ثابت الإيقاع متنوع الوقع

رسالة في بلاغة التشكيل الصوتي للتفعيلة العروضية



سعد عبدالعزيز مصلوح

ثابت الإيقاع متنوع الوقع

رسالة في بلاغة التشكيل الصوتي للتفعيلة العروضية

سعد عبد العزيز مصلوح

بسم الله الرحمن الرحيم

فاتحة كل خير

وتمام كل نعمة

إلى العزيزتين:

إلهام المفتي وعبير الأيوبي

عرفاناً بفضلهما على هذه الـرسالة

فاتحة الرسالة

ربِّ يسِّر وأعِن!

قدرٌ جميل ساقني إلى كتابة هذه الرسالة، على غير سابق تدبير أو تقدير؛ إذ دعاني أخي وصديقي فيصل الحفيان للمشاركة في ندوة يقيمها معهد المخطوطات العربية بمؤازرة من مركز الملك عبد الله الدولي لخدمة اللغة العربية، كان موضوعها "مخطوطات العروض". ولقد ألقيت إليه معاذيري؛ ذلك أني لم أشتغل بالتحقيق جُمْـلة إلا من قبيل الاستشارة، فما ظنك بمخطوطات العروض على التعيين!. بيد أن الصديق الكريم قطع عليّ طريق الاعتذار، ووسّع عليّ ما ضيقه عنوان الندوة، حين نبأني أن المباحثة في العلم ومسائله تأتي تماماً على الفحص عن أمر مخطوطاته؛ إحياءً وإخراجاً وتحقيقاً. ولما كنت ولا أزال حفيّاً بكل ما يدعو إليه فيصل الحفيان من مناشط جادة = انقدحت في ذهني فكرة إنجاز هذه الرسالة التي تضمنتها فاعليات ندوة المعهد في صورة محاضرة، ثم شاءت لها الأقدار أن تظهر منشورة مطبوعة في هذه الإصدارة البهية.

أردت بالمحاضرة التي ألقيت، وبالرسالة التي كتبت أن تكون جواباً على سؤال تلجلج في صدري، وخالجتني همومه منذ النشأة الأولى قبل التحاقي بدار العلوم، وحاصل هذا السؤال هو: أنّى يكون للبحر الشعري الواحد عند الشاعر الواحد أوعند أكثر من شاعر أن يتصدى للعبارة بكفاية واقتدار عن تجارب متباعدة ومتشاكسة؛ بما تتحقق به لذة الاستجابة ومتعة التلقي؟

والتماساً للجواب قرأت بحوثاً كثيرة، سقط قليل منها في قلب السؤال، وحام أكثرها حواليه ولم يرد، بل سَدَّى وما أَلْـحَمَ. وبقي السؤال معلقاً، وتطاول عليه الأمد، إلى أن تلقيت الدعوة الكريمة فنشط من جديد، وجعلت أروز مداخله ومخارجه بما اجتمع لي من مادته حتى بقيت لي سُهمة تاحت لي سانِحَةُ تقديمها. وقد بدا لي عند النظر في الأمر أن جواب السؤال ليس حصيراً في دائرة العروض، وأن التماسه يقتضي استعانةَ علومٍ ثلاثة على جهة التضافر؛ هي: علم العروض؛ وهو الشريك الأصيل، وعلم البلاغة؛ وهو علم ذو أرومة عريقة وجذور ضاربة في تربة الثقافة العربية، ثم علم الصوتيات بمعطياته العصرية، وتقنياته الحديثة. وقد كان من سوابغ نعم الله عليّ أن وصل كينونتي المعرفية

بهذه العلوم الشريفة منذ نشأتُ ويفَعْتُ، وفُتِحت لي بهذا التضافر- حيث يرفد بعض العلوم بعضاً - رؤيةٌ للعلاقة يمكن أن تكون مزدلفاً لإضاءة المشكل، والإمساك بخيط من خيوط الجواب، وبذلك يستأنف القول في كثير من المسائل التي خُيِّل إلينا حيناً من الدهر أنه لم يعد لرجع البصر فيها مورد.

ولست أريد في هذه الفاتحة أن أخرج للقارئ زبدة السقاء في أول المخض؛ فخير لي وله أن يصبر نفسه مع مباحث الرسالة ومطالبها، ثم يرى فيها رأيه بمقتضى ما يؤديه إليه نظره واجتهاده. وعسى أن أبلغ بما سقته ما أريد أو بعضاً مما أريد؛ تعميقاً للتوجه البيني في البحث، وتحقيقاً لعقيدتي العلمية في وجوب العمل على "عقلنة التذوق"، ووفاءً بما واثقت به نفسي وقارئي أن يكون في كل إضافة إلى مدونتي أطروحة تثير من القلق المعرفي ما فيه حثحثة للفكر، واستيقاظ للنظر، واستثارة لرواقد الأسئلة وكوامن الفروض، وفي ذلك من العطاء الباقي ما نحسبه طاوياً للآماد والأبعاد، ومُرسلاً بالمساءلة ومحاولة الجواب مع نهاية التخيل؛ ذلك أن السؤال الحافز هو أجدى على صيرورة المعرفة من الجواب الناجز.

وعلى الله قصد السبيل، وإليه الـلَّجاءَ، وبه الاعتصام.

سعد عبد العزيز مصلوح

الكويت – ديسمبر 2019

فهرس المحتويات

	الموضوع	الصفحة
	فاتحة المقال ورأس السؤال	10
المبحث الأول	فصل ما بين الإيقاع والوقع	14
	• 1/1 تعريف الإيقاع *Rhythm*	15
	• 2/1 وماذا عن الوقع؟	16
	• 3/1 أوجه التمايز بين الوقع والإيقاع	16
	• 4/1 أمثلة شارحة للتمايز بين الإيقاع والوقع	18
المبحث الثاني	ظاهرة الصوت: إضاءة أكوستيكية	21
	• 1/2 عن الجوهر الصوتي للشعر	22
	• 2/2 طبيعة الصوت بين النغمة والضجة	23
	1/2/2 ما الصوت؟	23
	2/2/2 جهاز النطق	24
	• 3/2 الحنجرة والأداء الصوتي	25
	1/3/2 وضع الإغلاق التام المحكم	26
	2/3/2 وضع التقارب والتضييق الشديد	26
	3/3/2 وضع الإغلاق التام مع التراخي	27
	• 4/2 النغمة الحنجرية وتشكيل خصائص الأصوات	28
	• 5/2 من خصائص النظام الصوتي في العربية	30
المبحث الثالث	السلم التراتبي النغمي لصوتيمات العربية	33
المبحث الرابع	تنوعات الوقع	41
	• 1/4 التنوعات الناعمة الوقع *euphony*	42
	• 2/4 صوتيمات الوقع الجاسي *cacophony*	46
	• 3/4 تجليات السلم العشري المقترح في مسائل الرويّ الشعري	49

	الموضوع	الصفحة
المبحث الخامس	بلاغة الأنساق في التشكيل الصوتي	53
المبحث السادس	خصائص الصوامت العربية من منظور نطقي	59
المبحث السابع	نماذج وتحليل	65
	• 1/7 المطابقة في "الإيقاع" لا تعني المطابقة في "الوقع"	66
	• 2/7 خصائص الوقع الناعم: نموذج شارح	74
	1/2/7 الصوتيمات في التشكيل الصوتي	75
	2/2/7 أنساق التشكيل الصوتي في المقطع	79
	• 3/7 خصائص الوقع الجاسي: نموذج شارح	82
	1/3/7 مجيء الوقع الجاسي على شرط الملاءمة: نموذج شارح	82
	2/3/7 بين الوقع الناعم والجاسي في حال تلبية شروط الملاءمة	86
	3/3/7 الوقع الجاسي في غيبة الملاءمة: نماذج شارحة	88
خاتمة وتحصيل		95

فاتحة المقال ورأس السؤال

تطرح هذه الرسالة سؤالاً بسيطاً، يراود كثيراً من شيوخ العلم وطلابه: "كيف أمكن للبحر الشعري الواحد أن يتحمل تبعة التعبير عن ألوان من التجارب ذات المضامين المتباعدة، بل المتعاندة في كثير من الأحيان، وأن يصل بتعبيره إلى الغاية التي تتحقق بها متعة التلقي ولذة الاستجابة؟".

وليس عسيراً أن نسوق لصحة هذه المقولة عَدَدَ ما شئت من أدلة، لكننا نجتزئ من ذلك – قصداً إلى الإيضاح بالـمَثَل لا إلى إرادة الحصر – بأن نورد أبياتاً من رائية أبي صَخر الهذلي جاءت على الطويل وزناً، والراء المضمومة رَوِيّاً (من قافية المتواتر)؛ وهي قوله:

عَجِبْـتُ لِسَـعْيِ الدَّهْـرِ بَيْـنِي وبَيْنَهـا ... فَلَمَّا انْقَضَى مَا بَيْنَنَا سَكَنَ الدَّهْرُ

فَيَـا حُبَّهَـا زِدْنِي جَـوىً كُلَّ لَيْلَـةٍ ... ويَـا سَـلْوَةَ الأيَّـامِ مَوْعِـدُكِ الحَشْـرُ

تَكَـادُ يَـدي تَنْـدَى إذا مَـا لَمَسْـتُها ... وَيَنْبُـتُ في أَرْجَائِهـا الـوَرَقُ الخُضْـرُ

وإنِّي لَتَعْـرُونِي لِذِكْـرَاكِ هِـزَّةٌ ... كَمَـا انْـتَفَضَ العُصْـفُورُ بَلَّلَـهُ القَطْـرُ

ونطوي أبيات الهذلي لننشر بعدها أبياتاً أخرى لأبي فراس الحمداني جاءت على شاكلتها وزناً ورويّاً؛ وهي قوله:

تُسَـائِلُنِي: مَـنْ أَنْـت؟ وَهْيَ عَلِيْمَـةٌ ... وَهَـلْ بِفَـتىً مِـثْلي عَلى حَـالِهِ نُكْـرُ؟

فَقُلْـتُ كَمَـا شَـاءَتْ وَشَـاءَ لَهَـا الهَـوى: ... قَتِيْلُـكِ. قَالَـتْ: أَيُّهُـمْ فَهُـمُ كُـثْرُ؟

فَقُلْـتُ لَهَـا: لَـوْ شِـئْتِ لَـمْ تَتَعَنَّـتي ... وَلَـمْ تَسْـأَلي عَـنِّي، وعِنْـدَكِ بِي خُـبْرُ

فَقَالَـتْ: لَقَـدْ أَزْرَى بِـكَ الدَّهْـرُ بَعْـدَنَا ... فَقُلْـتُ: مَعَـاذَ اللهِ! بَـلْ أَنْـتِ لا الدّهْـرُ

لا عجب أن جاء هذان النصان معبرين عن تجربتين متشاكلتين لعاشقين بخعهما الحبّ والهجران والتدلل، وقد صيغا على وزن واحدٍ وروِيٍّ واحد. لكن ربما كان من العجب أن نجد قصيدة ذائعة الصيت لأبي تمام في رثاء محمد بن حُميد الطوسي؛ وهو

القائد الذي سقط مضرجاً بدمائه مقاتلاً أتباع بابك الخُرَّمي - وهي مطابقة لكلتا القصيدتين السابقتين وزناً وروِّياً؛ يقول في بعض أبياتها:

كَـذَا فَلْيَجِـلَّ الخَطْـبُ ولْيَفْـدَحِ الأَمْـرُ ... فَلَـيْسَ لِعَـيْنٍ لَـمْ يَفِـضْ مَاؤُهَـا عُـذْرُ
فَتىً مَـاتَ بَـيْنَ الطَّعْـنِ والضَّرْبِ مِيْتَـةً ... تَقُـومُ مَقَـامَ النَّصْرِ؛ إذْ فَاتَـهُ النَّـصْرُ
وَقَـدْ كَانَ فَـوْتُ المَـوتِ سَـهْلاً فَـرَدَّهُ ... إِلَيْـهِ الحِفَـاظُ المُـرُّ والخُلُـقُ الـوَعْرُ
تَـرَدَّى ثِيَـابَ المَـوتِ حُمْـراً، فَمَـا دَجَـا ... لَهَا اللَّيْـلُ إلاّ وَهْيَ مِـنْ سُـنْدُسٍ خُضْرُ
فَأَثْبَـتَ في مُسْـتَنْقَعِ المَـوتِ رِجْلَـهُ ... وَقَـالَ لَهَـا: مِـنْ تَحْـتِ أَخْمَصِـكِ الحَشْرُ

- فهذا مَثَل لتصديق ما ذكرنا من تحمل البحر الشعري الواحد والروي الواحد تباين التجارب الشعرية.

ثم أنَّـى للبسيط مثلاً أن يتخذه شوقي قالباً وزنياً يصوغ فيه مرثيته الشهيرة في عبد الخالق ثروت، ومطلعها:

كُلُّ البِـلادِ وِسَـادٌ حِـيْنَ تَتَّسِـدُ ... يَمُـوتُ في الغَـابِ أَو في غَـيْرِهِ الأَسَـدُ
قَدْ غَيَّبَ الغَـربُ شَمْسـاً لا سَـقَامَ بِهـا ... كَانَـتْ عَلى جَنَبَـاتِ الشَّرْـقِ تَتَّقِـدُ

- ثم يتخذه صالح جودت مجازاً لغزليته المتوجِّسَة الناعمة:

لا تَسْـأليْني، فَكَـمْ أَهْـلُ الهَـوى سَـأَلوا!
هَـلْ يَصْـدُقُ الدَّهْـرُ فِي مَـا يَرْسِـمُ الأَمَـلُ
وَهَـلْ يَطُـولُ بِـأَحْلامِ الهَـوى الأَجَـلُ
لا تَسْـأَلِيْني فَـإِنِّي خَـائِفٌ وَجِـلُ
لا يَـنْقُصُ البَـدْرُ إلا حِـيْنَ يَكْتَمِـلُ

ذلكم هو السؤال، وتلكم بعض من أمثلته الدالة. فما الفرضُ العلمي الذي نسوقه احتمالاً للتفسير والجواب؟

إن - الفرض مسوقاً على سنة الاختصار - هو: وجوب التمييز بين أمرين متداخلين في أكثر ما نقرأ من الشعر، ونراهما مختلفين أشد الاختلاف؛ وهما:

1) عمومية القالب الإيقاعي المجرد، ونعني به "التفعيلة".
2) خصوصة التشكيل الصوتي المعبر؛ ونعني به "أعيان الأصوات" التي تتشكل منها التفعيلة.

أو هو ما وضعناه عنواناً للبحث من وجوب التمييز بين ثبات الإيقاع وتنوع الوقع. ويقتضينا ذلك تكسير هذه الرسالة على ثمانية مباحث هي:

1) **فصل ما بين الإيقاع والوقع**
2) **ظاهرة الصوت: إضاءة أكوستيكية**
3) **السّلّم التراتبي النغمي صوتيمات العربية**
4) **تنوعات الوقع أو بلاغة التشكيل**
5) **بلاغة الأنساق في التشكيل الصوتي**
6) **خصائص الصوامت العربية من منظور نطقي**
7) **نماذج وتحليل**
8) **خاتمة وتحصيل**

ونأخذ الآن في تفصيل القول على ثمانية المباحث السالف ذكرها، وما يتفرع منها من مطالب على الموالاة.

المبحث الأول

فصل ما بين الإيقاع والوقع

يشتمل هذا المبحث على عدد من المطالب، في ما يأتي بيانها:

1/1 تعريف الإيقاع Rhythm

ينطوي الإيقاع في جوهره على خاصتي التكرار والانتظام لوحدات بعينها ذات كينونة بارزة في المنجز الإبداعي الشعري؛ وهو مفهوم عابر للفنون اللغوية والسمعية والبصرية والتشكيلية؛ ومن ثم يكون الإيقاع بهذا الاعتبار "جنساً"، ويكون كل تجلٍّ من تجلياته في مختلف الفنون "نوعاً". والإيقاع يتجلى في فن الشعر "وزناً"، و"الوزن" يتخذ على معهوده في مصنفات علم العروض العربي صورة "البحر الشعري". ومن ثم يكون كل وزن إيقاعاً، ولا ينعكس. ويتحد كلا المفهومين: الإيقاع والوزن في معرض الحديث عن النموذج التكراري المنتظم في البيت الشعري. ولأن "الشعر" ظاهرة لغوية صوتية بالفعل حين يكون منطوقاً، وبالقوة حين يكون مقروءاً قراءة صامتة، كان من البديهي أن يتخذ الوزن أو الإيقاع فيه هيئة انتظام دوري يدركه السامع - بالقوة أو بالفعل أيضاً - لوحدات نطقية ذات بروز ووضوح ظاهر في مجرى الكلام. ويصلح هذا التعريف للإيقاع أن يكون تصوراً عابراً للألسن، ويَبْقى تعيين طبيعة هذه الوحدات مناطاً للتنوع في ما بينها بحسب النُّظُم الفونولوجية المتباينة بين اللغات. ومن هنا تتجلى ضروب الانتظام في صورة تقابلات بين المنبور وغير المنبور من المقاطع، أو بين الطويل والقصير منها، أو في صورة تمايز في الإحساس السمعي بدرجة الصوت *pitch* علواً وانخفاضاً (=المقام الموسيقي)، ويمكن أن يكون التقابل بين عدد من التوليفات المتزامنة مما سبق ذكره. وحيث تبلغ هذه النماذج أقصى درجات انتظامها في ما نلحظه من ضروب الشعر المختلفة نلتقي بمفهوم "الإيقاع الموزون" أو "الوزن الموقَّع" في "البحر الشعري". ويظل "البحر" نموذجاً مجرداً مستعلياً، قابلاً لاستيعاب صنوف متباينات من التجارب الإبداعية، قد تبلغ في اختلافها وتنوعها مبلغاً بعيداً من التباعد أو التعاند. ويبقى وراء وحدة النموذج الجامع مجال لظهور خصوصة الإبداع وفَرْدانية المبدع. وعلينا هنا أن نتوقف لتأمل الكيفية التي تتحقق بها هذه المفارقة الفريدة؛ ونعني بها حصول التنوع من خلال ما هو عام مشترك، باستخدام نموذج إيقاعي وزني مجرد، عابر للزمان والمكان وأفراد المبدعين من شعراء العربية في تاريخها المتطاول.

