جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

الاتّساق الصوتي وأثره في انسجام معلقة الأعشى دراسة إحصائية تحليليَّة

الدكتور

عبد الله بن سليمان بن محمد السعيد

أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - بجامعة الملك سعود - المملكة العربيَّة السُّعوديَّة

العدد الخامس والعشرون

للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م

الجزء الثالث

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

الاتّساق الصوتي وأثره في انسجام معلقة الأعشى دراسة إحصائية تحليليَّة

عبد اللّه بن سليمان بن محمد السعيد

قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب ـ بجامعة الملك سعود ـ المملكة العربيَّة السّعوديَّة .

البريد الإلكتروني: abdullahelsaeed@gmail.com

الملخص

يتوجه هذا البحث إلى بيان مركزية الاتّساق الصوتيّ والإيقاعيّ وأثره في البنية الدلالية لمعلقة الأعشى، فيرصد مظاهر الاتساق الخارجي ممثلة بالوزن والقافية، ومظاهر الاتّساق الداخلي في الحرف والكلمة والجملة محاولاً أن يتبين أثرها في انسجام القصيدة، وقد اعتمد البحث نظرية التحليل النصي في الوصول لغايته تلك، وانتهى إلى فاعلية الإيقاع الصوتي في هذه المعلقة، وأنه جاء متّسقًا في ذاته منسجمًا مع الدلالة الكليّة للنصّ، وأن الصورة الصوتية أدت إلى تماسك القصيدة وانسجام دلالاتها وتأثيرها.

الكلمات المفتاحية : الإيقاع الصوتي- الاتّساق- الانسجام- الموسيقا الشعرية- الأعشى .

Phonological consistency and its effect on the coherence of Al-A'sha's Long-hanged "Mu'allaqa" Poem Statistical and Analytical Study

Abdullah bin Suleiman Al-Saeed
Associate Professor, Arabic Language and Literature Dept., King Saud University - Kingdom of Saudi Arabia
Email: abdullahelsaeed@gmail.com

Abstract

This study aims to demonstrate the centrality of phonemic coherence and its effect on the semantic structure of the Al-A'asha Poem, so it monitors the manifestations of external phonemic coherence represented by rhyme and rhyme scheme, as well as the manifestations of internal consistency at the level of the letter, word and sentence, trying to discern its effect on the coherence of the poem. The study concluded with effectiveness of phonemic coherence in formal level of the poem and that it was consistent in itself and in coherence with the overall connotation of the text.

Key words: rhythm – coherence – cohesion - poetic music – Al -A'sha

بسم الله الرحمن الرحيم

المُقَدِّمَة

عني عدد من الباحثين بدراسة الاتّساق النصِّي في نماذج تطبيقية متعددة رغبة في الاستعانة بما أنتجته المناهج النقدية من معارف وعلوم، واختبار فاعليتها في دراسة نماذج تطبيقية محددة.

وكنت عمدت إلى دارسة الاتّساق النصّي في معلقة الأعشى رغبة في الانطلاق من فضاء التنظير إلى واقعية التطبيق، فوجدت أن المعلقة حملت تنوعًا في معاييرها النصية، وأنها صنعت شبكةً متماسكةً من العلاقات الفاعلة والمؤثرة في انسجام القصيدةِ وتحقيق كفاءتها اللغوية والتواصلية، ولكني شعرت أن جزءًا مهمًّا من اتساق القصيدة وتماسكها يمكن إعادته إلى الجانب الصوتي والإيقاعي، وبخاصة أن النصوص الشعرية تقوم في كثير من جوانب بنائها وطبيعتها على الجانب الصوتي والإيقاعي.

ورغبة في استكمال هذا الجانب البحثي واختبار مركزية الاتّساق الصوتي وأثره في انسجام النصّ الشعري من عدمه فقد ارتأيت الوقوف على هذه المعلقة، واختبار نسقها الصوتي والإيقاعي في المستوى الشكلي، واستجلاء أهم الملامح التي تفصح عن هذا الاتّساق وأثره في تحقيق انسجام القصيدة وتناغمها الدلالي.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أولاً – مصطلحات الدراسة :

تعتمد هذه الدراسة على ثلاثة مصطلحات رئيسة يرى الباحث ضرورة إعادة ضبطها وتوجيهها، وهي الإيقاع الصوتي (Phythm)، والاتّساق النصي (Cohesion)، والانسجام (coherence).

فأما الإيقاع الصوتي فقد جاء في اللغة بمعنى اتفاق الأصوات وتوقيعها، ففي مادة (وقع) من لسان العرب: "الإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها، وسمى الخليل -رحمه الله- كتابًا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع".

والإيقاع الذي نقصده في هذا البحث هو تلك الطاقة الموسيقية الإيقاعية اللغوية التي يضمنها الشاعر خطابه الشعري، سواءً أكان ذلك الإيقاعُ الإيقاعَ الخارجيّ المتمثل في الوزن والقافية أم كان الإيقاعَ الداخليّ المتمثل في اتساق الأصوات وتآلفها وانتظام النغم الصوتي داخل البيت الشعري، وفق تشابهات واختلافات تجمع عناصر الثبات وعناصر الانتهاك، وتتضمن النسق والخروج على النسق؛ لتصور حركة المعنى في نفس الشاعر، ولتصنع مثيرات لغوية نفسية تطبع بصمتها في نفس المتلقي؛ لتثير استجاباته المختلفة على تنوع مظاهرها وصورها.

وقد ورد ضبط هذا المصطلح أو قريبًا منه في معجم المصطلحات الأدبية، يقول صاحب المعجم: "الإيقاع (Phythm) تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر. ويتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع أو بانتظام طروء الحركة والسكون. وفي النثر يكون الإيقاع ملحوظًا بتنوع الحركة، والجمل المتوازنة

وتنوع بناء الجملة وطولها، ووسائل الانتقال من فقرة إلى فقرة، أو من جملة إلى جملة، والرخامة وحسن الوقع في الأذن" (١) .

ولا بد من التنبّه إلى أن النبر المختص بالإيقاع في الشعر العربي هو ذلك النبر الذي يختص بنطق الجمل وتنغيمها والوقوف على أواخرها ووصلها ونحو ذلك، وليس النبر الذي يأتي على بعض مقاطع الكلمة ذاتها، حيث إن ذلك ليس من خصائص اللغة العربية (٢).

وأما الاتّساق النصّي فجاء الاتّساق في اللغة العربية بمعنى الحمل والجمع والضمّ والانتظام والاستواء والكمال، ففي مادة (وسق) من لسان العرب: "وسقت الشي أسقه وسقًا إذا حملته، ... والوسوق ما دخل فيه الليل وضم، ... والاتّساق: الانتظام"، وجاء النصُّ على معان تدور على الإظهار والإبراز وبلوغ الشيء غايته ومنتهاه، ففي مادة (نصص) من لسان العرب: "النَّصُّ :رفْعُك الشيء، ... وكل ما أُظْهِرَ فقد نُصَّ، ... وأَصل النَّصّ أَقصى الشيء وغايتُه، ... ونصُّ كلِّ شيءٍ منتهاه".

والاتّساق النصّي الذي نقصده في هذا البحث هو ما عرفه محمد خطابي بأنه "ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنصّ/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته" (٣)، وإذا كانت اللغة -كما يذكر محمد خطابي- تنقل المعاني إلى كلمات، والكلمات إلى أصوات أو كتابة (٤)، فإن الاتّساق

---

(١) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص ٥٧.

(٢) للتوسع في هذا الموضوع ينظر: برباق ربيعة، الإيقاع الشعري-دراسة لسانية جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر-بسكرة- ، الجزائر، العدد الثامن، ٢٠١١م.

(٣) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ٥.

(٤) المرجع السابق، ص ١٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

النصي يجب أن يتجسد في هذه المخرجات، وبذلك فإن الاتّساق الصوتي لخطابٍ ما جزءٌ لا يتجزأ من الاتّساق النصيِّ لذلك الخطاب، ومن الوسائل الشكليةٍ المؤثرة في بنائه وتكوينه.

وأما الانسجام فجاء في اللغة على معنى السيلان وانصباب الماء والمطر ونحوه، ففي مادة سجم من لسان العرب: "سجمت العين الدمع والسحابة الماء، ... وانسجم الماء والدمع، فهو منسجم، إذا انسجم، أي انصبّ"، وفي المنجد: "وانسجم الكلام انتظم، ... وعند البديعيين أن يكون الكلام خاليًا من التعقيد، سهل التركيب، عذب الألفاظ، بعيدًا عن التكلف، له في القلوب وقع، وفي النفوس تأثير" (١)، والانسجام عند النصيين "أعمّ من الاتّساق كما أنه يغدو أعمق منه بحيث يتطلب بناء الانسجام من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولِّده، بمعنى تجاوز رصد المتحقق فعلاً (أو غير المتحقق) أي الاتّساق، إلى الكامن (الانسجام)"(٢) وبذلك فإن الانسجام "يتضمن حكمًا عن طريق الحدس والبديهة، وعلى درجة من المزاجية حول الكيفية التي يشتغل بها النص، فإذا حكم قارئ على نصٍّ أنه منسجم فلأنه عثر على تأويلٍ يتقارب مع نظرته للعالم؛ لأن الانسجام غير موجود في النص فقط، ولكنه نتيجة ذلك التفاعل مع مستقبل محتمل"(٣).

والإيقاع بصورته المنتظمة ومركزية وجوده جوهر الشعر، وروحه الخاص الذي يميزه عن النثر، فهو يمثل ركيزة مهمة في تأسيس العمل الشعري وبنائه، والجانب الصوتي من أهم ما يميز اللغة الشعرية، "فالموسيقا جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه" (٤)، "والشعراء لا

(١) لويس المعلوف وفرنارد توتل، المنجد في اللغة والأعلام، ص ٣٢٢.
(٢) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ٥-٦.
(٣) نعمان أبو قرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، ص ٩٢.
(٤) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤٧٢.

يستخدمون الموسيقى لمجرد الطرب فحسب، وإنما لتلافي النقص في تعبيرهم، وكأنها التعبير الذي عثرت عليه الإنسانية للإفصاح عن عالمي النفس والكون وما يطوى فيهما من حقائق وأسرار" [١].

وانطلاقًا من هذا التصور وبما أن الأعشى عرف بتميزه الإيقاعي حتى سُمِّي صنَّاجة العرب لجودة شعره[٢]، ولكثرة ما تغنَّت العرب بشعره [٣]، فسأحاول الوقوف على أثر الاتّساق الصوتي في معلقته رغبة في اختبار هذا النسق ومدارسته وصولاً إلى تبيّن أثره في انسجام خطابه الشعري، ودوره في تحقيق المكانة التي عرف بها، مع مراعاة التقسيم الموضوعي لهذه المعلقة متى كان لذلك أثرٌ صوتي، وقد اعتمدت في هذا التقسيم على النسخة العلمية من الديوان، وذلك في أربع لوحات على النحو التالي: [٤]

١- لوحة الحبيبة (الخصب والحياة): (١-٢١).
٢- لوحة المطر (الخصب والأمل): (٢٢-٣٠).
٣- لوحة اللهو (المتعة والمغامرة): (٣١-٤٤).
٤- لوحة الآخر (القلق والحرب): (٤٥-٦٦).

---

(١) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص١٥١.

(٢) ينظر: ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج ٧/ص ٢٥٩ .

