوزن». [3]

وتختلف الآراء بكثرة حول مفهوم القافية إذْ يراها الأخفس آخر كلمة في البيت، ويراها البعض مساوية للرّوي، في حين يراها الخليل: (مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرّك قبل آخر ساكنيين في البيت)، ومن خلال كل هذه التّعاريف المقدّمة فإنّه لاخلاف في لزوم الاختيار، فهي في النّهاية ما يتّفق عليه علماء العروض هو تعريف الخليل لأنّه تعريف دقيق بالفعل. [4]

---

[1] – طارق حمداني، علم العروض والقافية، ص 123.

[2] – ابن رشيق العمدة في نقد الشعر، ص 132.

[3] – طارق حمداني، علم العروض والقافية، ص 123.

[4] – سيد البحراوي، دراسات أدبية العروض إيقاع الشّعر العربي، ص 86.

وسنأخذ على سبيل المثال قافية البيت الآتي [1]

لَاتَخَلْ أنّنِي لقيتُ رواحا *** بَعْدَ صَخْرٍ حتّى أَتَّبْنَ نُواحَا.

فالقَافية في البيتِ السّابق هي " واحا " المكوّنة من حركتين وساكنين /0/0 على وزن فاعل.

قسم القدماء القافية إلى قسمين:

1-المطلقة: التي يكون فيها الرّوي متحرّكا. [2].

نضرب مثال عن ذلك :[3]

قذًى بعينك أم بالعين عوار *** أم ذرفت إذْ خَلَت من اهلها الدارُ

كأنّ عيني لذكراهُ إذا، خطرتْ *** فيضٌ يسيل على الخدَّيْنِ مِدْرَارُ

2-المقيّدة: التي يكون فيها الرَّوي سَاكنًا. [4]

مثال ذلك :[5]

عين فابكي لي على صخر إذا *** علتِ الشّفرةُ أثباجَ الجُزُرْ

يشبع القومَ من الشّحم إذا *** ألوَتِ الرّيحُ بأغصانِ الشَّجرْ

لقد قمنا بإحصاء القوافي المطلقة والمقيدة في جدول:

[1]-حمدو طماس، ديوان الخنساء، ص27.

[2] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 258.

[3] – حمدو طمّاس، ديوان الخنساء، ص 45.

[4] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 258.

[5] – حمدو طماس، ديوان الخنساء، ص 56.

جدول يوضح القوافي المقيدة والنسب المئوية:

نوع البحر	القافية المقيّدة	النّسبة المئوية %	نوع البحر	القافية المقيّدة	النّسبة المئوية %
البسيط	2	% 20	المتقارب	0	% 0
الطويل	0	% 0	مجزوء البسيط	0	% 0
الوافر	1	% 10	الرمل	0	% 0
الكامل	1	% 10	مجزوء لطويل	0	% 0
مجزوء الكامل	5	% 50	المجتث	0	% 0
الخفيف	1	% 10			
المجموع	10	% 100			

من خلال إحصائنا للقوافي المقيدة نجد أنّ الشّاعرة لم تعتمد عليها كثيرا، واستخدمت منها إلّا في مجزوء الكامل بنسبة 50 % أمّا البسيط فجاءت نسبة 20 % فقط، ولنوضح ذلك أكثر نرسم هذه النّسب في الدّائرة النّسبية وقبل ذلك سنخضع إلى كيفيّة رسم هذه الدائرة:

*مثال عن بحر البسيط:

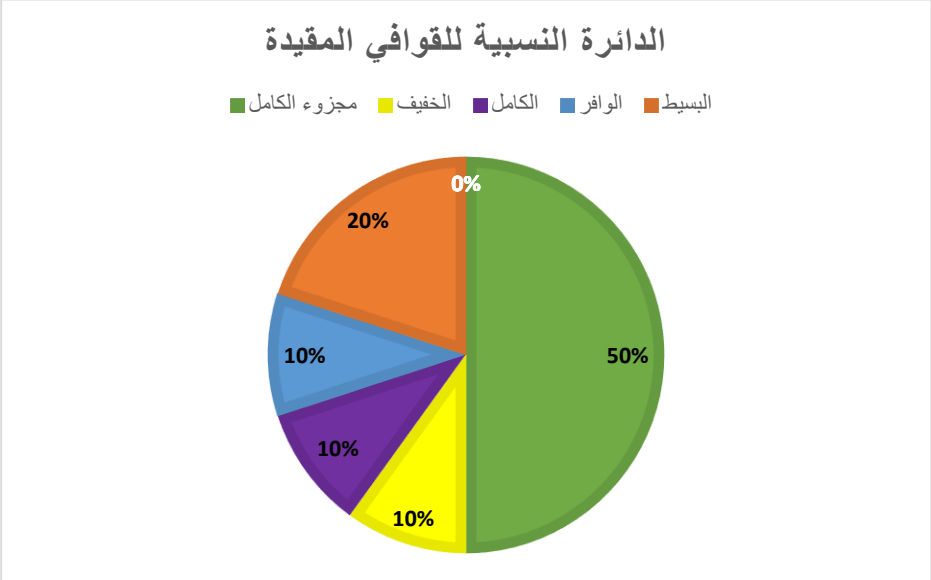
-الدرجة المئوية للقافية المقيدة في البحر البسيط: $\frac{20 \times 100}{360} = 72°$

واستخلصنا من هذا إلى الجدول الآتي:

نوع البحر	النّسبة المئوية القافية المقيّدة	الدرجة المئوية °	نوع البحر	النّسبة المئوية القافية المقيّدة	الدّرجة المئوية °
البسيط	% 20	° 72	المتقارب	% 00	°0
الطّويل	% 00	° 0	مجزوء البسيط	% 00	°0
الوافر	% 10	36	الرمل	% 00	° 0
الكامل	% 10	°36	مجزوء الطويل	% 00	° 0
مجزوء الكامل	% 50	°180	المجتث	% 00	° 0
الخفيف	% 10	°36			
المجموع	% 100	°360			

وهذا الجدول يوضح لنا كيفية رسم الدائرة النسبيّة

لتوضيح البحور وقوافيها في الدَّائرة وهي كالآتي:



جدول يوضح النسب المئوية للقوافي المطلقة:

عنوان البحر	القوافي المئوية %	النّسبة المئوية	نوع البحر	القوافي المطلقة	الدرجة المئويّة%
البسيط	25	%29.07	المتقارب	3	%3.48
الطويل	21	24.42 %	مجزوء البسيط	1	%1.16
الوافر	20	%23.26	الرمل	1	%1.16
الكامل	8	%9.302	مجزوء الطويل	1	%1.16
مجزوء الكامل	2	%2.33	المجتث	1	%1.16
الخفيف	3	%3.48		1	%1.16
المجموع	86	%100			

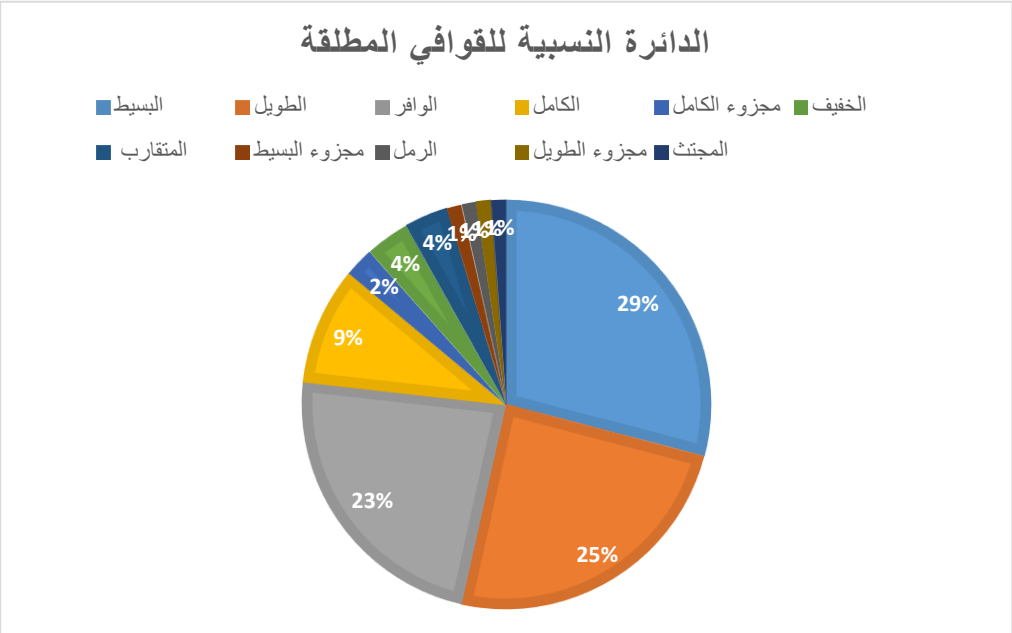
نلاحظ من الجدول السّابق استخدام الشّاعرة 86 قوافي مطلقة أي ما يعادل $\frac{1}{1.116}$ من قصائد الدّيوان أي بنسبة 89.58 % خلاف القوافي المقيدة التي استخدمت 10 قصائد فقط ما يعادل التسع $\frac{1}{9.6}$ أي بنسبة 10.42 %.

ونمثّل هذه النّسب للقوافي المطلقة في جدول ليبيّن كيفية استخراج الدّرجة المئوية لهذه النّسب ووضعها في دائرة نسبيّة:

جدول:

نوع البحر	النّسبة المئوية القافية المقيدة	الدَّرجة المئوية	نوع البحر	النّسبة المئوية للمطلقة	الدّرجة المئوية
البسيط	% 29.08	° 104.69	المتقارب	%3.48	° 1.53
الطّويل	% 24.42	° 87.91	مجزوء البسيط	%1.16	°4.176
الوافر	% 23.26	°83.74	الرمل	%1.16	° 4.17
الكامل	% 9.302	°33.49	مجزوء الطويل	%1.16	° 4.17
مجزوء الكامل	% 2.33	°8.39	المجتث	%1.16	4.17 °
الخفيف	% 3.48	°12.53			
المجموع	% 100	°360			

نلخص هذا الجدول في دائرة نسبية:



نستنتج من كلّ هذه الإحصائيات أنَّ الشَّاعرة عزفت على أنغام للتَّجربة الشِّعرية الذَّاتية المصوّرة في نسيج لغوي وفي أصوات لغويَّة لتلوّن الإنفعالات الخاصَّة بكلِّ ظروفهَا، ودَلالة هذه البُحور الشَّائعة بكثرة في شعرهَا على قوَّة الذّبذبات الموسيقيّة ولها إمكانية متّسعة في نظم في شتّى المواضيع من الحماسة والفخر والمدح لأخوها صخر. إلَّا أنَّ غرض الرّثاء كان الدّائرة المحتضنة لهذه الأغراض ، وهذه البُحور التِي نظّمت الشّاعرة ديوانها تحتاج إلَى طول النَّفس لتعطي للشَّاعرة الحريّة في التَّصرف في التَّعبير عمَّا يجولُ في ذهنها، ولم تنظم الشَّاعرة في البُحور المضَارع والمُقتضب باعتبارها من البُحورِ المُهملَة غَير المُستعملَة كَثيرًا وبهذَا رَسَمَتْ الشَّاعرة طريقًا زَاخر بالإيقاع الموسيقِي واختيارهَا لهذِه الأوْزان كَان بدَافع الحَالة الشُّعورية لتَصل إلَى العُقول والقُلوب ،ولا يحدث الإيصال إلَّا إذَا كَانَ الإيقاع علَى دَرَجَةٍ قويّةٍ لتَّصويرِ الدَّقيق للّغة التِي تَسْتَلْزِمُ الصِّدق في العَاطفةِ وتَقُول أيضا :[1]

بكتْ عيني وحقٌ لها العويلُ ***وهاض جناحي الحدثُ الجليلُ

فقدتُ الدَّهرَ، كيف أكلَّ رُكنيّ*** لأقوامٍ مودّتهم قليلَ.

وهذين البيتين من البحر الوافر وهي من البحور الصّافية، إذ استخدمتْ الرِّثاء علَى أخويهَا، والملاحظُ أنَّ معظم مراثيها قائمة على الانفعال والاحساس والتّجربة الإنسانية، وتُصَوِّرُ لنَا الحَالة والإحساس والألم على فقداتها لأخويها، كما تصوِّر نفسهَا بالطَّائر مهيض الجناح أي منكسر لا يستطيع الطَّيران.

ونلاحظ حركية في التّفعيلات، وسمي وافرا لوفور أوتاد تفعيلاته، وقيل لوفور حركاته.

ومثال عن البحر الكامل في مخاطبة أخوها :[2]

يا صخرُ! من لحوادثِ الدَّهر***أم مَن يُسَهّلٌ راكبَ الوَعْرِ

كُنتَ المُفَرِّجَ ما يتوبُ، فقدْ ***أصْبَحْتَ لا تُحْلي ولا تُمْري

[1] – حمدو طماس، ديوان الخنساء، ص 94.

[2] –المرجع نفسه، ص 62.

وهذا الانسجام واقع من خلال جَعْلْ "تمري" بدل "تمر" وهذا مراعات للقافية.

استخدمت الشّاعرة هنا تفعيلة (متفاعلن) وهي من البَحر الكامل وهذا دلالة على إمكانية التَّعبير عن أخُوها صخر ممَّا يحدث الانسجام والاتِّساق في النَّص حين تقول لاتُحْلي ولا تُمْري أي لاتتكلم بحلو ولا مرّ يقول محمد العيّاشي: «وزنه خفيف ولكنَّه دون خفَّة أبحر أخرى وتتلَائم مع أغراض الحَماسة والفَخر ووصف المَعارك، وتصوير حركة الخيل فإذا كانت ختمه ثقيلًا تلائم مع الرّثاء والأغراض الجدية، والمواضيع الوجدانية». [1]

تقول الخنساء: [2]

المجد حلَّتُه والجود علّته ***والصّدق حوزته إن قرنه هابا.

فكلمة الجّود تدلّ على الفخر.

ب-الرّوي:

لغة: هو الجمع والاتّصال والضمّ. [3]

اصطلاحا: هو الحرف الذي يختاره الشَّاعر من الحروف الصَّالحة فيَبْنِي علَيْه قصيدته، ويلتزم في جميع أبياتها، وإليه تنسب القصيدة.

ومنه فالرّوي هو الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه.

_تقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى 4 أقسام:[4]

1-حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشّعراء وهي الرّاء، واللّام، والميم، النّون، الباء، الدّال.

---

[1] – علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر، ص 109.

[2] – حمدو طماس، ديوان الخنساء، ص 14.

[3] – عبد الرحمان تبرماسين، محاضرات في العروض وموسيقى الشّعر، الجزء 1، منشورات محمد خيضر بسكرة، 2000 -2001، ص 38.

[4] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 246.

2-حروف متوسّطة الشّيوع وهي التّاء السّين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

3-حروف قليلة الشّيوع: الضاد، الطاء، الهاء

4-حروف نادرة في مجيئها رويا: الذّال، الثّاء، الغين، الحاء، الشّين، الصّاد، الزّاي، الظّاء، والواو.

ونأخذ مثال لنبين حرف الرّوي.

تقول الخنساء: [1]

ولم يجْزِ إخوانَ الصّفاءِ ويكتسي*** عجاجا أثارتهُ السّنابك أكدَرَا.

الروي هو: را⇦/0

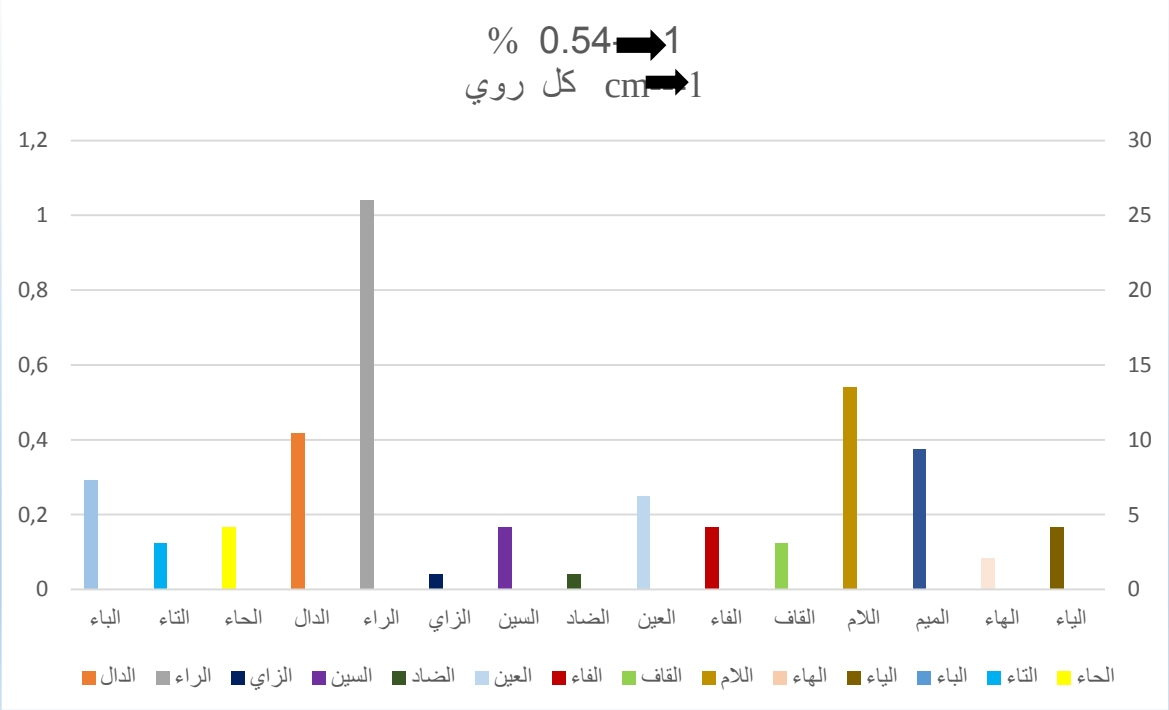
لقد قمنا بإحصاء حروف الرّوي بنسب مئوية والجدول الآتي يبين ذلك:

الجدول:

حرف الروي	تكراره	نسبة المئوية %	حرف الروي	تكراره	النسبة المئوية
الباء	7	% 7.29	العين	6	% 6.25
التاء	3	% 3.125	الفاء	4	% 4.17
الحاء	4	% 4.17	القاف	3	% 3.125
الدال	10	% 10.42	اللام	13	% 13.54
الراء	25	% 26.04	الميم	9	% 9.375
الزاي	1	% 1.04	الهاء	2	% 2.08
السين	4	% 4.17	الياء	4	% 4.17
الضاد	1	% 1.04			
المجموع	96	% 100			

[1] – حمدو طماس، ديوان الخنساء، ص 56.