2/1 وماذا عن الوقع؟

أخلصنا المطلب السابق من هذا المبحث للتعريف بالإيقاع. وها نحن أولاء نأتي إلى التعريف بمفهوم "**الوقع**"؛ فنقول: إن أهدى سبيل للعبارة عنه – في ما نرى – هي أن نفهمه على أنه الأثر السمعي الناشئ عن تلقي الرسالة الصوتية حقيقة أو ضمناً، ويتمثل في ارتياح الأذن وأنسها بالرسالة، أو النفرة منها والإعراض عنها، كما يتمثل في رصد مدى ما يتمتع به الأثر السمعي من خصائص تعين على التمكين لمقاصد الرسالة والاستجابة لها؛ انعطافاً وتقبلاً.

ولعمل الوقع في نفس المتلقي درجات أدناها الانفعال التلقائي بالقبض أو البسط من غير تعليل ولا تأويل، وأعلاها استحثاث القدرة على حل الشفرة الرمزية الصوتية، وربط الحكم النقدي عامة والجمالي خاصة بأوصاف وأحكام ظاهرة قابلة للتعليل والتأويل،في مؤاخاة أخاذة بين الذوق والعقل.

أما الكشف عن طبيعة **الوقع** فله مرجعيتان متعالقتان متجادلتان: إحداهما **موضوعية** تستند إلى الخصائص الأكوستيكية للرسالة الصوتية، والأخرى **ذاتية** تستمد مصداقيتها مما يتمتع به المتلقي من قدرة على ممارسة الخبرة الجمالية والعبارة عنها، ومعالجتها تحليلاً وتأويلاً وتعليلاً. وتستند المرجعية الأولى؛وأعني بها استظهار خصائص الرسالة الصوتية، إلى التأسيس النظري والمختبري في علمي الصوتيات الفوناتيكية والفونولوجية. أما المرجعية الأخرى ذات الطبيعة الذاتية فتفتح الباب مشرعاً لعمل القدرات الوهبية والكسبية لدى المتلقي الناقد بالربط بين الحكم الذوقي والحقيقة العلمية المقررة بيقين الفحص الموضوعي. وأما مناط الربط بين الأمرين فهو الكشف عن مدى الملاءمة *appropriateness* بين التشكيل الصوتي والرسالة المراد إبلاغها، ومظاهر هذه الملاءمة وجوداً وعدماً، أو تحققاً في درجاتها المتفاوتة ما بين هذين الطرفين.

3/1 أوجه التمايز بين الوقع والإيقاع

غايتنا في هذا المطلب الكشف عن أوجه التمايز بين هذين المفهومين الـمُعْتَمَدَيْـن في هذه الرسالة للجواب عن سؤالها. وفيصل التفرقة – في ما نرى – هو الوعي بأوجه

التمايز بين النموذج العروضي (متمثلاً في التفعيلة والبحر) والمنجز الشعري الإبداعي (متمثلاً في القصيدة). ونوجز أوجه التمايز في:

1) أن النموذج العروضي ميزان، والشعر هو الكلام الموزون.
2) أن التفعيلة قالب مجرد، قابل لأن يحشى بما يوافق بنيته الإيقاعية أياً ما كان الحشو، بقطع النظر عن أي حكم تقويمي.
3) أن الوقع متوقف على طبيعة أعيان أصوات الكلام التي تتآلف بحسب البنية المجردة للتفعيلة.
4) أن الزحافات أو العلل المقبولة بحسب قوانين العروض لا تخل بالإيقاع، ولكنها تسهم إسهامات مهمة في تشكيل الوقع.
5) أن التطابق بين أي تحققين في الإيقاع لا يعني المطابقة أو المقاربة في الوقع.
6) أن الإيقاع مظهر الثبات الجامع بين صانعي القصيد، وأما الوقع فمناط التنوع المائز بين مظاهر الخصوصة والعبقرية الفردية في صناعة القصيد.
7) أن الخليل – رحمه الله – قد عمد إلى اشتقاق جميع التفاعيل في عروضه من جذر واحد هو (ف ع ل) ومنه صاغ بحوره ودوائره، فأمكن له بذلك من منظور التقعيد أن يضبط الإيقاع، لكنه بذلك قد حيَّد الوقع. أما حشو التفاعيل فإنه يكون بأعيان الأصوات، وهو مطلق في صوامت العربية وحركاتها بلا قيود، حاشا ضوابط الاستعمال الصرفية والنحوية والدلالية التي تواضعت عليها الجماعة.

وينشأ مما تقدم أن الإيقاع مشغلةُ أصحاب العروض التعليمي، أما الوقع فيستدعي المداخلة بين علم الصوتيات والبلاغة، ويندرج ذلك كله تحت مظلة **العروض العلمي** الذي يستثمر معطيات العروض التعليمي وعلوم الصوتيات والبلاغة استثماراً جمالياً ونقدياً. وعلى ذلك نرى أننا في حاجة إلى تغيير القبلة البحثية لنصرف وجوهنا عن استهلاك الجهد في العروض التعليمي؛ تأليفاً لمصنفاته، وتحقيقاً لمخطوطاته؛ إذ يغني في هذه البابة كتاب عن ألف. كما أن مخطوطاته – وكلنا بذلك عالم– يستنسخ بعضها بعضاً من غير تغيير أو إضافة عسيّة بالالتفات. ومن عجب أن نكون مسبوقين في هذه الدعوة

بأحد عشر قرناً أو يزيد؛ فقد ساق قدامة بن جعفر (337هـ) تعليل انصرافه إلى التأليف في نقد الشعر عن التأليف في قواعد العروض والقافية، فقال:

> "وعلما الوزن والقوافي وإن خُصّا بالشعر وحده، فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير معلم. ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره. ثم ما نرى أيضاً من أن مَنْ يعلمه ومَنْ لا يعلمه ليس يُعَوِّل في شعر إذا قاله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه؛ فلا يتوكد عند الذي يعلمه صحةُ ذوقِ ما تزاحف منه بأن يُعرَض عليه.فكان هذا العلم مما يقال فيه إن الجهل به غير ضائر، وما كانت هذه حاله فليست تدعو إلى ضرورة." [نقد الشعر،61-62]

ولسنا نذهب في هذا المقام إلى الحد الذي بلغه قدامة، فنقول: إن الجهل بقواعد علم العروض غير ضائر؛ لأن الجهل بأي بابة من بابات العلم ضائر ولا ريب، ولكنا نقول: حسبنا ما ألَّفْنا فيه من مصنفات، وما حقَّقنا من مخطوطات؛ إلا أن يكون المؤلَّف أو المخطوط فاذّاً جاء فيه صاحبه بما لم تستطعه الأوائل؛ ذلك أن الزيادة في غير هذه الحال محضُ نقص.

4/1 أمثلة شارحة للتمايز بين الإيقاع والوقع

سبيلنا لإيضاح هذا التمايز إنما يكون بضرب المثل للمتفق إيقاعاً والمفترق وقعاً.

مِن بدائه العروض أن السبب الخفيف يتحقق في صورة المتحرك المتبوع بالساكن [/]، والساكن قد يكون مدّاً ألفياً أو واوياً أو يائياً، كما يكون حرفاً صامتاً غير متحرك، وبعبارة أخرى: إنه – نعني السبب الخفيف- يتحقق في إحدى الصورتين المقطعيتين: /ص ح ح/ أو /ص ح ص/. ومن ثم يستوي بميزان الإيقاع كلمات من مثل:

/لا/، /لن/، /قَصْ/، /قد/ على اختلاف ما بينها في التشكيل المقطعي. وكذلك يتحقق الوتد المجموع إيقاعياً في صورة متحركين فساكن [//]، ويندرج فيه التشكيلان المقطعيان: /ص ح + ص ح ح/ و /ص ح + ص ح ص/، ومثال ذلك: عَلَى، جَلَسْ، أتى، نَسِي، شَرِبْ. أما الوتد المفروق فيتحقق عروضياً – أو إن شئت: إيقاعياً – في صورة متحرك فساكن فمتحرك

[/ /]، ويتمثل مقطعياً في الصورتين /ص ح ص + ص ح/، ومثاله: كانَ، عِنْدَ، خِيْفَ.

وبَيِّنٌ مما تقدم أن الوحدة العروضية الإيقاعية المجردة لا تحفل باختلاف الصوامت وتباين خصائصها من حيث الأثر السمعي، كما أنها لا تلقى بالاً لما بين المقطع المغلق والمقطع المفتوح من فرق؛ فكل الصوامت صالحة للتبادل بعضها مع بعض، وكذلك كل المدود. وقل مثل ذلك في الأوتاد مجموعها ومفروقها، وفي الفواصل صغراها وكبراها. أما تساوي الوحدة العروضية بميزان الوقع فيوجب – ابتداءً- التمييز بين الصوامت والحركات، ثم التمييز بين فئات الصوامت الوقفية والانطلاقية، وبين الانطلاقية الرنانة والانطلاقية الاحتكاكية، وبين المقاطع المغلقة والمقاطع المفتوحة، وبين المفتوحة بقصار الحركات من: فتحة وضمة وكسرة، والمفتوحة بطوالها: ألفاً أو واواً أو ياءً. وخالصة القول أن ما يعدّ واحداً بميزان الإيقاع (أو تفاعيل العروض) هو متنوع، بل بالغ التنوع بميزان الوقع (أو الأثر السمعي المعبر).

لعلنا نكون بما أسلفنا قد بلغنا غايتنا من بيان الموائز بين حقيقة "الإيقاع" و "الوقع"؛ أو بين الميزان والموزون، أو بين القالب والحشو، أو بين النموذج المجرد الموحد وفَرْدانيَّة التشكيل الصوتي المخصوص، وبذلك نكون قد مَهَدْنا الطريق إلى فحص النظام الصوتي في العربية، واستظهار الخصائص الأكوستيكية لمكوناته، واستثمارها في استبدال إعمال مفهوم الوقع بمفهوم الإيقاع؛ جلاءً للرؤية التي نقترح إعمالها للكشف عن بلاغة التشكيل الصوتي للتفعيلة العروضية.

المبحث الثاني

ظاهرة الصوت: إضاءة أكوستيكية

1/2 عن الجوهر الصوتي للشعر

الحديث عن ظاهرة الصوت في هذا السياق له ما يسوِّغه؛ بل إنه من باب ما لا يتم الواجب إلا به. فالشعر منطوقاً مسموعاً، أو مكتوباً مقروءاً في صمت فن جوهره التشكيل الصوتي المتحقق إما بالقوة وإما بالفعل، ومحال أن يتجاوز الناقد/ المتلقي للقصيدة أثر خصائص الأصوات النطقية والأكوستيكية، واستدعاءات متوالياتها في تشكيل خبرته الجمالية. ومن ثم لم يكن بدٌّ من إضاءة فيزيائية أكوستيكية بين يدي هذا التعريف بالوقع، وفصل ما بينه وبين الإيقاع، ولن نقف عند هذا المطلب إلا بقدر الحاجة. أما التفصيل فمكانه المصنفات المتخصصة، وأخص منها بالإشارة كتابيَّ: "**دراسة السمع والكلام: صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك**" و "**مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام**"، حيث يجد القارئ تفصيل القول بأشبع مما نورده هنا. وإذا رغب القارئ/ الباحث أن يلتقط الخيط من بحثنا هذا، وينحو به وبتوظيفه منحىً مختبرياً كان رجوعه إلى تلك التصانيف المختصة المفصلة أمراً لازماً.

ونخلص مما تقدم إلى أن أولى مقدمات الفحص هي قراءة القصيدة قراءةً تُجلِّي تشكلاتها الصوتية إما في صورة المنطوق المتحقق فيزيائياً، وإما ضمنياً بالقراءة الصامتة؛ إذ إن الظاهرة الصوتية حاضرة أبداً في تحليل جماليات القصيدة بالفعل أو بالقوة. وما يهمنا هنا هو الإشارة إلى أن الصوتيات الأكوستيكية تميز ما بين نوعين من الموجات الصوتية، لكل منهما أثر سمعي مباين للآخر؛ ونعني بهما الموجات التوافقية *harmonic waves*؛ تلك التي تنتج النغمات *tones*، والموجات غير التوافقية *disharmonic waves*؛ وهي التي تنتج الضجة *noise*. على أن الموجات التوافقية منها ما هو بسيط *simple*، ومنها ما هو مركب *complex*، بيد أنه لا وجود في الكلام لموجات صوتية بسيطة. ولأن المخاطب بهذه الرسالة أصالة هو الناقد المشتغل بشأن الشعر، سنسوق البيان في أشد صوره تبسيطاً ما أمكن ذلك في عدد من المطالب الآتية:

2/2 طبيعة الصوت بين النغمة والضجة

1/2/2 ما الصوت؟

الصوت في أبسط تعريفاته وأوضحها هو ظاهرة تنشأ عن حركة جسم ما في وسط مرن قابل لنقل الحركة. وتنتقل حركة الجسم إلى جزيئات الهواء الملامسة له في سلسلة متوالية من الضغط والتخلخل حتى تصل إلى الجزيئات الملامسة لطبلة الأذن، وهنا تبدأ عملية استقبال الصوت، ومن ثم إدراكه.

ويتنوع الأثر السمعي الناشئ عن عمليتي الاستقبال والإدراك بحسب نوع الجسم المتحرك، وطريقة إثارته، والزمن الذي تستغرقه الحركة، إلى عوامل أخرى يضيق المجال عن استقصائها. ويعنينا – في هذا المقام – التمييز بين نوعين من الأثر السمعي (أو الوقع) هما: النغمة والضجة.

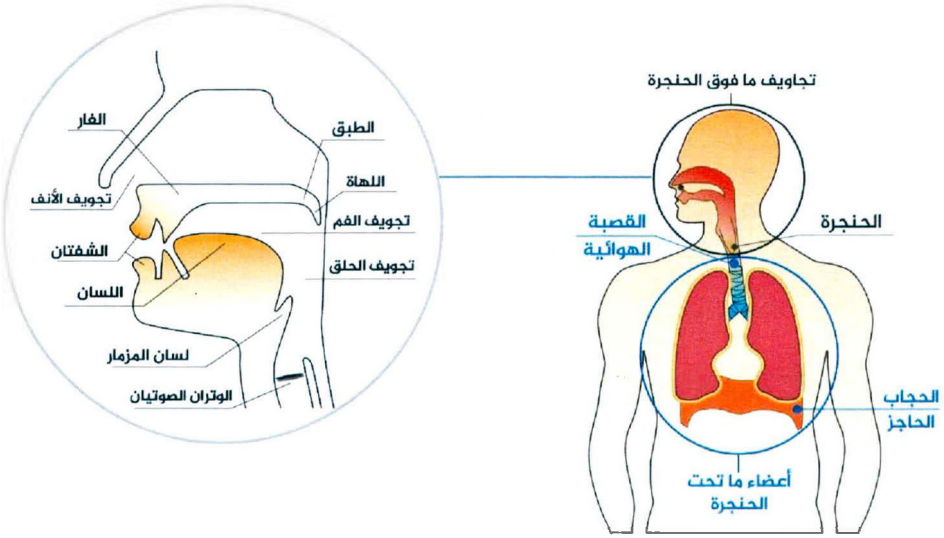
فأما النغمة فتنشأ عن اهتزاز منتظم من الجسم المتحرك، وبه يكون التردد الناشئ دورياً توافقياً *harmonious*، قابلاً للقياس بعدد محدد من الذبذبات الكاملة في الثانية. وأما الضجة فتكون نتيجة حركة عشوائية غير منتظمة من الجسم؛ ومن ثم ينشأ عن ذلك تصادم وتدافع عشوائي بين جزيئات الهواء الملامسة للجسم، ينتج بالضرورة نطاقاً من الترددات العشوائية التي تفتقد الدورية والتوافقية والقابلية للقياس. وكلنا قادر بالتجربة على التماس فرق ما بين هذين الضربين؛ منفردين أو ممتزجين، في الحياة والطبيعة وفي الموسيقا والكلام البشري. ومن يرد تمييز ما بينهما فليقارن الأثر السمعي الحادث من تغريد الطيور في مشرق الصباح، وصوت الكروان في جوف الليل بما يصك آذاننا من قصف الرعد، أو صوت طلقات رصاص من مسدس، أو انكسار كوب زجاجي بسقوطه على صخرة أو أرض صُلْبَة. وليس عجيباً إذن أن تجد الأذن ارتياحاً وانبساطاً للمسموع الأول، وضيقاً وانقباضاً من أثر المسموع الثاني.

ونحن واجدون نظير ذلك في عالم الموسيقا؛ فالآلات الموسيقية على تنوعها من وترية ونحاسية هي مصدر للنغمات، على حين تسهم الطبول والصناجات بما هي مصدر للضجيج من بين هذه الآلات بمهمة ضبط المسافات، وتنظيم الإيقاع في اللحن. ولهذا التمييز نظائره في الكلام البشري، بيد أنه في حاجة إلى فضل بيان يأتي في الإبّان.

2/ 2/ 2 جهاز النطق

مصدر الكلام البشري هو جهاز النطق انظر **[الشكل رقم1]**

[الشكل رقم1]



ويمكن إيجاز القول في صفة أقسامه ومكوناته بأن نجعلها في ثلاثة أقسام:

الأول - أعضاء ما تحت الحنجرة؛ وهي الجهاز التنفسي بمكوناته المعروفة: الحجاب الحاجز، والرئتان، والقصبة الهوائية. ويضطلع الجهاز التنفسي بمهمة إمداد المتكلم بتيار هواء متحرك في أثناء الزفير.

الثاني - الحنجرة؛ وتقع على قمة القصبة الهوائية، وتتألف من عدة غضاريف وعضلات وأربطة. وما يعنينا منها مباشرة هما الوتران الصوتيان (أو الشفتان الصوتيتان بتعبير أدق)، وهما يتحكمان في مسار عمود الهواء المتحرك بأشكال مختلفة، أو يتخذان وضعاً سلبياً ويتركان مهمة اعتراض هذا التيار لأعضاء النطق في التجاويف العليا.