(٣) ينظر: الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص ١٦١، وذكر ابن قتيبة أنه إنما سمي بذلك لأنه أول من ذكر الصنج في شعره (انظر: ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ج١/ ص ٢٥٠) ولعل ذلك اجتمع له، فظهر في شعره الموسيقيةُ صفةً وآلاتُها ذكرًا بأثرٍ من حبه لها ولآلاتها.

(٤) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، ص ٥٤-٦٣، والمنهج الذي سيتبعه الباحث هو أن يعتمد على هذا الشرح للديوان، فإن أوردت رواية مختلفة أو رجّحْتُ شرحًا آخر نسبت إليه في موضعه.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثانياً- الاتّساق الصوتي الخارجي وأثره في انسجام المعلقة:

أ- اتساق الوزن العروضي:

يأتي الوزن الشعريّ في مقدمة المظاهر الموسيقية التي ينبعث عنها الشعر العربي القديم، فهو "من ألزم العناصر للغة الشعر وأسلوبه"(١)، وهو المظهر الرئيس الذي يشكل موسيقاه الخارجية، والنمط الذي لا يمكن تشكيل عمل شعري بدونه.

جاءت هذه القصيدة على بحر البسيط التام، وعروضها وضربها مخبونان، والتقطيع العروضي له:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفلعن فاعلن مستفعلن فعلن
ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ	ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ

ويعد هذا البحر من أطول البحور وأكثرها اتساعًا، فهو والطويل "أطولا بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهجنة"(٢)، ويكاد يجمع النقاد الذي يرون ارتباط الوزن بالإيحاء الشعري على ما فيه من الشجن والرصانة، فالقرطاجني يذكر أن له سباطة وطلاوة(٣)، والبستاني يفضله على الطويل في الرقة والجزالة(٤)، وعبد الله الطيب يصفه بالأبهة والفخامة (٥).

(١) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص٣١٨.
(٢) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص٣٦٢.
(٣) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٩.
(٤) انظر: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظما، ص ٩١.
(٥) انظر: عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج ١/ص ٣٦٢.

وهذا البحر يتَّسع لكثير من المعاني والتصرف في التراكيب [١] ، كما أن له في الشعر العربي الجيد "نغمة شجن مناسبة نحسها ولا نكاد ندرك سرها"[٢]؛ ولذلك فإنه "يتفق مع الشجن والتذكر والحنين" [٣]، كما يناسب من الموضوعات "ما يحتاج إلى الجزالة والقوة"[٤] ، وما يستلزم "الجلال والرصانة والعمق"[٥].

وروحه كما يراه –عبد الله الطيب– لا يخلو من العنف أو اللين [٦]، وهو مناسب للمجرى الخطابيّ في القوة والشدة، وللعاطفة الظاهرة الجلية من حنين أو ألم في الرقة واللين وما يجري مجراهما [٧]، والذي يجمع بينهما حدة العاطفة والتعبير عنها بنغم إيقاعي ذي شجن؛ ولذا تكاد تكون صبغته على وجه الإجمال صبغة إنشائية إذا افترضنا في الطويل صبغة خبرية [٨].

وقد تنازعت هاتان السمتان مقاطع المعلقة، فأنت تشعر بفيض من الحنين والألم في حديث الشاعر عن محبوبته هريرة، فهو متردد بين شدة الإعجاب بصفاتها والحسرة على رحيله أو رحيلها عنه، ثم لا يلبث أن يتحول إلى شيء من اللهجة الخطابية في حديثه عن اللهو وعن المطر، ثم إلى الحدّة الخطابية في رسالته التي خاطب بها يزيد الشيباني.

---

(١) انظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص ٣٢٣ .
(٢) عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص٤٧١.
(٣) عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، ص٧٢.
(٤) بدير حميد، ميزان الشعر، ص٤٥ .
(٥) عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، ص١١٦.
(٦) انظر: عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج١/ ص ٤١٤-٤١٥.
(٧) انظر: المرجع السابق، ج١/ ص ٤١٤ وما بعدها.
(٨) ذكر ذلك على وجه التقريب والتمثيل الدكتور عبدالله الطيب، انظر: المرجع السابق، ج١/ ص ٤١٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وقد ساعد على هذا التعبير العاطفي استعمال الأساليب الإنشائية بما تحمله من نبرات حادة تشعر معها أن الأعشى كان ينادي أو يخطب: (ودِّع هريرة، وهل تطيق وداعًا أيُّها الرجل؟، أأن رأت رجلاً أعشى...؟، يا من يرى عارضًا...؟، وكيف يشيم الشارب الثمل؟، أبلغ يزيد، أما تنفك تأتكل؟)، وتتابع الصفات: (دهر مفند خبل، مسبل هطل، جوز مفأم عمل منطق بسجال الماء متصل، ...) واستعمال أساليب التعميم: (لا ريث ولا عجل، لا جاف ولا تفل، ولا اللذاذة من كأس ولا الكسل، لا ميل ولا عزل) وتأخير الفاعل أو نائبه: (كما استعان بريح عشرق زجلُ، عُلِّق أخرى غيرها الرجل، تدافع منه الربو، تجانف عنها القود والرسل، يدفع عن ذي الحيلة الحيل ...) ونحو ذلك مما يحول النبرة الإيقاعية إلى الشدة والحدة والتعبير الملتهب عن المشاعر والعواطف.

وهذه النغمة جاءت متسقة مع طبيعة الموضوع الذي يتناوله الشاعر فهو مزيج من الألم والأمل، الألم لفقد الأمان ولحضور القلق في الرحيل وفي الحرب، والأمل بالفرج المتمثل بانتهاء المشكل وهطول المطر وانصبابه على ديار قومه، ومزيجٌ من السِّلم والخصب الذي تمثله هريرة والمطر والألم والشجن الذي تمثله الحرب ومناكفات يزيد، والوزن الشعري بما يحمله شجن ومن اتساع يمثل ذلك تمثيلاً قويًّا، وليس أجمع للألم والأمل من الشجن الرصين الهادئ الممتدّ، ولا أحوج للمعاني التي طرقها الشاعر من الجمع بين الرصانة والقوة التي تجدها في اتساع هذا البحر وامتداده، والشجن الذي تجده في ضرباته الإيقاعيّة المتوازنة من جهة توزيع التفعيلات ومن جهة الامتداد للوصول إلى الضربة الإيقاعية الممتدة في عروضه وقافيته.

ولا شك أن جزءًا كبيرًا من هذه الرصانة والقوة يعود إلى طبيعة التفعيلات التي يتضمنها هذا البحر، فمتى كانت التفعيلات ممتدة واسعة أعطت البحر رصانةً وقوة، ومتى كانت متشابهة متكررة أعطته موسيقية وطربًا، فأما الأولى فلا ينافسه فيها في صورته الكاملة إلا الطويل، فعروض كل منهما يتسع لثلاثة وعشرين حرفًا، ولضرب الطويل ثلاث حالات يتقدم فيها على البسيط في حالة ويساويه مرة ويتأخر عنه في الثالثة (١)، وأما الثانية فتتكرر صورة تفعيلاته أربع مرات في البيت الواحد، ويغلب على صورة عروضه وضربه التكرار كذلك بما يعطيه ضربات موسيقية متتالية متشابهة، وقد يفسر هذا ما شعر به بعض النقاد من أن له نغمة شجن لا يكاد يدرك سرها (٢).

ولعل مما يزيد في أثر هذه الضربات وموسيقيتها أن يكون التشابه بينها أطول زمنًا، وبخاصة في أواخر شطري البيت؛ لأنهما نظام صوتي يجب أن يلتزمه الشاعر في أبيات القصيدة كلها، وهو ما نراه في البسيط، فالنظام الصوتي المتكرر الذي يجب أن يلتزمه الشاعر يمتد في سبعة أصوات (عِلنْ فَعِلنْ)، وهذه الأصوات التي يلتزمها الشاعر تحدث تكرارتٍ زمنيّة متساوية تزيد من اتساق البيت الموسيقي والإيقاعي، وقد يفسّر هذا ما ذكره البستاني من أنه يفوق الطويل رقة وجزالة (٣)، وما ذكره عبد الله الطيب من قوة دندنته، وأنه إنما يناسب العواطف الحادّة العنيفة والنسيب الملتاع والشجن القويّ ونحو ذلك (٤).

---

(١) محمود مصطفى، شرح كتاب أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، ص ٥٠-٥٤، ٦١-٦٣ .

(٢) انظر: عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص٤٧١ .

(٣) انظر: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظما، ص ٩١.

(٤) انظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج ١/ص ٤١٤-٤٤٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ولا تكون عروض البسيط التامّ إلا مخبونةً، وأما ضربه فيأتي مخبونًا ومقطوعًا [١]، وقد جاء العروض والضرب هنا مخبونين، وخبنهما يحدث اتفاقًا موسيقيًّا تتساوى به إيقاعات النغم ويأتلف بعضها مع بعض، وتتسق فيه الأصوات وتترابط، ويزداد به الأثر الموسيقي والإيقاعي في القصيدة.

فإذا تجاوزنا تفعليتي العروض والضرب ونظرنا في بقية التفعيلات وما قد يدخلها من زحافات فإننا نجدها على النحو الآتي:

تفعيلات الشطر الأول			تفعيلات الشطر الثاني		
الأولى	الثانية	الثالثة	الأولى	الثانية	الثالثة
١١	٧	٢١	١٣	٩	٢١
٩	١٤	٠	٨	١٢	٠
١	———	٠	٠	———	٠
الأولى	الثانية	الثالثة	الأولى	الثانية	الثالثة
٧	٧	٩	٥	١	٩
٢	٢	٠	٤	٨	٠
٠	٠	٠	٠	٠	٠
الأولى	الثانية	الثالثة	الأولى	الثانية	الثالثة
٨	٧	١٤	١٠	٤	١٤
٥	٧	٠	٤	١٠	٠
١	———	٠	٠	———	٠

(١) محمود مصطفى، شرح كتاب أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، ص ٦٢، ٦٣ .

تفعيلات الشطر الأول			تفعيلات الشطر الثاني		
الأولى	الثانية	الثالثة	الأولى	الثانية	الثالثة
١٤	١٠	٢٢	١٣	١١	٢٢
٧	١٢	٠	٧	١١	٠
١	———	٠	٢		٠
الأولى	الثانية	الثالثة	الأولى	الثانية	الثالثة
٤٠	٣١	٦٥	٤١	٢٥	٦٦
٢٣	٣٥	١	٢٣	٤١	لا يوجد
٣	———	لا يوجد	٢	———	لا يوجد

من خلال هذا الجدول نلحظ حضورًا لافتًا للخبن في التفعيلة الثانية من كل شطر، فقد بلغت نسبتها في الشطر الأول ٥٣% ، وفي الشطر الثاني ٦٢%، وهو أمر يرجع إلى طبيعة البحر الموسيقية، حيث يتكون كل شطر من تفعليتين متكررتين (مستفعلن فاعلن)، ولما كان (فاعلن) من العروض والضرب مخبونين فإن خبنهما في حشو البيت يحدث توقيعًا موسيقيًّا عذبًا؛ لتساوي ضربات النغم فيهما، فيصبح (مستفعلن فعِلن، مستفعلن فعِلن)، كما نلحظ أنه سجل حضورًا أكبر في الشطر الثاني؛ وذلك أن الحضور الموسيقي في الشطر الثاني يظهر أكثر ثباتًا ورسوخًا بما فيه ضربات موسيقيَّة وإيقاعيّة تمثل قرار البيت وغايته التي ينتهي إليها.