من خلال إحصائنا للجدول قمنا بوضعه في منحنى بياني ليزيد وضوحا أكثر:



نستخلص من المنحنى البياني السّابق أنّ الشّاعرة استخدمت حرف الرّوي الرّاء بكثرة وَفَاقَ الحروف الأخرى، بحيث احتل الصّدارة بنسبة 26.04%، وهو حرف يتميّز بالصّلابة، والذي يتناسب مع شجاعة الشّاعرة في صبرها على أخوها صخر. «ووقوع الرّاء رويًا كثير شائع في الشّعر العربي». [1]

ووقوع حرف اللّام في المرتبة الثّاني، وهو حرف احتكاكي مجهور والميم والباء كلها أصوات مجهورة في حين لم تستخدم الهمزة رويا، فهي كانت تنظم شعرها بحسب الموسيقى التي تأثّر في النّفس.

«والهمزة في اللّغة العربية من أشقّ الحروف وأعسرها حين النّطق لأنَّ مخرجها فتحة المزمار، ويحسّ المرء حين ينطق بها كأنّه يختنق». [2]

ومن هنا نتوصّل إلى أنَّ الشَّاعرة في اختيارها لحروف الرّوي في شعرها كانت متمكّنه من التصرّف في عملها الفنّي، فالتّنوّع في حروف الرّوي هذا بحسب التّجارب التي عالجت

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 246.

[2] – المرجع نفسه، ص 26.

موضوعاتها فمثلا حروف الرّاء واللّام والدّال والميم والباء إذ أنّها من الأصوات المجهورة، فهذا يلاءم الحالة النّفسية وهي تعزف على الأنغام الموسيقية، فالرّثاء يحتاج إلى النّغم، والصوت العالي، لتشكل الوحدة الموسيقية المعبّرة عن الحالة الشّعورية لتأثّر في أذن السّامع. ومنحت الشّاعرة حرف الرّوي (الميم) ضمن الإيقاع الموسيقى دور مهمّ في التلاحم الموسيقي.

وفي الأخير توظيف الخنساء، لحروف الروي (الراء) بكثرة وذلك لأسباب وهي:

-تماشى مع ايقاعها الحزين، ليصل الى السّامع كونه حرف صلب.

-كونه حرف مجهور وهذا يزيد ويقوّيها في مواصلة الكلام.

-استخدامها لهذا الحرف كان استجابة لنفسها المليئة بالحزن والمعاناة.

الفصل الثاني:

موسيقى الأصوات الدَّاخلية

ودلالتها في شعر الخنساء

***-الموسيقى الدَّاخلية:**

أولا-صفات الأصوات

1-الصوامت

2-الصوائت

ثانيا-مخارج الأصوات

ثالثا-التكرار

1- تكرار الكلمة

2- تكرار الجملة

***الموسيقى الدَّاخلية:**

بعد ما عالج الفصل الأول مهمّة الكشف عن الإيقاع الخارجي كسطح ثابت لا تغير فيه، وكأنَّنَا بدأنا بباب المنزل قبل الشروع في الدُّخولِ إلى ساحة القاعة، وأنَّ الشَّكل الخَارجي ليس فقط وصف للحالة الخَارجية للنَّص من قافيةٍ ووزنٍ وروي بل تتعدَّى إلى قد نقول تغيير في بعض الأحيان وفي البعض يغتصب النَّص حتمية الشُروع في هذا التَّغير ،والنَّص الشّعري يبقَى دائمًا في حالة نقص إذا كَان يمارس وزن واحد ثابت ، بحدوث التَّغير عليه يعطي حسن ذوقي وموسيقى منسجمة معبّرة عن أنغام شعرية ذا حيوية في الشِّعر ، وبعدها ندخل في إيقاع الدّاخلي للنَّص الشِّعري والمشي بالطَّريق التَسلسلي للوصول إلى الجهاز والمكمِّل لمعنى النَّص ،دون التَّخلص عن بعض القيود بل معرفة المقدمات والشروع في الإيقاع الموسيقى ، قد يكون داخل في كل الحالات النّفسية ليحقِّقَ دلالة المعنى النَّصي والمعنى الذَّاتي للحالة الشُّعورية للمبدع ولكن دون تكلُّف في محاولة إبراز المشَاعر والزَّخرفة النَّصية ، فالمبدع والقارئ هما الجهاز المكمل للنص .

ونعني بالموسيقى الدَّاخلية: «ذلك النِّظام الموسيقي الخَاص الذي يبتكره الشَّاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه، وإنَّما يبتدعه الشَّاعر ويتخيَّره ليتناسب وتجربته الخَاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية». [1]

[1] – إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص 278.

أولاً: صفات الأصوات:

تتألَّف اللُّغة العربية من مجموعة من الأصوات، ولكل صوت حرف يدلّ عليه عند عمل الكتابة، فالصَّوت متعلِّق بالجهاز النّطقي عند الإنسان ولا يحكم عليه نطقيا فقط ولكن له عدّة إدراكات لهذا الحكم عند إبراز مخرج الصَّوت، إذن «فالأصوات متعدّدة المخارج، مختلفة في صفاتها، ودراستها دراسة علمية دقيقة تقتضي تصنيفها إلى مجموعات تنتظم عدد من الأصوات التي لها خصائص مشتركة معينة، وأشهر تقسيم ذلك التَّقسيم الثنائي المعروف المتمثل في الصوامت consonants، والصوائت أو الحركات Vowels».[1]

«وكذلك نجد اليونان والرّومان والهنود والعرب مثّلوا الحروف الصَّامتة بكل الأصوات العربية ماعدا الحركات وحروف المد واللَّين، أمَّا الحَركات وحروف المَدّ واللّين كالألف (ما)، والواو (دو)، وياء (في)، فتسمَّى عند العرب صائتة أو صوائت، وقد أطلق كل من اليونان والهنود إسمًا خاصًا على كل من هاتين الطبقتين، فاليونان قد سموا ما نعرفه Sumphéha وسمو ما نعرفه بالصائتة Phonéenta، أما العرب وإن أدركوا أساس هذا التَّقسيم، إلاَّ أنَّهم لم يطلقوا على كل قسم اسمًا يعرفه». [2]

1-الصَّوامت Consonnes:

إنَّ أهم أداة للّغة وبداية الدِّراسة الأدبية هي الأصوات، التي تُعدُّ موضوع النِّظام اللُّغوي، ولقد قسّم علماء اللّغة الأصوات إلى صوامت وصوائت.

أوّل دراسة لهذا العلم كان للقداماء على خلاف اللغويون الآن، وذلك بسبب عدم التَّأمُّل الشَّديد في هذه الدِّراسة. إنَّ استقصاء القداما لصفات الحروف ومخارجها مستمدَّة من الدِّراسة العربية القديمة وخاصة في علم التَّجويد، الذي اهتم كثيرًا بهذَا العلم وكان الحجر الأساس في فهم لغة القرآن، بمعرفة حكم الصَّوت واستخراج كل حرف من مخرجه، وإعطائه المدّة الزَّمنية لكلِّ حرف ساهم في طبيعة الدِّراسة من خلال المنهج.

[1] – انظر، كمال بشر، علم الأصوات، ص 11.

[2] – محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، ص 89.

يطلق على الأصوات الصَّامتة بالسَّواكن فهي: (تصنَّف في فئتين رئيسيتين استنادًا إلى اهتزاز الأوتار الصَّوتية أو عدم اهتزازها خلال النُّطق بها، فإن كانت الأوتار في حالة اهتزاز كانت الأصوات مجهورة، وإلاّ فإنّها مهموسة).

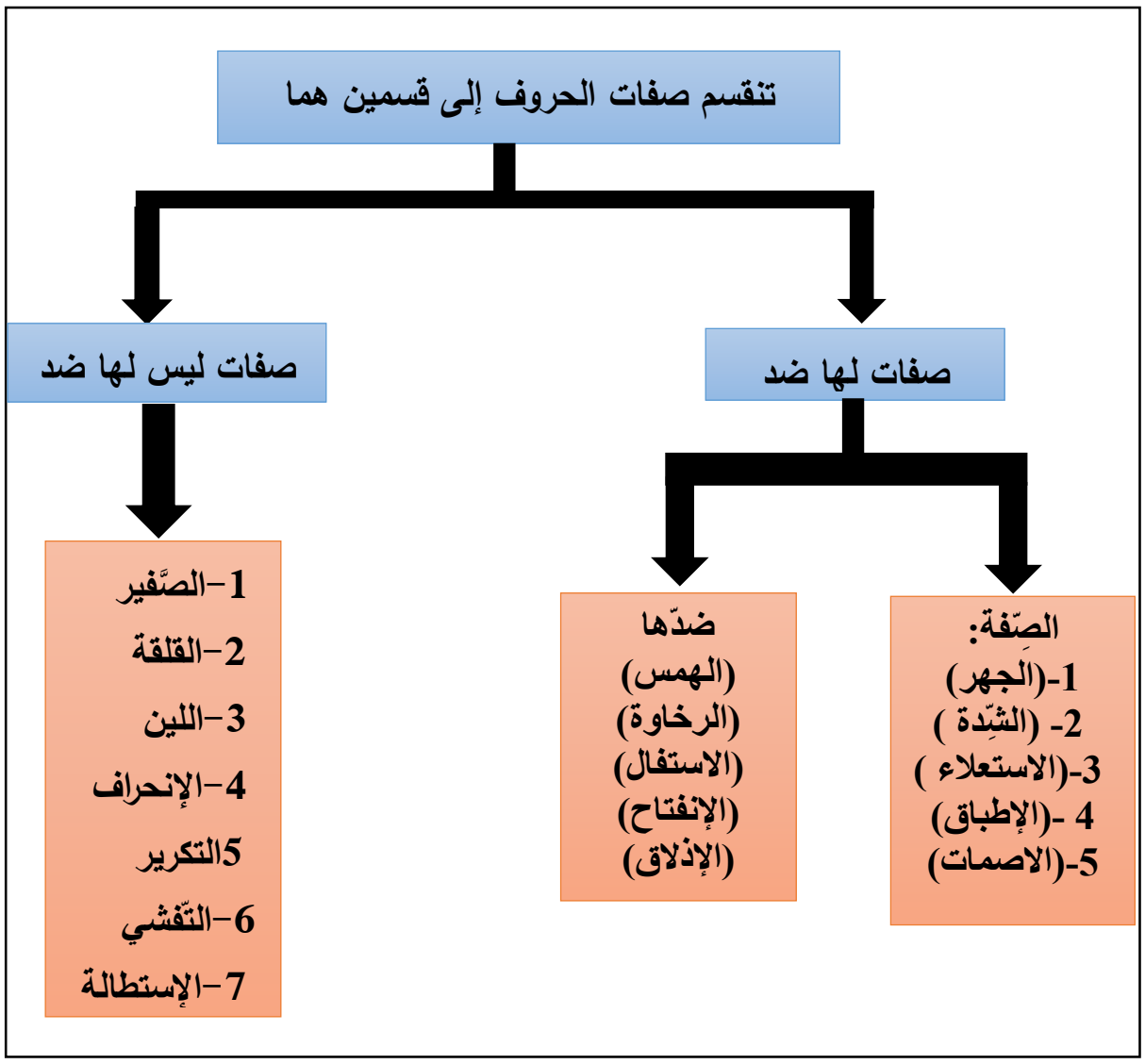
إنَّ الأصوات المهموسة والمجهورة تدخل ضمن الصَّوامت، إلاَّ أنَّ في بعض الدِّراسات نقول أَنَّه ليست كل الأصوات المجهورة صامتة وذلك ما صرح به محمود السعران في كتابه علم اللغة بقوله: «كل الأصوات المهموسة تدخل تحت طبقة الصَّوامت أمَّا المَجْهورة فبعضها (وهو الذي لا يحدث في نطقه اعتراض كامل لمجرى الهواء أو تضييق ليحدث احتكاكا) يدخل تحت الصوائت، وسائرها ينطوي تحت الصوامت». [1]

لقد صنفت صفات الحروف الهجائية إلى تقسيمات وهي: صفات لها ضدّ وصفات ليس لها ضدّ،

ونوضح ذلك في المخطط الآتي: [2]

[1] – المرجع السابق، ص 149.

[2] – أحمد محمد عبد السميع الشافعي الحسيان، القول السديد في مقدمات علم القراءات وفن التجويد، دار البيان العربي: مصر، (د. ط)، 2004، ص188.



أ-الصفات الأساسية:

***الأصوات المهموسة والمجهورة:**

أ-1-الأصوات المهموسة:

يرى سيبويه أنَّ الهمس هو: «حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النَّفس». [1]

والصَّوت المهموس عند علماء الأصوات: «هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنين حيث النّطق به». [2]

---

[1]- سيبويه، الكتاب، ص 431.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص 20.

والأصوات المهموسة في اللّغة العربية إثنا عشر صوتا وهي:

(ح، ث، هـ، ش،خ ، ص، ف، س، ك، ت، ق، ط). [1]

أ-2-الأصوات المجهورة:

عرفه سيبويه: «فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النّفس أن يَجري معه، حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصّوت». [2]

فنجد سيبويه هنا يتحدث عن كيفية خروج الحرف المجهور، إذْ يحدث نتيجة الضَّغط الشَّديد على مخرج الحرف فلا يخرج الهواء من الرِّئَتَيْن حتَّى تنتهي عملية الضَّغط على المخرج.

إنَّ الجَهر من الظَّواهر التِي كَان لها شأن كبير في تمييز الأصوات اللُّغوية ويعرف الجهر بأنَّه: «اهتزاز الوترين الصَّوتيين عند النُّطق بالصوت». [3]

سنقوم بدراسة إحصائية لتواتر الأصوات المجهورة والمهموسة في بعض قصائد الدِّيوان ونبرز دلالتها مع حساب النّسب المئوية.

---

[1]-كمال بشر، علم الأصوات، ص 173.

[2]- سيبويه، الكتاب، ص 431.

[3]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية،21.