الثالث - تجاويف ما فوق الحنجرة (أو ما يسمى تجاويف النطق العليا)؛ وهي ثلاثة: تجويف الحلق (البلعوم)؛ وهو الذي يعلو الحنجرة مباشرة. وتجويف الأنف؛ ويبدأ من المنخرين (فتحتي الأنف في الوجه)، وينتهي بفتحتين من الخلف في منطقة البلعوم الأنفي. وتجويف الفم؛ وتحده الشفتان من الأمام، ويشمل الفك العلوي بأجزائه: الأسنان العليا، واللثة والسقف الصلب (الغار)، والسقف اللين (الطبق)، ثم اللهاة؛ وهي العضو الذي يتحكم في توجيه مسار عمود الهواء المتحرك إلى تجويف الفم بإغلاق الممر الأنفي، فيكون الصوت فموياً خالصاً، كما يمكنه السماح للهواء بالمرور من خلاله إلى تجويف الأنف، فيكون الصوت أنفياً خالصاً، أو فموياً مشوباً بغُنَّة (أنفمياً).

أما الفك السفلي فقادر على الحركة من طريق المفصلين الصدغيين؛ ومن ثم هو قادر على التحكم في تشكيل حجم التجويف الفموي توسيعاً وتضييقاً. كذلك يشمل الفك السفلي اللسان؛ الذي هو أنشط أعضاء النطق وأوفرها حظاً من المرونة والقدرة على التشكل صعوداً أو هبوطاً، وتمدداً أو تراجعاً إلى وراء، وتقعراً أو انبساطاً. ومن أجل ذلك سميت اللغة لساناً في العربية وألسن أخرى غير العربية.

وقد تولت مصنفات الصوتيات في العربية (على تباين بينها في مستوى معالجتها وموضوعات اهتمامها، وعلى عوار لم يسلم منه بعضها) تفصيل القول في الجوانب التشريحية والوظيفية لجهاز النطق؛ فليرجع لها من شاء مزيداً من الإحاطة [انظر في ذلك كتابنا: "**دراسة السمع والكلام: صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك**"].

وحسبنا هنا – في ما يتصل بموضوعنا؛ وأعني بيان فرق ما بين الوقع والإيقاع، وتفصيل القول في الرؤية التي نطرحها عن التشكيل الصوتي للتفعيلة العروضية – أن نقرر الحقائق العلمية الآتية المتعلقة بدور الحنجرة في تشكيل خصائص الكلام.

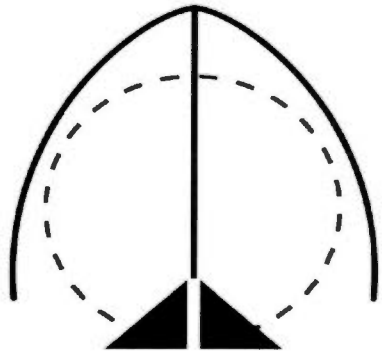
2/ 3 الحنجرة والأداء الصوتي

قدمنا لهذا الحديث بوصف موجز للحنجرة (ف 2/ 2/ 3) ومكوناتها مصحوبةً برسوم موضحة [**الشكل رقم 1**]. واجتناباً للإغراق في التفاصيل نجتزئ هنا بذكر دور الوترين الصوتيين في تشكيل الأداء الصوتي؛ إذ هما أول نقطة اعتراض لتيار الزفير، وهما القادران

على التحكم في مساره احتباساً أو تضييقاً أو إطلاقاً له بغير اعتراض، كما أنهما مخرج معتبر لبعض الصوامت العربية. ويقتضي ذلك منا التوقف بالبيان عند عمل الوترين الصوتيين في إنتاج أصوات اللغة وتشكيل خصائصها، بحسب ما يتخذانه من أوضاع حال عبور هواء الزفير من خلالهما في اندفاعه إلى الخارج. ويمكن إيجاز ذلك في ما يأتي:

1/3/2 وضع الإغلاق التام المحكم

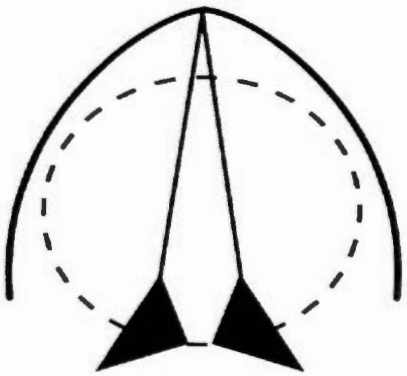
في هذا الوضع تتجاذب العضلات المتحكمة في الوترين؛ فيحكمان إغلاق المسافة الواقعة بينهما وتسمى "**المزمار**" *glottis*، ويحتبسان الهواء احتباساً تاماً مصحوباً بتوتر، فينقطع بذلك النفس. ومن الطبيعي ألا يطول أمد هذا الاحتباس؛ إذ لابدّ من أن يتبعه تسريح للهواء، ومن ثم يتصف الصوت الناشئ عن مثل هذا الوضع بالقِصَر الشديد. ومن الاحتباس المتبوع بالتسريح ينتج واحد من الصوامت **العربية الأساسية وهو "همزة القطع". [الشكل رقم2/أ]**



[الشكل رقم2/أ]

2/3/2 وضع التقارب والتضييق الشديد

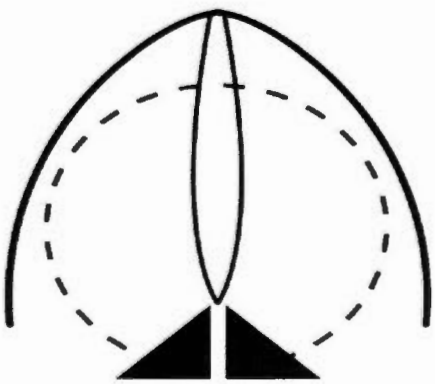
حين تتجاذب عضلات الوترين الصوتيين فيتقاربان ويضيقان المزمار تضييقاً شديداً لا يبلغ مبلغ إحكام القفل، ويسمحان للهواء بالمرور من خلالهما محدثاً احتكاكاً مسموعاً – ينتج عن هذا الوضع الصامت العربي ما يُعرف "بالهاء". **[شكل رقم2/ب]**



[شكل رقم2/ب]

3/3/2 وضع الإغلاق التام مع التراخي

في هذا الوضع تتجاذب العضلات المتحكمة في الوترين الصوتيين، فيغلقان المزمار إغلاقاً تاماً، غير أن هذا الإغلاق يتصف بالتراخي وعدم التوتر؛ ومن ثم فإنه يسمح لعمود الهواء المتحرك في الزفير بالعبور محدثاً اهتزازاً منتظماً للوترين الصوتيين في اتجاهين: أحدهما رأسي (إلى أعلى وإلى أسفل)؛ نتيجة اندفاع الهواء إلى الخارج، والآخر أفقي (إلى الجانبين)؛ نتيجة إزاحة الوترين الصوتيين في إغلاق وفتح **متتابعين**. **[شكل رقم2/ج]**



[الشكل رقم2/ج]

بذلك يتخذ **الصوت الصادر عن الحنجرة هيئة موجة صوتية توافقية**؛ أي إنه يشكل نغمة **مركبة اصطلح على تسميتها أكوستيكياً (فيزيائياً) "النغمة الحنجرية"** *glottal tone*. أما المكافئ النطقي لهذا المصطلح فهو "الجهْر *voicing*".

وللنغمة الحنجرية أو "الجهر" الأهمية القصوى في إنتاج الكلام وفي تشكيل خصائص أصوات اللغة؛ ذلك أنها المصدر الوحيد للنغمة في الكلام، في حين تكون الضجة هي الغالبة على المناشط الناتجة عن تدخلات الأعضاء الأخرى في جهاز النطق. وهي - أيضاً- التي تشكل البصمة الصوتية لأفراد المتكلمين، وعليها المعول في تحليلات الأدلة الجنائية، كما أنها مناط التمايز بين المؤدين من قراء القرآن المجيد، والمنشدين والمطربين، وتعتمد درجة التمايز والإجادة على التفاصيل التشريحية للوترين، ومرونة العضلات المحركة لهما، والقدرة على التحكم في عضلات البطن والحجاب الحاجز، وكل ماله تأثير على طول التنَفس؛ هذا إلى أمور كثيرة لا يتسع لتفصيلها المجال.

4/2 النغمة الحنجرية وتشكيل خصائص الأصوات

حين يندفع هواء الزفير إلى الخارج عابراً للمزمار (أي المسافة الواقعة بين الوترين الصوتيين في الحنجرة)، نكون أمام احتمالين:

الأول: أن يتخذ الوتران وضع الحياد التام، فيعبر تيار الزفير من خلالهما دون أدنى تدخل إلى التجاويف العليا. ومن الطبيعي ألا ينتج هذا الوضع موجة صوتية من أي نوع (وهذا هو التنفس المعتاد). وحين يحصل اعتراض للهواء في التجاويف العليا يكون الصوت الناتج ضجّة خالصة لغياب تدخل الوترين بالاهتزاز المنتظم المنتج للنغمة الحنجرية (أو نغمة الجهر). ويوصف الصوت الناتج في هذه الحال بأنه مهموس (أو غير مجهور *voiceless*).

الثاني: أن يتخذ الوتران وضع الجهر، وينطلق تيار الزفير من خلال التجاويف العليا. ولدينا في هذه الحال –نظرياً- أربعة احتمالات؛ هي:

1) أن يكون الاعتراض في التجاويف العليا بالإغلاق التام واحتباس الهواء ثم تسريحه؛ وينشأ عن ذلك الأصوات الوقفية المجهورة *voiced stops*.
2) أن يكون الاعتراض بتقارب العضوين الناطقين وتضييق ما بينهما لدرجة يُحْدِث معها الهواء احتكاكاً مسموعاً في أثناء عبوره المضيق. ويكون الصوت الناتج عن هذا الوضع انطلاقياً احتكاكياً مهموساً *continuant voiceless*.

3) أن يكون الاعتراض بغير الإغلاق التام أو التضييق الذي يحدث احتكاكاً مسموعاً؛ وذلك بأن يقتصر على تحويل مسار الهواء إلى جانبي اللسان (كما في اللام)، أو إلى الممر الأنفي وتجويف الفم (كما في الميم، والنون)، أو بتدخل عارض متذبذب من طرف اللسان (صوت الراء)، مع توافر نغمة الحنجرة. وفي هذه الحال يكون الصوت الناتج انطلاقياً رناناً *continuant resonant* (أي يكون جهراً خالصاً، يتشكل أثره الصوتي بحسب تحويل مسار مجرى الهواء إلى جانبي اللسان أو إلى تجويف الأنف، أو بحسب التدخل العارض المتذبذب من طرف اللسان؛ كما في الراء). وتندرج الأصوات الناتجة من هذا الوضع في فئة الصوامت *consonants*، ولا يكون لها نظير مهموس.

4) أن يقتصر الاعتراض على قيام اللسان بتنويع غرف الرنين شكلاً وحجماً في التجاويف العليا؛ وذلك بالحركة الحرة في تجويفي الفم والحلق بلا حبس ولا تضييق ولا تغيير للمسار. ولا يكون الصوت الناتج حينئذ إلا مجهوراً؛ أي أنه رنان (أو نغم خالص)، وتوصف هذه الأصوات بأنها انطلاقية رنانة . وهي وإن اشتركت في هذا الوصف مع النوع السابق بيانه في (3) فإن انعدام الاعتراض بالكلية يدرجها في فئة الحركات *vowels*. **[الشكل رقم3]**

ونستظهر مما تقدم عدداً من الحقائق المهمة؛ وهي:

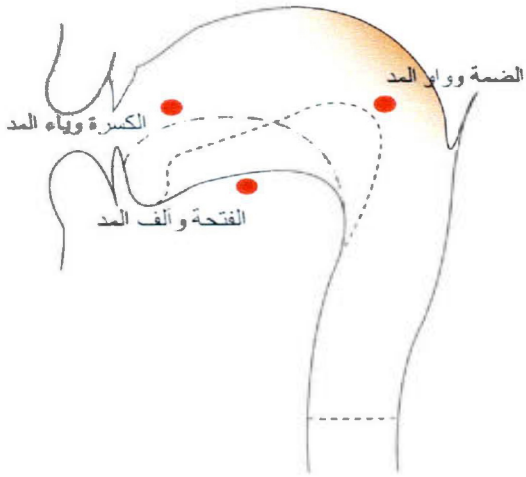
1) أن النغمة الحنجرية تصنف الصوتيمات على أساس وجودها أو انعدامها إلى أصوات مجهورة أو مهموسة.
2) أنها مع الانطلاقيات الرنانة صفة ماهية؛ أي ينعدم الصوت بانعدامها، ويحصل بحصولها.
3) أن الصوتيمات الوقفية (الاحتباسية)، والصوتيمات الانطلاقية الاحتكاكية تصنف إلى مجهورة أو مهموسة تبعاً لوجود النغمة الحنجرية أو انعدامها.
4) أن وجود الاحتباس أو الاحتكاك في الصوت هو المسؤول عن وضعها في فئة الأصوات الضجيجية.
5) أن الانطلاقيات الرنانة هي أعلى الأصوات وضوحاً في السمع، وأن الاحتباسيات (الوقفيات) المهموسة هي أدناها بهذا الاعتبار.

6) أن تصنيف صوتيمات اللسان العربي بحسب حظها من المكون النغمي مرتبط بحظها من النغمة الحنجرية، ويكون الصوت ضجيجاً خالصاً إذا انعدم في تكوينه مكون الجهر الذي تحدثه النغمة الحنجرية.

وثمة عدد من الخصائص التي يتصف بها النظام الصوتي في العربية نسوق له تلخيصاً في المطلب الآتي.

2/ 5 من خصائص النظام الصوتي في العربية

يتألف نظام الصوامت العربية المعياري من ثمانية وعشرين فونيماً. ويمتاز هذا النظام باتساع نسبي في مساحة مخارجه إذا ما قيس إلى ألسن أخرى كثيرة؛ فنحن نلحظ أن اللهاة ومنطقة البلعوم عند المتكلم بالعربية هما مخرج معتبر لعدد من الصوامت غير الشائعة في اللغات، ومنها الخاء والغين والقاف، ثم الحاء والعين؛ ومن ثَـمَّ يمارس المؤدي فيها عزفه على آلة واسعة المساحة نسبياً، تنتج طائفة من التنوعات الصوتية المتمايزة، والتي تقتضي عناية وتدريباً خاصاً لمن يكتسب العربية من غير أهلها. ومن الطريف أننا نجد الموقف على النقيض من ذلك إذا تأملنا نظام الحركات في العربية؛ إذ سيبدو هذا النظام على درجة عالية من البساطة، فهو يتألف من ثلاث حركات قصار (الكسرة والفتحة والضمة)، تقع كل منها في على طرف من الأطراف القصوى لمنطقة إنتاج الحركات، يقابلها ثلاثة نظائر طوال هي المدود (ياء المد، وألف المد، وواو المد). انظر [الشكل رقم3].



[الشكل رقم3]

في [**الشكل رقم3**] الذي يشير إلى مواضع النطق التقريبية للحركات نلحظ أن التقابل الكيفي في ما بين القصار من جهة، وما بين الطوال من جهة أخرى يجعل التباين ذا وقع ظاهر، ويبرز القيم الجمالية للمتقابلات، كما أنه – من الوجهة التعليمية – ييسر اكتساب نظام الحركات للناطقين بغير العربية. على أن العكس ليس صحيحاً؛ إذ نجد في الإنجليزية الأمريكية ما يزيد على عشر حركات يقوم التمايز بينها على فروق طفيفة جداً في وضع اللسان، يَصْعُب معها على غير الناطق السليقي التمكن من النطق الصحيح إلا بغير قليل من المران والممارسة.

وما يعنينا في مقامنا هذا هو أن نقرر اتصاف العربية بنظام للحركات ذي فاعلية جمالية عالية يُمكِّن لما تتمتع به الحركات في ذاتها من جهارة، وقوة إسماع، وصفاء نغمي خالص، وتقابل كيفي ناصع.

ولعلنا – في ضوء ما تقدم – أن نكون قد هيأنا تمهيداً لم يكن منه بدّ لعرض ما نقترحه من تصنيف نغمي لصوتيمات العربية في سلم تراتبي عشري، ينتظم في اتجاه تنازلي، وهو الأساس الذي تتجلى فيه رؤيتنا لمفهوم "**الوقع**"، والذي نعتمد توظيفه في الكشف عن إمكانات التنوع في بلاغة التشكيل الصوتي لتفعيلة العروض.

المبحث الثالث

السلم التراتبي النغمي لصوتيمات العربية

نستحضر بين يدي هذا المبحث – وهو عمود الدراسة – عدداً من المقدمات التي أسلفنا الإبانة عنها؛ وهي:

1) ضرورة التمييز بين الإيقاع الذي هو قالب مجرد وثابت موحد، وتجسده التفعيلة العروضية وما يعرض لها من الزحافات والعلل المعتبرة التي اعتَدَّت بها الأذن العربية، وتقبلتها بقبول حسن، وبين الوقع؛ من حيث هو أثر سمعي تستقبله الأذن، وتتلقاه مستجيبة له بالقبض أو البسط بدرجات متفاوتة من الإيناس والنفرة، ويتصف بأنه متعين باعتبار ارتباطه بالصوامت والحركات المتحققة بالفعل، ومتنوع باعتبار تباين صوتيمات العربية من الجهارة والقوة والإسماع، ومتفرد باعتباره إلى نص بعينه ومنشئ بعينه.
2) أن الصوت في الكلام – كالصوت في الطبيعة وفي الموسيقا – يتنازعه ضربان من ضروب الموجات الصوتية: نغمي وضجيجي؛ منفردين أو ممتزجين.
3) أن مصدر النغمة الوحيد في أصوات الكلام هي النغمة الحنجرية (أي الاهتزاز المنتظم للوترين الصوتيين؛ أي الجهر)؛ وبوجودهما يوجد المكون النغمي وينعدم بانعدامهما.
4) أن من أصوات الكلام ما هو نغم خالص، فلا يكون إلا مجهورا، ومنها ما يجمع بين المكون النغمي والمكون الضجيجي بدرجات متفاوتة، وما يكون ضجيجاً خالصاً.