فإذا نظرنا في تفعيلتي (مستفعلن) في كلٍّ من الشطر الأول والثاني فإننا نجد نسبًا متقاربة تمامًا في الشطرين، ففي التفعيلة الأولى منهما كان حضور التامة واضحًا، فقد بلغ في الشطر الأول ٦١% ، وفي الشطر الثاني

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٦٢% ، وجاء الخبن في ٣٥% تقريبًا في كلٍّ منهما، وأما تفعيلة (مستفعلن) الثانية فجاءت تامة بنسبة ساحقة في الشطر الأول ٩٨.٥%، وبنسبة ١٠٠% في الشطر الثاني، وهو أمر يدلّ على شيئين أراهما مهمّين، أولهما أن جوّ الانطلاق والثقة والاتساع كان واضحًا في التفاعيل التامة من القصيدة، وثانيهما أن الزحافات يتفاوت موقعهما باختلاف موقع التفعيلة من الشطر؛ ولذا فإن الخبن اختفى أو كاد من التفعيلة الملاصقة للعروض والضرب، إذ كانوا يتوسعون في ابتداء الشطر والبيت ما لا يتوسعون بعد التوسط فيهما، ولأن اتساق الضربات الموسيقية يصبح أكثر وضوحًا وإلحاحًا عند الاستمرار في البيت، وملحظ آخر أراه مهمًّا كذلك، وهو أن التفعيلة الوحيدة التي جاءت مخبونة كانت في اللوحة الرابعة التي تمثل القلق والحرب، ومن البديهي أن يضعف فيها جو الانطلاق والثقة ولو شيئًا قليلاً في ظل تأزم الخطاب وتحولّه إلى التهديد، كما يدلّ وجودها في هذه اللوحة دون غيرها على اتساق هذه النغمات الإيقاعية مع طبيعة الخطاب الشعري وانسجامه معها.

وأما الطيّ فورد قليلاً جدًّا، فقد ورد ثلاث مرات في التفعيلة الأولى من الشطر الأول بنسبة ٤.٥% ، ومرتين في التفعيلة الأولى من الشطر الثاني بنسبة ٣%، وسبب وروده قليلاً لما فيه من الثقل، وهو ما يتناسب مع ما عرف به شعر الأعشى من موسيقيّة عذبة، وعدمُ وروده في التفعيلة الثانية في كل شطر يؤكد ما ذكرته قبل من أنهم يتوسعون في ابتداء البيت ما لا يتوسعون فيما بعده، وأن الالتزام بوحدة النغم يزداد كلما اقترب البيت من عروضه وضربه.

فإذا نظرنا في حضور هذه الزحافات في المقاطع، فإننا نجد تقاربًا في توزيع الزحافات يدلّك على اتساق مقاطع القصيدة موسيقيًّا وتقارب إيحاءاتها بما يؤكد وحدة الجو العام الذي تنطلق منه، وتماسك أجزائها.

كما يلفت النظر في لوحة المطر حضور التفاعيل التامة في الشطر الأول وحضور التفاعيل المخبونة في الشطر الثاني، وأحسبه يعود إلى أرْيَحِيَّةٍ في ذكر المطر ينطلق معه الشاعر في التفاعيل التامة، ثم يتحوّل إلى تمثيل حركة الماء واندفاعه في الشطر الثاني فيتحوّل إلى التفاعيل المخبونة؛ لأن تتابع الحركات يمثل اندفاع الماء في الأرض الذي يتمناه الشاعر معبِّرًا عن صورة المطر في الوجدان العربي.

وأما الأبيات المفردة فإن مما يلفت النظر خلوّ البيت الثاني من القصيدة دون غيره من زحافات الحشو، وهو قوله:

غَـرّاءُ، فَرْعـاءُ، مَصْـقولٌ عَوارِضُـها تَمْشِي الهُـوَيْنا كَما يَمْشِي الوَجِي الوَحِلُ

وأحسب أن حركة الإيقاع تمثل تريّث الشاعر وتلذّذه بذكر صفاتها، كما تمثل طبيعة مشيتها (الهوينا) التي ينقلها الشاعر، فكما أن الحبيبة تمشي الهوينا، فكذلك نغم هذا البيت يمشي الهوينا، فيمتدّ إلى أقصى ما تسمح به تفاعيل البيت الشعري، ويتوقف عند كل ساكن بقدر ما تسمح به موسيقا البيت وإيقاعاته.

ويلي هذا البيت في هذه الميزة اثنا عشر بيتًا ورد فيها الزِّحاف مرة واحدة، وكلها تتماهى مع المعاني التي تأتي بها، منها ثلاثة أبيات وردت متتابعة، ثم أعقبت ببيتٍ فيه ثلاثة زحافات، يقول:

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

نـــازَعتُهُم قُضُـــبَ الرّيحـــانِ مُتَّكِئًـــا ... وَقَهْـــوَةً مُـــزَّةٌ راووقُهـــا خَضِـــلُ (١)
لا يَســـتَفيقونَ مِنهـــا -وَهـــيَ راهِنَـــةٌ- ... إِلّـــا بِهـــاتٍ، وَإِن عَلّـــوا وَإِن نَهِلـــوا (٢)
يَســـعى بِهـــا ذو زُجاجـــاتٍ لَـــهُ نُطَـــفٌ ... مُقَلِّـــصٌ أَســـفَلَ السِّـــربالِ مُعتَمِـــلُ (٣)
وَمُســـتَجيبٍ تَخـــالُ الصَّـــنْجَ يَســـمَعُهُ ... إِذا تُرَجِّـــعُ فيـــهِ القَيْنَـــةُ الفُضُـــلُ (٤)

ففي الأبيات الثلاثة الأولى يأتي الخبن مرة واحـدة فـي التفعـيلات الداخلية، وهو ما يناسب معاني البيت التي توحي بشـيء مـن الأريحيّـة والتمهل في شرب الخمر والتمتع بمذاقها، ومع دلالات الكلمات التي يأتي بها البيت: (متكئًا، لا يستفيقون، وهي راهنة)، حتى إذا انتقل الشاعر إلى وصف المستجيب والصنج وما يفرضه السماع من نشاط وحركة وحيويّـة انتقـل النغم إلى السرعة والنشاط بدخول الخبن ثـلاث مـرات علـى التفعـيلات الداخلية، وهو ما يناسب معنى البيت ويتسق مع إيحاءاته.

ب- اتساق القافية:

القافية قرار البيت وآخر ما يستقر منه في السمع، " وهي الضـربة الأخيرة التي تثبت عندها كل لحظة موسيقية" (٥)، "وتكرارها يزيد في وحـدة

(١) المزة: الخمرة اللذيذة، وقيل: التي تلذع اللسان، وليس فيها حموضة (اللسـان، مـزز) ، وراووقها: الراووق إناء الخمر، وخضل: ندي.
(٢) وإن علوا وإن نهلوا: النهل الشرب الأول والعلل الشرب الثاني.
(٣) نطف: جمع نطفة، وهي اللؤلؤة العظيمة، ومقلص: مشمر، والسربال: القميص، معتمـل: مستمر في الخدمة والعمل.
(٤) المستجيب: العود، والصنج: دوائر صغار من نحاس تمسك بأصابع اليد، ويصفق بإحداهما على الأخرى، يصف تناغم إيقاعاتهما، والفضل: التي تلبس ثوبًا واحدًا.
(٥) شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، ص ١٠٢ .

النغم"[١] ، ولها في الشعر العربي فضل تميّزٍ ومزيد سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى [٢] .

وحدّ القافية "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب، وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين " [٣].

وتتكون القافية في هذه القصيدة من خمسة أحرف مع حركة الحرف الذي قبلها، فحرف الرويّ موصول بالواو، ومسبوق بحرفين متحركين، وقبلهما حرف ساكن، مع حركة الحرف الذي قبله، ويغلب أن تكون القافية في هذه القصيدة كلمة وجزءًا من كلمة، وقد تأتي كلمةً واحدة.

ويلفت النظر انسجام القافية مع الدلالة الكليّة للنص، فحرف الرويّ صوت مذلق [٤] مجهور منحرف مستفل يجري بين الشدة والرخاوة [٥]، والوصل الناشئ عن إشباع الضم صوت مدِّيّ جوفيّ مجهور مصمت رخو منفتح مستفل [٦]، وهما من الأحرف التي تستسيغها الآذان ولا يتعسر فيها النطق بمجاورتها لحروف الهجاء الأخرى [٧]، وصوت اللام من أكثر

---

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤٦٩.

(٢) انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤٦٨. وانظر – كذلك –: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص٣٢٤ وما بعدها، وكذا: بدير حميد، ميزان الشعر ، ص ١٥٠ .

(٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج١/ ص ١٥١.

(٤) ينظر: ابن دريد، جمهرة اللغة، ج١/ ص ٤٥، وكمال بشر، علم الأصوات، ص ١٢٧.

(٥) حول هذه الصفات ينظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج٢/ص ٥، وإبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٢١-٢٤، وإبراهيم الدوسري، شرح المقدمة الجزرية، ص ٦٠-٦٥.

(٦) ينظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج٢/ ٢٢٣، وإبراهيم الدوسري، شرح المقدمة الجزرية، ص ٦٠-٦٥.

(٧) حول هذا الحكم انظر: ابن دريد، جمهرة اللغة، ج١/ ص ٤٥، وإبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٣٤.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين [١]، كما أنه بجهريّته وتردّده بين الشدّة والرخاوة يناسب جوّ النصّ القائم على مزج الألم بالأمل، والتهديد بالرغبة في السكون والسلام، والصدّ باللين والمتعة، والحرب بالمطر.

وشيء آخر نلحظه في القافية، وهو اتساق كثير من القوافي بما يشبه لزوم ما لا يلزم بتكرار الحرف السابق للرويّ في قافيتين متتابعتين أو بتكرار حركته أو وزنه أو نحو ذلك، فمن ذلك قوله:

وَعُلِّقَتْنِي أُخَيْرَى مَا تُلائِمُنِي ... فَاجْتَمَعَ الحُبُّ حُبّاً كُلُّهُ تَبِلُ [٢]

فَكُلُّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِي بِصَاحِبِهِ ... نَاءٍ، وَدانٍ، وَمَحْبُولٌ، وَمُحْتَبِلُ [٣]

فالقافيتان تتفقان في أحرفهما الثلاثة الأخيرة، فكلٌّ منهما ينتهي بعد السكون الأول بتاء مفتوحة فباء مكسورة ثم باللام المضمومة، وهذه الاتفاق يضيف توقيعًا نغميًّا زائدًا على القافية، لكنه توقيعٌ غير متكلّف، يساعد على تقوية أثر الموسيقى في نقل المعنى وبث الحيويّة الصوتيّة في القصيدة .

وقوله في خاتمة المعلقة:

نَحْنُ الفَوَارِسُ يَوْمَ العَيْنِ ضَاحِيَةً ... جَنْبَيْ فُطَيْمَةَ، لا مِيلٌ وَلا عُزُلُ (٤)

قَالوا: الرُّكُوبَ، فَقُلنَا: تِلْكَ عَادَتُنَا ... أَوْ تَنْزِلُونَ، فَإِنَّا مَعْشَرٌ نُزُلُ

---

(١) ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٢٧.