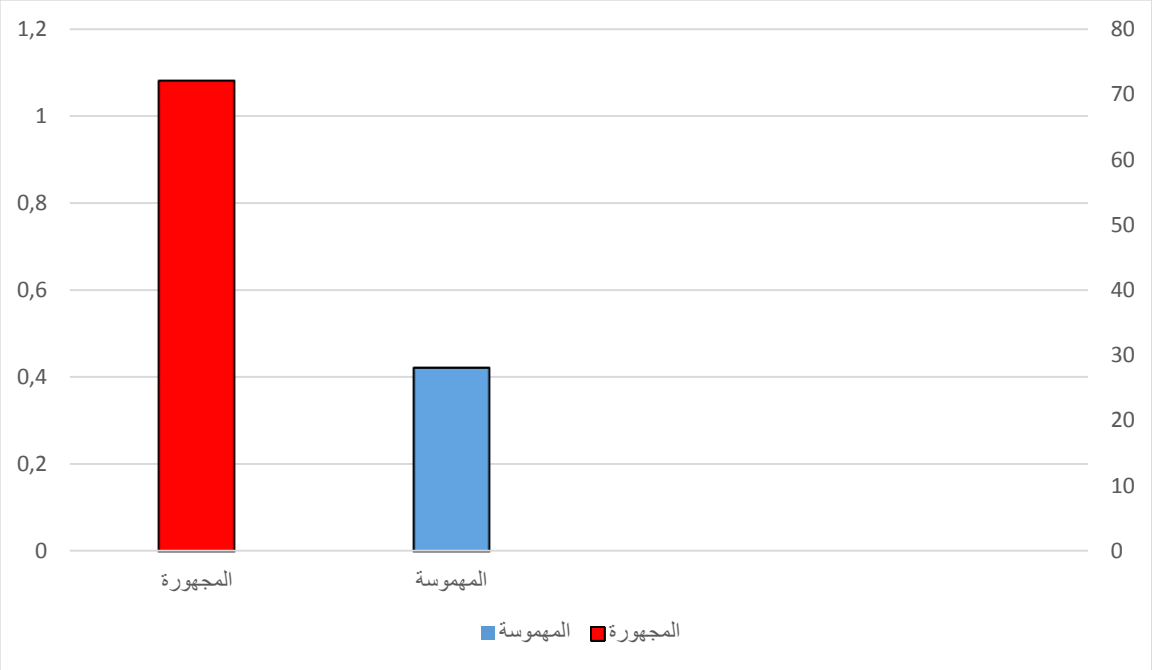
جدول إحصائي يبين عدد تواتر الأصوات المجهورة في كل قصيدة مع حساب النِّسب المئوية لكل منها:

عنوان القصيدة	الأصوات المجهورة	الأصوات المهموسة	النِّسبةالمئوية للأصوات المجهورة%	النسبة المئوية للأصوات المهموسة%
ألا تبكيان (المتقارب)	178	50	%78.07	%21.93
كم من فارس (الوفر)	150	60	%71.43	%28.57
لا شيء يبقى غير الله	183	84	%68.54	%31.46
المشبع القوم (البسيط)	90	56	%61.64	%38.36
يابن القروم	361	116	%75.68	%24.32
أهاج لك الدموع	299	104	%74.19	%25.81
قد عشت فينا	123	93	%56.94	%43.06
قد كنت بدرًا	90	68	%56.96	%43.04
فلأبكينك	74	78	%48.68	%51.32
فذلك يا هند	61	39	%61	%39
دهتني الحادثات	447	156	%74.13	%25.87
كان عيني فيض لذكراه	1140	185	%86.04	%13.96
من يضمن المعروف	859	179	%82.76	%17.24

إنك داعٍ	160	62	%72.07	%27.93
تذكر وانحدار	380	152	%71.43	%28.57
حامي الحقيقة	230	72	%76.16	%23.84
وتذكروا صخرا	238	102	%70	%30
فلا يبعدنك الله	393	251	%61.02	%38.98
يطعن الطعنة	51	45	%52.58	%47.42
فخنساء تبكي	90	54	%62.5	%37.5
ويلي عليه	162	60	%72.97	%27.03
سمح خلائقه	162	40	%80.20	%19.80
من لطراد الخيل	380	124	%75.40	%24.60
الخيل تعبث بالأبطال عابسة	163	47	%77.62	%22.38
أهلي فداءً له	650	216	%75.06	%24.94
من الحوادث الدهر	76	28	%73.08	%26.92
المجد حلته	352	101	%77.70	%22.30
خرق قفراء	245	97	%71.64	%28.36
ابن الشريد	119	69	%63.30	%36.70
أرق ونوم	45	25	%64.29	%35.71
يا فارس الخيل	180	94	%65.69	%34.31
نعم الفتى (البسيط)	183	56	%76.57	%23.43
لا العيش طيّب	135	82	%62.21	%37.79
أقاموا جنابي رأسها	158	125	%55.83	%44.17

فتًى كان ذا حلم	179	134	%57.19	%42.81
ألا يا عين جودي	94	63	%59.87	%40.13
يا عين جودي	479	129	%78.78	%21.22
ذري عنك	160	49	%76.56	%23.44
فارس الحرب	187	66	%73.91	%26.09
أخو الحزم	120	67	%64.17	%35.83
ويحكما! استهلا	106	52	%67.09	%32.91
بكت عيني (الوافر)	123	63	%66.13	%33.87
غداة غدا ناع لصخر	99	46	%68.28	%31.72
لا تخذليني	251	97	%72.13	%27.87
كيف أكتمه	187	80	%70.04	%29.96
حال الخير يكفيه	109	37	%74.66	%25.34
المجموع	10402	4054		

نلخص الجدول في منحنى بياني:



إنَّ الهدف من الدِّراسة الإحصائية للأصوات هو إعطاء للقارئ، إشارة بلون الأخضر للعبور إلى عالم النَّص الشِعري.

من خلال الدِّراسة التي قمنا بها تبيَّن أنَّ الأصْوات المجهورة غلبت الأصوات المهموسة حيث قدِّرت نسبة الأصوات المجهورة بـ 71.96 % بتواتر 10402 مرَّة أمَّا الأصوات المهموسة تكرّرت 4054 مرة بنسبة 28.04 %، وهذه الزيادة في الأصوات المجهورة يناسب الصَّوت العَالي الذي يأتي منَ الذَّات المنفعلة مع حالة الحزن والألم.

تقول الخنساء في قصيدة كم من فارس من البحر الوافر: [1]

بكَتْ عيني وعاوَدَتِ السُّهودا *** وبتُّ اللَّيلَ جانحَة عَميدا

لِذِكْرَى مَعْشَرٍ ولَّوا وخَلَّوا *** علينَا منْ خِلافتهمْ فقودَا

وَوافوا ظِمْءَ خامسةٍ فامْسوْا *** معَ الماضِينَ قد تَبعوا ثَمودا

فكم منْ فارِسٍ لكِ أُمّ عَمْرِو *** يحوطُ سنانهُ الأنسَ الحريدَا

كصخرٍ أوْ معاوية بنِ عمْرِو *** إذَا كانتْ وجوهُ القومِ سُودَا

يَرُدّ الخَيلَ دامِيَةً كُلاها *** جديرٌ يَوْمَ هَيْجا أنْ يَصيدَا

يكبُّون العشارَ لمنْ أتاهمْ *** إذَا لمْ تُحسبِ المئةُ الوليدَا

وردت الأصوات المجهورة بكثرة حيث قدرت بـ 71.43 % بتواتر 150 مرّة. أمَّا المهموسة قدّرت بـ 28.57% بتكرار 60 مرة، وفي القصيدة خاطبت الخنساء عينها الدَّامعة وهذا يدلُّ على الإحساس البالغ بالمعاناة والوجع والألم على مقتل أخويها صخر ومعاوية، وهذا الإحساس الشَّديد يتطلب الإفصاح المباشر، ويوحي هذا إلى أنَّ الشَّاعرة أرادت الإعلاء منْ صوتها ليسمعها الغير، وعندما يخرج الألم المختبئ في القلب يستوجب الصوت المجهور.

[1] – الديوان، ص 32.

وتقول الخنساء أيضا: [1]

أبكي لصخرٍ إذَا ناحتْ مطوَّقةٌ *** حمامةٌ ، شَجوها، وَرْقاءُ بالوادي

إذا تَلأّمَ في زَغْفٍ مضاعَفَةٍ *** وَصارمٍ مثلِ لونِ الملحِ جرَّادِ

وَنبعةٍ ذاتِ ارنانٍ وَوَلْوَلَةٍ *** ومارِنِ العودِ لا كزٍّ ولا عادِ

سَمْحُ الخليقةِ لا نِكْسٌ وَلا غُمُرٌ *** بل باسِلٌ مثلُ ليثِ الغابةِ العادي

من أُسد بيشَةَ يحمي الخِلَّ ذي لِبَدٍ *** منْ أهلهِ الحاضرِ الأدنينَ وَالبادِي

والمشْبِعُ القومِ إنْ هَبَّتْ مُصَرْصرَةٍ *** نَكْبَاءُ مُغْبَرّةٌ هَبَّتْ بصُرّادِ

كثرة الأصوات المجهورة واضح من خلال النَّغمات الموسيقية، والخنساء في معظم قصائدها تبدأ بالبكاء على المرثي، والحزن الشَّديد عليه. مع ذكر المحاسن التي تشكِّل الإطار العام والخاص للمرثي، فالأصوات الصَّاخبة والعالية تناسب الحالة الشُّعورية التي لفتت الانتباه لدى القارئ.

إنَّ البكاء من طبيعة المرأة وهذا لا يشكِّل حيرة على المتلقي بمعاني الحزن والأسى التي وضحتها وبيَّنتها الخنساء في قصائدها، وأنَّ شعرها غلب عليه الرثاء الذي قد يتَّخِذ العديد من الأشكال كالثناء والمديح والفخر والحماسة.

تقول الخنساء في رثاء أخاها صخر: [2]

هو الفتى الكامِلُ الحامي حَقيقَتَهُ *** مأْوى الضّريكِ إذَا مَا جاءَ مُنتابَا

يَهدي الرّعيلَ إذا ضاقَ السّبيلُ بهم *** نَهدَ التّليلِ لصَعْبِ الأمرِ رَكّابا

المَجْدُ حُلّتُهُ، وَالجُودُ عِلّتُهُ *** والصّدقُ حوزتهُ إنْ قِرْنُهُ هَابَا

خطَّابُ محفلةٍ فرَّاجُ مظلمةٍ *** إنْ هابَ معضلةً سنّى لهاَ باباَ

حَمّالُ ألويَةٍ، قَطّاعُ أوديَةٍ *** شَهّادُ أنجيَةٍ، للوِتْرِ طَلاّبا

سُمُّ العداةِ وفكَّاكُ العناة إذَا *** لاقى الوَغَى لم يكُنْ للمَوْتِ هَيّابا

---

[1]– المرجع السابق، ص34.

[2]– المرجع نفسه، ص14.

لقد عكست الشَّاعرة مشاعرها أمام كلمات معبّرة عن الواقع المعاش رغبة في إبراز هذه الأحاسيس الدَّاخلية والإقلاع عن الألم الذي شكَّله القدر أمام قلب لا يستطيع التَّحكّم أمام امرأة وأمام حكم الزَّمن.

ونجد الشَّاعرة هنا تفتخر بأخيها صخر. ما يستوجب الصوت المجهور مع اختيار الألفاظ الصاخبة للدَّلالة على معاناتها، ومن اختيارها للكلمات الدَّالة على صدق أخيها حين قالت (والجود علّته) و(حمَّال ألوية قطاع أودية) فكلّها تصبُّ في حقل الواقع والحياة المعاشة لأخوها صخر.

وتكمل الخنساء في رثاء أخوها ولكن من زاوية أنّها تخلد لمراسيم هذا المرثي بحياة جديدة أخرى، وهي حتمية المَوت أمام ضعف الانسان اتجاه القدر، وأنَّه لا مجال للحياة الأبدية أمام صورة الزَّمان ومصائبه.

حين تقول: [1]

لا تَخَلْ أنّني لقيتُ رواحا *** بَعْدَ صَخْرٍ حتى أثَبْنَ نُوَاحَا

من ضَميري بلَوْعَةِ الحُزْنِ حتى *** نَكَأ الحُزْنُ في فُؤادي فِقاحا

لاَ تخلني أنّي نسيتُ وَلا بُلَّ *** فُؤادي ولوْ شَرِبْتُ القَراحا

ذِكْرَ صَخْرٍ إذا ذَكَرْتُ نَداهُ *** عِيلَ صَبري برُزْئِهِ ثمّ باحا

إنَّ في الصَّدر أربعاً يتجاوبنَ *** حنيناً حتَّى كسرنَ الجناحَا

دَقّ عَظْمي وهاضَ مني جَناحي *** هُلْكُ صَخْرٍ فَما أُطِيقُ براحا

وبعد هذا الحزن تضل دائما في حالة معاتبةً عينيها عن هذا الحزن حين تقول: [2]

يا عَينِ ما لَكِ لا تَبكينَ تَسكابا؟*** إذْ رابَ دهرٌ، وكانَ الدَّهرُ ريَّاباَ

وأيضا: [3]

1- الديوان، ص28.

2- المرجع نفسه، ص13.

3- المرجع نفسه، ص17.

ما بالُ عَيْنَيْكِ مِنْها دَمْعُها سَرَبُ *** أراعَها حَزَنٌ أمْ عادَها طَرَبُ

وأيضا: [1]

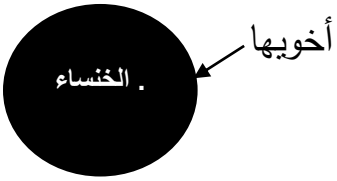
يا عَينِ جودي بدَمعٍ منكِ مَسكُوبِ *** كلؤلؤٍ جالَ في الأسْماطِ مَثقوبِ

وتقول أيضا:

عَينيّ جُودا بدَمْعٍ منكما جُودا *** جودَا وَلا تعِدَا في اليومِ موعودَا

وهذا التَّعدُّد في تكرار المقاطع الصَّوتية والبكائية وعدم التَّخَلِّي عن الحزن على أخويها اللَّذان كان الحامي ومصدر الرُّجولة للخنساء التي تعتبر مركز للدَّائرة المحمية من طرف أخويها.

كما في الشَّكل التالي:



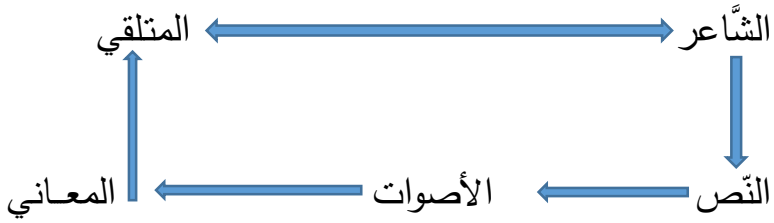
إنَّ الزِّيادة في الأصوات المجهورة موافقة مع حالة الحزن واليأس والألم بحيث تظهر علامات العَاطفة من انفعال وتوتُّر في بعض حروف الجهر.

لم تتفوَّق الأصوات المهموسة ولكن كان لها الحظ القليل في غياب الحالة الشُّعورية، وانخفاض من الصوت وربَّما للراحة أو استرجاع الأنفاس كما هو واضح في الانفعال الزائد، وهذا ما جعل الميزان الشِّعري للخنساء متعادل بموسيقى رنَّامة جميلة بين توافق الصُّمود والنُّزول أي بين التَّعالي وبين التَّأمُّل.

[1]– الديوان، ص18.

وهذا الإبداع كلُّه كان مقدم للمتلقي الذي يعتبر الشَّخص الثَّاني بعد المبدع: «فيما أنَّ الإبداع الشِّعري لأية مرحلة مقدّم للمتلقي، ومراعياً لذوقه ومطالبه، فلا بدَّ أنْ يتناسب هذا الإبداع، قوَّة ومتانَة أو ضعفا، وركاكة، مع متلقيه المشارك في إبداعه ضمنياً». [1]

وهكذا استطاعت الخنساء عبر قصائدها أن تتوافق بين العاطفة والنَّص الشِّعري وبين المتلقي، وأنَّ أي عمل أدبي يجب أن يكون هناك رابط بين الشَّاعر والمتلقي كنا سنوضحه:



إنَّ الشِّعر مجرد أصوات معبرة عن معاني وهذه المعاني قد تكون واضحة وقد تكون غامضة، والذي يقوم بفكِّ هذه الشِّفرة هو المتلقي، لأنَّ النَّص يعطي للقارئ نظرة جديدة التي تنبعث في نفسه الشُّعور بالإيقاع المعنوي للمعنى النَّصي: «إنَّ الشِّعر إيقاع غريزي في الإنسان، يحرِّك الأصوات إلى مفاهيم غامضة، تتحرَّك لها النَّفس، ويهتز الشُّعور، ويطرب لها القلب». [2]

ب-الصِّفات الثَّانوية:

***الأصوات الشّديدة والرّخوة والمتوسطة:**

حظي الصَّوت باهتمام العديد من العلماء والباحثين، وهو من أبرز القضايا التي تناولها العلماء من حيث التَّحليل والتَّفسير فكان لها أهمية كبيرة في تحصيل العلوم.

ونلمس من خلال هذا الدَّرس الصَّوتي كيفية أداء ومعرفة أهمية هذا الموضوع، إذْ قسَّم علماء العربية هذه الأصوات إلى ثلاثَة أقسام من حيث جريان الصّوت وعدم جريانه:

---

[1]- محمد ناجح حسن، الإبداع في الشِّعر الجاهلي، إشراف، حسان الديك، (مخطوط ماجستير)، جامعة النَّجاح الوطنية، كلية الدِّراسات العليا، فلسطين، 2004، ص191.

[2]- بوعيسى مسعود، التَّشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى ديوان الجزائر نموذجاً، إشراف، علي منصوري، (مخطوط الماجستير)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012، ص82.

القسم الأول المتمثِّل في:

ب-1-الأصوات الشَّديدة أو الانفجارية:

هو «انحباس الهواء عند مخرج كلّ منها وحروفه:(الياء، الدال، التاء، الكاف، والجيم القاهرية) ...والأصوات الشَّديدة عند المحدثين هي: ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، والجيم القاهرية». [1]

«تمتاز هذه الأصوات بالإغلاق التَّام لمسارات تيار الهواء، حيث يسدُّ السَّبيل أمام هذا التيار في نقطة معينة في القناة الصّوتية». [2]

ويطلق على الأصوات الشَّديدة بالانفجارية والوقفات وهو: «أن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبساً تاماً في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثمّ يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثاً صوتًا انفجارياً». [3]

وهو أيضا: «الذي ينحبس مجرى النّفس المندفع من الرئتين لحظة من الزَّمن في مخرجه، ذلك بالتقاء عضوية من أعضاء آلة النّطق، ثمّ ينفصل العضوان فيندفع الهواء المحبوس فجأة فيحدث صوتاً انفجاريًا». [4]

من خلال العملية الإحصائية للأصوات الشَّديدة في بعض القصائد صنفناها في جدول مع تكرار لكل صوت ومرفقة بالنّسب المئوية

[1] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص26.

[2] – حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللّغة، ص62.

[3] – كمال بشر، علم الأصوات ص247.

[4] – محمّد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللّغة العام، دار الهدى، الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، ص155.

جدول يوضح تواتر الأصوات الشّديدة مع نسبها المئوية:

أصوات الشّدّة	تواترها	نسبة ورودها%
أ	2360	%18.96
ج	302	%2.43
د	634	%5.09
ق	290	%2.33
ط	96	%0.77
ب	643	%5.17
ك	402	%3.23
ت	808	%6.49
المجموع	5535	%44.46

والملاحظ من خلال هذه الاحصائيات أنَّ الأصوات الشَّديدة أعطت نسبة 44.46% والأصوات التي احتلت الصّدارة هي :(ك، د، ت، ب).