باستحضار هذه المقدمات يمكن أن نفضي إلى الإبانة عن مقترحنا بتصنيف الصوتيمات العربية بحسب حظها من النغم أو الضجة؛ لنجعله مدخلاً إلى تفسير النعوت الانطباعية التي أطلقها نفر غير قليل من المتقدمين والمتأخرين على تلقي الأثر الصوتي لدى قراءة القصيدة، وأطلقوا عليها نعوت العذوبة والسلاسة والجزالة والنفرة والمعاظلة، والشعر الذي فيه ماء والذي لا ماء فيه.

ويجد القارئ في [**الشكل رقم4**] بياناً لما نسميه "**السلم النغمي العشري لصوتيمات العربية**". ويبدأ السلم في أعلى درجاته بصوتيمات النغمة الخالصة (وهي جهر خالص)، وتحتل الحركات الطوال والقصار **الرتب الأربع الأولى**، ثم تأتي في **الرتبة الخامسة** فئة أنصاف الحركات وهما الواو والياء المصححتان في مثل: وَزن يزن؛ وظاهرٌ أنهما أشبه

الصوامت بالحركات، إلا أنهما انزلاقيتان؛ ومن ثم جاز أن يطلق عليهما "أنصاف الحركات" *semi - vouls*.وهما ينتسبان إلى فئة الصوامت بالاعتبار الفونولوجي، وإن كانا من حيث الخصائص الفوناتيكية الأكوستيكية الخالصة معدودان في الحركات. ثم تختص **الرتبة السادسة** بالصوتيمات الانطلاقية الرنانة (وهي ما سمي في الأدبيات الصوتية عند المتقدمين بالأصوات المتوسطة خلا صوت العين؛ ويجمعها قولك: "لَـمْ نَـرَ")، وتتألف من مكون نغمي عالٍ مع خلفية ضجيجية ضعيفة جداً، ومن ثم فهي مجهورة وليس لها نظائر مهموسة. ثم يلي ذلك في **الرتبة السابعة** الصوتيمات الانطلاقية الاحتكاكية المجهورة (ويقابلها في الصوتيات الكلاسيكية: الأصوات الرخوة)؛ وتتألف من مكون ضجيجي عالٍ مع خلفية نغمية واضحة. ثم يأتي من بعد ذلك صوتيمات **الرتبة الثامنة** ؛ وهي الانطلاقيات الاحتكاكية المهموسة، وتتألف من مكون ضجيجي خالص. ثم في **الرتبة التاسعة** تأتي صوتيمات الوقفيات المجهورة، وتتألف من مكون ضجيجي يصحبه خلفية نغمية ضعيفة. أما **المرتبة العاشرة** فتحتلها الوقفيات المهموسة، وهي ذات مكون ضجيجي خالص.

ويرد هنا سؤال؛ هو: لِـمَ وضعت الوقفيات المجهورة في رتبة تالية للانطلاقيات الاحتكاكية المهموسة، برغم اشتمالها على المكون النغمي الذي خلت منه الاحتكاكيات المهموسة؟؛ وكانت القاعدة تقضي أن يحتل المرتبة الثامنة لا التاسعة؟ وجواب ذلك: أن الوقفيات (مجهورة كانت أو مهموسة) هي أصوات قصيرة الأمد، ضعيفة الإسماع إذا ما قيست إلى الانطلاقيات الاحتكاكية؛ ولذا كانت سهمتها ضعيفة في تشكيل "الوقع"، وكان أثرها السمعي أوثق علاقة بالإيقاع منه بالوقع.

[الشكل رقم4]

السلم النغمي للأصوات العربية

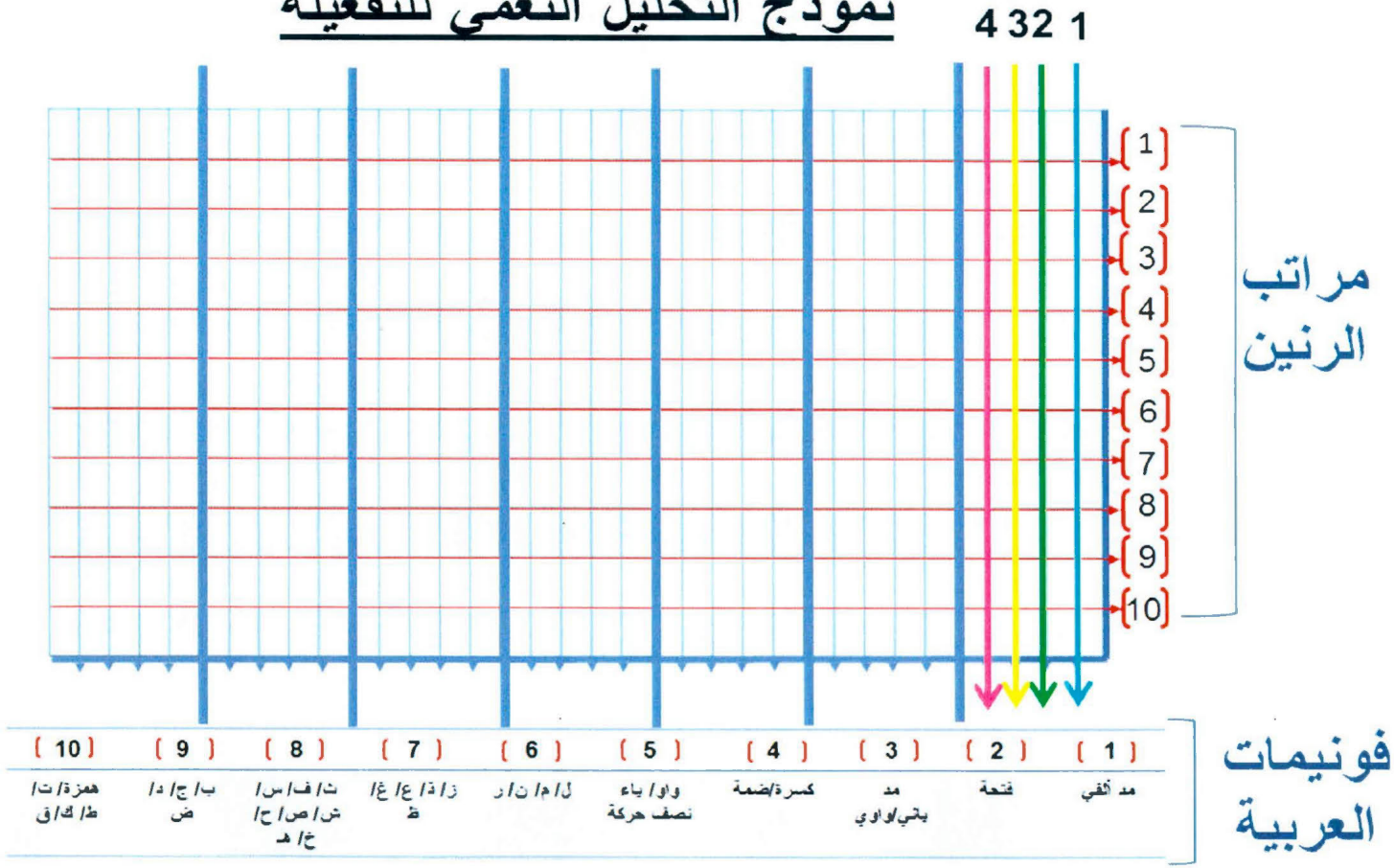


ويستبين من هذا التراتب أن النغمة ذات حضور جوهري في تشكيل الوقع (أو الأثر السمعي) في الفئات الست الأولى على الموالاة، وأنها تؤثر حضوراً وغياباً في التقابلات الحاصلة بين الصوامت التي تحتل الفئات الأربع الأخيرة من حيث الجهر أو الهمس. وعلى أساس مما تقدم يمكن الوقوف وقفة متأملة أمام مفهوم "الوقع" لتمكين المعرفة بفرق ما بينه وبين الإيقاع، وللبرهان الموضوعي العلمي على أن ما يتفق إيقاعاً كثيراً ما يتمايز وقعاً. فإذا كان السبب الخفيف المتشكل مقطعياً من: صامت + حركة قصيرة + صامت (ص ح ص)، أو من: صامت + حركة طويلة (ص + ح ح)، فإن له من تنوع التحققات ما يصعب معه الحصر؛ إذ تتنوع بحسب نوع الصامت البادئ أو الخاتم في (ص ح ص)، وموضعه من السلم العشري، وبحسب نوع الحركة القصيرة (الكسرة والفتحة والضمة). أما إذا كان السبب الخفيف من نوع (ص ح ح) فسينضاف إلى ما سبق التنوع بحسب نوع الحركة الطويلة (ياء المد، وألفه، وواوه)، ثم بحسب التبادل الحر الممكن بين الضربين (ص ح ص) و (ص ح ح). وقس على ذلك تنوعات السبب الثقيل، والأوتاد مجموعها ومفروقها، والفواصل صُغراها وكُبراها، وكل أولئك إلى ألوان من التنوعات تترك الأبواب مشرعة أمام المعالجة النقدية البصيرة بما يتاح لها من نفاذ التأمل، والتحليل القائم على أساس موضوعي؛ أعني فحص خصائص الأصوات الأكوستيكية وموقعها على السلم العشري المقترح، ونماذج تعاقبها في التفعيلة ثم في البيت الشعري، وبحسب ما يداخلها من صوتيمات أخرى تتباين مواقعها على هذا السلم العشري.

ولكي نيسر للقارئ / الناقد إمكان تصوير تنوعات الوقع في رسم بياني دالّ – عملنا على تصميم الرسم الذي يمثله [**الشكل رقم5**]. ويستطيع أن يعمد الباحث إلى أي بيت في أية قصيدة، ثم ينزل مكوناته الصوتية منازلها على الرسم البياني، وحينئذ يتجلى تمثيل الوقع السمعي في صورة منظورة. وها نحن أولاء نقدم شرحاً مبسطاً للرسم البياني وكيفية استخدامه بحثياً:

[الشكل رقم5]

نموذج التحليل النغمي للتفعيلة



يختص البعد الرأسي من الشكل بتحديد السلم النغمي العشري لصوتيمات العربية على الوجه الذي أسلفتُ بيانه. أما البعد الأفقي فينقسم إلى حقول، فيستوعب كل منها شطراً شعرياً (مع إمكان التوسع فيه ليشمل بيتاً بتمامه). ولما كان الشطر في القصيدة العربية يتألف من تفعيلتين في البحور الرباعية، وثلاث في البحور السداسية، وأربع في البحور الثمانية – صمم الحقل بحيث يستوعب الحد الأقصى وهو أربع تفعيلات، وجرى تمييز كل منها بلون خاص. ولكي يتحقق للشكل مزيد الاكتفاء بذاته ألحقتُ به مفتاحاً يعين مواقع الصوتيمات العربية بحسب رتبتها النغمية على السلم العشري؛ وذلك تيسيراً على الباحث والقارئ كليهما في استخدام النموذج إنجازاً وقراءة. وقد استصحبتُ هذا المفتاح في كل ما قدمته من أشكال توضيحية. وعلى الباحث أو القارئ تحرِّي مواقع الصوتيمات المكونة لكل تفعيلة على البعد الرأسي، ثم يتعقب هذه المواقع على التوالي، والخط الموصل بينها بحسب اللون المميز للتفعيلة. وهكذا يمكن بالمقارنة بين التفاعيل المتطابقة في الإيقاع رصد تنوعات الوقع، ويتيسَّر السبيل إلى اكتشاف الخصوصات المائزة للصنعة الشعرية في العمل الواحد أو الأعمال الخاضعة للفحص الأسلوبي عند تعدد المنشئين.

ويلزمنا الآن الحديث عن " **تنوعات الوقع**"؛ وهو موضوع المبحث الآتي من هذه الرسالة.

المبحث الرابع

تنـــــوعات الـــــوقع

انتهى بنا القول هنا إلى الحديث عن تنوعات الوقع (أو الإحساس السمعي) وما يتصل بذلك من مسائل، وتأسيساً على السلم العشري الذي اتخذناه عمدة لفحص التنوع نقترح تصنيف الصوتيمات العربية بهذا الاعتبار صنفين هما: **الصوتيمات ناعمة الوقع** (وهو المكافئ للمصطلح ***euphony***)، **والصوتيمات جاسية الوقع** (وهو المكافئ للمصطلح ***cacophony***). ونؤكد – في هذا المقام – أن المعالجات النقدية للقصيدة العربية لـمّا تُـفِدْ – على الوجه المبتغى – من هذين المفهومين اللذين ينتميان إلى علم الأصوات على أهميتهما البالغة – في ما نرى –، وعطائهما المقدور في إضاءة كثير من قضايا الجماليات الشعرية. وفي ما يأتي فضل بيان وتفصيل.

4/ 1 التنوعات الناعمة الوقع ***euphony***

في التأريخ لمصطلح *euphony* تذكر المعجمات أنه دخل إلى الإنجليزية في فواتح القرن السابع عشر من اللغة الفرنسية مكافئاً للكلمة *euphonie*، المشتقة بدورها من الأصل اليوناني *euphonos*، والتي تعني: المنطوق العذب أو الموسيقيّ الذي تلذُّ الأذن سَـمَاعَه. ويترجم لنا السلم العشري – الذي اقترحناه – منظومة الصوتيمات العربية على تراتب حظها من النغمية والجهارة وقوة الإسماع. ومنه يستبين لنا أن أوفر صوتيمات العربية حظاً من الصفات المحققة للعذوبة والموسيقية هي الصوتيمات الواقعة في المراتب الست الأولى على الموالاة. وينشأ عن هيمنة هذه الصوتيمات على التشكيل الصوتي للكلام ارتياح الأذن، وبسط النفس إلى الالتذاذ بالرسالة الصوتية نطقاً أو سماعاً. ولا يحصل هذا الأثر السمعي اللذيذ نتيجة لمطلق هيمنة هذه الصوتيمات من حيث مطلق الكم حَسْبُ، بل في تعاقبها بأنساق منتظمة تجتذب حساسية التلقي إليها في ذاتها، وإليها في علائقها بغيرها من جنسها ومن غير جنسها في بيئة الجوار الصوتي المعبر. وسنحاول أن نتوقف بشيء من البيان عند الخصائص المنتجة لهذا الأثر السمعي المنسوب إلى صوتيمات المراتب الست الأولى، ونجملها في ما يأتي:

1) تنتمي أربع المراتب الأولى إلى فئة الحركات [المدود الثلاثة، والقصار الثلاث]. وإلى فئة الصوامت تعزى المرتبتان الخامسة والسادسة.

2) تتصف الحركات وصوامت الفئتين الخامسة والسادسة بأنها ذات تردد عالٍ في الكلام المعتاد بالقياس إلى غيرها من صوتيمات اللغة، ومن هنا كان تأثيرها البالغ في التشكيل الصوتي.
3) في آلية إنتاج الكلام يقوم جهاز النطق بأداء هذه الصوتيمات وإنجازها بجهد عضلي أقل، مقايسةً بغيرها من صوامت المراتب من 7 – 10 في السلم العشري.
4) تنماز العربية بأن عدد المقاطع في أي حدث لغوي مساوٍ لعدد الحركات؛ وذلك لأن قمة المقطع لا تكون إلا حركة. لذلك لا يتوقع أن تختلف الأبيات التي تنتمي إلى بحر واحد (في حال اتحاد العروض والضرب)، من حيث عدد الحركات، وينشأ من ذلك أن التمايز إنما يقع بينها في هذه الحال لا في عدد الحركات بل في طولها [طويلة / قصيرة]، وفي نوعها [درجات انفتاح الحركة من السعة إلى الضيق وما بينهما]، ومكان تشكلها في تجويف الفم [من الأمامية إلى الخلفية وما بينهما].
5) يتشكل المقطع المغلق (مثل /ص ح ص/) من قاعدتين صامتتين وقمة هي الحركة.
أما المقطع المفتوح
(مثل /ص ح/ ، /ص ح ح/) فيتألف من قاعدة صامتية وقمة هي الحركة القصيرة أو الطويلة، وهنا تكون القاعدة الثانية صفرية /Ø/، أي خالية.
6) يقع التمايز أيضاً في نوع الصوامت التي تشكل قاعدتي المقطع [إحداهما في المقطع المفتوح، أو كلتيهما في المقطع المغلق]، ويتأثر الوقع بنوع الصامت الذي يشغل قاعدة المقطع [أو الصامتين الشاغلين للقاعدتين] بحسب موقعه على السلم العشري.

مثال ذلك:

لا تَـخَـافُـوا / laa + ta + xaa + fuu /

قَـدْ أُجِـيْـبَـتْ / qad + ʔu + jii+ bat /

- العبارتان متفقتان إيقاعاً: فَاعِلاَتُنْ
- ومتفقتان في عدد المقاطع: أربعة مقاطع
- ومتفقتان في عدد الحركات: أربع حركات

لكنهما تنمازان من حيث:

- حركة المقطع / laa / طويلة، يقابلها الحركة القصيرة في المقطع / qad /.
- المقطع المفتوح [laa]، يقابله المقطع المغلق / qad / [والحركتان كلتاهما واسعة أمامية].
- حركة الفتحة القصيرة في / ta /، يقابلها ضمة قصيرة في / ʔu /، [والحركة الأولى: واسعة أمامية، والأخرى: ضيقة خلفية].
- حركة المدّ الألفي في / xaa /، يقابلها مد يائي في / jii /، [والحركة الأولى: واسعة أمامية، والأخرى: ضيقة أمامية].
- حركة المدّ الواوي في / fuu /، يقابلها فتحة قصيرة في / bat /، [والحركة الأولى: ضيقة خلفية، والأخرى: واسعة أمامية].
- المقطع المفتوح / fuu /، يقابله مقطع مغلق في / bat /.
- حرية التبادل بين الصوامت بلا قيد إلا ما استقر عليه عرف العرب في الاستعمال.

وإذن؛ فالاتفاق في عدد الحركات أو في الإيقاع لا يحول بين حصول تنوعات وتباديل تعجز الحصر؛ ومن ثم تكون تنوعات الوقع مشرعة أمام تجارب التشكيل الصوتي لا في الشعر خاصة، بل في سائر فنون الكلام على اختلافها.

7) تقتضي إرادة التمييز بين ثبات الإيقاع وتنوع الوقع في الأبيات المتفقة وزناً فحص التقابلات بين الحركات طولاً وقصراً، واتساعاً وضيقاً، والتقابلات بين نقاط تشكلها في الأمام أو الخلف، ويكون الفحص الإحصائي لهذه التقابلات بحسب أعدادها النسبية لا بحسب أعدادها المطلقة؛ إذ إن الأعداد النسبية هي التي تنتج الدلالة.