(٢) التبل: ذهاب العقل.

(٣) المغرم: المولع الهالك بحب من أولع به، والنائي: البعيد، ومحبول ومحتبل: صائد ومصيد.

(٤) فطيمة: امرأة من بني سعد بن قيس (قوم الأعشى) كانت عند رجل من سيار، وله امرأة من قومه، فتغايرتا، فحلقت السيارية ذوائب فطيمة، فتهايج الحيان واقتتلوا، وهزمت بنو سعد بني سيار، وضاحية: علانية، والميل: جمع أميل، وهو الذي يميل على السرج ولا يثبت في القتال.

فإلى جانب صوت الرويّ تتفق القافيتان في حركة الأحرف الثلاثة الأخيرة، وفي الصوت الذي يسبق الرويّ، وساعد هذا التوقيع النغمي على تقوية التوقيع الموسيقي للقافية في خاتمة القصيدة، وعلى تنويع الضربات الموسيقية في القصيدة وإضافة الحيويّة الصوتيّة لها، كما أن الخروج على النسق العام الذي التزمت به القافية أخذًا وتركًا موحٍ بوصول القصيدة إلى غايتها وانتهائها.

وقد تتوازى كلمات القافية في الوزن والرويّ، ومن أبرز الأمثلة على ذلك قوله:

يَسْقِي دِيارًا لَها قَدْ أَصْبَحَتْ عُزُبًا ... زورًا تَجانَفَ عَنْها القَوْدُ وَالرَّسَلُ (١)

وَبَلْدَةٍ مِثْلِ ظَهْرِ التُّرْسِ موحِشَةٍ ... لِلجِنِّ بِاللَّيْلِ في حافاتِها زَجَلُ (٢)

لا يَتَنَمّى لَها بِالقَيظِ يَرْكَبُها ... إِلّا الَّذينَ لَهُمْ فيما أَتَوْا مَهَلُ (٣)

جاوَزتُها بِطَليحٍ جَسْرَةٍ سُرُحٍ ... في مِرْفَقَيْها إِذا اسْتَعْرَضْتَها فَتَلُ (٤)

إِمَّا تَرَيْنا حُفاةً لا نِعالَ لَنا ... إِنّا كَذَلِكَ ما نَحْفى وَنَنْتَعِلُ

فَقَدْ أُخالِسُ رَبَّ البَيْتِ غَفْلَتَهُ ... وَقَدْ يُحاذِرُ مِنّي ثُمَّ ما يَئِلُ

وَقَدْ أَقودُ الصِّبا يَومًا فَيَتْبَعُني ... وَقَدْ يُصاحِبُني ذو الشَّرَّةِ الغَزِلُ

---

(١) عزبًا: العازب الكلأ البعيد، وزورًا: بعيدة، القود: الخيل، الرَّسَل: الإبل.

(٢) الترس: الدرع، شبهها بظهر الدرع في انبساطا وقفارها ، وحافاتها: نواحيها، والزجل: الأصوات المختلطة.

(٣) يتنمى: يسمو إلى ركوبها.

(٤) الطليح: الناقة التي أنهكها السفر، والجسرة: القوية، والسرح: سهلة السير، والفتل: تباعد مرفقي الناقة عن زورها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وَقَــدْ غَــدَوْتُ إلى الــحانوتِ يَتْــبَعُني شــاوٍ مِشَــلٌّ شَــلولٌ شُلْشُــلٌ شَــوِلُ (١)

فالأبيات الأربعة الأولى تنتهي قوافيها بفتحتين متتاليتين قبل حــرف الرويّ (الرَّسَل، زَجَل، مَهَل، فَتَل)، والأبيات التي تليها تنتهي قوافيها بفــتح فكسر فضم (نَنْتَعِلُ، يَئِلُ، الغَزِلُ، شَوِلُ)، وقد أضفى هــذا التتــابع الصــوتي اتساقًا نغميا وصوتيًّا في هذه الأبيات، وقوّى من أثر القافيــة وأثرهــا فــي السمع .

ومن الملحوظ شيوع هذا التتابع الصوتي في القوافي، فقد تكرر فــي مواطن متعددة: (الثَّمِل/ هَطِل، خضِل/ نهِلوا/ معْتَمِل، ...)، ولا شك أن هــذا الاتّساق الصوتي يقوي أثر القافية، ويزيد في تأثيرها، ويســهم فــي بــثّ الحيويّة الصوتيّة والنغمية على القصيدة، وبخاصة وأنه يأتي فــي أواخــر الأبيات وآخر ما يستقر منها في الأسماع، كما أن هــذا التتــابع الصــوتيّ والنغميّ يساعد على تنويع مصادر الموسيقى وإضافة روابط صوتية مؤثرة بين القوافي المختلفة، فيساعد على اتّساقها وتماسكها، وتفعيل أثرها فــي الانسجام المعنوي والدلالي.

(١) الحانوت: بيت الخمار، والمشل: المستحث أو الذي يشل اللحم في السفود، والشلول: مثله، والشلشل: خفيف اليد، والشول: مثله، وقيل: الذي يحمل الشيء.

ثالثاً- الاتّساق الصوتي الداخلي وأثره في انسجام المعلقة:

أ- الاتّساق في مستوى الحرف:

لعل أول ما نلحظه شُيوع حرف الرويّ بشكل واضح في القصيدة، فحرف الرويّ يسجّل حضورا واضحًا في القصيدة فقد جاء في اثنين وثلاثين وثلاثمئة موضع من القصيدة، منها ستة وستون موضعًا في الرويّ، وستة وستون ومئتان داخل البيت، ومقدار تكراره خمس مرات تقريبًا في كل بيت، وهي نسبة عالية تمثل ترجيعًا صوتيًّا متكررًا داخل القصيدة، وهو باتساقه وإيحاءاته وضرباته الصوتية يسهم في اتساق القصيدة الصوتي وانسجامها المعنوي، وشيوعه في المعلقة يمثل صدى صوتيًّا لصوت القافية التي هي قرار البيت، ولحرف الرويّ الذي هو أبرز أصوات القافية وأكثرها تأثيرًا وحضورًا.

وفي المرتبة الثانية يأتي المد بالألف، فقد ورد في ستة وعشرين ومئتي موضع، وهو أمر طبيعي، لأنّ حروف المدّ يكثر استعمالها في اللغة، وقد جاء المد بالألف في اللوحة الأولى في تسعة وثمانين موضعًا نسبتها (٣.٨٧) لكلّ بيت، وفي اللوحتين الثانية والثالثة في اثنين وسبعين موضعًا نسبتها (٣.٤٣) لكل بيت، وفي اللوحة الأخيرة في خمسة وستين موضعًا نسبتها (٢.٩٥) لكلِّ بيت، ويلفت النظر أن نسبة حروف المدّ تناقصت تدريجيًّا متفقة مع حركة القصيدة التي انتقلت من الأريحية والامتداد بذكر هريرة إلى شيء من الخطابية في حديثه عن المطر والافتخار بمغامراته والرد على من ينعي عليه فقره، ثم انتهت إلى الحدّة والانفعال والتهديد بالحرب.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وفي المرتبة الثالثة جاء حرف النون بـــــثمانية وســبعين ومئــة تكرار، ومخرج هذا الحرف مخرج اللام نفسه، فهو حرف مــذلق، مجهــور منفتح مستفل يجري بين الشدة والرخاوة [١]، وتقدمه إلى هذه المرتبة متفق مع مكانته، وكونه من الحروف المذلقة المجهورة التي يكثر تكرارهــا فــي اللغة [٢].

والأحرف التي تكررت أكثر من مئة مرة هي الياء بســبعين ومئــة تكرار، فالميم بستة وستين ومئة تكرار، فالواو بـــستة وخمســين ومئــة تكرار، فالتاء بـــثمانية وأربعين ومئة تكرار، فالرّاء بـــتسعة وعشــرين ومئة تكرار، وهذه الأحرف أحرف مجهورة تجري بــين الشــدة والرخــاوة باستثناء حرف التاء، فهو حرف شديد مهموس [٣].

وورود هذه الأحرف المجهورة التي جمعت بــين الشــدة والرخــاوة وشيوعها في المعلقة منسجم مع طبيعتها الصوتيّة، فهي من أكثر الأصوات شيوعًا، وذلك لأنها -كما يقرر ذلك الدكتور إبراهيم أنيس- من أكثر الأصوات وضوحًا في السمع والتصاقًا به، كما أنه يسهل مجاورتها لغيرها من الأحرف دون أن تسبِّب عسرًا في النطق [٤].

---

(١) حول هذه الصفات ينظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج١/ص ١٠٧، وإبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٢١-٢٤، وكمال بشر، علم الأصوات، ص ١٢٧.

(٢) أجرى الدكتور إبراهيم أنيس محاولة إحصائية لتحديد أكثر الأصوات الساكنة شــيوعًا فــي اللغة، وانتهى إلى أن أكثرها شيوعًا اللام ثم الميم ثــم النــون (انظــر: إبــراهيم أنــيس، الأصوات اللغوية، ص ٢٤٣) .

(٣) حول صفة التاء انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٦١.

(٤) انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٦٣، وموسيقى الشعر، ص ٣٤.

ويسوِّغ مجيء التاء مع هذه الأحرف تقارب المخرج في كلٍّ منهـا، فالميم صوتٌ شفوي [١]، ومخارج التاء واللام والنون والراء "تكاد تنحصـر بين أول اللسان بما فيه طرفه والثنايا العليا بما فيه أصولها" [٢]، كمـا أنّ التاء صوت مهموس، وهي أصوات مجهورة، ولا ينشأ من اجتماع الأصوات المجهورة بالمهموسة اضطراب؛ لأن أصوات اللغة تتألف منهما معًا[٣]، ولذا لا تشعر بثقل عند النطق بها مع هذه الأحرف في كلمة واحدة، ومن أمثلتها في النصّ: (أثلتنا، تلائمني، تنتهون، تنزلون، تمشي، زعمتم، قتلتم، قالـت، المتن، ...).

على أن هذا الشيوع والنسق يكسر في بعض الأبيات طلبًـا لمعنـى معين، وذلك حين تحمل بعض الأصوات وظيفة تصويريّة خاصّة بهـا فـي بعض الأبيات، فمن ذلك الخروج عن الأصوات المجهورة التي هـي أكثـر الأصوات تكرارًا في اللغة إلى الأصوات المهموسة، كما في قوله:

تَسْـمَعُ لِلحَلْـيِ وَسْواسًـا إِذا انْصَـرَفَتْ كَمـا اسْـتَعانَ بِـرِيحٍ عِشْـرِقٌ زَجِـلُ

تكرّرت الأحرف المهموسة هنا بنسـبة ٥٦% تقريبًـا علـى غيـر المعهود من اللغة[٤]، وتكرار هذه الأحرف وتجاورهـا (تسـ، وسواسًـا، انصرفت، استـ، ريحٍ عشْرقٌ)، وتكرار الأحرف الصفيريّة (السين، والصاد،

(١) حول مخارج هذه الأحرف انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٤٥.
(٢) المرجع السابق، ص ٤٦.
(٣) انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٢١.
(٤) الأحرف المهموسة هـي (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه) ، والأصـل أن نسبة تكرارها تصل إلى الخمس (٢٠%) تقريبًا. (انظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها) ، وهي في هذا البيت أربعة عشر صوتًا مهموسًا، مقابل خمسة وعشرين صـوتًا مجهـورًا، فنسبتها هنا ٥٦%.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والزاي) [١] معها في بيت واحد له وظيفة تصويرية في تمثيل المعنى، فصوت الحلي يتضمن صوتًا ضعيفًا يشبه الصوت الناشئ من نطق هذه الأحرف، والأعشى الخبير بضروب الشعر وألوانه يتخيّر هذه الألفاظ سليقة لتمثيل هذا الصوت ونقله للمتلقي.