إنَّ صوت الدَّال والتَّاء «هما صورتان متلائمتان وليس هناك فرق بين الدَّال والتَّاء إلَّا في التَّذبذب الصَّوتي أثناء النّطق». [1]

إنَّ تكرار صوت التَّاء في بعض قصائد الدِّيوان ب 808 وهو ما يعادل نسبة 6.49%، وهو: «صوت انفجاري سنّي مهموس». [2]

وهذا التَّواتر المُلفت للانتباه أعطى قراءة خاصَّة للقارئ بعد ما جاء هذا الفونيم تارةً أصليًا وتارةً فونيم مضارعة وتارة فونيم تأنيث، وتارةً متكلم ونضرب مثالاً في ذلك :[3]

[1] – كمال بشر، علم الأصوات، ص250.

[2] –حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللّغة، ص61.

[3] – ديوان الخنساء، ص23.

وكنتَ إذا كَفَّ أتَتْكَ عَديمَةً *** ترجي نوالاً منْ سحابكَ بلَّتِ

وَمختنقٍ راخَى ابنُ عمرٍو خناقهُ *** وَغمَّتهُ عنْ وجههِ فتجلَّتِ

وطاعِنَةٍ في الحَيّ لَوْلا عَطاؤهُ *** غداةَ غدٍ منْ اهلهَا ما استقلَّتِ

وكُنْتَ لَنا عَيْشاً وَظِلَّ رَبَابَةٍ *** إذا نحنُ شِئْنا بالنّوالِ استَقلّتِ

فتًى كانَ ذا حِلْمٍ أصيلٍ وتُؤدَةٍ *** إذَا مَا الحُبَى منْ طائفِ الجهلِ حلَّتِ

وبما أنّ صوت " التّاء " صوت انفجاري فهو صوت يدلّ على الشّدّة والقوّة والتّصدي والتّحدّي.

***صوت الهمزة:**

«صوت الهمزة عند بعض الدَّارسين لا يعدونه بالجهر ولا بالهمس، لأنَّ هذا الصَّوت مخرجه من بين الوترين الصّوتين وهو صوت حنجري». [1]

وقد تواتر صوت الهمزة 2360 مرّة بنسبة 18.96%ومن أمثلة ماورد في شعر الخنساء:[2]

تقول نساء: شِبْتِ من غير كَبْرَةٍ، *** وأيْسَرُ ممَّا قد لقيتُ يشيبُ

أقُولُ: أباحسَّانَ لا العيش طيِّبٌ *** وكيفَ وقدْ أَفْرِدْتُ مِنْكَ.يَطِيبُ

فَتى السِّنّ كَهْلُ الحِلْمِ لَامتسرّعٌ *** ولَاجامدٌ جَعدُ اليَدَيْنِ جَدِيبُ

أَخُو الفَضْلِ لَابَاعٍ عليه لفضلهِ *** ولا هو خُرْقٌ فِي الوُجوهِ قطوبُ

إذَا ذكر النَّاس السَّماحَ من امرىء *** وأكْرَمَ أَوْ قَالَ الصَّوَابَ خَطيبُ

ذَكَرْتُكَ فَاسْتَعْبَرْتَ، والصَّدْر كاظمٌ *** على غُصَّةٍ منها الفؤادُ يذوبُ

لعمري لقد أوهيتَ قلبي عن العَزَا *** وطأطأتَ رأسي والفؤاد كئيبُ

لقد قصمَتْ منيِّ قناةٌ صليبةٌ *** ويُقْصَمُ عُودُ النَّبْعِ وهو صليبُ

الهمزة هنا دلَّت على وظيفة وهي ارتباطها مع باقي الأصوات فدلالتها كباقي الأصوات الموظَّفة في القصيدة، فجاءت هنا دلالة على مدحها لنفسها والرَّفع من شأنها، بعد بكائها

[1] – ينظر، حلمي خليل، مقدّمة لدراسة علم اللّغة، ص61.

[2] – ديوان الخنساء، ص19.

على أخويها جفَّت الدُّموع وحلَّ عليها المشيب قبل كبرها، بعد سؤال النَّاس عن سبب شيبها مبكّرا فتجيبهم أنَّ هذَا أقل تعبير عن الألم والحزن حين تقول " لا العيش طيب ".

واحتلّ صوت " الباء " المرتبة الثالثة بعد الألف والتّاء

«وهو صوت صامت شفوي انفجاري مجهور»، [1] وقد تواتر في شعرها 643 مرَّة بنسبة 5.17% ومن أمثلة ذلك قول الخنساء:[2]

ياعَينِ مالَكِ لاتَبكينَ تَسكابا؟ *** إذْ رابَ دهرٌ وكانَ الدَّهرُ ريَّاباَ

فابْكي أخاكِ لأيْتامٍ وأرْمَلَةٍ *** وابكي أخاكِ إذا جاورتِ أجناباَ

وابكي أخاكِ لخيلٍ كالقطا عُصباً *** فقدنَ لمَّا ثوى سَيْباً وأنهاباَ

يعدُو بهِ سابحٌ نهدٌ مراكلهُ *** مُجَلْبَبٌ بسوادِ اللَّيلِ جلباباَ

حتَّى يُصَبّحَ أقواماً، يُحارِبُهُم *** أوْ يُسْلَبُوا، دونَ صَفِّ القوم، أسلابَا

هو الفتى الكامِلُ الحامي حَقيقَته *** مأْوى الضّريكِ إذا مَا جاءَ منتابَا

الباء في هذه القصيدة قدّ دلَّت على رثاء الخنساء لأخوها صخر من خلال تعجبها واستفهام حين قالت " يا عين مالك لاتبكين تسكابا "، هي لا تنتظر الجواب عن ذلك، بل تخاطب عينها وتنتظر من الدُّموع أن تصبَّ صبًّا وأنَّ الزَّمن تغير، لماذا لا تحزني على موت صخر مع زمن كثر فيه الشَّرّ وتخالطت فيه الغرباء!، فقد دلَّ صوت " الباء" بانسجامه وعلاقته مع الأصوات الأخرى على الافتخار والوصف والمدح والغضب والسّخط، كلّها اجتمعت في شعر الخنساء.

[1] – حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللّغة، ص61.

[2] – ديوان الخنساء، ص13.

القسم الثاني:

ب-2-الأصوات الرَّخوة:

تختلف أصوات الرَّخوة عن الشِّدَّة في جريان الهواء، أنَّ أصوات الشّدة ينجس الهواء انحباسًا محكما أمَّا الرَّخاوة: «عند النطق بها لا ينجس الهواء انحباسًا محكما، وإنَّما يكتفي بأنْ يكون مجراه ضيقًا». [1]

والأصوات الرَّخوة هي: «التي لا ينحبس الهواء في مجراه حبسًا تَامًا وذلك بأن يضيق مجرى النَّفس باقتراب عضوين من أعضاء آلة النُّطق نحو بعضهما في مخرج الحرف». [2]

وسنوضح ذلك في جدول إحصائي وهو كالآتي:

أصوات الرخاوة	تواترها	نسبة ورودها%
ث	102	%0.82
ح	236	%1 .90
خ	162	%1.3
ذ	145	%1.16
ر	560	%4.50
ز	90	%0.72
س	217	%1.74
ش	80	%0.64
ص	141	%1.13
ض	88	%071
ظ	36	%0.29
ع	447	%3.6

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 26.

[2]- محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 155.

غ	94	%0.76
ف	363	%2.92
ل	763	%6.13
م	585	%4.7
ن	421	%3.38
هـ	433	%3.48
و	941	%7.56
ي	1008	%8.10
المجموع	6912	%55.53

من خلال هذا الجدول نلاحظ أنَّ الأصوات الرَّخوة مثَّلت بنسبة 55.53 % المسيطرة على الدِّيوان، والأصوات المهيمنة هي الياء والواو واللام والميم والراء على الترتيب.

جاء صوت الياء في الصادرة 8.10 % ويليها صوت الواو بنسبة 7.56 % وهي أصوات ترتبط بإخراج النَّفس إلى قدر معين.

وأيضا صوت اللَّام وهو من أكثر الحروف ترددًا في العربية التي تعتبر من الأصوات الواضحة في السَّمع، اللَّام صوت لا هو بالشَّديد ولا بالرَّخو فهو يناسب التَّعبير عن حالة الغضب الشَّديد والقوَّة لاعن حالة العجر.

وقد جاء استخدامه في الكثير من قصائد الخنساء الذي يناسب حالتها.

تقول الخنساء: [1]

يا عينِ جودي بالدّموعِ السُّجولْ *** وابكي على صَخْرٍ بدمعٍ همولْ

لا تَخْذُليني عندَ جَدّ البُكا *** فليسَ ذا يا عينِ وقتَ الخذولْ

ابكي أبا حسَّانَ واسْتَعبري *** على الجَميلِ المُسْتَضافِ المَخيلْ

[1]– ديوان الخنساء، ص 95.

نعمَ أخو الشَّتْوة حلَّتْ بهِ *** أَرَامِلُ الحَيّ غَداةَ البَليلْ

يَأتِينَهُ مُسْتَعْصِماتٍ بِهِ *** يُعْلِنَّ في الدَّارِ بدعْوى الآليلْ

فقد تكرَّر صوت اللام في هذه القصيدة حوالي 77 مرّة جاءت موزَّعة بشكل ايقاعي جميل خلق لنا بنية نصيَّة وصوتية مميزة، وأعطى أثرًا مباشرًا في المعنى فدلَّ على الجرأة والشَّجاعة.

***صموت الميم:**

«تؤكِّد الأبحاث الصَّوتية أنَّ حرف الميم من أسهل الأصوات نطقًا ، ذلك أنه يرتبط بالشَّفتين ». [1]

وحرف الميم وهو من حرف الغنَّة (تكون مشدّدة).

وزعت الشَّاعرة صوت الميم الذي بتواتر 585 مرة بنسبة 4.7 % على ضربين منها ما هو صوت موسيقي شفوي ومنه ما هو صوت موسيقي مشدود مخرجه من الخيشوم، فهذا التَّوزيع يعبر عن حسن التَّنظيم ومَا ميَّزه بالرخوة هو الإخراج والبوح بالضَّيق، وأيضا محاولة كتمانه في نفس الوقت.

تقول الخنساء: [2]

كلُّ امرىء باثا في الدَّهرِ مرجومُ، *** وكلُّ بَيْتٍ طَويلِ السَّمكِ مَهدومُ

لا سُوقَة منهُمُ يَبقى ولا مَلِكٌ *** ممّنْ تَمَلّكَهُ الأحرارُ والرّومُ

انَّ الحوادثَ لا يبقى لنائبها *** إلاّ الإلَهُ، وراسي الأصْلِ مَعلومُ

وَقَدْ أتاني حَديثٌ غَيرُ ذي طِيَلٍ *** منْ معشرٍ رأيهم قدماً تهاميمُ

إنّ الشَّجاة التي حدّثْتُمُ اعترَضَتْ *** خَلْفَ اللَّها لم تُسوّغْها البَلاعيمُ

فتكرار الميم في هذه القصيدة قد ساهم في توضيح المعنى وتبيانه

[1]– مزوز دليلة، سيميائية الحرف العربي، قراءة في الشكل والدلالة، الملتقى الثالث " السيماء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 274.

[2]– ديوان الخنساء، ص 105

***صوت الراء.**

«ويسمَّى صوت مكرر وهو تتابع طرقات طرف اللِّسان على اللَّثة تتابعًا سريعًا». [1]

«وهو من أقدم الحروف التي نطق بها الانسان وقد يكون هذا راجع لكثرة استعمال الانسان له عند احتكاكه بالطبيعة». [2]

أمّا عن علاقة صوت " الراء " بالمعنى النَّصي وارتباطه بالسِّياق نأخذ مثال عن ذلك في قول الخنساء: [3]

يا عينُ فِيضي بدَمْعٍ منكِ مِغْزارِ *** وابكي لصخرٍ بدمعٍ منكِ مدرارِ

إنِّي أرقتُ فبتُّ اللَّيلَ ساهرة *** كأنَّما كُحِلَتْ عيني بعُوَّارِ

أرعى النُّجومَ وما كُلِّفتُ رِعْيَتَها *** وتارَةً أتَغَشَّى فضْلَ أطْمارِي

وقَدْ سَمِعْتُ فلمْ أبْهَجْ به خَبراً *** مخبّراً قامَ يَنْمِي رَجْعَ أخبارِ

تردد الصامت " الراء " في هذه الأبيات دلَّ على الحركة والشَّجاعة والقوّة والتَّضحية والاضفاء بالقيم وهي موقع الاعتزاز والافتخار بأخوها صخر وهو مثال الذي تصوّر به بالمثل الأعلى.

إذن فهذه الأصوات دالَّة على الحالة النَّفسية والشُّعورية التي تعيشها الشَّاعرة في حالة الاختناق من هذا الغضب الذي سكن قلبها وصدرها حيث صارت تخاطب في شعرها بأصوات عديدة للإفصاح عن هذا الغضب.

---

[1]– ينظر حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، ص 171.

[2]– مزوز دليلة، سيميائية الحرف العربي في الشكل والدلالة، ص 272.

[3]– ديوان الخنساء، ص، 53 –54.

القسم الثالث:

ب-3 أصوات المتوسطة:

هي أصوات ليست بالشديدة ولا بالرَّخوة فهي متوسطة بين الرَّخاوة والشِّدَّة وهي: «الصَّوت الذي يسمح بمرور الهواء في حالة النُّطق بالصَّوت مرورًا خفيفًا». [1]

ويسميها المحدثون بالأصوات المانعة أو السيالة. [2]

وسنوضع دلالة تواتر الأصوات المتوسطة في الديوان بجدول وهو كالآتي:

أصوات المتوسطة	تواترها	نسبة ورودها %
ل	763	% 6.13
م	585	% 4.7
ي	1008	% 8.1
ر	560	% 4.5
و	941	% 7.56
ع	447	% 3.59
ن	389	% 3.13
أ	2360	% 18.96
المجموع	7053	% 56.66

من خلال الجدول يتَّضح لنا أنَّ هذه الأصوات تمرّكزت بين الشِّدَّة والرَّخاوة، حيث بلغت نسبة الأصوات المتوسطة 56.66 % فهي تعتبر حروف متوسطة بين الشِّدَّة والرَّخاوة، لأنَّ الصَّوت لم ينحبس معها انحباسه مع الحروف الشَّديدة ولم يجد معها الحروف الرخوة.

[1]- ينظر، أحمد زرقة، أصول اللغة العربية أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993، ص 91.

[2]- ينظر، علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 185.

ولمعرفة دلالة صوت من هذه الأصوات نبدأ بصوت " العين و " النون " ولم نجري على باقي الأصوات لأننا عرضنا ذلك مسبقًا.

***صوت العين:**

وقد تكرر 447 مرّة وهو ما يعادل نسبة 3.59 %، وهو «صامت احتكاكي مجهور». [1]

ومن أمثلة صوت العين قول الخنساء: [2]

يا أُمّ عَمْرٍو ألا تَبْكينَ مُعْوِلَة *** على أخيكِ وقدْ اعلى بهِ النَّاعي

فابْكي ولا تَسأمي نَوْحاً مُسلِّبَةً *** على أخيكِ رفيعِ الهمِّ والباعِ

فقَدْ فُجِعْتِ بمَيْمُونٍ نَقيبَتُهُ *** جَمِّ المَخارِجِ ضَرّارٍ ونَفّاعِ

فمَنْ لَنَا إنْ رُزِئْناهُ وفارَقَنَا *** بسيّدٍ منْ وراءِ القومِ دفَّاعِ

فقدْ كانَ سيّدنا الدَّاعي عشيرتَهُ *** لا تَبْعَدَنَّ، فنِعْمَ السَّيِّدُ الدَّاعي

فصوت العين يمتاز بالجهر وهو ما عكس في القصيدة بتواتر 15 مرة، وقد استخدمت الخنساء في هذه الأبيات لون من ألوان الرِّثاء وهو العزاء على نفسها بكثرة الباكين حولها، فدلالة وقوع صوت " العين " يبرز أثر الواقعة الشنيعة والمتمثلة في صوت صخر ومعاوية، فالشَّاعر تُوَظِّفُ هذه الأصوات للتَّعبير عن حالات مختلفة تدخل كلها في غرض الرِّثاء.

***صوت النون:**

هو «صامت أسناني لثوي مجهور أغن» [3] تكرّر هذا الصوت 389 مرَّة بنسبة 3.13% ومن أمثلة تكررها ما يلي: [4]

ياعَينِ بَكّي على صَخْرٍ لأشْجانِ *** وهاجِسٍ في ضَميرِ القَلْبِ خَزّانِ

إنّي ذكرتُ ندى صخرٍ فهيّجني *** ذكرُ الحبيبِ على سُقْمٍ وأحزانِ

فابْكي أخاكِ لأيْتامٍ أضَرّ بِهِمْ *** رَيْبُ الزّمانِ، وكلُّ الضَّرّ بِغشاني

---

[1]– حلمي خليل، مقدمة دراسة علم اللغة، ص 61.

[2]– ديوان الخنساء، ص 80.