وأتوقف هنا لأنبه إلى أمر ذي خطر يجسد آفة من الآفات التي يشقى بها كثير من البحوث التي تزعم الاتكاء على الإحصاء في معالجتها لهذه القضايا وأمثالها؛ فأكثرها يمارس العدّ *counting* ويحسبه إحصاءً *statistics*، وما هو به؛ فالأول ينتج أرقاماً مطلقة ليست ذات دلالة، كما أنه أمر يحسنه كل أحد. أما الثاني فينتج أرقاماً نسبية دالة، ولا يحسنه إلا الراسخون في البحث.

8) من أهم مدارات المقارنة في الحالة السابقة الصوامت وصفاتها وتمايز مواقعها على السلم العشري، والعلائق بين مخارجها.

9) الصوامت الواقعة في المرتبتين الخامسة والسادسة على السلم العشري أوفر حظاً من النغمية والجهارة وقوة الإسماع.

10) بين هذه الصوامت أربعة من أصوات الذلاقة الستة التي ارتبطت في أدبيات المتقدمين بالفصاحة والبيان (وهي: اللام، والميم، والنون، والراء). ولم يداخلها من المراتب الأخرى إلا صوتان هما (الفاء والباء). ويستيقظ النظر هنا أن (الفاء) انطلاقي احتكاكي مهموس، و(الباء) وقفي مجهور، وهما بعيدان من خصائص أصوات المرتبة الخامسة. أما علّة عدّهما من أصوات الذلاقة فمرجعها إلى أنهما صوتان تسهم في إنتاجهما الشفتان؛ إحداهما أو كلتاهما. وهما من أعضاء النطق الظاهرة المنظورة والمسموعة في آن. فإذا لحقهما عيب من عيوب الأداء كان ذلك قادحاً في الفصاحة بما لا يخفى عن سمع المتلقي وبصره.

11) يرتبط الوقع الناعم ببروز نسبي للمقاطع المفتوحة (ص ح، ص ح ح) بالقياس إلى المقاطع المغلقة
(ص ح ص)، وكذلك بالبروز النسبي للمقطع المفتوح ذي المدّ (ص ح ح) بالقياس إلى المفتوح ذي الحركة القصيرة (ص ح). ويظهر ذلك جلياً في الفارق بين السبب الخفيف المغلق (ص ح ص)، والسبب الخفيف المفتوح
(ص ح ح)، وفي الوتد المجموع المغلق (ص ح + ص ح ص) والوتد المجموع المفتوح (ص ح + ص ح ح). وقس على ذلك في الفواصل صُغراها وكُبراها، بنوعيها المغلق والمفتوح، وكل أولئك مصدق لما أسلفنا بيانه من أن المتفق إيقاعاً لا يشترط معه أن يكون متفقاً وقعاً.

12) أتوقع أن يكون دور هذه الفئة في تشكيل الوقع أكثر وضوحاً في البحور الشعرية التامة قياساً إلى المجزوءة، وفي البحور التي يكثر فيها عدد المقاطع كالطويل والبسيط قياساً إلى البحور ذات المقاطع الأقل عدداً كالمضارع والمقتضب والمجتث؛ وأرى في ذلك تفسيراً لقدرة الصنف الأول على استيعاب كثير من التجارب الشعرية المتنوعة بل المتعاندة أحياناً. **ولعل هذا الفرض أن يكون موضوعاً للفحص الصابر في قابل مني أو ممن شاء من الباحثين.**

13) تدخل فئة الصوتيمات ذات الوقع الناعم *euphony* في علاقات متجادلة مع صوتيمات الوقع الجاسي *cacophony*؛ إذ تتبادلان الهيمنة، وتشكلان بتداخلهما على هيئات ونسب مختلفة ملامح الوقع في التفعيلة والبيت الشعري لإبلاغ الرسالة والعبارة عن تجربة الشاعر.

ولكي نعقد المقارنة بين الفئتين، ونرصد عملهما في تنويع الوقع يلزم أن نمهد للقول بإيضاح لما يراد بصوتيمات الوقع الجاسي.

2/4 صوتيمات الوقع الجاسي *cacophony*

تلكم الفئة هي المقابل لصوتيمات المراتب الست الأولى في السلم العشري، وهي تحتل المراتب الأربع الأخيرة على الموالاة، وتبدأ بالانطلاقيات الاحتكاكية المجهورة، وتنتهي بالوقفيات (أي: الاحتباسيات) المهموسة. وتتصف صوتيمات هذه الفئة بانحسار تأثير المكون النغمي أو انعدامه، وبروز تأثير المكون الضجيجي حتى إنه لينفرد في بعضها بالتشكيل فيكون الصوتيم ضجيجاً محضاً؛ وذلك حين يكون مهموساً.

ويغلب أثر الوقع الجاسي على بلاغة التشكيل الصوتي في حالات نجمل أهمها في ما يأتي:

1) حصول تركيز عال من صوتيمات الفئة الثانية (وتحتل المراتب من 7 – 10 في السلم العشري)، وهي على الموالاة: الانطلاقيات الاحتكاكية المجهورة، فالانطلاقيات الاحتكاكية المهموسة، فالوقفيات المجهورة، فالوقفيات المهموسة.
2) حين تكون الهيمنة في التشكيل للمقاطع المغلقة على المقاطع المفتوحة، أو تنخفض نسبة المقاطع المفتوحة المنتهية بالمدود.
3) عند غياب التشكلات الصوتية اللافتة بتقابلاتها، ويكون الحضور للمتواليات الصوتية الرتيبة؛ تلك التي تفتقد البروز، والقدرة على إثارة حساسية جهاز الإدراك السمعي، فلا تجتذب انتباهه، ويؤول أمرها إلى الاعتياد والإغفال.
4) كثيراً ما يرتبط الوقع الجاسي بتعاقب القفزات السريعة بين المخارج المختلفة للصوتيمات ؛ لما ينشأ عن ذلك من جهد عضلي زائد في إنتاج الكلام. وهذا الأمر معتبر حتى في حال الأداء الصامت (أو النطق الضمني).

5) عند حصول تركيز عال لصوتيم أو صوتيمين من قائمة الصوامت الجاسية، مصحوباً بتعاقب سريع بين المكررات الجاسية في سياق الكلام.
6) عند وجود تركيز عال لأصوات التفشي والصفير [الشين والسين والصاد].

انتهينا من تحصيل القول في خصائص بلاغة الوقع الناعم والوقع الجاسي، ونأتي الآن إلى تأمل بعض جوانب العلاقة الجدلية بين الفئتين حين يتداخلان في التشكيل الصوتي للتفعيلة أو البيت الشعري. ويمكن في هذا المقام رصد الأمور الآتية:

1) حصول تركيز عالٍ من صوتيمات أيٍّ من هذين الضربين لا يمتنع معه ظهور لصوتيمات الفئة المقابلة بصورة عَرَضية أو منتظمة. وقد يكون ذلك ضرورة جمالية لتلوين الوقع أو كسر الرتابة. وحين تكون الهيمنة للصوتيمات الناعمة تقوم الصوتيمات الجاسية بدور الفواصل المنظمة للإيقاع؛ مبرزة بذلك تأثير الوقع النغمي. أما حين تكون الهيمنة للصوتيمات الجاسية فيكون دور الفئة المقابلة تلطيف الوقع والتخفيف من الجهد العضلي المبذول ضماناً لسلاسة الأداء.
2) ليس النعت بالوقع الجاسي حكماً سلبياً بإطلاق؛ فالعبرة بالتصدية والملاءمة الحاصلة بين التشكيل الصوتي وما يراد التعبير عنه. وليس ذلك خاصاً بالشعر مقصوراً عليه، بل إنك واجده في سائر ضروب الكلام العالي كالقرآن والحديث الشريف، والبليغ من كلام الفصاح. ولعل من أجمل نماذج الملاءمة *appropriateness* بين الوقع الجاسي والمضمون، ما يطلعنا عليه القرآن في مثل قوله تعالى:

" أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ" [النور 24/ 40].

ففي الآية الكريمة تتواصل وتتعاقب الأصوات ذات الوقع الجاسي لتبلغ الرسالة على أكمل الوجوه وأتمها. وتظهر الملاءمة صريحة في فواصل القرآن وآياته؛ إذ تعتمد بلاغة التشكيل الصوتي في بعض المواطن على تكثيف المتواليات الصوتيمية من الفئة الثانية على نحو ما نلحظه في تسمية القيامة في القرآن ونعت

مشاهدها، كما نلحظ في "الحاقّة" و"القارعة" و"الصاخّة" و"الطامة" و"الغاشية"، وكما نقرأ في قوله تعالى:

" **إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (1) لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ (2) خَافِضَةٌ رَافِعَةٌ (3) إِذَا رُجَّتِ الْأَرْضُ رَجًّا (4) وَبُسَّتِ الْجِبَالُ بَسًّا (5) فَكَانَتْ هَبَاءً مُنْبَثًّا (6)**" [الواقعة: 26/ 6].

ومن ثم يخلص لنا أن الحكم بالسلب أو الإيجاب ليس منوطاًبمطلق انتماء تشكل الأصوات إلى إحدى الفئتين، ولكن المواءمة هي الحاكمة على التشكيل الصوتي في تحقيق الغاية من الرسالة المراد تبليغها للمتلقى.

3) استبان لي من شواهد كثيرة أن اختلاف الثقافات قد يكون فاعلاً في إحداث القبض أو البسط لدى التلقى، وأن ما يكون مقبولاً في ثقافة بعينها ربما نزعت ثقافة أخرى إلى الانقباض عنه، وينعكس. وآية ذلك أن اللورد تنيسون؛ وهو من الشعراء المقدمين عند الإنجليز، كان يبدي ضيقه بالصوت الصفيري /S/، وشبه محاولته لإقصاء هذا الصوت عن بعض قصائده بمن يطارد سرباً من الإوز ليخرجه من قارب عائم. ويذكر محرر مادة *cacophony* في موسوعة" ***New Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics***"، أن كثيراً من قدامى الشعراء الإنجليز كانوا ينزعون إلى كتابة قصائد يسمونها ***S- less poems***؛ أي قصائد يجانبون فيها الصوت / s /. ونحن نعجب عند مقارنة هذه النزعة بما عليه الأمر في الشعر العربي؛ إذ نرى حرف السين روياً في عدد من بواذخ القصائد، مثل خمرية أبي نواس، واعتذارية ابن زيدون، و"سينية البحتري"، و "سينية شوقي"، كما نجده فاصلة تتكرر (لا بذاتها بل مع الكلمة بتمامها) في "سورة الناس"، كما نجد للسين بروزاً ظاهراً موحياً في مثل قوله تعالى:

" **فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ (15) الْجَوَارِ الْكُنَّسِ (16) وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ (17) وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ (18)**" [سورة التكوير: 81/ 15 - 18].

ونخلص من ذلك – مطمئنين – إلى أن حساسية التلقي تجاه "الوقع" ليس ظاهرة عابرة للغات. **ولعل ذلك يكون موضوعاً لبحث يَنْهَدُ له بعض الباحثين في مجال الأدب المقارن والأنثربولوجيا اللسانية.**

على أنه مما ينبغي التنبيه إليه أن نسبة الكلام إلى أي من النوعين: الوقع الناعم أو الوقع الجاسي لا يشترط له حصول ما سبق ذكره من الخصائص مجتمعة؛ إذ العبرة بالتركيز العالي لخصيصة منها أو أكثر. وعلى ذلك يكفي للحكم بالعزو إلى الوقع الناعم هيمنة المقطع المفتوح على المنغلق، أو المقطع المفتوح ذي المد على المفتوح ذي الحركة القصيرة، أو صوتيمات المراتب العليا في السلم العشري من 1 – 6 على صوتيمات فئة المراتب السفلى من 7 – 10. إن هيمنة أي من تلك الخصائص كافٍ للحكم بالعزو إلى الوقع الناعم، كما أن عكس ذلك كافٍ لعزو التشكيل إلى الوقع الجاسي. ويبقى اختلاف الدرجة وارداً بحسب تضافر هذه الخصائص أو تداخلها أو تنوع أنماط تعاقبها كلها أو بعضها لتمنح التشكيل الصوتي مذاقه البلاغي الخاص.

3 / 4 تجليات السلم العشري المقترح في مسائل الرويّ الشعري

ثمة عدد من المسائل ذات العلاقة بالرويّ في القصيدة العربية يمكن أن نلتمس لها تفسيراً بالرجوع إلى السلم العشري للتراتب النغمي. والروي – كما هو معلوم – من أبرز المكونات الصوتية المكرورة التي يعتمدها الشاعر في صياغتة الشعرية، بما هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه. ونشير إلى أهمها في ما يأتي:

1) تفسير تصنيف أبي العلاء (ومن المتأخرين عبد الله الطيب في كتابه: "**المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**") للقوافي باعتبار صعوبة مركبها على الشاعر، ومدى إيلاف المتلقي إياها إلى:
   - القوافي النُّـفُر؛ وهي: الصاد، والضاد، والزاء، والطاء، والهاء الأصلية، والواو.
   - القوافي الحوش؛ وهي: الثاء، والخاء، والذال، والشين، والظاء، والغين.
   - القوافي الذُّلُل؛ وهي: (حسبما ذكر الطيب –رحمه الله- في "**المرشد**"، وجميع الاقتباسات الآتية في هذا المبحث منه) ما سوى المذكورات على تفاوت في نعوتها ومقادير صعوبتها.

ويظهر من هذا التصنيف أن حروف الروي المنعوتة بالنُّفُر والحُوش جميعها واقع في الصوامت الجاسية بحسب السلم العشري. وليس هذا بمانع أن

تكون بين ما نعتوه بالقوافي الذُّلُل صوامت من ذوات الوقع الجاسي، أو يكون صامت (كالواو) معدوداً بين القوافي النُّفُر، مع أنه واقع في الدرجة الخامسة من درجات السلم النغمي. ولعل مرجع ذلك أن يكون إلى علل صرفية لا صوتية. وأنتَ واجد صدى ذلك في قليل من ومضات التعليل التي تتضمنها كلمات الطيب؛ من مثل قوله في شأن (النون): " **والنون أسلسها جميعاً لما يعتريها من حالات الإسناد والجمع والتثنية، ولما يقع فيها من الصفات على (فَعْلان)، والجموع على (فِعْلان) و (فُعْلان).**" [المرشد: 1/ 58]. وأحسب أن وراء المفارقة في شأن (الواو) علة من هذا القبيل، لكنك لست بواجد وراء ذلك من التعليل المستند إلى الأوصاف الظاهرة المنضبطة في هذه الحروف ما يشفي النفس ويبرئ السقام، فكلها أو جُلّها عند الطيب من القبيل الآتي:

قوله في القوافي الحوش: " **وكلها ركبها الشعراء فلم يجيئوا إلا بالغثّ**" [1/ 79]:

- " **والظاء فظيعة، و الغين مثلها**" [1/ 80]
- " **والصاد قتب أشرس، والضاد أيسر من الصاد شيئاً** " [1/ 76]
- " **والجيم حرف خدّاع، ظاهره فيه الرحمة وباطنه من قِبَلِه العذاب**" [1/ 64]
- " **والعين فيها شيء من عسر بالنسبة إلى غيرها من الذلل**" [1/ 60]
- " **وأما الخاء فما دخلت في شعر إلا أفسدته**" [1/ 79]
- " **والميم واللام أحلى القوافي، والباء والراء والدال تليانهما**" [1/ 60]
- " **والفاء صعبة جداً، ويخيل إليّ أنها أصعب من القاف**" [1/ 62]

وهَلُمّ على هذا الجر والسحب.

والذي لا ريب فيه أن جميع ما ذكرنا من الأحكام المرسلة من قيود التعليل إنما هي أحكام صادرة عن ذائقة رهيفة ثَـقِفَت الشعرَ العربي في تاريخه الممتد، وطال إيلافها لمختلف فنونه وأساليبه؛ ومن ثم هي ذائقة مقدورة ومحل اعتبار. بيد أن جُلّها أو كلّها –

كما ترى – في حاجة إلى ضبط وبرهان. وما أجدرها أن تكون فروضاً قابلة للاستبار والاختبار الموضوعي في دراسة أو دراسات تَـنْصِبُ لفحصها أو تقويمها إثباتاً أو نفياً أو تقييداً.

2) يفسر لنا السلم العشري أيضاً هيمنة الرويّ المطلق على المقيد في الإبداع الشعري العربي على العموم، بل إنه يفسر لنا درجات الصعوبة في ما هو مقيد منها. وآية ذلك ما أشار إليه الطيب بقوله: " **إن استعمال القافية المقيدة بعد المدّ كثير جداً، ولكن استعمالها من غير أن يسبقها مدٌّ غير كثير**"، وقوله:" **ومن أعسر القوافي المقيدة قافية المترادف؛ وهي التي يتوالي فيها ساكنان**" [1/ 54].

ويتصل بذلك ما قرأناه من نقد طه حسين لقصيدة "الطين" لأبو ماضي، وما تكلفه الشاعر من المجيء برويها على الدال المقيدة المشددة، وقد ضاق بها طه حسين ذرعاً حين علّق على البيت:

لَـكَ في عَـالَـم الـنَّـهـار أَمَـانٍ ورُؤىً، والـظَّـلام حَـولَـكَ مُـمْـتَـدّْ

= فقال: "**هذه الدال المدغمة لا تطاق**" [**حديث الأربعاء**، 3/ 779، من: الأعمال الكاملة، مج 2].

هذا، خلافاً لما عليه الحال مع الروي المقيد إذا كان لاماً أو راء أو ميماً أو نوناً؛ فإن جياد القصائد والمقطعات فيها كثير. وإنك واجد مصداق ذلك في ما قام به الملحن السعودي محمد عبده من غناء وتلحين لقصيدة أبو ماضي سالفة الذكر، وكانت محاولة بائسة جداً، ولعل أظهر مواطن بؤسها كان هو البيت الذي أشار إليه طه حسين.

هذا؛ وثمة مسائل أخرى لها تعلّق بما نحن فيه. والقول فيها يخرجنا عن دائرة القصد في هذه الدراسة، ونستعين الله على بيانها في الإبّان.