ومن ذلك قوله:

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ (٢)

فمن الملحوظ هنا شيوع الشين في الشطر الثاني بشكل لافت، وشيوع الشِّين بما يتضمنه من رخاوة وهمس وتفشٍّ في الصوت [٣] وما يحدثه اجتماعها من ثقل في النطق ينقل إيحاءات القصيدة إلى جوّ السُّكْر الذي يغشاه الأعشى وأصحابه، فلا يستفيقون إلا بـ(هات) وإن علُّوا وإن نهلوا.

ومن ذلك الخروج عن شيوع حرف المدّ في اللغة، كما في قوله:

لَئِنْ قَتَلْتُمْ عَمِيدًا لَمْ يَكُنْ صَدَدًا لَنَقْتُلَنْ مِثْلَهُ مِنْكُمْ فَنَمْتَثِلُ

---

(١) الأحرف الصفيرية كما يعرفها ابن يعيش: "هي الصاد، والزاي، والسين؛ لأن صوتها كالصفير، لأنها تخرج من بين الثنايا وطرف اللسان، فينحصر الصوت هناك ويصفر به" (ابن يعيش، شرح المفصل، ٥/٥٢٤) ، وفي أسرار العربية "من بين طرف اللسان وفويق الثنايا السفلى" (أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، ص٢٨٨) .

(٢) الحانوت: بيت الخمار، والمشل: المستحث أو الذي يشل اللحم في السفود، والشلول: مثله، والشلشل: خفيف اليد، والشول: مثله، وقيل: الذي يحمل الشيء.

(٣) حول رخاوة الشين وهمسها انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ٢١-٢٤، ٧٦-٧٧ ، وحول تفشيها انظر: محب الدين النويري، شرح طيبة النشر في القراءات العشر، ج١/٢٤٥.

هذا البيت خال من حروف المدّ إلا من المد بالياء في (عميدًا)، وهو ما يتناسب مع حالة التأزم التي يوحي بها البيت، فالبيت يمثل قمة الانفعال في اللوحة الأخيرة التي اتسمت بالحدة وشدة التأزّم كما أشرت إلى ذلك قبل.

ب- الاتّساق في مستوى الكلمة:

يعد الاتّساق الصوتي بين كلمتين وأكثر من العوامل المؤثرة في اتساق الخطاب الشعري وانسجام دلالاته، فالتكرار الصوتي لحروف الكلمات أو بعضها وتشابه أوزانها ورويّها مما يساعد على تفعيل الأثر الفني للخطاب الشعري متى استعمل بوعي وخلا من التكلف والمبالغة.

ومن أبرز الأنواع التي يبرز فيها أثر هذا التكرار في اتساق الكلمات الجناس بين كلمتين أو أكثر، وهو -كما يعرفه القزويني- "تشابههما في اللفظ" [(١)]، ويمثل حلية لفظية ذات أثر دلالي، كما أن له أثرًا فاعلاً في اتساق أصوات القصيدة وتماسك أجزائها، وقد ورد في المعلقة في مواضع متعددة، ويمكن إعادة كثير من هذه المواضع إلى ردّ العجز على الصدر، وهو -كما يصوره ابن رشيق- "أنْ يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة، ويزيده مائيةً وطلاوة" [(٢)].

جاء ردّ العجز على الصدر في المعلقة في نحو أحد عشر موضعًا، منها قوله:

---

(١) عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح، ج٤/ ٦٤٠.

(٢) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج٢/ ص ٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إمّـا تَرَيْنَـا حُفَـاةً لا نِعَـالَ لَنَـا إنّـا كَـذَلِكَ مـا نَحْفَـى وَنَنْتَعِـلُ

فالتجانس الصوتيّ بين صوتي المقطع والمطلع واضح، وهو تجانس مزدوج، فهو يأتي على موازنة دقيقة بين حالتي الفقر والغنى بـذكر هـذه الصورة الممثلة لكلٍّ منهما، فهو مما يسميه العلماء القدماء رد العجز علـى الصدر، وقد سمى بعض الكتاب القدماء هذه الصـورة تحديـدًا بالمضـادة وبالترديد [(١)]، والموازنة اللفظية هنا تقوم على تأكيد اللفظ بنفي ضده، ثـم تعمد إلى تكرار مشتقات اللفظ بنفي ما كان مثبتًا وإثبات ما كان منفيًّا لتعمّق أثر هذه الصورة وما يتبعها من ظلال وإيحاءات شعرية.

وقد يأتي الجناس بين كلمتي العروض والقافية كما في قوله:

أَبْلِـغْ يَزِيـدَ بَـنِي شَـيْبانَ مَأْلُكَـةً أَبَـا ثُبَيْتٍ أَمـا تَنْفَـكُّ تَأْتَكِـلُ (٢)

فكلمة تأتكل في آخر البيت تشابه كلمة (مألكـة) التـي خـتم بهـا المطلع، ومجيؤهما على هذه الصورة يصنع توازنًا صـوتيًّا بـين صـوتي المقطع والمطلع، وهذا التوازي الصوتيّ يصَوِّر هيمنة هذه الأصوات وقيمتها وأهميتها، فالكلمات ترتبط بإيحاءاتها وظلالها، ولا يمكن أن تنفك عنها، كما أن تكرار هذه الأحرف وتشابهها يؤدي إلى الموسيقيّة التي تجمـل الألفـاظ والعبارات، وتزيد في إيحاء المعاني والدلالات.

وفي قوله:

كَلّـا زَعَمْـتُمْ بِأَنّـا لا نُقَـاتِلُكُمْ إنّـا لِأَمْثَـالِكُمْ يـا قَوْمَنـا قُتُـلُ

كلمة (قتل) في عجز البيت وكلمة (نقاتلكم) في نهاية الشـطر الأول ترجعان إلى أصل واحد، فتتكرر فيهما بعض الأصوات، ومجيئهما على هـذا

(١) المرجع السابق، ج٢/٤.

(٢) مألكة: رسالة، وتأتكل: تحتك من الغيظ، أو تغتابنا وتأكل لحومنا.

النحو يصنع توازنًا صوتيًّا بينهما يأتي منسجمًا مع الدلالات التي يريد أن الشاعر أن يبعث بها، فيعمِّق معنى التهديد بالقتل لهؤلاء الذي يتجرؤون على قومه ولا ينفكون عن نحت أثلتهم.

وقد يأتي الجناس مزدوجًا كما في قوله:

لَئِنْ فَتَلْتُمْ عَمِيدًا لَمْ يَكُنْ صَدَدًا لَنَقْتُلَنْ مِثْلَهُ مِنْكُمْ فَنَمْتَثِلُ

فكلمة (نمتثل) في عجز البيت تمثل صدى صوتيًّا لكلمة (مثله) في الشطر نفسه، وكلمة (لنقتلن) في بداية الشطر الثاني تتصادى مع (قتلتم) في الشطر الأول، وهذا التوازي اللفظي يأتي بإزاء توازٍ معنوي، وهو تثبيت معنى الامتثال والاقتصاص في تساوي قيمة المقتولين، وأنهم لن يرضوا بقتل عميد منهم إلا بقتل مثله.

ومن صور الجناس في المعلقة أن تأتي كلمة العجز مخالفة للجذر اللغوي للكلمة التي تكرّرها مع تشابههما لفظيًّا، كما في قوله:

لَئِنْ مُنِيتَ بِنا عَنْ غِبِّ مَعْرَكَةٍ لَمْ تُلْفِنا مِنْ دِمَاءِ القَومِ نَنتَفِلُ (١)

فكلمة (ننتفل) في آخر البيت تُكَرِّر بعض أصوات كلمة (تلفنا) في الشطر نفسه، فتكرر التاء واللام والفاء والنون، ومع تشابه أصواتهما فإنهما تعودان إلى جذرين مختلفين، وبينهما مفارقة في المعنى، فتلفنا هنا بمعنى تجدنا، وننتفل من الانتفال بمعنى الجحود، وهذا التكرار الصوتي مع اختلاف المعنى أسهم في تعميق أثر هاتين الكلمتين وتأكيد مركزيتهما من البيت، وتكرارهما يضفي أهمية على عناصرهما، وتأكيد دلالتهما، وما يرتبطان به من وظائف نفسية وشعورية، وتسليط الضوء على موضع أساس في المعنى، كما أنه يؤدي إلى الربط بين أجزاء النص من خلال ارتباط الصوت المكرر بالوحدة النصيّة العامة والإسهام في ترابط أجزائها ومكوناتها.

---

(١) منيت: ابتليت، وننتفل: الانتفال الجحود.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وقد يأتي هذا التكرار الصوتي في ألفاظ الشطر الواحد، كما في قوله:

وَقَــد غَــدَوتُ إِلى الحــانوتِ يَتــبَعُني شــاوٍ مِشَــلٌّ شَــلولٌ شُلْشُــلٌ شَــوِلُ

فكلمة (شول) في عجز البيت تمثل تكرارًا صوتيًّا لبقية الألفاظ في الشطر نفسه، وهذه التكرار من الجهة الصوتيّة يصنع توازنًا إيقاعيًّا لألفاظ هذا الشطر، فيساعد على اتساقها الشكلي من الجهة الإيقاعية، وعلى تأكيد أثرها المعنويّ والنفسي بإعادة المثير اللغوي مرة بعد مرة، فتتكرر إيحاءاته وظلاله، ويتعمق أثره على المتلقي، ويؤدي إلى انسجام النص في أبعاده الدلالية والمعنوية ومؤثراته النفسية والشعورية.

ومن المواطن التي يظهر فيه أثر التكرار الصوتي في الكلمات ما يسميه القدماء بالترصيع، وقد عرفه قدامة بقوله: "هو أن يتوخى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف" (١)، وعرفه العسكري بقوله: "هو أن يكون حشو البيت مسجوعًا"(٢)، وهو مستعمل عند بعضهم في النثر إذا تساوت أوزان ألفاظه، قال ابن سنان: "وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة" (٣)، ويقسم هذا التوافق من حيث الوزن والحرف الأخير ثلاثة أقسام، وهي الترصيع المتوازن الذي تتفق فيه الكلمتان في الوزن، والمُطَرَّف الذي تتفق فيه الكلمتان في الحرف الأخير، والمتوازي الذي تتفق فيه الكلمتان في الوزن والحرف الأخير (٤).

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج١/ ص٢١٥ .
(٢) أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص ٣٧٥.
(٣) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص١٩٠ .
(٤) انظر: بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ٧٥/١ .

وأبرز هذه الأنواع وأشدها وقعًا صوتيًّا الترصيع المتوازي، ولا شك أنه من الحلل الصوتية التي تسهم في اتساق الأصوات وتجانسها، فتتوالى فيه الضربات الموسيقية الإيقاعية التي تتوزع في داخلة الأبيات لتصنع ما تصنعه القافية من إطراب واتساق، ومن نغمات عذبة موحية، كما أن وجوده يثير انتباه المتلقي ويحفزه للتفاعل مع النصّ، ويؤدي إلى تحقيق الانسجام بين النصّ ومتلقيه.