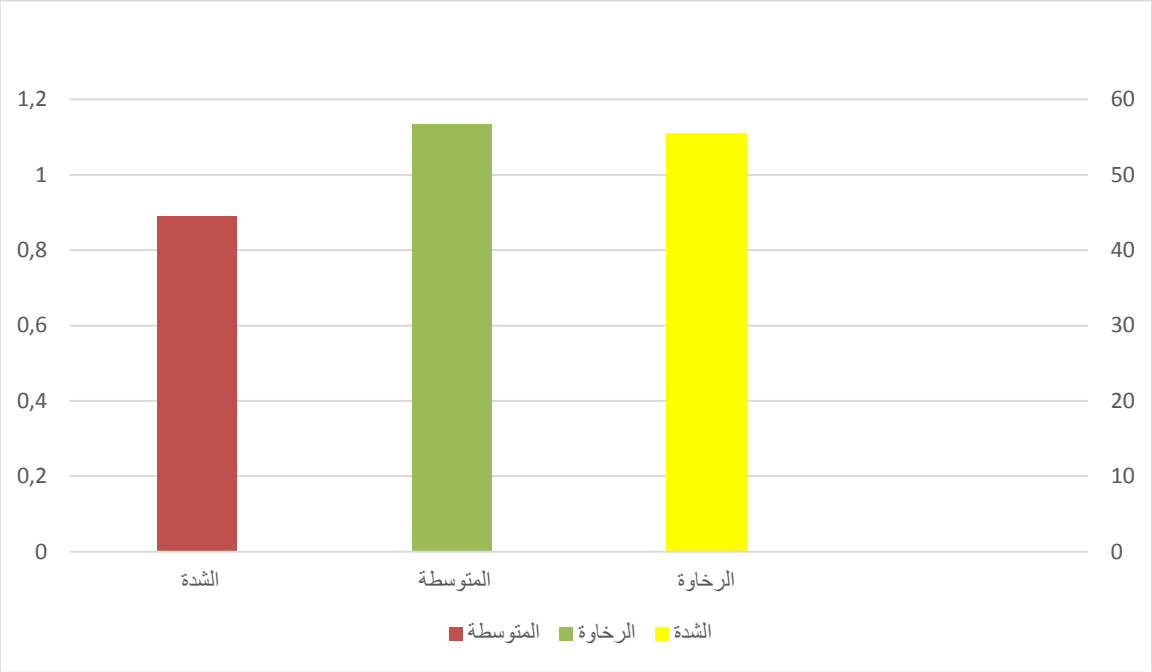
[3]– حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، ص 62.

[4]– ديوان الخنساء، ص 111.

وصوت النُّون بكونه صامت فهو يؤدي العديد من الوظائف النَّحوية والدَّلالية، فالوظيفة النَّحوية عندما يرد ضميرًا منفصلا أو متَّصلا فهي تدل على موقف الشَّاعرة اتّجاه المصيبة التي حلّت بها.

فالدَّلالة التي يحملها صوت" النون " في الكلمة الأصلية هي وصف وتعبير عن حالة الشَّاعرة اتجاه الألم والأنين الصَّادر من نفس معذبة ألمت بها الفجائع.

ونلخص هذه الأصوات " الشديدة " و " والرخوة " والمتوسطة في محنى بياني وهو كالآتي:



ج-الصِّفات الفارقة:

الأصوات الفارقة	عدد حروفها	عدد تكرارها في الديوان	نسبتها المئوية
الاستفال	21 حرفا	11808	%94.87
الاصمات	23 حرفا	9112	%73.21
الذلاقة	06 حروف	3303	%26.54
الصفير	03 حروف ص-ز-س	448	%3.50

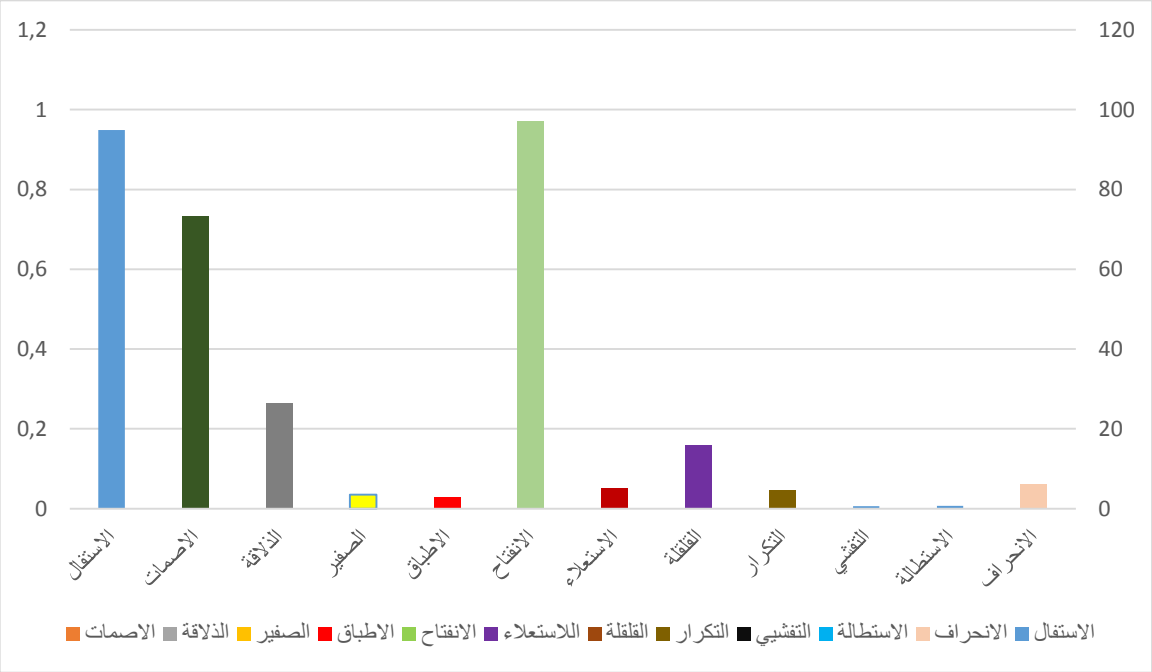
الإطباق	04 حروف ص – ض ط–ظ	361	%2.9
الانفتاح	24 حرفا ماعدا حروف الاطباق	11540	%97.1
الاستعلاء	07 حروف خص ضغط قظ	907	%5.13
القلقلة	5 حروف "قطب جد "	1965	%15.79
التكرار	حرف واحد: " الراء"	560	%4.50
التفشي	انتشار الهواء عند النطق "الشين"	76	%0.64
الاستطالة	امتداد الصوت " الضاد "	88	%0.71
الانحراف	حرفين ر – ل	763	%6.13

أمَّا بالنسبة للصفات الفارقة فنجد شيوع تكرار نسبة صفة الانفتاح بـ 97.1 % لأنَّ مخارج حروفها سهلة فهي انفتاح ما بين اللِّسان والحنك الأعلى.

«وسمّيت بالانفتاح لأن موضعها لا ينطبق مع غيره». [1]

ويليها الاستفال بنسبة 94.87 % بتواتر 11808، وهي ضدّ الاستعلاء وحرفه (أ، ب، ت، ث، ج، ح، د، ذ، ر، ز، س، ش، ع، ف، ك، ل، م، ن، هـ، و، ي). [2] وأقل نسبة هي صفة الاستطالة والتفشي.

ونلخص كل هذه الصفات الفارقة في منحنى بياني وهو كالاتي:



ونستخلص مما سبق أن القارئ لهذا الدِّيوان يلاحظ أنَّ هناك توزيعاً دقيقاً ومحكما للصَّوامت بحيث نجد الصّوامت المجهورة والمهموسة والشَّديد والرَّخاوة والصَّوامت التي تكتسب صفة التَّوسُّط تتوزع على كامل الدِّيوان بدقة مضبوطة، والسبب في ذلك يعود إلى غرض الشَّاعرة من كلماتها والحكمة التي جعلتها تكتب ديوانها.

وفي الأخير بعدما أدرجنا تكرار الصِّفات في ديوان الخنساء سنقوم الآن بتقديم مفهوم للصوائت وتبيان تكرارها.

---

[1]– ينظر، التواتي بن التواتي، مفاهيم في علم اللسان، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2008، ص 126.

[2]– أحمد محمود عبد السميع الشافعي الحسيان ، القول السّديد في مقدمات علم القراءات وفن التجويد ، ص 189.

2-الصوائت "Voyelles"

الصَّائت تناوه العديد من علماء اللُّغة واصطلحوا عليه عدَّة مصطلحات وهو ترجمة لمصطلح(vowel) بالإنجليزي و(voyelle) بالفرنسي، وجاء تسمية أصوات اللَّين حسب ما أطلق عليه الدُّكتور إبراهيم أنيس.

واستعمله الدُّكتور رمضان عبد التَّواب بمصطلح (الأصوات المتحرِّكة) واستخدمه كذلك محمد المبارك بمصطلح (حروف العلَّة أو المدّ) وسّماها أيضاً تمّام حسّان بحروف العلَّة، ودعاها محمد الأنطاكي الأصوات الطليقة... [1]

لصوائت في اللغة العربية ست. ثلاثة منهما قصيرة وثلاثة منها طويلة:

أ-الصوائت الطَّويلة هي: (الألف، الياء، الواو)

ب-الصوائت القصيرة وهي: (الفتحة، الكسرة، الضّمّة).

«ويمكن التَّفريق بين الحركات الطَّويلة والقصيرة في المّدة الزَّمنية المستغرقة في عملية النُّطق بها». [2]

والصَّائت هو: «ما سماه نحاة العربية بالحركات (الفتحة، والضّمة، والكسرة) وبحروف المّد واللين». [3]

يختلف الصَّوت الصَّائت عن الصَّامت في إعطاء للهواء حرِّية أثناء النُّطق، من حيث الوضوح التَّام لصفة الصَّوت، وهي تكون دائمًا مجهورة على عكس الصَّوت الصَّامت منها ما هو مجهور ومنها ماهو مهموس.

وفي الأخير يمكن القول عن الصَّائت أنَّه يتولَّد بالاشباع الكلِّي للصوت من خلال الكمية التي يستغرقها النُّطق بالصَّوت، وهذا ماسنوضحه في الجدول الآتي:

---

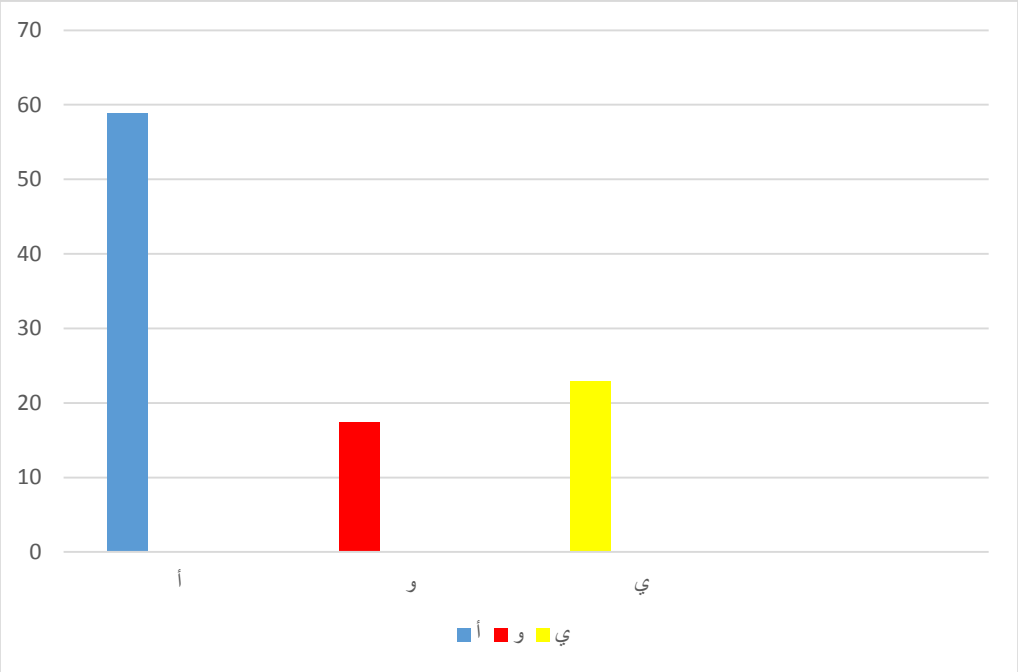
[1]- ينظر، محمد إسماعيل وصفوان سلوم، أثر الصوائت في الدلالة (الإفرادية والتركيبية)، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآدب والعلوم الإنسانية، مجلد 32، العدد (1)، 2010.

[2]- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، (د.ط)، 2004، ص23.

[3]- محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص151-155.

الصوت الصَّائت	تواتره	نسبة وروده%
ا	5768	%85،87
و	1671	%17،33
ي	2206	%22،87
المجموع	9645	%100

ونلخص هذه النتائج في منحنى بياني وهو كالآتي:



والملاحظ من خلال الجدول والمنحنى البياني أنَّ الألف قد تواتر 5768 مرة، أي بنسبة 58.87% وهي نسبة عالية مقارنة بالواو والياء، وهذا يدلّ على القوة التي تمنحها الشَّاعرة في النّص، وهذا الاستخدام أعطى للنَّص وضوح سمعي، فالشَّاعرة لم تستخدم صائت ضعيف لأنَّه لا يصلح والحالة النَّفسية التي عاشتها.

ورغم تكرار حروف المد الواو بـ: 1671 مرة بنسبة 17،33% والياء تكرر 2206 مرة بنسبة 22.87% إلاَّ أنَّ الأكثر تكراراً في الدِّيوان هو صوت الألف لأنَّه الأصدق في التَّعبير عن

مشاعر الألم والحزن والأسى، واستخدام الشَّاعرة لهذا الحرف جعل من شعرها يفرض على نفسه موسيقى حزينة، الذي يعبِّر عن آهات الشَّاعرة التي تندفع بصوت ليكشف ويُخرِج الألم والمشاعر الحزينة.

تقول الخنساء: [1]

يا عَينِ ما لَكِ لا تَبكينَ تَسكابا؟ *** إذْ رابَ دهرٌ وكانَ الدّهرُ ريَّاباَ

فابْكي أخاكِ لأيْتامٍ وأرْمَلَةٍ *** وابكي أخاكِ إذا جاورْتِ أجناباَ

وابكي أخاكِ لخيلٍ كالقطا عُصباً *** فقدْنَ لَمَّا ثوى سيباً وانهاباَ

يعدُو بهِ سابحٌ نهدٌ مراكلهُ *** مجلببٌ بسوادِ اللَّيلِ جلباباَ

حتى يُصَبّحَ أقواماً، يُحارِبُهُمْ، *** أوْ يُسْلَبوا، دونَ صَفِّ القوم، أسلابا

هو الفتى الكامِلُ الحامي حَقيقَتَهُ *** مأْوى الضّريك إذا مَا جاءَ منتابَا

يَهدي الرّعيلَ إذا ضاقَ السّبيلُ بهم، *** نَهدَ التّليلِ لصَعْبِ الأمرِ رَكّابا

نجد الشَّاعرة في هذه الأبيات تخاطب عينيها وذلك حين قالت "ياعين" فاستخدامها لصوت(ا) بـ 106 مرَّة أي بنسبة 68،39% وهذا من الاستخدام السريع لكشف الحزن الذي مسَّها، وفتح الرَّاحة النَّفسية لإخراج هذا الألم، وبعد ذكر مخاطبة العين تقفز قفزة إلى ذكر محاسن المرثي وفضائله، وهذا الاستهلال ما جعل القصيدة في توازن بنفس عميقة ذا موضوع واحد وهو البكاء على ما ضاع من قلبها.

تقول الخنساء في رثاء أخويها: [2]

قذى بعينكِ أمْ بالعينِ عُوَّارُ *** أمْ ذرَّفتْ إذْخَلَتْ منْ أهلهَا الدَّارُ

كأنَّ عيني لذكراهُ إذا خَطَرَتْ *** فيضٌ يسيلُ علَى الخدَّينِ مدرارُ

تبكي خناسٌ فما تنفكُّ مَاعمرتْ *** لها علَيْهِ رَنينٌ وهيَ مِفْتارُ

تبكي خناسٌ علَى صخرٍ وحقَّ لهَا *** إذْ رابهَا الدَّهرُ إنَّ الدَّهرَ ضرَّارُ

[1]– ديوان الخنساء، ص13.

[2]– ديوان الخنساء، ص45.

والملاحظ من خلال قصيدة "كأن عيني فيض لذكراه" من البحر البسيط أنَّها قد تبعت نفس التَّوازن الذي مشت عليه، وأنَّ الصَّائت"ا" قد احتل الصَّدارة أيضا بتكرار 238 مرَّة أي ما يعادل 59،5% ثمَّ يليه الصَّائت "ي" بنسبة 23% بتواتر 92 مرَّة وفي الأخير الصَّائت "و" بتكرار 70 مرَّة بنسبة 17،5%.

فالقصيدة قد حفلت بتوظيف الحركات الطِّوال بما يناسب ومشاعر الذَّات المنسجمة مع حركات النَّفس خصوصاً في موقف الحزن واليأس.

إنَّ العاطفة الصَّادقة المليئة بالحزن على فراق أعزّ النَّاس جعل من الشَّاعرةِ تتّصف بالجرأة على وصف الحالة النَّفسية للذَّات الشَّاعرة والذَّات الغائبة.

وتخاطب أيضا العين وتقول:[1]

يا عَينِ جودي بدَمعٍ منكِ مَسكُوبِ *** كلؤلؤٍ جالَ في الأسْماطِ مَثقوبِ

إنّي تذكَّرتهُ وَاللَّيلُ مُعْتَكِرٌ *** ففِي فؤاديَ صدعٌ غيرُ مشعوبِ

نِعْمَ الفتى كانَ للأضْيافِ إذْ نَزَلوا *** وسائِلٍ حَلّ بَعدَ النّوْمِ مَحْرُوبِ

إنَّ انعكاس الشَّاعرة في انشادها لأخيها قد احتوى الكثير من المشاعر المليئة بالتَّناغم بحيث شكَّل الجرس الموسيقي.

والقصيدة" نعم الفتى " أيضا احتل الصّائت "ا" الصّدارة بنسبة 45.95 % بتواتر 34 مرَّة ويليها الصّائت " ي" بتكرار 23 مرَّة بنسبة 34.08 % وفي الأخير " و" بنسبة 22.97 % بتواتر 17 مرَّة.