المبحث الخامس

بلاغة الأنساق في التشكيل الصوتي

عالجنا فيما تقدم التصنيف النغمي التراتبي لصوتيمات العربية، وجانباً من تجلياته ذات العلاقة بالروي، ونبهنا إلى أن خصائص الصوتيمات في أعيانها ليست هي الغاية والمنتهى في معالجة "الوقع"، وتمييز ما بينه وبين الإيقاع؛ إذ ينضاف إلى الأثر السمعي الناشئ عن أعيان الصوتيمات آثار سمعية من ضرب آخر، هو الأنساق التي تتشكل بها هذه الصوتيمات، وبهذه الأنساق تناط المذاقات البلاغية للتشكلات الصوتية. و"الوقع" هو حاصل تفاعل المؤثرين. وها نحن أولاء نخلص الحديث لرصد أهم هذه الأنساق (أو ما يمكن تسميته **المخَطَّطات** *designs*)، ونجملها في ثلاثة هي:

1) المطابقة *identity*
2) المقاربة *proximity*
3) المعاقبة *progression*

ومبناها على التكرار المشوش أو المنتظم أو المعكوس للوحدات اللغوية؛ سواءً أكانت صوتاً أم كلمة أم عبارة أم جملة. وفي ما يأتي فضل بيان لهذه الأنواع الثلاثة:

1) **نسق المطابقة *identity***

المقصود بهذا النسق تكرار أعيان الصوتيمات بأشكالها المختلفة، ولعل من أظهرها في الشعر وأكثرها إسهاماً في تشكيل الوقع "القافية *rhyme*" و "الأقفال *refrains*" (على نحو ما يبدو في نموذج الموشحة)، و "قافية الصدارة *alliteration*"، و "تجانس الحركات *assonance*"، و تعدد الروابط *polysyndeton*"، وكذلك ما يسمى بالألفاظ الموحية *onomatopoeia*"؛ فأما القافية والأقفال في الموشحات فأمثلتها مبثوثة معروفة. وأما قافية الصدارة فلعل من أوضح أمثلتها قوله تعالى " **قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ**" [يوسف12/ 85]، والمقصود هنا تكرار (التاء) في البدايات.

ومنه قول شوقي:

نَفَذْتَ عَلَيَّ اللُّبَّ بالسَّهْمِ مُرْسَلا وبِالسِّحْرِ مَقْضِيّاً وبِالسَّيْفِ قَاضِيا

وقد تكفل علماء البديع بتفصيل القول في الجناس وأنواعه؛ وهو من أدخل فنون البديع في هذا النسق (المطابقة)، وفي النسق الذي يأتي الحديث عنه (المقاربة). وقد أورد ابن معصوم في كتابه الجامع "**أنوار الربيع في أنواع البديع**" [1/ 97 – 237] تفصيلاً جيداً لما يدخل في نسق المطابقة ومنه الجناس المركب (ما تماثل ركناه، وكانت إحدى الكلمتين مفردة والأخرى مركبة من كلمتين فأكثر، ويأتي على نوعين: مقرون (وهو ما تشابه ركناه لفظاً وخطّاً)، ومفروق (وهو ما تشابه ركناه لفظاً لا خطّاً)، والجناس التام أو الكامل (ويأتي على نوعين هما: المماثل (ويكون من فعلين أو اسمين)، والمستوفى (ويكون من اسم وفعل أو من اسم وحرف). والجناس الملفق (هو ما تألف كلا ركنيه من كلمتين فصاعداً)، والجناس المذيَّل (وهو ما زاد أحد ركنيه على الآخر في حرف أو أكثر)، والجناس الـمُطْرَف (وهو على العكس من المذيل؛ ما زاد أحد ركنيه على الآخر بحرف أو أكثر من الأول).

وقد تظهر المطابقة في الصوت ظهوراً عارضاً على غير انتظام، لكنه مع ذلك يضيف إلى الوقع؛ إذ يكوّن خلفية مُنْبِهَةً على مكونات التشكيل الصوتي للكلام، على نحو ما نلحظ في بيت شوقي:

مـاذا تَـقُـصُّ عـلـيـنـا غَـيـر أنَّ يـداً قَـصَّـتْ جَنَاحَـك جَـالَـت في حَواشِـيـنـا

وقوله:

يَـسْـقِي ثَـرَاهُم ثَـنَـاءً كُـلّما نُـثِـرَتْ دُمُـوعُنَا نُـظِـمَتْ مِـنـهـا مَـرَاثِـيـنـا

فالقارئ يلحظ التجاوب بين (تَقُصُّ) و (قَصَّتْ) في البيت الأول، وبين (النون) و (الثاء) مع اختلاف بينهما في سلم النغم في البيت الثاني، ويأتي التجاوب في الموضعين غير منسوق على ترتيب ظاهر، ليبرز بذلك أثر "الوقع". ويدخل في نسق المطابقة أنواع بديعية أخرى كثيرة، منها: "ردّ الأعجاز على الصدور"، و "ما لا يستحيل بالانعكاس"، و "القلب" [ومثاله قول نجيب سرور – رحمه الله- :

وَحَفظْتُـه عَـنْ ظَـهْـرِ قَـلْـب،
وَنَـسِـيْـتُـهُ عَـنْ قَـلْـبِ ظَـهْـر"]،

وألوان من "الترصيع" و "حسن التقسيم" مما يضيق الحال عن استقصائه واغتراقه.

2) **نسق المقارَبَــة *proximity***

هذا هو النوع الثاني من التشكلات الصوتية، ومعتمده على الصوتيمات التي تحدث متعة للسامع أو المتكلم بسبب ما يربط بينها من علائق القربى التي لا يشترط لها المطابقة، ويطلق عليها اسم "**الأصوات المتجانسة** *cognate sounds*".

ويندرج في هذا النسق ألوان من فنون البديع، ومن أظهرها (بحسب المصطلح المعتمد لدى ابن معصوم) عدد من ألوان الجناس؛ مثل الجناس المطلق (سماه السكاكي وجماعة: جناس المشابهة؛ وهو ما اختلف ركناه في الحروف والحركات، وجمع بين لفظيهما المشابهة، وهو مايشبه الاشتقاق وليس باشتقاق. وذلك بأن يوجد في كل من اللفظين جميع ما في الآخر أو أكثر، لكن لا يرجعان في المعنى إلى أصل واحد)، والجناس المضارع (وهو ما أبدل من أحد ركنيه حرف بآخر من مخرجه أو قريب منه)، والجناس المحرّف (وهو ما تماثل ركناه في الحروف واختلفا في الحركات)، وجناس العكس أو المقلوب (وهو ما تشابهت فيه حروف ركنيه عدداً واختلفت ترتيباً)، والجناس المشوش (وهو ما تجاذبه طرفان من الصنعة؛ فلا يمكن إخلاص نسبته إلى نوع واحد ولا يسوغ إطلاق اسم أحدهما عليه).

وليست جميع أنواع الجناس عند البديعيين على درجة سواء من الحسن؛ فقد جعلوا منها المستحسن والمستثقل. وإذا رجعنا إلى السلم العشري المقترح أمكن لنا رصد مجموعات الصوتيمات التي تنتمي إلى خاصية صوتية جامعة تصلح أن تكون صفة مشتركة تُقارب بينها كيفيات النطق، ومن ثم يكون فعلها في "الوقع" أو الأثر السمعي الحاصل عند إدراكها. ويكاد فعل المقاربة في حالات كثيرة يفوق فعل المطابقة؛ لما تنطوي عليه المقاربة من مباشرة وانكشاف ربما تنخفض معها وبها فاعلية التلقي.

3) **نسق المعاقبة *progression***

ينصرف نسق المعاقبة إلى حركية اللحن *melody* الذي يحصل به أداء الصوامت والحركات، ودخولها في التشكيل الصوتي تعاقباً وتصدية وتجاذباً، وغير ذلك من التلاوين البلاغية المبهجة. وهو بذلك يتجاوز أعيان الصوتيمات

والكلمات المفردة إلى الخط اللحني الذي ينتظم البيت الشعري كله. ولأن ذلك كذلك ننبه هنا إلى أمور:

أولها - أن أنساق المقاربة لا تتجلى إلا مع حصول نماذج متنوعة من الانتساق والانتظام؛ فالعشوائية هي أقرب نسباً للضجيج المفسد للوقع.

ثانيها - لا يمتنع في هذا السياق ظهور الصوامت الجاسية *harsh consonants* أو المتجانسة *cognate* في ما بين أنساق التشكلات الناعمة. بيد أنها لا تتخذ هيئة عناقيد مجتمعة تلفت النظر على نحو حاد سافر، بل تبدو مشعثة منتشرة، وتتمثل فاعليتها الجمالية في تخفيف الرتابة، والقصد إلى التنويع والتلوين.

ثالثها - أن سلم التراتب النغمي لا ينهض منفرداً بمبحث المعاقبة، بل لابد إلى جانبه من استصحاب مبحث مخارج الصوتيمات العربية؛ لارتباطه أوثق ارتباط بحركية الأداء، وما تقوم به أعضاء النطق (ولا سيما اللسان) من تنقل - يفترض أن يكون رشيقاً وسلساً - بين المخارج، مع ما ينبغي لذلك من قدرة على التحكم في الجهد العضلي المبذول. ولتقارب المخارج أو ابتعادها في الأداء المتصل أثر ظاهر في تيسير التلفظ بالصوامت أو تعسيره، ومن هنا كان لاستحضار هذا العامل خطره في ضبط المعايير لدى وصف الظواهر الداخلة تحت نسق المعاقبة.

وتفضي بنا هذه الحقيقة إلى ضرورة الولوج إلى ساحة الصوتيات النطقية *articulatory phonetics* واستدعائها لتعيين مخارج الصوتيمات العربية، ورصد آليات التنقل بينها، وتعرُّف أدائها في الكلام المتصل. ونحسب هذا المطلب في مبحث المعاقبة مما لا يتم الواجب إلا به.

بقي لي ملحظ مهم ذكرته في غير ما مناسبة، وأعيده هنا لما أتوقعه فيه من فائدة للباحثين. وخالصة القول فيه أن لعلم البديع الذي تذيّل علوم البلاغة الثلاثة مُسْتَراداً ومذهباً عريضاً في دراسة تجليات هذه الأنساق الثلاثة: المطابقة والمقاربة والمعاقبة في القصيدة العربية. ولقد حان الحِينُ لردّ اعتبار هذا العلم الذي لم يجد من العناية في مجال التطبيق والتوظيف لقاء ما بذله أساطينه من جهد في التصنيف. **ولا يزال علم البديع يستنهض همّة الباحثين في اللسانيات النصيّة والدراسات النقديّة، ولعلهم يستجيبون.**

المبحث السادس

خصائص الصوامت العربية من منظور نطقي

اعتمدنا في وضع السلم العشري للتراتب النغمي على إعمال المنظور الأكوستيكي (الفيزيائي) القائم على التمييز بين النغمة والضجة ودرجات المداخلة بينهما في فحص تنوعات الوقع. ولا مشاحة في فاعلية هذا المنظور في رصد أنساق التشكيل الصوتي الواقعة في حَيِّزَيْ المطابقة والمقاربة، حتى إذا جئنا إلى نسق المعاقبة، حيث موضوع الفحص هو حركية الأداء المتغير في تعاقب زمني متصل فإن آلية النطق ينبغي أن يعتضد في فحصها باعتبار نقاط الاعتراض (المخارج)، وباعتبار هيئات اعتراض تيار الهواء المتحرك في أثناء الأداء. ولا يخلو حال صوتين من إحدى ثلاث: أن يتفقا صفة ويختلفا مخرجاً، أو أن يختلفا صفة ويتفقا مخرجاً، أو أن يختلفا صفة ومخرجاً. فمن الطبيعي إذن أن نجد المرتبة الواحدة في السلم العشري مشتملة على أصوات تنتمي إلى مخارج مختلفة، وأن نجد أصواتاً تتوزعها المراتب المختلفة ويجمع بينها المخرج الواحد. ولكي تكون هذه العلاقات على درجة عالية من الوضوح أثبتنا هنا قائمة جامعة بين مخارج الصوامت العربية وصفاتها **[الشكل رقم 6]**، نضيفه إلى سلم التراتب النغمي العشري، وبتضافر معطياتهما جميعاً يتهيأ لنا كلام ذو خطر في أمر "الوقع" بأنساقه المختلفة تتكامل فيه الأركان.

[الشكل رقم 6]

المخارج	الصفات													
	الوقفيات				مزجي مجهور	انطلاقيات احتكاكية				إنطلاقيات رنانة (مجهورة)				ملاحظات
	مجهور		مهموس			مجهور		مهموس						
	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرققة	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	أنفي	ترددي	جانبي	نصف حركة	
شفوي ثنائي	ب									م			(و)	متحرك
شفوي أسناني								ف						
أسناني						ذ	ظ	ث						
لثوي(أصول الأسنان)	د	ض	ت	ط		ز		س	ص	ن	ر	ل		
من الحنك الصلب «القار»					ج			ش					(ي)	متحرك
من الحنك اللين «الطبق»			ك			غ		خ					(و)	متحرك
اللهاة			ق											
البلعوم(الحلق)						ع		ح						
الحنجرة			ء					هـ						

أما وقد فرغنا من الحديث عن أنساق التشكيل الصوتي وما يتصل بها من ضميمة الإضاءة النطقية التي لا يتم الواجب إلا بها – علينا أن ننبه تنبيهاً واجباً إلى أن من النقاد من يهوِّن من شأن عزو الأثر الجمالي إلى الصوت منفرداً. ولا ريب أن العمل الفني هو شبكة من العلائق الصوتية والنظمية والدلالية والمقامية، وأن التجربة الجمالية في كمالها إنما هي حصاد هذه العلائق جميعاً. ومن ثم يكون عزو الأمر إلى بُعْد واحد منها منفرداً قولاً يحيف على الحقيقة. بيد أن المكون الصوتي في صياغة القصيد هو فيصل ما بينه وبين سائر فنون القول، وليس عجباً أن يكون على رأس غيره من المكونات حين يكون الحديث عن الشعر. وما حاولنا ونحاول في هذه الدراسة هو اختصاص التشكيل الصوتي بما يشبه الفحص المجهري الجامع بين حقائق الموضوع ودقائق التذوق. ولنأخذ الآن في تطبيق المفصل. لقد قدمنا لموضوعنا ببيان صغنا فيه سؤال هذه الرسالة، والفرض الذي اقترحناه سُهْمَةً في الجواب، ثم جاءت مباحث الرسالة تترى؛ لتبين فرق ما بين الإيقاع والوقع، ثم قدمت إضاءة فيزيائية للصوت بما هو ظاهرة ذات تجليات متنوعة في الطبيعة والموسيقا والكلام. واستقل المبحث الثالث بتفصيل القول في مقترحنا الذي هو عمود الرسالة بانتظام صوتيمات العربية في سلم عشري تراتبي باعتبار حظها من النغم (أو الرنين أو الجهارة وقوة الإسماع) لنجعله في المبحث الرابع أساساً للكشف عن تنوعات الوقع، وعزو الصوتيمات من صوامت وحركات، إلى إحدى فئتين: فئة الوقع الناعم، وفئة الوقع الجاسي. وقد استقصى المبحث الخامس ثلاثة من أنساق التشكيل الصوتي، وهو ما سميناه: أنساق المطابقة، والمقاربة، والمعاقبة. ثم قدمنا في المبحث السادس إضاءة لصوتيمات العربية من المنظور النطقي.

وها قد آن لنا في المبحث السابع أن نورد عدداً من النماذج، عاكفين على تحليلها، لتكون مصدقة لما بين يديها من مباحث.

المبحث السابع

نمـــــاذج وتحـــــليل

ينتظم هذا المبحث عدداً من الأمثلة أو النماذج التي نسوقها في مقام البيان والإيضاح للمقولات التي أسلفنا تأسيسها، بادئين بإيراد المقولة المعنية مصحوبة بالشكل (أو الأشكال) البيانية، مع قراءة شارحة مبينة عن مقاصدنا في كل مسألة.

على أن التنبيه واجب على أن قيمة الأمثلة أو النماذج محدودة بمهمتها؛ وهي الإيضاح والبيان، لا غَيْـرَ ولا سِوَى؛ إذ هي ليست إلا مؤشرات تكتسب طبيعة البحث المتكامل، حين تعالج النص في كليته وتمامه، وبذلكم تتحقق لها الحجية الأكاديمية في بابها. ونحن ما أردنا بهذه المؤشرات إلا لتكون دليلاً مرشداً للباحث في قضايا العلاقة بين "الإيقاع" و"الوقع"، إذا تقبل طرحنا هذا بقبول حسن، وشاء أن يضعه موضع الاختبار في مشروعه العلمي. ونرجو أن تكون هذه الإشارة والعبارة على درجة كافية من الوضوح. ونحن إنما نفتح بهذه التحليلات باباً نحسبه مفضياً إلى فضّ مغاليق كثير من الأسرار التي تحيط بسؤال الرسالة.