وقد ورد الترصيع المتوازي في المعلقة أفقيًّا في إطار البيت الواحد، وورد رأسيًّا وبخاصة في القوافي، فورد في إطار البيت الواحد في قوله:

غَـرّاءُ، فَرْعـاءُ، مَصْـقولٌ عَوارِضُـها تَـمْشي الهُـوَيْنا كَما يَمْشِي الوَجي الوَحِلُ

فكلمتا غراء وفرعاء تتفقان في الوزن وفي الرويّ، واتفاقهما يضفي على النص جماليّة وحيويّة، ويزيد من خصوصيّته وتأثيره.

ولم أقف هذا اللون من الترصيع في جملة واحدة إلا في هذا الموضع، ولكنه ورد في مواطن كثيرة في القوافي، والنظر إلى الترصيع في القوافي سائغ جدًّا؛ لأن البيت الشعري يوازي الجملة في النثر، مع ما في اتفاق الوزن الشعري من توقيع واتساق صوتيين يسهمان في إثارة أفق المتلقي وتحفيزه في توقع خواتيم الأبيات ونهاياتها.

ولهذا اللون من الترصيع في القوافي أمثلة كثيرة، فقد ورد متتابعًا في اثني عشر موضعًا، منها موضعان جاء أحدهما في أربعة أبيات متتالية[1]، والآخر في ثلاثة أبيات، وهو قوله:

تُلـزِمُ أَرْماحَ ذي الجَـدَّيْنِ سَـوْرَتَنا عِنـدَ اللِقـاءِ، فَتُـرديهِم وَتَعْتَـزِلُ

(١) الأبيات ٣٠-٣٣ من المعلقة (الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٥٩) .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

لا تَقعُـــدَنَّ وَقَـــدْ أَكَّلْتَهـــا حَطَبًـــا تَعـــوذُ مِـــن شَـــرِّها يَومًـــا وَتَبْتَهِـــلُ
قَـدْ كَـانَ فِي أَهْـلِ كَهْـفٍ إِنْ هُـمُ قَعَـدوا وَالجاشِـرِيَّةِ مَـنْ يَسْـعى وَيَنْتَضِـلُ

فكلمات القافية كما لا يخفى تتفق في وزنها وفي رويّها، وخصوصية القصيدة تعطيها الصدارة بوصفها قرار البيت وآخر ما يستقر منه في السمع، ووجودها يصنع ضربات موسيقية متتالية تسهم في تقوية الأثر الصوتي للقافية وتحقيق أثره.

وأما الترصيع المُطَرَّف، وهو الذي تتفق فيه الكلمتان في الحرف الأخير دون الوزن، فورد في نحو أربعة وثلاثين موضعًا، فمن ذلك قوله:

كَـــأَنَّ مِشْـــيَتَها مِـــنْ بَيْـــتِ جارَتِهـــا مَـــرُّ السَّـــحابَةِ، لا رَيْـــثٌ وَلا عَجَـــلُ
لَيسَـــتْ كَمَـــنْ يَكْـــرَهُ الـــجيرانُ طَلْعَتَهـــا وَلا تَراهـــا لِسِـــرِّ الـــجارِ تَـــخْتَتِلُ
يَكـــادُ يَصْـــرَعُها لَـــوْلا تَشَـــدُّدُها إِذا تَقُـــومُ إِلى جاراتِـــها الكَسَـــلُ
صَـــدَّتْ هُرَيْـــرَةُ عَنّـــا مـــا تُكَلِّمُنـــا جَهْـــلاً بِـــأُمِّ خُلَيْـــدٍ حَبْـــلَ مَـــنْ تَصِـــلُ؟
هِرْكَوْلَـــةٌ، فُنُـــقٌ، دُرْمٌ مَرافِقُهـــا كَـــأَنَّ أَخْـــمَصَها بِالشَّـــوْكِ مُنْتَعِـــلُ
مـــا رَوْضَـــةٌ مِـــنْ رِيـــاضِ الحَـــزْنِ مُعْشِـــبَةٌ خَضْـــرَاءُ جَـــادَ عَلَيْهَـــا مُسْـــبِلٌ هَطِـــلُ

فالكلمات (مشـيتها/ جارتهـا، طلعتها/تراهـا، يصرعها/تشـددها، مرافقها/ أخمصها، عنّا/ تكلمنا، روضةٌ/مشعبةٌ، مسبل/ هطل) اتفقت في الحرف الأخير دون الوزن، وتكرار حرف الروي منها يصنع ضربات موسيقية متتالية تكسب النصَّ جماليّة تطرب لها الأسماع، وتمنحه إيقاعًا صوتيًّا يميزه ويزيد من جماليته وخصوصيته.

وعلى نحو ما تكرّر التَّرصيع المتوازي رأسيًّا تكرر الترصيع المُطَرَّف رأسيًّا كذلك، وبخاصة في أواخر المطالع، فكثير من مطالع اللوحة

الأولى خُتِمت بهاء الغائبة: (عوارضها، جارتها، طلعتها، يصرعها، تشددها، مرافقها، يحاولها، زائرها)، وختمت خمسة أبيات متتالية بالتنوين في اللوحة نفسها: (أصورةً، معشبةٌ، شرقٌ، رائحةً، رجلاً)، وتكررت هاء الغائب في لوحة المطر غبًّا في الأبيات الثاني والعشرين والرابع والعشرين والسادس والعشرين والثامن والعشرين : (أرقبه، أرقبه، مسقطه، برقته)، وتكرّر التنوين في لوحة اللهو في ثلاثة أبيات متتالية: (متكئًا، راهنةٌ، نطفٌ)، وفي اللوحة الأخيرة نرى هذه التكرارات الثنائية: (عداوتنا، سورتنا/ قعدوا، علموا/ نقتلهم، نقاتلكم)، وتكرار الترصيع المُطَرَّف في هذه الموضع مؤثرٌ في موسيقيّة القصيدة؛ لأنه يشبه أن يكون قافية خاصة بالعروض، لم يلتزم بها الشاعر، لكن مجيئها متكررة يصنع أصواتًا نغميَّةً وإيقاعات متكررة تسهم في انسجام القصيدة وانتظام وحدتها النغمية والتأثيرية.

وأقل أنواع الترصيع ورودًا الترصيع المتوازن، فقد ورد أفقيًا في نحو ستة مواضع، ومنها الأبيات التالية:

صِفْرُ الوِشاحِ، ومِلْءُ الدِّرْعِ، بَهكَنَةٌ ... إذا تَأَتّى يَكادُ الخَصرُ يَنْخَزِلُ

يَوماً بِأَطيَبَ مِنها نَشْرَ رائِحَةٍ ... وَلا بِأَحسَنَ مِنها إِذْ دَنا الأُصُلُ (١)

فَكُلُّنا مُغرَمٌ يَهذي بِصاحِبِهِ ... ناءٍ، وَدانٍ، وَمَحبولٌ، وَمُحتَبِلُ

فهذه الكلمات (صِفْر/مِلْء، بأطيب/بأحسن، ناء/ دان) تتفق في وزنها دون رويّها، وللوزن كما للرويّ أثر إيقاعيّ؛ لاتفاق النغمات التي تأتي بها الكلمات، ومن المعلوم أن إيقاع الشعر قائم على تكرار الحركات والسكون،

(١) الأصل: جميع أصيل، وهو من العصر إلى العشاء، وخص هذه الوقت، لتباعد الشمس والفيء فيه عن النبات.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فكيف إذا تكرّر نوع الحركة والسكون وطول الكلمة وترتيب حركتها وسكونها.

وأما وروده رأسيًّا فقد كان نادرًا جدا وعلى مواضع متباعدة أو متغيرة من حيث موقعها من البيت الشعري كما في (شطط) و(صددًا) في البيتين الحادي والستين والثالث والستين، وكذلك (البيت، والصنج، والقوم، والربو...) في أبيات متباعدة، وهو ما يدل على أن وحدة الوزن الشعري لم تكن عائقًا أمام تنوع أوزان الكلمات، وانها حملت قدرًا هائلاً من التنوّع اللفظي والنغمي من حيث وزن الكلمات وارتباطها بموقع محدد من البيت الشعريّ.

ومن جوانب الاتّساق في المعلقة استعمال الألفاظ التصويرية، وهي تلك الألفاظ التي تصور المعنى بجرسها الصوتي أو بهيئة نطقها، فمن ذلك قوله:

هِرْكَوْلَةٌ، فُنُقٌ، دُرْمٌ مَرافِقُها كَأَنَّ أَخْمَصَها بِالشَّوْكِ مُنْتَعِلُ (١)

فالألفاظ الواردة في الشطر الأول تكاد تصوّر المعنى بجرسها اللفظي، فإن كل من يسمع (هِرْكَوْلَةٌ) ولو كان لا يعرف معناها يشعر بأن اللفظ يصف المرأة الضخمة، وكلمتا (فُنُقٌ ودُرْمٌ) كذلك، ولا يكاد يأتي بهما النطق إلا على صورة من جمع الفم تشبه تمثيل معنى الامتلاء والضخامة.

ومن ذلك قوله:

صِفْرُ الوِشاحِ، ومِلْءُ الدِّرْعِ، بَهْكَنَةٌ إِذا تَأَتّى يَكادُ الخَصْرُ يَنْخَزِلُ (٢)

---

(١) الهركولة: ضخمة الوركين حسنة الخلق، وقيل: حسنة المشي، الفنق: الفتية من النساء، درم مرافقها: ليس لمرافقها حجم، والأخمص: باطن القدم.

(٢) صفر الوشاح: خميصة البطن، دقيقة الخصر، وملء الدرع: تملأ درعها أي ثوبها في غير موضع الخصر والبطن، والبهكنة: كبيرة الخلق، وتأتّى: تترفق لتأتي بالأمر، أو تتهيأ للقيام، ينخزل: ينثني أو ينقطع.

وما قيل في (هِرْكَوْلَةٌ) يقال هنا في (بَـهْكَنَةٌ)، فهي موحية بصوتها وجرسها بمعنى الضخامة وكبر الـخَلْق، وكذلك كلمة (تأتّى) فهـي موحيـة بجرسها وتقارب حروفها مع تشديد التّاء بمعنى الثقل الذي يصوِّره البيـت، فحرف التَّاء حرف شديدٌ مهموس [١]، وقد تكرّر هنا مفتوحًا ثم مشدَّدًا، فثقَّل في نطق الكلمة ثقلاً يشبه الثقل الذي ينقله لنا الشاعر حـين يصـوِّر هـذه المرأة، وأنها تتثاقل وتترفق لتأتي بما تريده من حاجتها، ولو اختار الشاعر لفظة أخرى مناسبة للوزن مثل (تقوم) أو نحوها لم تؤدّ معناها.

وفي قوله:

فَكُلُّنـا مُغـرَمٌ يَهـذي بِصـاحِبِهِ نـاءٍ، وَدانٍ، وَمَحْبُـولٌ، وَمُحتَبِـلُ (٢)

تمثيلٌ صوتيٌّ للمعنى، فإن هذا التقطيـع: (نـاء، ودان، ومحبـول، ومحتبل) مشعرٌ بالمعنى بصوته وجرسه وبتوزيع ألفاظه، فكأنه يمثل حالـة التشتت التي يصوِّرها الشاعر، سواء من حيث العدد أو من حيـث الصـفة، فكلٌّ من هؤلاء يتعلق بمن لا يتعلق به، وتقارب الألفاظ مع تباينها في المعنى أو في الحركات يصور تقارب الرغبات مع تشتتها في كل جهة.