فمخاطبتها للعين وتشبيه الدّموع بالمطر الغزير أضفى على النَّص قيمة موسيقية تناسب المعنى النَّصي والمعنى الشُّعوري.

في كل القصائد غلب عليها الصّائت "ا" وهي من تفاعل الشَّاعرة مع الذَّات والنَّص الشِّعري والقاري.

[1] ديوان الخنساء ، ص 18.

ونعلم أنَّ الحركات الطوال تعكس الحالة الشُّعورية للشَّاعر في نصّه الشِّعري، وهذا ما حدث في معظم قصائد الخنساء بحيث أنَّها استوعبت هذه التَّجربة التي عاشتها وصبَّتها في صورة حزينة مؤلمة اتّخذ منها القارىء حقيقة، وأعطى لها فاعلية في التَّجديد والانتاج الدَّلالي.

تقول الخنساء: [1]

يا عَينِ جودي بدَمْعٍ غَيرِ مَنْزُورِ *** مثلِ الجُمانِ على الخَدّينِ مَحدورِ

وابكي أخاً كانَ محموداً شمائلهُ *** مثلَ الهِلالِ مُنيراً غيرَ مَغمورِ

وفارسَ الخيلِ وافتهُ منيَّتُهُ *** ففي فؤاديَ صدعٌ غيرُ مجبورِ

نِعْمَ الفتى كنتَ إذ حَنّتْ مُرَفرِفَةً *** هُوجُ الرّياحِ حَنينَ الوُلّهِ الحُورِ

والخَيْلُ تَعْثُرُ بالأبْطالِ عابِسَةً *** مثلَ السّرَاحين من كابٍ ومَعفورِ

فالقصيدة ركَّزت على صائت "ا" بنسبة 50.88 % وهي تعكس مركزية رثاء الخنساء لأخوها صخر، وتفضي منذ الوهلة الأولى في الكلام بالطَّاقة الشُّعورية المحمَّلة بالموسيقى والانسجام الصَّوتي، وارتقاء الصَّوت براحة نفسية.

فمنذ بداية القصيدة فهي تصف أخوها صخر بصفات نبيلة، والمدّ أعطى للسياق دلالة خلقت فضاء حزيناً وانفعالات من طرف القارئ.

تقول في رثاء أخويها: [2]

يا عينِ جودي بالدّموعِ الغِزَارْ *** وابكي على أرْوَعَ حامِي الذِّمارْ

فرعٍ منَ القومِ الجدا *** أنْماهُ منهُمْ كلُّ محضِ النِّجارْ

أقولُ لمّا جاءَني هُلْكُهُ *** وصرَّحَ النَّاسُ بنجوى السّرارْ

أُخَيّ! إمّا تَكُ وَدّعْتَنَا *** وحال منْ دونك بُعْدُ المَزَرْ

فرُبّ عُرْفٍ كنْتَ أسْدَيتَهُ *** إلى عِيالٍ ويتامَى صِغَارْ

ورُبَّ نُعْمَى منكَ أنْعَمْتَهَا *** على عُنَاةٍ غُلَّقٍ في الإسارْ

[1]–ديوان الخنساء، ص 53–54.

[2]–المرجع نفسه، ص 60.

ورود صوت الصَّائت "ا" بنسبة 64.77 % بتواتر 171 مرَّة، فهذه المدود تعتبر رمزًا للمعاني وأيضا صوتا إيقاعيا منسجما بالحضور الذَّاتي للشَّاعرة والحضور الصَّوتي بحيث يمكن القول ما جعل القصيدة في تناسب وتناسق هو الالقاء الجيّد والتَّلاعب في الصَّوت أعطى زيادة وثقةٌ وحيويةٌ في النَّص الشِّعري.

ونجدها تكرِّر في كل أبيات شعرها رثاء أخوها صخر، وسنعرض في هذه الأبيات وصفها لصخر ووصف الفقراء.

تقول الخنساء: [1]

يا لهفَ نَفسي على صَخرٍ إذا رَكبَتْ *** خَيْلٌ لخَيْلٍ تُنادي ثُمَّ تَضْطَرِبُ

قدْ كانَ حصناً شديدَ الرُّكنِ مُمْتَنِعاً *** لَيثاً إذا نَزَلَ الفِتيانُ أوْ رَكِبُوا

أغَرُّ، أزْهَرُ، مِثْلُ البَدرِ صُورَتُهُ *** صافٍ، عَتيقٌ، فما في وَجهِهِ نَدَبُ

يا فارِسَ الخَيْلِ إذْ شُدّتْ رَحائِلُها *** ومُطعِمَ الجُوّعِ الهَلْكَى إذا سغبوا

كمْ منْ ضرائكَ هلاَّكٍ وأرملةٍ *** حلُّوا لديكَ فزالتْ عنهمُ الكربُ

فالشَّاعرة استخدمت لفظة "ضرائك" وهي (جمع ضريك، وهو أسوء الفقراء حالاً)، وهنا تصف الفقراء الذين يعيشون أسوء حالات الظُّلم والحزن والطُّغيان والقسوة، إلاَّ أنَّها بقيت ملتزمة في قوتها الشِّعرية التي لا تنقص من أهمية الشِّعر الجاهلي واستسلامها للعين الدَّامعة، فغلبت الصَّوت الصّائت " ا " بنسبة 61.17 % يناسب حالة الحزن مع موسيقى منسجمة مع موضوع القصيدة.

وفي الأخير انتشار حرف المدّ "ا" كان في الصَّدارة أمَّا الصّائت " و" و " ي " لم تكن منتشرة كثيرًا، وهو استجابة للحقيقة النَّفسية والدَّلالية كرَّستها الذَّات الشَّاعرية، ولم تكن مستمدة من كثافة حضورها بل استعملتها في التَّوزيع على مساحة النَّص الشِّعري أكسبها رونقا وجمالا في النَّص الشِّعري.

[1]– ديوان الخنساء، ص 17.

ثانيا-مخارج الأصوات:

نظرية المخارج نظرية ذات أهمية في الدِّراسة الصَّوتية، وتعتبر من أسس الدِّراسة الصَّوتية عند العرب فهي نظرية قديمة جاءت عند سيبويه وبعض التَّساؤلات تدعم البناء النَّظري لهذه النَّظرية للهنود.

يقول الدُّكتور عبد الرَّحمن أيوب: «إنَّ معرفة مخارج الحروف وصفاتها دراسة متخصِّصة، وقد كان لابدَّ لها من أنْ تنتظر كتاب سيبويه، وبهذا فإنَّه لا يمكن القول بأنَّ سابقي سيبويه قد مهدوها له....، ولم يكن لدى الإغريق اهتمام بدراسة الأصوات، ومن هنا فإن المصدر الوحيد لسيبويه لا يمكن أن يكون غير الهنود». [1]

وسنعرض مخارج الحروف في جدول مبينا صفاتها: [2]

المخارج	الصفات											
	انفجارية (شديدة)				احتكاكية (رخوة)				مركبة	خلاف ذلك		
	مجهور		مهموس		مجهور		مهموس		مجهور	مجهور كلي		
	مفخم	غير مفخم	مفخم	غير مفخم	مفخم	غير مفخم	مفخم	غير مفخم		جانبي	تكراري	أنفي	نصف حركة
شفوية		ب										م	و
أسنانية شفوية													
ما بين الأسنان					ظ	ذ							
أسنان لثوية	ض	د	ط	ت						ل		ن	
لثوية						ز	ص	س			ر		

[1]- عبد العزيز الصيغ، نظرية المخارج، مجلة كلية الآداب واللغات جامعة بسكرة، ع8، جانفي، 2011، ص 181.

[2] - علم الأصوات، كمال بشر، ص 414.

لثوية حنكية										ش	ج	
وسط الحنك												ي
أقصى الحنك				ك		غ		خ				و
لهوية				ق								
حلقية						ع		ح				
حنجرية	الهمزة							هـ				

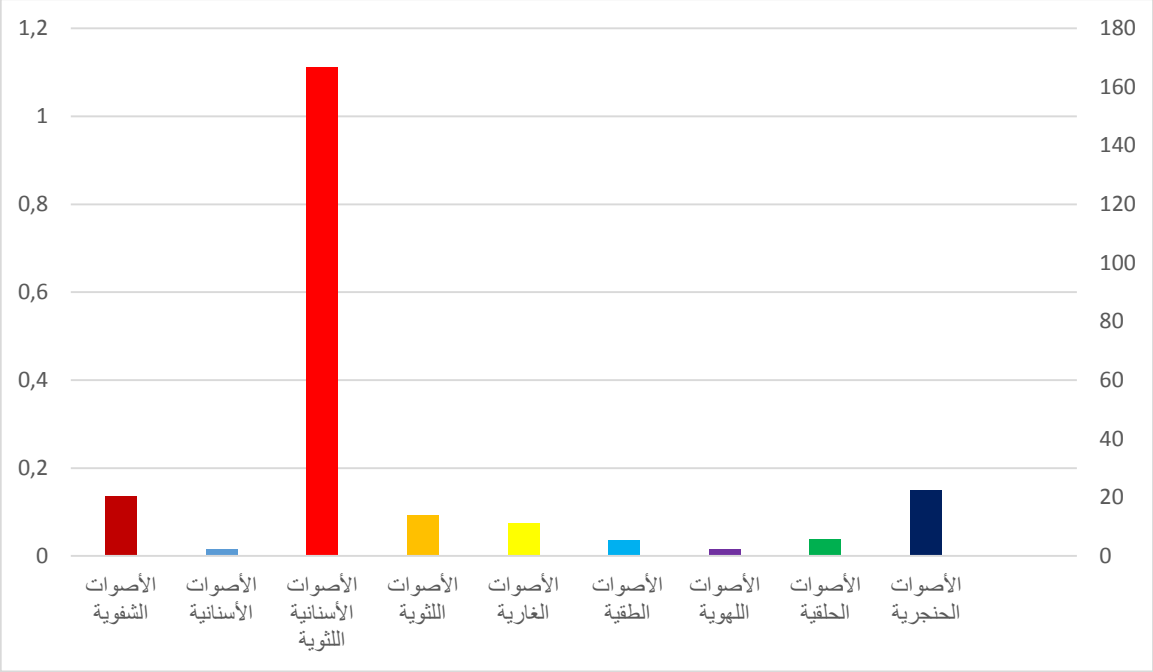
يمثل الجدول التالي مخارج الأصوات ومعدلات تكرارها:

مخارج الأصوات	الحرف	تكراره	نسبته المئوية%	النِّسبة المئوية لكل مجموعة%
الأصوات الشَّفوية	ق	363	%2.92	%20.34
	ب	643	%5.17	
	م	585	%4.70	
	و	941	%7.56	
الأصوات الأسنانية	ذ	145	%1.16	%2027
	ث	102	%0.82	
	ظ	36	%0.29	
الأصوات الأسنانية اللثوية	د	634	%5.09	%16.66
	ت	808	%6.49	
	ط	96	%0.77	
	ز	90	%0.72	
	س	217	%1.74	
	ص	141	%1.13	
	ض	88	%0.71	
الأصوات اللثوية	ن	421	%3.38	%14.01
	ل	763	%6.13	
	ر	560	%4.50	

الأصوات الغارية	ي	1008	%8.10	%11.17
	ج	302	%2.43	
	ش	80	%0.64	
(الطبق الصلب)	ك	402	%3.23	
	غ	94	%0.76	
	خ	162	%1.30	
	ق	290	%2.33	%2.33
الأصوات الطبقية (الطبق اللين)	ع	447	%3.59	%5.49
	ح	236	%1.70	
الأصوات الحنجرية	هـ	433	%3.48	%22.39
	ء	2360	%18.96	
المجموع		12447	%100	%100

من خلال الإحصاءات التي قمنا بها لأصوات الحروف من حيث المخارج في نماذج من قصائد الخنساء تبيَّن لنا أنَّ الدِّيوان تحضر فيه جميع الحروف على اختلاف مخارجها، وهي خاصية فريدة قد لا نجدها في نصوص الشُّعراء والأدباء ، (أنظر الجدول) حيث نلاحظ وكأنَّه منحنى بياني في حالة التَّغير بنسب متفاوتة ومتقاربة في بعض الأحيان ، حيث نجد أنَّ الأصوات الحنجرية هي أكثر شيوعا بحيث بلغت نسبتها 22.39 % ثم تأتي بعدها الأصوات الشَّفوية 20.34 % وفي الأخير تأتي الأصوات الأسنانية اللَّثوية بنسبة 16.66 % ومن العجب أنَّنا نجد حروف هذه المجموعة موزعة على كل القصائد بحيث يصعب علينا إعطاء قراءة واضحة لتكرار الحروف، وأيضا نجد أن استخدام الخنساء للأصوات الحنجرية في معظم القصائد وهو توافق بين آخر مخرج وأوَّل مخرج في النِّسب وهذا يدل على حسن استخدامها لهذا التَّناسق في التَّعبير والموسيقى.

ونعرض هذه المخارج في منحنى بياني وهو كالآتي:



وهكذا تمضي الخنساء في نوحها وبكائها بنفس حزينة بلوم الدَّهر وعتاب الزَّمن، وتؤكد عدم حبس دموعها إلى أنْ تصل رسالتها باستعمال النِّظام الموسيقي الجيّد واللُّغة المتميِّزة ومعرفة انسجام الأصوات من صوامت وصوائت.

وقد يصعب على أي إنسان كان مبدعًا أو عاديًا أنْ يخرج كل حرف من مخرجه إلاَّ المتميِّز في الصَّوت والنُّطق بالصَّوت.

ثالثا-التّكرار:

يعدُّ التِّكرار من أهم ظواهر الدِّراسة النَّصيَّة من الجانب الإيقاعي، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعاطفة والإيقاع المتوازن.

إنَّ التِّكرار يعطي للسَّامع مدلولات عديدة من خلال الإيقاع، لأنَّ الأذن هي التي تعطي المعرفة وهي محل الإدراك لهذا الصَّوت.

ولقد شاع التِّكرار في الدِّراسات الأسلوبية شعرية ونثرية، حديثة وقديمة، شرقية وغربية، لأنَّه يدرس النَّص الأدبي من خلال نفسية المبدع من حيث عواطفه الدَّالة وهذا عائد إلى الإيقاع المتوازن.

تعريفه:

لغة:

هو مصدر (كرر)، إذا ردد وأعاد، فالكرُّ، الرجوع، ويقال: كرر وكر بنفسه والكل مصدر (كرَّ). عليه يكر كرا وكرورًا وتكريرًا.

ويقال: كرر الشيء تكريرًا وتكرارًا: أعاد مرَّة بعد أخرى. [1]

اصطلاحا:

رغم تباين نظرة العلماء للتِّكرار واختلافهم حوله إلاَّ أنَّ رؤيتهم لهذا المصطلح ظلَّت متقاربة جدًّا أيْ لا تسمح بتقديم مفاهيم خارجة عن حدود إعادة للفظ أو للمعنى، وهو تعريف موحّد بإعطاء قاسم مشترك ما بين التّعريفات المتعدّدة فإنَّ ابن الأثير (ت637) يعرّفه بقوله: «هو دلالة اللَّفظ على المعنى مرديداً». [2]

من خلال هذا القول نلاحظ أنَّ التِّكرار حسب ما جاء أن يكرر المتكلم اللَّفظة الواحدة باللفظ أو المعنى، والأهم في عملية التِّكرار هو أن يأتي في الكلام تأكيدا له.

---

[1]-الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم، جزء3، دار المعرفة، لبنان، بيروت، ط2، ص8-9.

[2]- ينظر، فهد ناصر عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص21.

إنّ التّكرار يعدّ من سمات اللُّغة العربية وله دور في إعطاء النَّص الشِّعري حركية صوتية تتفاعل لإعطاء نغمًا موسيقيًا تنسجم مع حركة النَّفس لإعطاء أشكال تعبيرية ضمن دائرة التَّجربة الذَّاتية المتمثِّلة في النَّص الشِّعري، وجاء أبو هلال العسكري في تعريفه للتِّكرار وأعطى تسمية أخرى للتِّكرار ألا وهي (المجاورة) حيث يقول: «تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليها». [1]

ويتضمَّن التِّكرار في ديوان الخنساء دلالة حاضرة تناسب هندسة المتن التي نقلت لحظة نفسية من خلال ما سنعرضه بعد دراستنا وتحليلنا للتّشكيل الدَّاخلي للتِّكرار.

وإنَّ التِّكرار يركِّز على المعنى ويمنح للنَّص موسيقى منسجمة مع انفعالات الشَّاعرة، والتِّكرار عند الخنساء له دور كبير في تجربتها الانفعالية، والمدوَّنة التي هي محل دراستنا غنيَّة بالتِّكرار سواء تكرار الحروف أو الكلمات أو التركيب.

«ويعدّ التِّكرار سمة أسلوبية واضحة ومهمَّة في النَّص الأدبي وهو ينقسم إلى قسمين: تكرار بسيط وآخر مركَّب، أمَّا التّكرار البسيط، فيخصُّ تردد الكلمة (اسما، فعلا، حرفا) دون مراعاة السِّياق الذي ورد فيه، وأمَّا التِّكرار المركَّب فيخصُّ تردّد السِّياق (جملة أو عبارة...)». [2]

والآن سنتعرض إلى التّكرار البسيط في بعض من قصائد الخنساء التي نحن بصدد دراستها مبتدئين بالكلمة ولم نقف على الحرف لأنَّ هذا النَّوع قد تعرضنا له في صفات الأصوات لذلك لم نقم بإعادته.