1/7 المطابقة في "الإيقاع" لا تعني المطابقة في "الوقع"

في مقام التمييز بين المفهومين ذكرنا أن الإيقاع؛ وهو ما تمثله التفعيلة في عروض الخليل، هو قالب مجرد موحد، وإنما يقع التمايز في الوقع؛ الذي تشكله أعيان الأصوات؛ تلك التي تشغل القالب وتملؤه. وإليكم – في معرض البرهان على هذه المقولة – ثلاثة أبيات هي مطلع سينية شوقي، وفيها يقول:

«فاعلاتن»
في أبيات ثلاثة لشوقي

اِختِلافُ النَّهَارِ واللَّيْلِ يُنْسِي
أُذْكُرا لِي الصِّبا وأَيَّامَ أُنْسِي
وَصِفَا لِي مُلاوَةً مِنْ شَبَابٍ
صُوِّرَتْ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسِّ

عَصَفَتْ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ وَمَرَّتْ

سِنَةً حُلْوَةً ولَذَّةَ خَلْسِ

وسنقف بالتحليل هنا عند التفعيلة الأولى من الأبيات الثلاثة؛ وهي "**فاعلاتن**"، وقد جاءت في صدر البيتين الثاني والثالث مخبونةً؛ أي محذوفة الثاني الساكن، فآلت إلى "**فَعِلاتُن**". وعلينا أن نرصد تحققاتها في الأبيات لندرك كيف انتهى الأمر بالتفعيلة الواحدة، وهي وحدة قياس "الإيقاع"، إلى تنوعات مختلفة باعتبار "الوقع". وفي ما يأتي حدود التفعيلة في التقطيع العروضي للأبيات السابقة لشوقي:

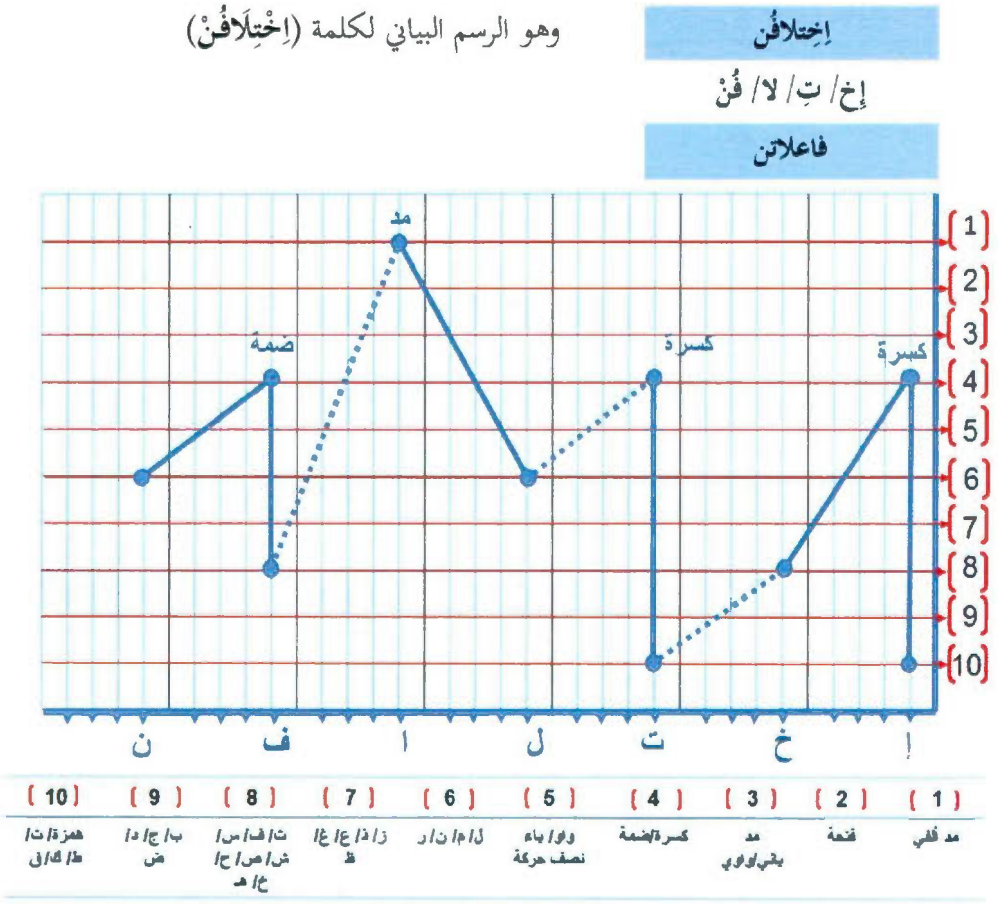
تقطيع عروضي

اختلافُ النَّهارِ واللَّيلِ يُنسي	أذكرا لي الصِّبا وأيامَ أُنسي
فاعلاتن	فاعلاتن
اختلافُن	أذكرا لص
وصفا لي مُلاوةً من شبابِ	صُوَرٌ من تصوُّراتِ وهمِ
فعلاتُن	فعلاتُن
وصفالي	صُوَرُنمِن
عصفتْ كالصَّبا اللعوبِ ومرت	سنةً حلْوةً ولذَّةَ خلْسِ
فعلاتُن	فعلاتُن
عصفتكص	سنتنخلْ

في [الأشكال 12,11,10,9,8,7] قمنا بتنزيل التفعيلات الست على الموالاة بألوان مختلفة: (اِخْتِلاَفُنْ) باللون الأزرق و(اُذْكُرَا لِصْ) باللون الأخضر، و(صِفَا لِي) باللون البنفسجي، و(صُوِّرَتْ مِنْ) باللون الرمادي و(عَصَفَتْكَصْ) باللون البرتقالي و(سِنَتَنْحُلْ) باللون الأزرق الفاتح . وجرى تحديد موضع كل صامت على البعد الرأسي بحسب موقعه على السلم النغمي العشري (أي بحسب حظه من النغمة والضجة).

[الشكل رقم 7]

وهو الرسم البياني لكلمة (اِخْتِلاَفُنْ)



إذا انتقلنا إلى القراءة المفصلة، وتوقفنا عند الشكل (7) وجدنا أن تفعيلة (اِخْتِلاَفُنْ) بدأ توزيعها بالمقطع " اِخْ "

[ص ح ص]، فحددت "همزة الوصل المقطوعة نطقاً" عند الدرجة العاشرة، ثم حركة الهمزة (وهي الكسرة) عند الدرجة الرابعة، ثم "الخاء " عند الدرجة الثامنة. ويلي ذلك المقطع " تِ " [ص ح]؛ وفيه "التاء " عند الدرجة العاشرة، ثم حركة "التاء" (وهي الكسرة) عند الدرجة الرابعة. ويلي ذلك المقطع "لا" [ص ح ح]؛ وفيه "اللام" عند الدرجة السادسة، ثم حركة "اللام" (وهي ألف المد) عند الدرجة الأولى، ثم يأتي المقطع الثالث " فُـنْ " [ص ح ص]؛ وفيه "الفاء" عند الدرجة الثامنة، ثم حركة "الفاء" (وهي الضمة) عند الدرجة الرابعة، ثم "النون" في الدرجة السادسة. أما الحدود بين المقاطع فقد رسمت بخط متقطع.

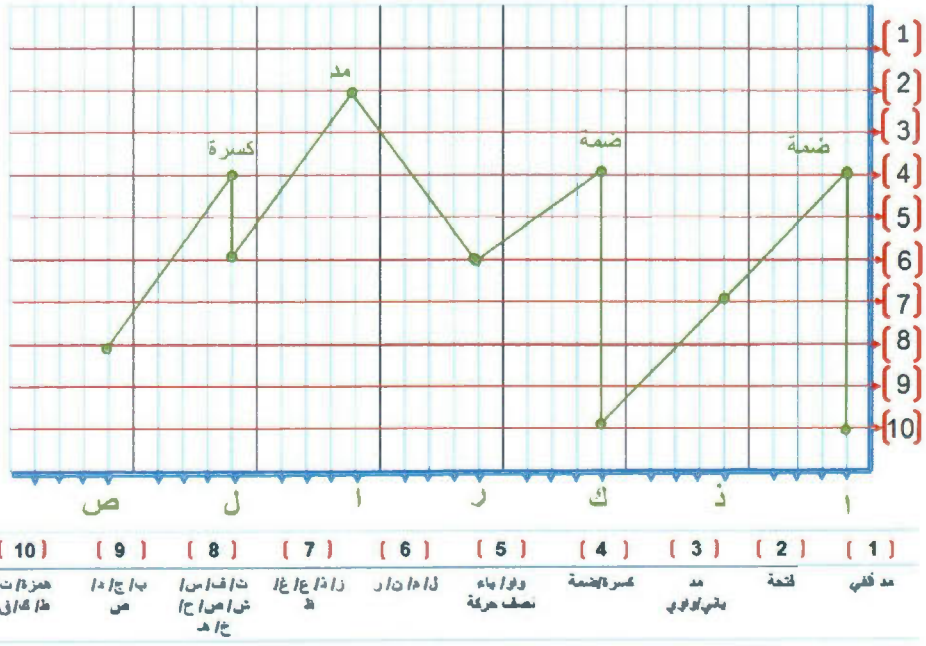
والقارئ مستطيع إن شاء الله أن ينتقل بهذه المنهجية في القراءة إلى **الأشكال [12،11،10،9،8]**، فيستقري مواقع الصوامت والحركات على البعد الرأسي للتعرف إلى تراتبية النغم، ومتوالية المقاطع المكونة للتفعيلة على البعد الأفقي. ونورد هنا عدداً من النتائج التي نستيقظ الأنظار إليها؛ وهي:

[الشكل رقم 8]

أنكرا لِصْ

فاعلاتن

وهو الرسم البياني لكلمة (**أَنْكَرَا**



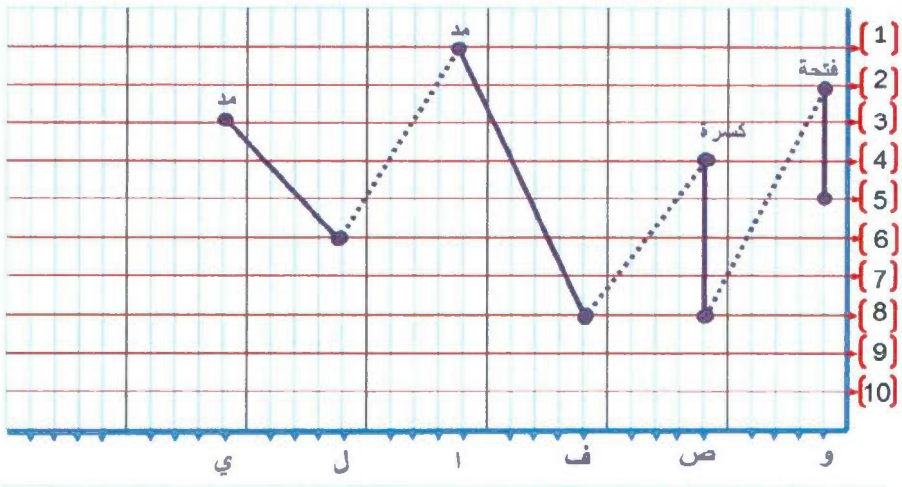
وَصِفَا لي

وَ / صِ / فا / لي

فَعِلاتُن

[الشكل رقم 9]

وهو الرسم البياني لكلمة (وَصِفَا لى)

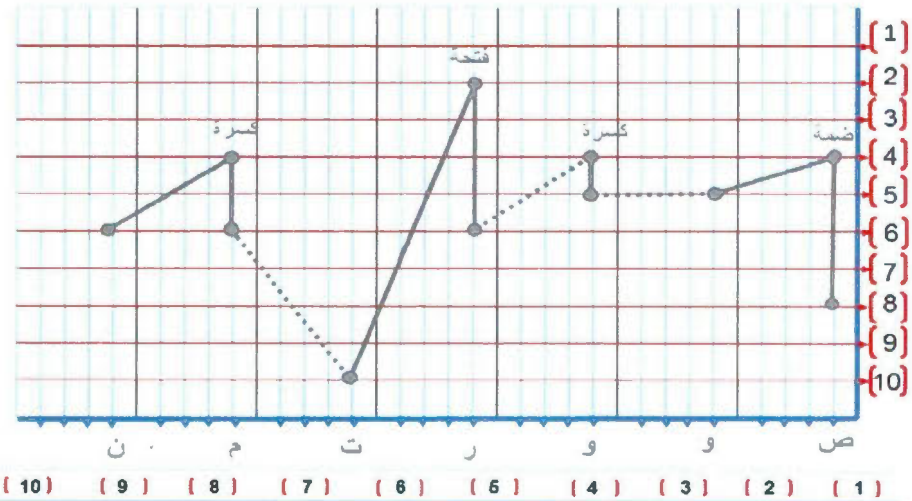


صُـــوِّرَتْ مِـــــنْ

صُوْ / وِ / رَتْ / مِنْ

فاعلاتُن

وهو الرسم البياني لكلمة (صُوِّرَتْ



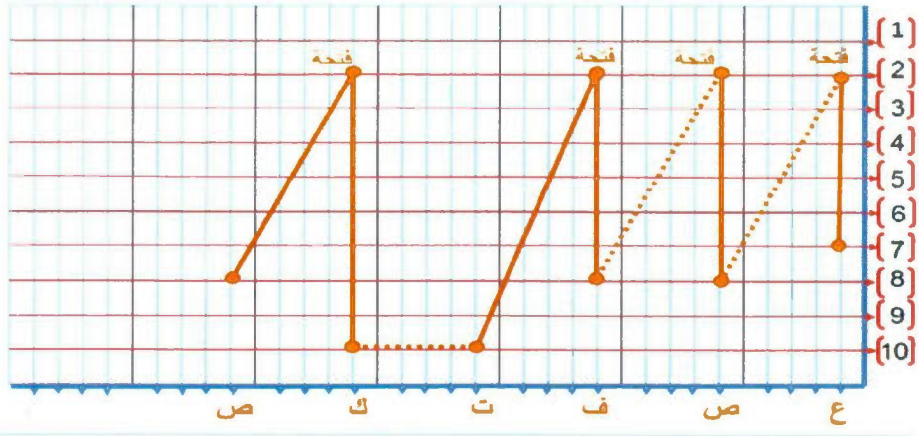
[الشكل رقم 11]

وهو الرسم البياني لكلمة (عَصَفَتْكَصْ)

عَصَفَتْكَصْ

ع/ ص/فَتْ/ كَص

فَعلاتُن



[10]	[9]	[8]	[7]	[6]	[5]	[4]	[3]	[2]	[1]
همزة/ ث/ ط/ ك/ ل	ب/ ج/ د/ ض	ث/ ف/ س/ ش/ ص/ ج/ ه	ز/ ذ/ ع/ غ/ ظ	ل/ م/ ن/ ر	و/ ياء نصف حركة	كسرة/ضمة	مد بشبه/واوي	فتحة	مد ألفي

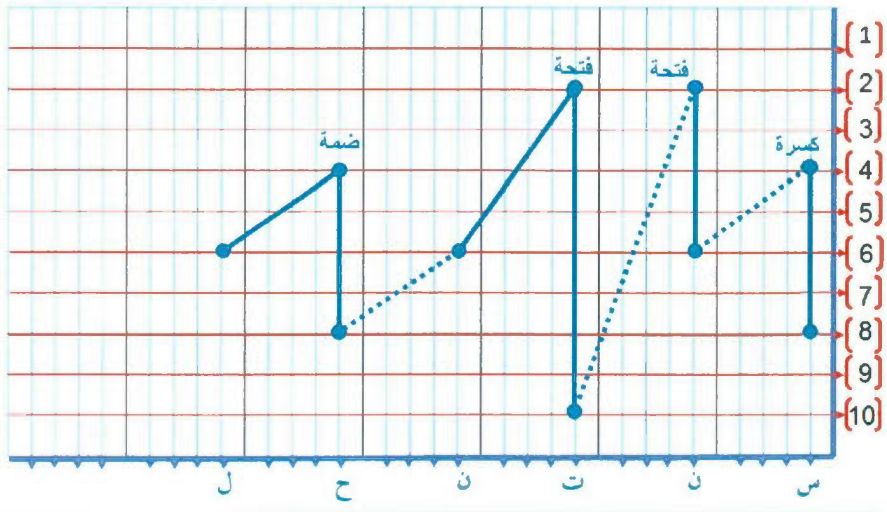
[الشكل رقم 12]

وهو الرسم البياني لكلمة (سِنَتَنْحُلْ)

سِنَتَنْحُلْ

س/ نَ/ تَنْ/ حُلْ

فَعلاتُن



[10]	[9]	[8]	[7]	[6]	[5]	[4]	[3]	[2]	[1]
همزة/ ث/ ط/ ك/ ل	ب/ ج/ د/ ض	ث/ ف/ س/ ش/ ص/ ج/ ه	ز/ ذ/ ع/ غ/ ظ	ل/ م/ ن/ ر	و/ ياء نصف حركة	كسرة/ضمة	مد بشبه/واوي	فتحة	مد ألفي

1) إن نظرة إلى مواقع الصوامت والحركات ومراتبها النغمية في علاقتها بمتوالية المقاطع ومسارات الخطوط في الأشكال تقطع بنفي المطابقة بين التحققات المختلفة للتفعيلة الواحدة. ولا ريب أن انتفاء المطابقة مُفْضٍ إلى التنوع، وأن التنوع في الرسم وثيق العلاقة بالتنوع في"الوقع"؛ وهو ما أردنا إثباته.
2) تتجلى تنوعات التفعيلة الواحدة – مع حصول المطابقة بينها جميعاً في الإيقاع – في تنوع التركيب المقطعي لهذه التنوعات؛ على نحو ما نلحظ في:

- "إِخْتِلاَفُنْ" [ص ح ص+ ص ح+ ص ح ح+ ص ح ص]
- "أُذْكُرَا لِي" [ص ح ص+ ص ح+ ص ح ح+ ص ح ح]
- "وَصِفَا لِي" [ص ح+ ص ح+ ص ح ح+ ص ح ح]
- "صُوِّرَتْ مِنْ" [ص ح ص+ ص ح+ ص ح ص+ ص ح ص]
- "عَصَفَتْكَصْ" [ص ح+ ص ح+ ص ح ص+ ص ح ص]
- "سِنَتَنْحُلْ" [ص ح + ص ح+ ص ح ح+ ص ح ص]

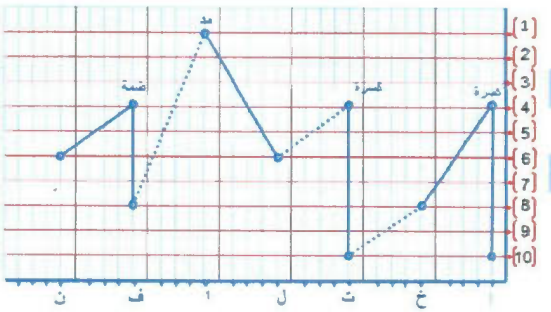
ومحال أن يتنوع التركيب المقطعي ثم لا يصحبه تنوع في خصائص المنطوق والأثر السمعي (أو الوقع)، وإيضاحاً لتنوعات "فاعلاتن / فَعِلَاتُنْ" من جهة – جمعنا بين التنوعات الستة في الأشكال **[12,11,10,9,8,7]**، حتى تسهل المقارنة.