ومن أمثلة هذا النوع أيضًا قوله:

وَقَـدْ غَـدَوْتُ إِلى الـحَانُوتِ يَتْبَعُنِـي شَـاوٍ، مِشَـلٌّ، شَـلُولٌ، شُلْشُـلٌ، شَـوِلُ (٣)

فحرف الشين حرف شجري مرقّق مصمت متفشٍّ مهمـوس رخـو منفتح مستفل [٤]، وتكرار هذا الصوت بما فيه من تفشٍّ وهمـس ورخـاوة

(١) حول صفة التاء انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٦١.
(٢) المغرم: المولع الهالك بحب من أولع به، والنائي: البعيد، ومحبول ومحتبل: صائد ومصيد.
(٣) الحانوت: بيت الخمار، والمشل: المتسحث أو الذي يشل اللحم في السفود، والشلول: مثله، والشلشل: خفيف اليد، والشول: مثله، وقيل: الذي يحمل الشيء.
(٤) ينظر: إبراهيم الدوسري، شرح المقدمة الجزرية، ص ٦٠-٦١، ٧١.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مناسب للحالة التي يصورها الشاعر عند الذهاب إلى بيت الخمّار، كما أن في تكرار هذه الألفاظ استعراضًا لغويًّا يتناسب مع التفاخر بسعة الحيلة، هذا إلى أن تتابع هذه الصيغ بأصواتها وضرباتها المتتابعة دالٌّ على مهارة هذا الشاوي، وتمكنه من صنعته، وموحٍ بإتقانه لها، وهو ما يتسق مع وصف الغنى الذي وصف به الشاغر نفسه حين كان لا يحفى وينتعل.

وعلى هذا النحو نجد الإيحاء الصَّوتي بالقوة والقدرة على التحمل في وصف الناقة: (طليحٍ جَسْرَةٍ سُرُحٍ)، والإيحاءَ بالرعب والامتداد والفراغ المملوء بأصوات الجنّ في قوله: (للجِنّ باللَّيْلِ في حافاتها زَجَلُ)، وتمثل الشدّة والقوة عند التهديد في مثل قوله : (لا أعرفنَّك إن جَدَّ النَّفِير، الطُّوَّاف، قُتُل، نُزُل).

وبالجملة فقد أشاع الشاعر ألوانًا من التوازنات الصوتيّة والنغميّة في كلمات قصيدته ساعدت على تفعيل أثر الخطاب الشعري، وأدت إلى تماسك القصيدة، وانسجام أثرها الفني من غير تكلف ولا مبالغة.

ج- الاتّساق في مستوى الجمل :

ورد الاتّساق الصوتي بين الجمل على مستويات متعددة، فعمد الشاعر إلى تحقيق التوازي بين شطري البيت الشعري تارة وإلى كسر هذ التوازي تارة أخرى.

ولا شك أن التوازي بين شطري البيت الشعري يراعي الجانب الصوتي والإيقاعي في توزيع مواطن النبر الشعري والتوازنات الصوتية المختلفة، فتكتمل الصورة السمعية للتوازي بين الشطرين بهذا التوزيع الصوتيّ المتّسق مع إيقاع الشطرين المرتبط بوزنهما، وبما يفرضه مراعاة المعنى من استحسان الوقف على آخر الشطر من نبرٍ مرتبط بالدلالة منسجم مع إيحاءاتها وظلالها.

وقد ورد هذا النوع في نحو ثمانية وثلاثين بيتًا، واستعمل له الشاعر إجراءات متعددة يكون بها الشطر الثاني جوابًا عن الشطر الأول أو مكمّلاً له أو موازنًا له، ومن ذلك الفصل بين القول ومقول القول كما في البيت الآتي:

قَالَتْ هُرَيْرَةُ لَمّا جِئْتُ زَائِرَهَا : وَيْلِي عَلَيْكَ وَوَيْلِي مِنْكَ يا رَجُلُ

فالشطر الأول يروي الحدث وينسب عملية القول إلى هريرة، والثاني يختص بهذا القول الذي نطقت به هريرة، والشاعر يتوسع في حشو الشطر الأول ليحقق له هذه الغاية، فيأتي بـ (لمّا) الحينية؛ ليمدّ في القول، ويفسح المجال لمقول القول ليختص بالشطر الثاني، وهذا التوازي كما يفرض نفسه معنويًّا يفرض نفسه كذلك صوتيًّا بأريحية الوقوف على آخر الشطر الأول، ثم استئناف التلقي الصوتي في الشطر الثاني، إضافة إلى ما يحسن من تغير النبر في قراءة جملة السرد (قالت هريرة...) وجملة القول: (ويلي عليك ...).

ويتكرر هذا الإجراء في مثل قوله:

فَقُلتُ لِلشَّرْبِ في دُرْنى -وَقَدْ ثَمِلُوا- : شِيمُوا، وَكَيفَ يَشيمُ الشَّارِبُ الثَّمِلُ؟

فالشطر الثاني معادلٌ للشطر الأول، والأعشى يأتي بالمكان عبر الجار والمجرور ثم بالجملة الاعتراضية (وقد ثملوا) ليفسح المجال للابتداء بالقول ولجملة التذييل في الشطر الثاني.

ويشبه هذا الإجراء ما تلمحه في مثل قوله:

سَائِل بَني أَسَدٍ عَنّا فَقَد عَلِموا أَن سَوفَ يَأتيكَ مِن أَنبائِنا شَكَلُ

وقوله:

في فِتيَةٍ كَسُيوفِ الهِنْدِ قَد عَلِموا أَن لَيسَ يَدفَعُ عَن ذي الحيلَةِ الحِيَلُ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فالشطر الثاني يبدو جوابا تلقائيا للشطر الأول؛ لأن السكوت المتوقع عند نهاية الشطر الأول يثير تساؤلاً تلقائيًّا (ماذا علموا؟)، فيأتي الجواب في الشطر الثاني، وتكتمل صورة التوازي بين الشطرين بهذا التوزيع الصوتي المتّسق مع توزيع الشطرين وتكرارهما صوتيًّا ونغميًّا.

وقد يأتي الشطر الثاني ممثلاً لجزء من الشطر الأول، كما في قوله:

أَبلِغ يَزيدَ بَني شَيبانَ مَألُكَةً أَبا ثُبيتٍ أَمَا تَنفَكُّ تَأتَكِلُ (١)

فالشطر الثاني يحتوي فحوى هذه المألكة أو الرسالة التي يطالب الشاعر بإيصالها في الشطر الأول .

ومن الأساليب التي استعملها الشاعر في تحقيق هذا التوازي تخصيص الشطر الثاني بتأكيد ما يرد في الشطر الأول بالتذييل أو بجملة تشبيهية أو نحو ذلك، فمن ذلك قوله:

هِرْكَوْلَةٌ، فُنُقٌ، دُرْمٌ مَرافِقُها كَأَنَّ أَخْمَصَها بِالشَّوكِ مُنْتَعِلُ

وقوله:

يَا مَنْ يَرَى عَارِضًا قَدْ بِتُّ أَرقُبُهُ كَأَنَّمَا البَرْقُ في حَافَاتِهِ الشُّعَلُ

فقد ابتدأ الشاعر البيت الأول بذكر أخبار لمبتدأ محذوف، ثم خص شطره الثاني بتأكيد هذه الأخبار بالجملة التشبيهية (كأن أخمصها ...)، وابتدأ البيت الثاني بذكر العارض وموقفه منه، ثم تمَّم شطره الثاني بوصف هذا العارض.

ومن الأساليب التي استعملها في ذلك التوازي بين جملتي الشطر من حيث البناء النحوي، كما في قوله:

---

(١) مألكة: رسالة، وتأتكل: تحتك من الغيظ، أو تغتابنا وتأكل لحومنا.

قَـد نَخْضِـبُ العَيْـرَ مـن مَكْنُـونِ فائِلِـهِ وَقَـد يَشـيطُ عَلـى أَرماحِنـا البَطَـلُ (١)

فالتوازي ظاهر بين الجملتين من جهة التركيب النحويّ، فقد سـبقت كلٌّ منهما بـ(قد)، ثم جاء الفعل المضارع، والجـار والمجـرور المتعلقـين بالفعل، مع ما في معناهما من التصادي والتشابه بين صورة العيـر الـذي يخضب من عرقه العميق وصورة البطل المجندل على أرماح قوم الشاعر(٢).

والتأمل في هذا الجانب يفضي إلى أمثلة كثيرة تجعل من التوازي بين الشطرين أصلاً تنحرف عنه القصيدة أحيانًا لكسر رتابة النغم وتغيير مواقعها في الأذن، فقد يلجأ الشاعر إلى تغيير تتابع نغمات البيت الشعري ومواضـع النبر فيه، فيخترق ثنائية التوازي بين شطري البيت الشعري اختراقًا كاملاً، فيفصل بين ركنين أساسين من الجملة، كما في قوله:

مـا رَوضَـةٌ مِـن رِيـاضِ الحَـزْنِ مُعشَـبَةٌ خَضـراءُ جـادَ عَلَيْهـا مُسْـبِلٌ هَطِـلُ (٣)

يُضـاحِكُ الشَـمسَ مِنهـا كَوكَـبٌ شَـرِقٌ مُـؤَزَّرٌ بِعَمـيمِ النَّبـتِ مُكتَهِـلُ (٤)

يَومـاً بِأَطيَـبَ مِنهـا نَشْـرَ رائِحَـةٍ وَلا بِأَحسَـنَ مِنهـا إِذْ دَنـا الأُصُـلُ (٥)

---

(١) العير: حمار الوحش، والفائل: عرق يجري من الجوف إلى الفخذ، ومكنونه: الدم، ويشيط: يهلك.

(٢) ومن أمثلته كذلك الأبيات ٣٥، ٤٤، وقد يخترق موضع التـوازي بتوزيعـه علـى بيتـين متتالين كما في الشطر الثاني من البيت الثلاثين والأول من الحادي والثلاثين.

(٣) الحزن: المرتفع من الأرض، وروضته خير من رياض المنخفضات؛ بسبب بروزها، فتهب الريح عليها، وتثير رائحتها، ولأن الأقدام لا تطؤها.

(٤) يضاحك الشمس: يدور معها، والكوكب: كوكب كل شيء معظمه، والمراد هنـا الزهـور، والشرق: الممتلئ ماء، وعميم النبت: تام السن، والمكتهل: الذي انتهى في التمام.

(٥) الأصل: جميع أصيل، وهو من العصر إلى العشاء، وخص هذه الوقـت، لتباعـد الشـمس والفيء فيه عن النبات.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وقوله:

يَكَـــادُ يَصْـــرَعُها لَـــوْلا تَشَـــدُّدُها إِذا تَقُـــومُ إِلى جَاراتِـــها الكَسَـــلُ

فقد وسَّع الجملة وباعد بين أركانها، ففصل في الموضع الأول بـين اسم (ما) العاملة عمل ليس وخبرها بوصف اسم (ما) في نحو بيتين، ثم جاء بالخبر في البيت الثالث، وفصل بين الفعل وفاعله في الموضع الثاني، فمـلأ حشو البيت بجملتي الشرط، وأخّر الفاعل إلى نهاية البيت الشعري، وقد أدّى ذلك إلى تقوية تماسك البيت الشعري، وإثارة التشويق بتأخير ركن أسـاس من أركان الجملة، كما أنه ساعد على بث الحيوية الصوتيّة وإثـارة انتبـاه المتلقي وتنمية تفاعله مع النصّ.