1-تكرار الكلمة:

هذا النَّوع من التِّكرار «يعتبر من أبسط ألوان التِّكرار وأكثرها شيوعا، وهذا التِّكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيرًا، وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التِّكرار اللفظي». [3]

---

[1]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1981، ص466.

[2]- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2006، ص304.

[3]- ينظر، فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص75.

ولأيّ كلمة وظيفتها ودلالتها، لذلك يعدُّ نقطة «ارتكاز أساسية لتوالد الصُّور والأحداث وتنامي حركة النَّص». [1]

فإنْ تكرَّرت لفتت إليها الانتباه، وأكّدت به من أجله أوّل مرّة في الدّيوان.

2-تكرار الجملة:

يعتبر هذا النَّمط أشدّ تأثيراً من النَّمط السَّابق، «وقد نظر البلاغيون القدماء إلى تكرار العبارة على أنَّه عيب بلاغي لا فائدة ترتجى منه في إضافة شيء لمعنى الأبيات التي يرد فيها، مغفلين الأثر النَّفسي العميق السَّاكن في نفس الشَّاعر والذي يدفعه أحيانا لمثل هذا الأسلوب». [2]

ومثل هذا التّكرار نجده كثيراً في أشعار الجَّاهليين، أمَّا في القصيدة الحديثة فقد اختلف الأمر كثيرًا، إذْ أصبح تكرار العبارة مظهرًا أساسياً في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس ثقافة الشُّعور المتعالي في نفس الشَّاعر، وإضافة معينة للقارئ على تتبّع المعاني والأفكار والصور. [3]

فهي هنا تخلق دلالة على مستوى المعنى حيث تأتي لتأكيد العبارة، فهي كذلك تخلق موسيقى وإيقاعاً مميزين.

ومنه فالتّكرار-مضمنا فيه الترديد-لم يجي مقحماً تمجّه الأسماع، وترغب عنه النُّفوس، وإنَّما كان عفوياً لذيذاً، وغير متوقّع، وفي صور شتَّى، ممَّا أحدث في بعض النُّصوص تنوعاً، وعند المتلقي متعة وهو: «ليس غاية في حدِّ ذاتهِ، وإنَّما هو وسيلة فنِّية وإبلاغية لتوصيل المعنى وتحديده وبالتَّالي أدائه لوظيفة بلاغية». [4]

---

[1]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، (د. ط)، 2001، ص84.

[2]- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص100.

[3]- المرجع نفسه، ص101.

[4]- بكاري اخذاري، تحليل الخطاب الشّعري، ص69

وعموماً فإنَّ التّكرار هو: «ظاهرة فنّية نجدها في أغلب الفنون سواء كانت شكلية أو معيارية أو قولية كالشّعر، والخطابة وبقيَّة أنواع السّرد، وحتَّى القرآن الذي هو في أعلى مرتبة من مراتب الفنّ القولي-إن جاز التّعبير عن ذلك-وخاصَّة من النَّاحية الشَّرعية فهو لا يخلو من التّكرار». [1]

إنَّ تكرار كلمة **صخراً** كثيراً في الدّيوان له أثرٌ في الحضور النَّصي من حيث الأهمية لدى الشَّاعر، وهذا الحضور أعطى معنى لدى القارئ بالصَّراحة، وأنَّ الخنساء لم تعبِّر عنه باللَّفظ الصَّريح فقط بل عبَّرت عنه بضمائر الغائب والمستتر، ونظرب مثال ذلك في تكرار لفظة صخر.

تقول الخنساء: [2]

يا صَخرُ كنتَ لَنا عَيشاً تعيشُ بِهِ *** لَوْ أمْهَلَتْكَ مُلِمّاتُ المَقاديرِ

يا فارِسَ الخَيْلِ إنْ شَدّوا فلم يهِنوا *** وفارسَ القوْمِ إنْ همُّوا بتقصيرِ

يا لهفَ نَفسي على صَخرٍ إذا رُكِبَتْ *** خَيْلٌ لخَيْلٍ كأمثالِ اليَعافِيرِ

وألْقَحَ القومُ حرباً ليسَ يُلْقِحُها *** إلاَّ المُساعيرُ أبْناءُ المَساعيرِ

يا صَخْرُ ماذا يُواري القَبرُ من كَرَمٍ *** ومنْ خلائقَ عفَّاتٍ مطاهيرِ

إنَّ هذا التّكرار في لفظة صخر هي صورة تظهر حقيقة مشاعر الشَّاعرة اتجاه أخوها صخر، فهذا الاستخدام مناسب مع الحزن.

ونجد الشَّاعرة تتلاعب في الكلمات بذكر الحاضر ووجوده وبين غيابه في النَّص، واستخدامها للألفاظ الدَّالة على الصِّفات الحميدة في أخوها صخر وهي: الجُّود والكرم وهما لفظتان للصُّورة الحقيقة التي يمتاز بها أخوها.

---

[1]- عبد الرحمان تبرماسين، التوازنات الصَّوتية، التوازي البديع التكرار العدد1، مجلة المخبر، قسم الادب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة (د. ت)، 2004، ص126.

[2]- ديوان الخنساء، ص 59.

تقول الخنساء: [1]

سَقْياً لقَبرِكَ من قَبرٍ ولا بَرِحَتْ *** جودُ الرَّواعدِ تسْقيهِ وتحْتلبُ

مَاذَا تضمَّنَ منْ جُودٍ ومنْ كرمٍ *** ومنْ خلائقَ مَافيهنَّ مُقتضبُ

فالجَوْدُ يختلف عن الجُود فالأولى هي المطر الغزير أمَّا الثّانية فهي صفة حميدة.

ونجد أيضا تكرار كلمة **"العين"**، وهذا التّكرار مصدر للحزن والفرح، والخنساء في قصائدها ربطتها بالحزن وهذا ليجعل للنَّص ميزة جميلة وحركة إنتاج دلالات شعرية حتَّى يتوارى هذا المنظر الجميل إلى القارئ المبدع ويعطي للنَّص بعداً جمالياً، وورود كلمة العين في الدِّيوان مناسب مع الحالة الشُّعورية من حزن وأسى الخالدة في قلبها، والمعنى لا يصل إلى القارئ إلاَّ بوجود عين دامعة حزينة ومعبَّرة عن آلام السَّائدة في القلبِ.

تقول الخنساء: [2]

قذى بعينكِ امْ بالعينِ عوَّارُ *** امْ ذرَفتْ اذْ خلتْ منْ اهلهَا الدَّارُ

كأنّ عيني لذكراهُ إذا خَطرَتْ *** فيضٌ يسيلُ علَى الخدَّينِ مدرارُ

وتكرار لفظة **"الدموع"** وهي أيضاً تابعة لمصدر العين، تَتَاسُب بين العين والدُّموع.

لوجدنا كلمة "العين" فقط دون الدُّموع لما فهم القارئ هل الخنساء حزينة بالفعل أم لا؟!

فكانت الدُّموع هي الطَّريق إلى العين المقصود، والعين كانت مصدر لهذا المعنى صحيح أنَّ الدُّموع ليست المصدر للحزن ولكن استخدامها يعبِّر عن معنى الشَّاعرة.

إذْ تقول: [3]

ما بالُ عَيْنَيْكِ مِنْها دَمْعُها سَرَبُ *** أراعَها حَزَنٌ أمْ عادَها طَرَبُ

أم ذِكْرُ صَخْرٍ بُعَيْدَ النّوْمِ هَيَّجها *** فالدّمْعُ منها عَلَيْهِ الدّهرَ يَنسكِبُ

---

[1]– ديوان الخنساء، ص18.

[2]– المرجع نفسه، ص45.

[3]– المرجع نفسه، ص17.

واستخدام الشَّاعرة أيضا لفظة " **الدَّهر**":

تقول: [1]

جليدٍ حازمٍ قدماً أتاهُ *** صُروفُ الدَّهرِ بعدَ بني ثمودِ

وَعاداً قدْ علاها الدَّهرُ قسْراً *** وحِمْيَرَ والجُنُودَ معَ الجُنُودِ

فلا يَبْعَدْ أبو حَسّانَ صَخْرٌ *** وَحلَّ برمسهِ طيرُ السُّعودِ

وتكرارها ذلك أنَّ: «وحدة الموضوع والانفعال (الفقد والتفجّع) في قصائدها ومقطوعاتها قد أهلاها لتخرج في تناغم صوتي إذ تكاد بعض المقطوعات تتميَّز بجرسها أكثر من تميزها بدلالتها». [2]

وتكرار لفظة **"البكاء"**

تقول: [3]

تبكي لصخرٍ هي العبرَى وَقدْ ولهتْ *** وَدونهُ منْ جديدِ التُّربِ استارُ

تبكي خناسٌ فما تنفكُّ مَاعمرتْ *** لها علَيْهِ رَنينٌ وهيَ مِفْتارُ

تبكي خناسٌ علَى صخرٍ وحقَّ لهَا *** اذْ رابهَا الدَّهرُ، إنَّ الدَّهرَ ضرَّارُ

فتكرار هذه اللَّفظة هي لحظة ألم تجسدها في النَّص الشِّعري وفي صورة شيء مادي، وهي في اتصالها بالدُّموع الجارية وهي غير منفصلة (في حالة سليان).

ومثل هذا التِّكرار اللَّفظي في الشِّعر نجد أيضاً تكرار العبارات الذي يعتبر منظراً أساسياً في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشُّعور المتعالي في نفس الشَّاعرة، وإضافة معينة للقارئ على تتبُّع المعاني والأفكار والصُّور.

---

[1]– المرجع نفسه، ص37.

[2]– مليكة بوراوي، بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة باجي مختار، قسم اللغة العربية وآدابها، عنابة، الجزائر، ص3.

[3]– ديوان الخنساء، ص45.

والتّكرار كما جاء في كتاب لسانيات النّص "مدخل إلى انسجام النّص" لمحمد خطابي قوله: «هو عنصر مهمّ في انسجام النَّص كما جاء في كتاب (المنزع) للسجّلماني أنَّ التّكرار هو يعاد فيه اللّفظ بنفس المعنى». [1]

نجد تكرار لبعض العبارات في الدّيوان منها:

"يا عين جودي"، "نعم الفتى"، "ألا ياعين"، "وابكى لصخر، كأنَّ عيني"، " ألا تبكيان"، "بكت عيني"، "يا لهف نفسي".

نستخلص ممَّا سبق أنَّ الخنساء من خلال تكرار لهذه العبارات لها دلالة متعلِّقة بحياة الخنساء، فهي واضحة من خلال ما تحمله من معاني سياقية، فكلُّها كانت جُمَلًا إسمية، فالشَّاعرة لها القدرة والاستمرارية في الحياة رغم الذِّكريات التي تعيشها إلاَّ أنَّها تتفاءل بغد جيّد.

فالشّاعرة من خلال عبارات وألفاظ دالة على الحزن وحرصها على ملاءمة المشاعر مع النّص الشّعري (ملاءمة بين الجو النّفسي والجو النّصي) الذي أخذ يُنْشِر للقارئ جو اللّهفة والمتعة.

ومن الطَّبيعي أن يؤثر هذا الجوّ على رؤية القارئ، فما دام الموت هو مصير الانسان فهو يغرق السَّامع في حالة الحزن والبكاء، فالشَّاعرة حاولت بكلِّ جهد أن تُصوِّر هذا الحزن في قالب لغوي، وتظهر براعة روح الشَّاعرة حين تعبِّر عن هذا الحزن والألم من خلال عينها الباكية، وهي صورة حقيقية تنقل المعنى في وسط النَّص اللُّغوي الذي يفوح بمعاني الانفعالية والشُّعورية.

استخدام الشَّاعرة لهذا الأسلوب وهو يحمل سمات وبصمات العصر الجاهلي حيث أنَّهم يعتمدون على أساليب القُوَّة والجزالة في التّعبير، وإنَّ موضوع الرِّثاء يستوجب العلاقة بين المرثي والشَّاعر ومكانته اتجاه الشَّاعر، لذا يتَّجه الشَّاعر في التَّصوير الجيِّد لهذا الميِّت لإثارة عواطف السَّامع من ذكر خصائص الميِّت من الجود والكرم، والشَّجاعة والبكاء على الميِّت بكاءً شديداً من الحرقة، وبما أنَّ المبدع هو إمرأة التي تَعتَبر أكثر تأثُّراً من الرَّجل من خلال

[1]– ينظر،محمد خطابي، مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2،2007، 134.

التَّجربة الإنسانية جسَّدت الشَّاعرة حزنها في النَّص الشِّعري من بكاء وهو معنوي والقبر يعتبر مادي، وهو مثير للحزن فتكرار عبارات وألفاظ حزينة تساعدان في التَّعبير عن حالة الحرقة والأسى، فالبكاء بالنِّسبة للشَّاعرة ليس مجرد فعل مادي للعين بل هو وفاء لذكرى أخيها الذي يتَّصف بكل صفات الكرم والجود والخصال الحميدة، فموت أخوها صخر شكَّل حالة حزن كبيرة في قلبها، فكلّ فنون الوصف هي كعلاقة الشَّجرة بجذورها وعلاقة البَّحر بالموج، وعلاقة القلم بالورق.

فالخنساء كانت عبقرية في قصائدها من خلال إبداعها في الرِّثاء بلغة شعرية راقية، أعطت للنَّفس العديد من التَّأويلات وموسيقى محمَّلة بأفكار حقيقية من خلال التَّمسُّك بأخيها ولم تنسه ولو لحظة واحدة ومتشبِّثة بكلِّ الذِّكريات وكأنَّه تمثال خالد في داخلها.

الجوّ الذي يكون في نفس المبدع للكشف عن هذه الحالة النَّفسية يسمَّى بالصَّوت النَّفسي ويقصد به: «ذلك الجو النَّفسي الذي يحيط بنسق الأداء ثمّ يتلبس به ... ويمكن تلمُّس هذا الصَّوت في الصَّوت الموسيقي الذي يكون من تأليف النّغم بالحروف ومخارجها وحركاتها...». [1]

إذن فالتِّكرار في ديوان الخنساء ظاهرة واضحة ولافتة للانتباه، وقد أدَّت دوراً كبيراً في ديوانها، وذلك عندما كانت تلحّ كثيراً على ألفاظ وعبارات الحزن ممَّا يوحي بالسَّيطرة الكلِّية على فكرة النَّفس الوجدانية، والإلحاح على الرَّغبة في تأكيد الدَّلالة وكشف ما تعيشه من حالات نفسية من قلق وتوتر وحزن على أخوها صخر، وذلك في تكرارها لألفاظ عديدة تبيَّن مدى حزنها وألمها، وهذا الاعتماد والتَّركيز على المعنى هو بدافع الاعتزاز بأخوها صخر والتَّغنِّي به وأيضاً التَّوتُّر النَّفسي للحالة الشُّعورية.

وبالإضافة إلى أنَّ توظيف التِّكرار كان له أهميَّة على المستوى الموسيقي الذي ساهم في دور المعنى وإبراز القوَّة التَّعبيرية.

[1]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص94.

وأيضا دور التِّكرار في ترسيخ المعنى لدى القارئ ورفع المستوى الشُّعوري للقصيدة، إذْ لعبَ الشُّعور دور في نسجِ خيوط موسيقى القصيدة، وأعطى للنَّص الشِّعري قوَّة وجزالة وشجاعة.

وكلّ هذه العبارات والألفاظ تظافرت في التَّعبير عن المعنى الذي أرادته الشَّاعرة وترسيخه في ذهن السَّامع مع البراعة في القلم الشِّعري، إذْ تضع القارئ مفتاح البحث عن الفكرة المتسلِّطة على ذهن الشَّاعرة، ويعتبر النَّص الشِّعري هندسة موسيقية يرسم فيها المبدع ما يشاء من عواطف وينقل القارئ هذه الهندسة ويحاول إعطاء قراءة هندسية أخرى.

و«يخضع التِّكرار إلى هندسة تنبع من طبيعة تجربة القصيدة مع تلاءم واقعها وخصوصيتها» [1]

[1]– ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات اتحاد المتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص205.

خاتمة

في ختام هذه الدِّراسة وبعد الخوض في أغوار الدِّراسة الصَّوتية في ديوان الخنساء نصل إلى المحطَّة البحثية الختامية التي نرصد من خلالها أهم النّتائج التي خلصنا إليها والتي نوردها كالآتي:

-ظهور ملامح صورة العصر الجاهلي في شعرها، مع بروز العواطف النّفسية.

-معظم مراثيها قائمة على الانفعال والإحساس بالتَّجربة الإنسانية.

-طبيعة التَّراكيب الصَّوتية لها صلة في الانسجام، ولها وظيفة في الدَّلالة عن معنى التَّركيب.

-إنَّ الدِّيوان يعتبر من أهم الدَّواوين الشِّعرية التي اجتاحت السَّاحة الأدبية، من خلال إيقاعها المميِّز وصورها المتنوِّعة، ممَّا جعلها تحفة أدبيّة.

-لقد أعطت الدِّراسة الصَّوتية مجال للقارئ المتلقّي إمكانية الكشف عن دور الموسيقى الدَّاخلية والخارجية.

-تعدد البحور الشِّعرية أدَّى إلى إعطاء الدِّيوان خاصية ونغما موسيقيًا ولونًا فنّيًا للشَّاعر المتيقِّن.

-معظم القصائد كانت منظمة على البحور الطَّويلة، وهذا دليل على النَّفس العميق والانسجام مع الحالة النَّفسية.

-رغم وجود الزِّحافات والعلل إلاَّ أنَّه أسهم في تماسك النَّص وتغيير في الإيقاع الصَّوتي.