وقد يقسم الشطر الواحد أقسامًا، كما في قوله:

وَدِّعْ هُرَيْـــرَةَ، إِنَّ الرّكْـــبَ مُرْتَحِـــلُ وَهَـلْ تُطِيـقُ وَدَاعًـا أَيُّهَـا الرَّجُـلُ؟

فقد قسم الشطر الأول قسمين، فيحسن هنا التمهل بما يشبه الوقوف على آخر كلمة (هريرة)، وتغيير النبر عند الانتقال إلى جملـة التـذييل (إن الركب مرتحل)، إذ إن جملة التذييل تبدو جوابًا أو نتيجة للجملة الإنشـائية قبلها.

وفي قوله:

هِرْكَوْلَـــةٌ، فُنُـــقٌ، دُرْمٌ مَرافِقُهـــا كَـــأَنَّ أَخْـــمَصَها بِالشَّـــوكِ مُنْتَعِـــلُ (١)

قسم الشطر الأول ثلاثة أقسام يقف المتلقي أو يتغير نبره عنـد كـل قسم منها، وهذا الوقوف والتباطؤ في نطق هذه الصفات متناسب مع وصفها

(١) الهركولة: ضخمة الوركين حسنة الخلق، وقيل: حسنة المشي، الفنق: الفتية من النسـاء، درم مرافقها: ليس لمرافقها حجم، والأخمص: باطن القدم.

بالامتلاء والضخامة، ليأتي الشطر الثاني فيؤكد هذه الصفات من خلال هــذه الصورة التخييلية محقّقًا التوازن بين شطري البيت.

وقد يأتي التوازي رباعيًّا كما في قوله:

قَــالُوا: الرُّكُــوبَ، فَقُلنَــا: تِلْــكَ عَادَتُنــا أَوْ تَنْزِلُــونَ فَإِنّــا مَعْشَــرٌ نُــزُلُ

ففي كل شطر نجد فعلاً منسوبًا للأعداء وجوابه من الشاعر، وقراءة البيت يفترض أن تراعي ذلك، فيقف القارئ في نهاية كل جــزء، ويتمثــل صيغة الجواب في الجزء الثاني.

وهكذا نوّعت القصيدة في بنائها للجمل بين مراعــاة ثنائيــة البيــت الشعري واختراقها تنويعًا ساعد على بث الحيوية الصــوتيّة فــي الأبيــات، وإثارة انتباه المتلقي وتحفيزه، وتحقيــق الانســجام بينــه وبــين الــنصّ الشعري.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الخاتمة والتوصيات:

للاتّساق الصوتيّ أثر فاعل في تحقيق الانسجام الشعريّ، فهو يردف جوانب الاتّساق النصّي النحوية والمعجمية في الوصول إلى الانسجام الدلالي للنصّ الشعريّ، ويمثل بؤرة مركزية في تحقيق ترابط النص وانسجامه متى أدركنا أن الإيقاع يحمل معاني النصّ، وأن الشعر والإيقاع صنوان لا يستغني أحدهما عن الآخر.

وقد وقفت هذه الدراسة أمام نصٍّ متسق الإيقاع منسجم الدلالة، وكشفت عن ملامح صوتيّة جاءت متّسقةً متوازنةً مرتبطةً بالدلالة المعنوية للنص ومنسجمةً معها.

وأول ذلك أن الإيقاع الخارجي كان يحمل نغمة شجن ممثلة لعاطفة الشاعر وتردده بين الألم والأمل والحركة والسكون والسلام والحرب، كما خلت القصيدة من الانكسارات والزحافات الثقيلة المفسدة لتتابعها النغمي والإيقاعي، وجاءت التفاعيل الداخلية تامة أو مخبونة متسقةً مع معاني المعلقة ودلالاتها وممثلة لكثير من المعاني، فصوّرت حركة المحبوبة ريثًا وبطئًا ومنظرها امتلاءً ومهابة، وصوّرت غضارة المطر وانطلاقه وقوة السيل واندفاعه، واتسقت مع ما توحي به الأبيات وما تشيعه من روح الانطلاق والتفاؤل، وما تمثله من ألوان الشجن والألم، وما تصوره من المواقف والحالات، كما جاءت القافية منسجمة مع الدلالة الكليّة للنص، مع شيء من التكرار لأبنية القافية وصورتها الحركية أحيانًا، وقد ساعد ذلك على ترابطها واتساقها، وانسجام أثرها وإيحاءاتها.

وبالنظر في الإيقاع الداخلي فقد لحظت الدراسة شيوع حرف الرويّ في المعلقة، وهو ما ساعد على تحقيق التناسق الصوتي والتماسك الإيقاعي

في المعلقة، كما لحظت الدراسة شيوع الأصوات المائعة متّسقة مع طبيعتها الصوتيّة وسهولتها سماعًا ونطقًا، كما كان لبعض الأحرف وظيفةٌ تصويرية في رسم الصورة الصَّوتيّة للحلي ولحالة السكر أو رسم صورة المحبوبة وما تحمله من امتلاءات ونتوءات.

فإذا انتقلنا إلى الألفاظ المفردة فقد استعمل الشاعر ما يسميه القدماء برد العجز على الصدر في نحو أحد عشر موطنًا، كما استعمل الترصيع بألوانه في القصيدة، وكان أكثرها ورودًا الترصيع المُطَرَّف الذي ورد في نحو تسعة وخمسين موضعًا، ثم الترصيع المتوازي الذي ورد في نحو ثلاثة عشر موضعًا من المعلقة، وجاء الترصيع المتوازن في نحو ستة مواضع، وقد أدى ذلك إلى إشاعة ألوان من التوازنات الصوتية والنغمية أدت إلى تماسك القصيدة وانسجام دلالاتها وتأثيرها.

وأما الجمل فقد نوّع الشاعر بين مراعاة ثنائية البيت الشعري واختراقها، فاستعمل التوازي بين شطري البيت في ثمانية وثلاثين موضعًا، وعمد إلى كسر هذا التوازي في مواضع أخرى، فعمد إلى توسيع الجملة في مواطن، واستعمل التقسيمات الثلاثية والرباعية للأبيات وللأشطر في مواطن أخرى، وهو ما ساعد على بث الحيوية الصوتيّة في الأبيات بالتردد بين تكرار النسق الصوتي وإهماله، وبالتنويع بين الأنساق الصوتية ومواضع النبر التزامًا ومخالفةً وإضافةً وكسرًا.

وختامًا فإن هذه الدراسة توصي بالتوسع في دراسة الاتّساق الصوتي والإيقاعي في النماذج الشعرية العالية مراعاة لخصوصيّتها، ورغبة في الوقوف على اتساقها الصوتي وأثره في انسجام النص الشعري من عدمه.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثبت المصادر والمراجع:

١- ابن جني، أبو الفتح عثمان. سر صناعة الإعراب، بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤٢١ه- ٢٠٠٠م.

٢- ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي. جمهرة اللغة، تحقيق رمزي منير بعلبكي، بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٣- ابن سنان، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد الخفاجي. سر الفصاحة، د.م: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.

٤- ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل المرسي. المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق عبدالحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م.

٥- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري. الشعر والشعراء، القاهرة: دار الحديث، ١٤٢٣ه .

٦- ابن يعيش، يعيش بن علي بن يعيش الموصلي. شرح المفصل للزمخشري، قدم له الدكتور إميل بديع يعقوب، بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤٢٢ه-٢٠٠١م.

٧- أبو البركات الأنباري، كمال الدين عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري. أسرار العربية، د.م: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ، الطبعة الأولى، ١٤٢٠ه-١٩٩٩م.

٨- أبو قرة، نعمان. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، الأردن: عالم الكتب الحديث، وعالم جدارا، الطبعة الأولى، ١٤٢٩ه-٢٠٠٩م.

٩- الأعشى، ميمون بن قيس. ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين، مصر، مكتبة الآداب الجماميز، د.ط، د.ت.

١٠- أنيس، إبراهيم. الأصوات اللغوية، مكتبة الإنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٧٥م.

١١- أنيس، إبراهيم. الأصوات اللغوية، القاهرة: مكتبة الإنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٧٥م.

١٢- أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، بيروت: دار القلم، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م.

١٣- بدوي، عبده. دراسات في النص الشعري - العصر العباسي -، الرياض، دار الرفاعي، د.ط، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م.

١٤- البستاني، سليمان. إلياذة هوميروس معربة نظمًا، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ط، د.ت.

١٥- بشر، كمال. علم الأصوات، القاهرة: دار غريب، د.ط، ٢٠٠٠م.

١٦- الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، القاهرة، دار المعارف، د.ط، د.ت.

١٧- حميد، بدير. ميزان الشعر، القاهرة: دارة المعرفة، الطبعة الثانية، ١٩٦٧م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١٨- خطابي، محمد. لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
١٩- الدوسري، إبراهيم بن سعيد، شرح المقدمة الجزرية، الرياض: دار الحضارة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤٢٥ه-٢٠٠٤م.
٢٠- ربيعة، برباق. الإيقاع الشعري-دراسة لسانية جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر-بسكرة- ، الجزائر، العدد الثامن، ٢٠١١م.
٢١- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، دار المعرفة، الطبعة الثانية، ١٩٧٢م.
٢٢- الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة العاشرة، ١٩٩٩م.
٢٣- الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، د.م: مكتبة الآداب، الطبعة السابعة عشرة، ١٤٢٦ه-٢٠٠٥م.
٢٤- ضيف، شوقي. في النقد الأدبي، القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثامنة، د.ت.
٢٥- الطيب، عبد الله. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٧٠م.
٢٦- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل. الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصرية، د.ط، ١٤١٩هـ .

٢٧- فتحي، إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين-التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.
٢٨- القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.
٢٩- القط، عبد القادر. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار النهضة العربية، الطبعة الثانية، ١٤٠١هـ /١٩٨١م.
٣٠- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، الطبعة الخامسة، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.
٣١- مصطفى، محمود. شرح كتاب أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، شرحه وضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، ١٤٠٥ه- ١٩٨٥م.
٣٢- المعلوف، لويس و توتل، فرناند. المنجد في اللغة والأعلام، بيروت: دار المشرق، الطبعة الخامسة والثلاثون، ١٩٩٦م.
٣٣- النويري، أبو القاسم محب الدين محمد بن محمد بن محمد ، شرح طيبة النشر في القراءات العشر، تحقيق الدكتور مجدي محمد سرور سعد باسلوم، بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.
٣٤- هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١.	ملخص	٢٥٣٣
٢.	Abstract	٢٥٣٤
٣.	المقدمة:	٢٥٣٥
٤.	أولاً – مصطلحات الدراسة :	٢٥٣٦
٥.	ثانياً- الاتّساق الصوتي الخارجي وأثره في انسجام المعلقة:	٢٥٤٠
٦.	ثالثاً- الاتّساق الصوتي الداخلي وأثره في انسجام المعلقة:	٢٥٥٣
٧.	الخاتمة والتوصيات:	٢٥٧٢
٨.	ثبت المصادر والمراجع:	٢٥٧٤
٩.	فهرس الموضوعات:	٢٥٧٨

تم بحمد الله