-تنوع القافية والرَّوي في الديوان خلق نوعا من الموسيقى المندمجة مع الحالة النَّفسية والشُّعورية للشَّاعرة.

-وقوع حرف الرَّاء رويا بنسبة عالية، وهذا شائع في الشّعر العربي ما يزيد من شجاعة الشَّاعرة وصبرها على أخوها.

-شيوع القوافي المطلقة ما يعادل $\frac{1}{1.116}$ من قصائد الدّيوان أي بنسبة 89.58 %

والمقيدة استخدمتها بنسبة 10.41 % ما يعادل أكثر من الثمن، وهذا ما جعل شعرها في حركية وطول النَّفس والحرّية في التَّصرف والتَّوسع العروضي.

-تميَّزَ شعر الرثاء عند الخنساء بالموسيقى التي أرادت من خلالها أن تبرز حقيقة الحياة وترسخها في حقل وذهن المتلقي.

-أدّى التّكرار دورًا مهمًا في تماسك وانسجام الديوان.

-إنَّ نظام الدِّراسة الصَّوتية للصوائت توصَّل إلى أنَّ تلك الأصوات لها دلالة خاصة في شعر الخنساء، حيث لعبت دورًا في التَّعبير عن أحاسيسها المؤلمة والحزينة ما زاد في اتساع مخارجها.

-ما جعل الحالة النَّفسية بارزة في الشِّعر هو توظيفها لأصوات الصَّوامت بإتقان مخارج وصفات الحروف التي حملت معاني قويِّة مليئة بالدَّلالات.

-استخدامها للمقاطع الطَّويلة هذا يناسب غرض الحزن والأسى.

هذه هي أهم النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا المتواضعة، والتي تبقى قراءة تحكمها ظروف معيّنة، ويبقى الأدب جبلا شامخا تحاول الدِّراسة تسلّقه، ولكن قد تصل الى أعطافه، وقد تعجز أن تعتلي قمته.

يقول الشاعر:

ومن يتهيب صعود الجبال *** يعش أبد الدهر بين الحفر

ملحق

السِّيرة الذَّاتية للخنساء تماضر بنت عمرو السليمة.

هي تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد السّلمي، واحدة من أبرز شاعرات العرب منذ العصر الجاهلي وحتّى الساعة.

وقد حاول الكثيرون من الباحثين المعاصرين تحديد يوم مولدها، فمنهم من رأى لها يوم ولادة ارتاح له، ومنهم من آثر نهج الأقدمين بالتّقدير، تحرجًا من اتّخاذِ رأي تعوزه الأدلّة، ومنه من توسَّط بين الاتّجاهين، فرضي بتاريخ لمولدها عامًا.

فالمستشرق جبر بيلي جعل تاريخ الولادة سنة 575 م وتبعه من العرب الأب لويس شيخو اليسوعي، والأستاذ البستاني، أمّا المستشرق غرنباوم يقرّر أنّها عاشت في النّصف الأول من القرن السابع ميلادي.

ولقبت بالخنساء لقصر أنفها وارتقاع أرنبتيه، عرفت بحرية الرأي وقوّة الشّخصية، يستدل على ذلك من خلال نشأتها في بيت عز وجاه مع والدها وأخويها معاوية وصخر،

ومن خلال القصائد التي كانت تتفاخر بها بكرمهما وجودهما، وأثبتت قوّة شخصيتها برفضها الزّواج من دريد بن الصّمّة سيّد بني جشم الذي عرفت العرب فروسيته.

فتزوَّجت من ابن عمّها رواحة بن عبد العزيز السلمي، إلاَّ أنَّه لم تدم طويلا معه، لأنّه كان يقامر ولا يكترث بماله، لكنّها أنجبت منه ولدًا، ثم تزوّجت بعد ذلك من ابن عمّها مرداس بن أبي عامر السَّلمي وأنجبت منه أربعة أولاد وهم: يزيد ومعاوية وعمرو وعمرة.

ماتت الخنساء ومعها شاهد تضمن به تسجيل يوم موتها ولا نعتمد فيه على رواية الأفراد من عامّة الشّعب.

فمن قائل كانت وفاتها 646 م مايوافق سنة 26 هـ ، وحدّدها البّعض سنة 24 هـ وقد حدّدها الشّيخ محمد محي الدّين بنحو سنة 50 هـ أمَّا لويس شيخو فحدد سنة وفاتها عام 680 م.[1]

[1] – ديوان الخنساء ، ص من 5–12.

شروح ديوان الخنساء:

وقد تصدّى لرواية شعر الخنساء وشرحه جمهور كبيرٌ من العلماءِ منهم ثلاثة عشر راويا وشارحا وهم:

1-أبو عمرو بن العلاء (ت 154 هـ) : وقد ضاع شرحه لديوان الخنساء ،وله في هذا الكتاب خمس وثلاثون رواية أو شرحًا ،وقد نقل عن ((يونس بن حبيب)) .

2-المفضل الضبيّ بن محمد بن يعلى بن عامر بن سالم الكوفي (ت 178 هـ): صاحب المفضليات التي رواها عنه ابن الأعرابي رواية صحيحة .

3-يونس بن حبيب البصري (ت 187 هـ) : روى عنه الأصمعي ،وأشار أبو الفرج الأصفهاني إلى رواية ((يونس)) لقصيدة الخنساء الرائية المشهورة .

4-أبو عمرو ، اسحق بن مرار الشيباني (ت 206 هـ) : جمع أشعار العرب ،وكانت نيفًا وثمانين قبيلة ، وكان أبو عمر الشيباني مصدرًا مهمّا لأخبار الخنساء ورواية شعرها.

5-**أبو عبيدة ، معمّر بن المثنى التيمي البّصري (ت 207 أو 209 أو 210 هـ)**

6-الأصمعي ، أبو سعيد عبد الملك بن قريب (ت 213هـ أو 216 هـ أو 217هـ)

7-ابن الأعرابي ، أبو عبد الله محمد بن زياد (ت 230 أو 232 هـ) ذكر ابن النديم أنَّه عمل ديوان الخنساء .

8- الأثرم ، أبو الحسن علي بن المغيرة (ت 232 هـ) : روى عن أبي عبيدة والأصمعي ، وأخذ عنه أحمد بن يحي ، ثعلب ، وقد أشار أبو الفرج الأصفهاني إلى روايته وشرحه لشعر الخنساء عن أبي عمرو الشيباني .

9-ابن السكّيت ، أبو يوسف ، يعقوب (توفي نحو 245 هـ) : **من** علماء بغداد ، ممن أخذ عن الكوفيين ،وقد لقي فصحاء ، الأعراب وأخذ عنهم ، وحكى في كتبه ما سمعه منهم ، وذكر ابن النّديم أن يعقوب صنع ديوان الخنساء.

10-الأحول ، محمد بن الحسن بن دينار(ت 250 هـ) : من العلماء باللّغة والشّعر ، كان ناسخًا ووراقًا لحنين بن اسحق في منقولاته علوم الأوائل ، وصنع شعر امرئ القيس وذي الرّمة وغيرهما من الشّعراء ،وقد نقل عنه أبو الحسن الأخفش روايته لديوان الخنساء [1]

11- ثعلب ،أبو العباس ، أحمد بن يحي بن سيّار الشيباني (ت 291 هـ)

12-الأخفش ، أبو الحسن ، علي بن سليمان ، الصغير (ت 315 هـ): من أفاضل علماء العربية ، أخذ عن أبي العبّاس ثعلب عن المبرد.

13-الثعالبي ، أبو منصور ، عبد الملك بن محمد بن اسماعيل (ت429 هـ). [2]

[1] – ثعلب أبو العباس الشيباني النحوي ، ديوان الخنساء تماضر بنت عمرو السلمية ،حققه ،أنور عليان أبو سويلم، دار جليس الزمان ، عمان ، ط1 ، 2013 ، ص 10-15.

[2] – المرجع السابق ، ص 16.

قائمة المصادر

والمراجع

- **القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع**

قائمة المصادر والمراجع

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

2) أحمد زرقة، أصول اللغة العربية أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993.

3) أحمد محمد عبد السَّميع الشَّافعي الحسيان، القول السَّديد في مقدمات علم القراءات وفن التجويد، دار البيان العربي، مصر، (د، ط)، 2004.

4) أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

5) أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، (د. ط)، 2004.

6) الإمام محمد بن محمد الجزري، التّمهيد في علم التجويد، مكتبة المعارف، تحقيق، علي حسين التّواب، الرياض، السعودية، ط1، 1985.

7) إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

8) بكاي اخذاري، تحليل الخطاب الشِّعري، وزارة الثَّقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د. ط)،2007.

9) التواتي بن التّواتي، مفاهيم في علم اللّسان، دار الوعي للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط 1، 2008.

10) ثعلب أبو العباس الشيباني النحوي، ديوان الخنساء تماضر بنت عمرو السلمية، حققه، أنور عليان أبو سويلم، دار جليس الزمان، عمان، ط1، 2013 .

11) الجاحظ، البيان والتبيين، الجزء1، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانقي، القاهرة، مصر، ط3، 1968.

12) ابن جني (أبو الفتح عثمان) ، الخصائص ، تحقيق ، محمد علي النّجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، (د. ط) ، 1975.

13) ابن جني، سر صناعة الإعراب، الجزء1، تحقيق، حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1.

14) أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ،(د. ط) ، 1966.

15) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، (د. ط)، 2001.

16) حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د. ط)، 2005.

17) حمدو طمّاس، ديوان الخنساء، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 2 ،2004،

18) ابن خلدون أبو الهيجاء، فيزياء الصوت ووضوحه السمعي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط،1،2006.

19) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج2، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ،2003م.

20) ابن رشيق، العمدة في محاسن النقد وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

21) ريتشارد، مبادئ، النّقد الأدبي الحديث، ترجمة مصطفى بدوي، لجنة التّأليف والنّشر، القاهرة، (د.ط)، 1963.

22) الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم، جزء3، دار المعرفة، لبنان، بيروت، ط2،

23) أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر،الإسكندرية، (د. ط)،2002.

24) سيبويه أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، الكتاب ، تحقيق ،عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة.

25) سيد البحراوي، دراسات أدبية، العروض وايقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)،1993.

26) شكري محمد عياد ، موسيقى الشّعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1978.

27) صبري متولي، علم الصّرف العربي ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة ، مصر، (د. ط)،2002.

28) طارق حمداني، علم العروض والقافية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د. ط)،2011.

29) عبد الغفّار حامد هلال، أصوات اللّغة العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1996.

30) عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوبة، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1998.

31) علي منظور إبرهيم، المنبر في أحكام التّجويد ، دار الدّعوة ، الاسكندرية ، مصر ، ط 03 ، 2007.

32) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1993.

33) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

34) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعميق محمد عبد المنعم خفاجي، درا الكتب العلمية، بيروت، (د. ط)، (د. ت).

35) كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، (د. ط)، 2006.

36) ماريوباي، أسس علم اللّغة، ترجمة، أحمد مختار عمر، علم الكتب، القاهرة ، مصر، ط8، 1998.

37) محمد التّونجي ، معجم علوم العربية ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 2003.

38) محمد خطابي، مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007.

39) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

40) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

41) محمّد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللّغة العام، دار الهدى، الجزائر، (د. ط)، (د. ت).

42) محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقاري العربي، دار النّهضة العربية، بيروت، (د. ط).

43) محي الدّين رمضان، في الصّوتيات العربية، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، (د. ط) ، (د. ت).

44) مصطفى حركات، أوزان الشّعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة مصر، ط1 ، 1998.

45) مصطفى حركات، نظرية الإيقاع الشّعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق، الجزائر، (د. ط)، (د. ت).

46) نادر أحمد جرادان، الأصّوات اللّغوية عند ابن سينا عيوب النّطق وعلاجه، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2009، نقلا عن ابن سينا، القانون في الطّب، مؤسّسة عزّ الدّين للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

47) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مجلد2.

48) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1981

الملتقيات:

1) مزوز دليلة ، سيميائية الحرف العربي ، قراءة في الشّكل والدّلالة ، الملتقى الثالث " السيماء والنّص الأدبي" ، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ، جامعة محمد خيضر بسكرة.

الرسائل الجامعية:

1) إلياس مستاري، البنيات الأسلوبية في ديوان " الموت في الحياة " لعبد الوهاب البياتي، إشراف الأستاذ الدّكتور بشير تاوريريت، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في النّقد الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009، 2010 م (مخطوط غير منشور) .

2) بوعيسى مسعود، التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى، ديوان الجزائر، نموذجا، اشراف علي منصور(مخطوط الماجستير)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012.

3) عالية محمود حسن ياسين، الدّرس الصّوتي في التّراث البلاغي العربي حتّى نهاية القرن الخامس الهجري (مخطوط الماجستير)، كلية الدّراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنية، 2003.

4) محمد ناجح حسن، الابداع والتلقي في الشعر الجاهلي، اشراف احسان الديك (مخطوط ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا فلسطين، 2004.

5) نجيب بوشارب، البنية الصّوتية والدّلالية في ديوان تغريدة جعفر الطيار، يوسف وغليسي (مخطوط الماجستير)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013 – 2014.

الدَّوريات:

1) أحمد محمد سالم الزاوي، مجلة كلية الآداب واللغات، الخليل بن أحمد الفراهيدي، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 9.

2) عبد الرحمان تبرماسين، التوازنات الصوتية، التوازي البديع التكرار العدد1، مجلة المخبر، قسم الادب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة (د.ت)، 2004

3) عبد الرحمان حاج صالح، مدخل إلى اللّسان الحديث(3)، معهد إدارة العلوم اللسانية والصّوتية، الجزائر، 197، مجلة1، ع1،

4) عبد الرحمان تبرماسين، محاضرات في العروض وموسيقى الشّعر، الجزء 1، منشورات محمد خيضر بسكرة، 2000 –2001.

5) عبد العزيز الصيغ، نظرية المخارج، مجلة كلية الآداب واللغات جامعة بسكرة، العدد8، جانفي، 2011

6) محمد إسماعيل وصفوان سلوم، أثر الصّوائت في الدّلالة (الإفرادية والتّركيبية)، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلمية، سلسلة الأدب والعلوم الإنسانية، مجلد 32، العدد (1)، 2010.

7) مليكة بوراوي، بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة باجي مختار، قسم اللغة العربية وآدابها، عنابة.

الفهرس

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

مقدمة.....أ-ب-ج-د

مدخل: أهمية الدراسة الصوتية

أهمية الدراسة الصوتية ص7-23

أولا: مفهوم الصوت.....ص7

1- لغة ص7

2- اصطلاحا.....ص7-11

ثانيا-نشأة الدّراسة الصّوتية وتطورها.....ص12-13

ثالثا-العلاقة بين الحرف والصّوت.....ص14-15

رابعا-صفات الأصوات ومخارجها.....ص16

1-مخارج الأصوات.....ص17-18

أ-عند القداماء.....ص17

ب-عند المحدثين.....ص18

2-أقسام الصوت.....ص19-21

أ-الصوامت ص19

ب-الصوائت ص20-21

3-صفات الأصوات. ص21-23

الفصل الأول: موسيقى الأصوات الخارجية ودلالتها في شعر الخنساء

*الموسيقى الخارجية.....ص25-51

1-الوزن العروضي.....ص26

أ-البحر الشّعري.....ص30-33

ب-الزّحافات والعلل.....ص34-40

2-بين القافية والرّوي.....ص41-51

أ-القافية لغة واصطلاحا.....ص41-48
ب-الرّوي لغة واصطلاحا.....ص48-51
الفصل الثاني: موسيقى الأصوات الدّاخلية ودلالتها في شعر الخنساء
*الموسيقى الداخلية ص53-97
أولا-صفات الأصوات.....ص54
1-الصّوامت.....ص54
أ-الصّفات الأساسية ص56-65
أ-1-الأصوات المهموسة.....ص57-65
أ-2-الأصوات المجهورة.....ص57
ب-الصّفات الثانوية.....ص65
ب-1-الأصوات الشّديدة.....ص66-69
ب-2-أصوات الرخوة.....ص70-73
ب-3-أصوات المتوسطة.....ص74-76
ج-الصّفات الفارقة.....ص76-78
2-الصّوائت.....ص79-84
ثانيا-مخارج الأصوات.....ص85-88
ثالثا-التّكرار.....ص85-88
1-تكرار الكلمة.....ص90-91
2-تكرار الجملة.....ص91
خاتمة.....ص99-100
ملحق.....ص102-104
قائمة المصادر والمراجع.....ص106-112
فهرس الموضوعات.....ص114-115

ملخّص:

نحاول في هذه الدِّراسة أنْ نتعرضَ إلَى عنصريْن مهمَّين في الدِّراسةِ النَّصية، وهمَا المُوسيقى الدَّاخلية التي تهتم بصفات الأصوات ومخارجها، والموسيقى الخارجية من وزن وقافية، إذ بهما تعطي للنّص قالب لغوي جاهز بكلّ النّغمات الموسيقية، وكلّ واحدة منهما لها قانونها الخاص في تحقيق الاتساق والانسجام للنص، حيث حاولنا طرح مفاهيم أوّليّة والتّأصيل لها من خلال إبراز الدّلالة الصوتية في ديوان الخنساء سواء كانت الدّراسة تحليلية أو إحصائية أو وصفية.

Abstract:

We will try to exposure in this study on two principle items in the textual study.On of them is the internal music which interested on the sounds and its outputs and the second is the external music that formed of forms and rhyme , Those create a musical melodies. Each one has a special low to achieve harmony to the text. So that, we have tried to put up a primacy concepts through showing the vocal significance in diwan al-khansa regardless it was analytical or statistical or descriptive