[الشكل رقم 7]

إنجلاظن

إغ/ تِ/ لا/ ظُنْ

فاعلاتن

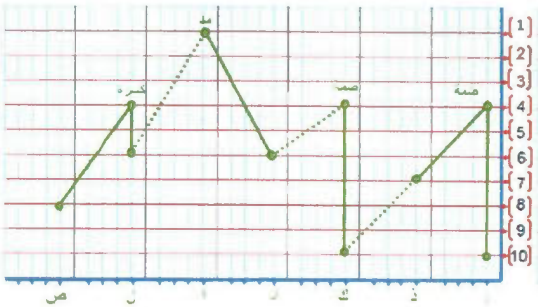


[الشكل رقم 8]

أذكرا بِصْ

أذ/ كَ / را / بِصْ

فاعلاتن

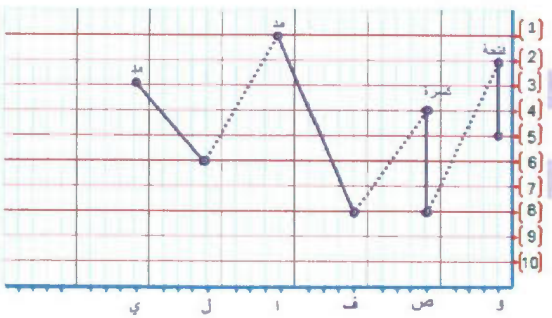


[الشكل رقم 9]

وَصِفَا لي

وَ / ص / فا / لي

فَعِلاتن

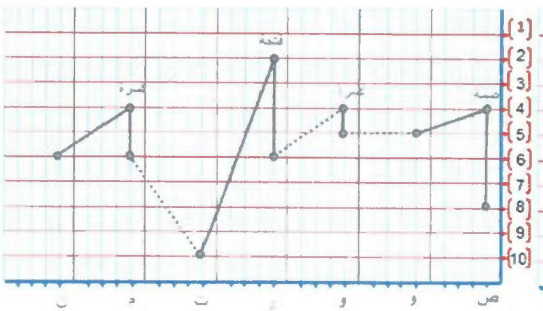


[الشكل رقم 10]

ضَـوَّرْتُ بِـــــنْ

ضَوْ/وَ/رْتُ/بِنْ

فاعلاتن

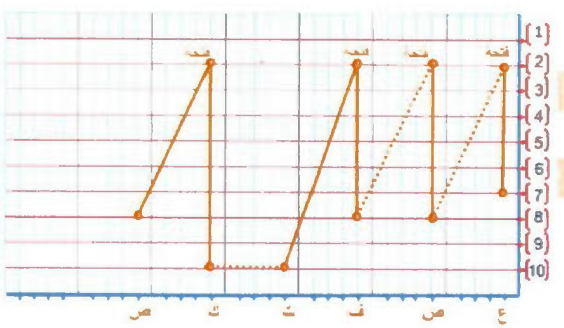


[الشكل رقم 11]

غَصَنْكُمْ

غ/ ص/نْ/ كُمْ

فَعِلاتن

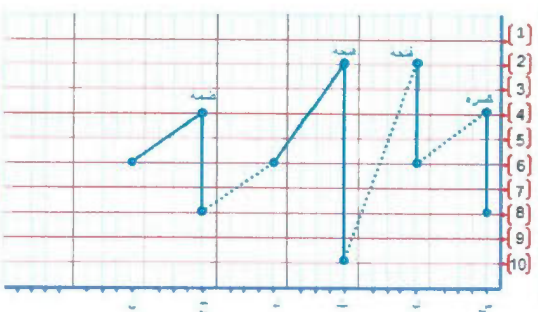


[الشكل رقم 12]

مِتَنْحُلْ

مِ/تَ/نَ/حُلْ

فَعِلاتن



ونحن ننبه هنا إلى ملحظ نراه مهماً؛ هو حصول الملاءمة بين بروز المدود في التفعيلتين (فاعلاتن) الأولى والواقعة في عروض الصدر، ثم في نظيرتيهما في العجُز حين يكون المراد تحصيل الملاءمة بين الترجيع والنداء واستدعاء الذكريات الشاجية في بيت المطلع وصدر البيت الثاني (وذلك ظاهر في هيمنة المقطع /ص ح ح/)؛ إذ يقول:

اِخْـتِلافُ النَّهـارِ واللَّيْـلِ يُنْـسِي أُذْكُـرا لي الصَّبا وأيَّـامَ أُنْـسِي
وَصِـفَا لي مُـلاوَةً مِـنْ شَـبَاب .....

ثم العدول عن المدود إلى المقطع القصير من نوع /ص ح/، بدءاً من عجز البيت الثاني، واتصالاً بالبيت الثالث:

..... صُـوِّرَتْ مِـنْ تَصَـوراتٍ وَمَـسِّ
عَصَـفَتْ كالصَّـبا اللعـوبِ وَمَـرَّتْ سِـنَةً حُلْـوَةً وَلَذَّةَ خَلْـسِ

ولعلك واجد بالتأمل أثر التشكيل الصوتي في تصوير سرعة الحركة، ووَمْضِ انقضاء اللّذة، واختلاس الزمن تعطيكه متواليات المقطع المفتوح القصير /ص ح/، ولنتأمل مسارات الخطوط في الأشكال **[12,11,10,9,8,7]**،فسترى تصديق ذلك – إن شاء الله – بيِّناً غاية البيان.

2/7 خصائص الوقع الناعم: نموذج شارح

اخترت لبيان خصائص الوقع الناعم – حيث تتلقى الأذن التشكيل الصوتي بالانبساط والارتياح – مطلع أندلسية شوقي:

يَـا نَـائِـحَ الـطَّـلـحِ أَشْـبَهْتَ عَـوَادِيْـنَا نَـشْـجَـى لِـوادِيْـكَ أَمْ نَـأسَـى لِـوادِيْـنَـا

وأَعْلَمُ أنني أختاره استجابة لذائقتي في تلقي الشعر، والحكم الذوقي عندي هو أشبه شيء بالفرض العلمي القابل للاختبار والفحص عن محفزاته ومثيراته إثباتاً أو نفياً. وها نحن أولاء نتوقف وقفة متلبثة أمام البيت، تقوم مقام الشرح من جهة والتعليل من جهة.

7/ 2/ 1 الصوتيمات في التشكيل الصوتي

ونبدأ في تحليل النموذج من الصفر المنهجي، فنسوق البيت مُقَطَّعاً على مذهب الخليل -رحمه الله- لتعيين حدود تفعيلاته، ثم نثني بتنزيله على السلم العشري المقترح؛ لنستبين حظه من الخصائص التي أسلفنا بيانها وعزوناها إلى ما أطلقنا عليه "الوقع الناعم".

البيت المختار من "البسيط التام"، وقد جاء مُصرّعاً مقطوعاً (آلت فيه "فَاعِلُنْ" إلى "فَاعِلْ).

يَـا نَـائِـحَ الطَّـلْـحِ أَشْـبَـاهٌ عَـوَادِيْـنَا نَـشْـجَـى لِـوَادِيْـكَ أَمْ نَـأْسَـى لِـوَادِيْـنَـا

نلحظ أن البيت يشتمل على أربع تفعيلات من نوع "مُسْتَفْعِلُن"؛ منها اثنتان في الشطر الأول، وهما (يَـا نَـائِحَطْ) و(أَشْـبَـاهُـنْ عَـوَاْ). واثنتان في الشطر الثاني وهما: (نَـشْـجَـى لِـوا) و(نَـأْسَـى لِـوا).

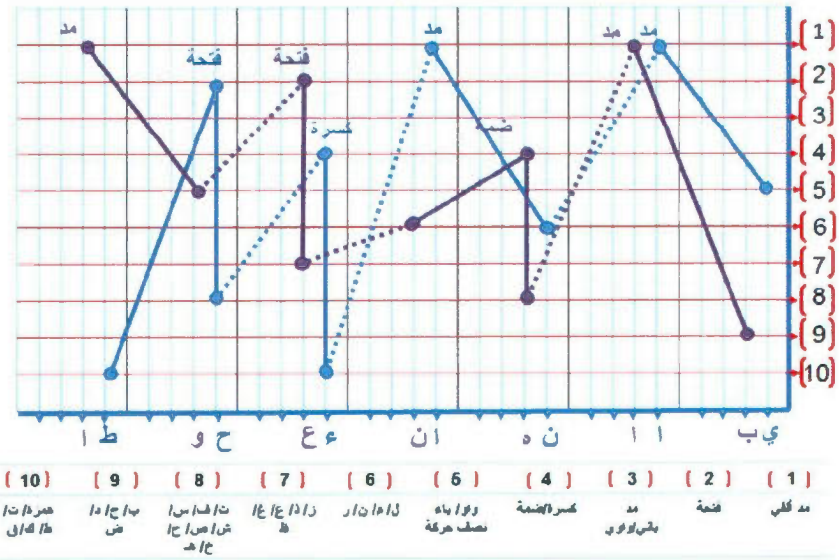
تقطيع عروضي

يا نَائِح الـ/ـطَّـلْحِ أَشْـ/ـباهٌ عَـ/ـوادِيـنا			
مُستَفْعِلُن	فَاعِلُنْ	مُستَفْعِلُن	فاعلْ
يانائحط	طلح أش	باهنعوا	دِينَا
نَشْجى لِـ/ـوَادِيـ/ـكَ أم/نَأْسَـ/ـى لِوادِيـنَا			
مُستَفْعِلُن	فَاعِلُنْ	مُستَفْعِلُن	فاعلْ
نشجى لوا	دِيكَأَمْ	نَأْسَى لِوا	دِينَا

وقد أنزلنا الثنائية الأولى منهما على السلم العشري في [**الشكل رقم 13**]، وكذلك فعلنا مع الثنائية الأخرى في [**الشكل رقم 14**] (نَـأْسَـى لِـوا) و(نَـشْـجَـى لِـوا).

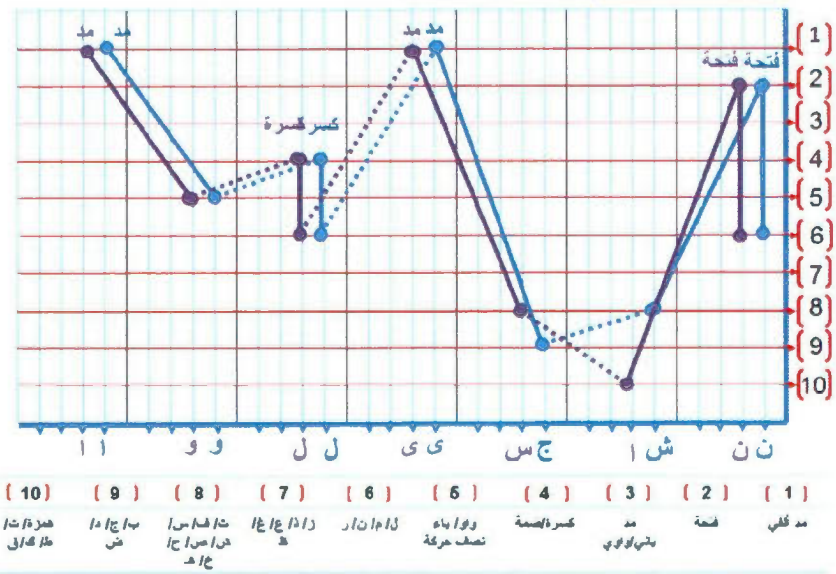
يانالِحَطْ	باهُنْ عَوا
يا/نا/ىٰ/حَطْ	با/هُن/عَ/وَا
مُستَفْعِلُن	مُستَفْعِلُن

[الشكل رقم 13]



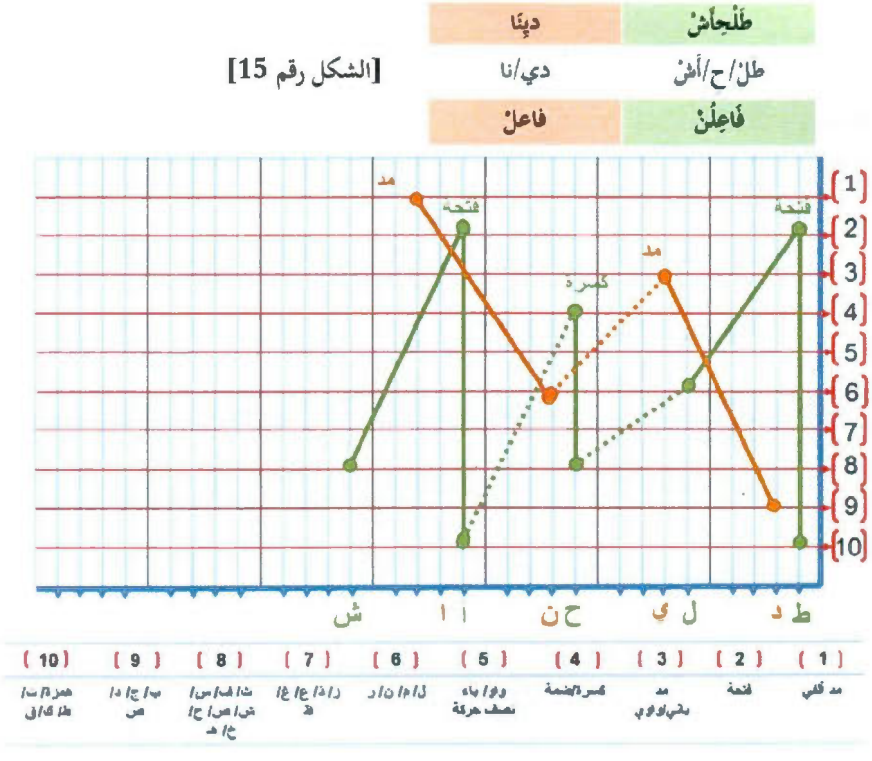
نَشْجي لِوَا	تَأسَى لِوَا
نَش/جي/ل/وا	تَأ/سى/ل/وا
مُستَفْعِلُن	مُستَفْعِلُن

[الشكل رقم 14]



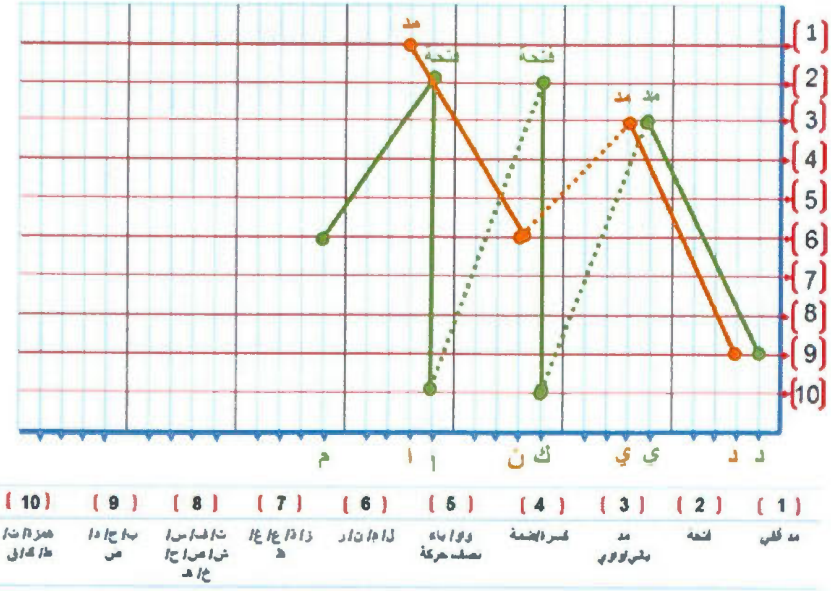
أما ثنائيتا "فَاعِلُنْ" و"فَـاعِـلْ"؛ وهما (طَـلْـحِ أَشْـــ) و(دِيْـنَـــا) في الشطر الأول، و(دِيْـــكَ أَمْ) و(دِيْـنَـــا) فقد اختص بهما الشكلان [16،15]. وقد غايرنا بين الألوان في كل شكل لتستبين العلائق ومسارات الخطوط، وعلينا أن نراوح بين قراءة النتائج والأشكال حتى نبلغ الغاية من البيان والإيضاح.

[الشكل رقم 15]



دِيكَام	دِينَا
دي/ك/أمْ	دي/نا
فاعِلُنْ	فاعلن

[الشكل رقم 16]



ونسوق الآن عدداً من الملاحظ التي خرجنا بها من معاينة البيت كاملاً، ومن ثنائيات "مُسْتَـفْـعِـلُنْ" في المصراعين. ثم من "فَـاعِـلُـنْ" و "فَـاعِـلْ"؛ وهي تفعيلة التصريع. وأما ملاحظنا – التي هي مسوغات لما نراه من ترشيح هذا المطلع الشوقيّ؛ ليكون مثلاً شارحاً للوقع الناعم – فنجملها في ما يأتي:

1) يتألف كل مصراع من ثلاثة عشر مقطعاً، فحاصل جمع مقاطع المصراعين ستة وعشرون مقطعاً. والأصل في عدة مقاطع بيت البسيط هو ثمانية وعشرون، بيد أن المطلع مصرع مقطوع.
2) عدة المقاطع المفتوحة تسعة في المصراع الأول، وعشرة في الثاني. والمقاطع المغلقة أربعة في الأول، وثلاثة في الثاني؛ فيكون نسبة المقطع المفتوح في البيت كاملاً 73٪، ونسبة المغلق 27٪.
3) عدة المقاطع المفتوحة المنتهية بمدٍّ /ص ح ح/ ستة في المصراع الأول، وفي الثاني سبعة؛ فحاصل جمعها في البيت كاملاً ثلاثة عشر مقطعاً. أما ما انتهى بحركة

قصيرة /ص ح/ فثلاثة في الأول ومثلها في الثاني؛ والحاصل فيهما جميعاً ستة. كذا يكون النسبة المئوية للنهاية /ص ح ح/ 68٪، ونسبة النهاية /ص ح/ 32٪ على الترتيب.

4) خمسة من المقاطع المغلقة السبعة في البيت تنتمي إحدى قاعدتي المقطع الأولى والثانية في كل منها إلى الفئة الأولى من الصوامت، وهي على الموالاة : [طَـلْ/ هُـنْ/ نَـأْ/ نَـشْ/ أَمْ] بنسبته 85٪، يقابلها مقطعان هما [حَـطْ/ أَشْ]؛ حيث كلتا القاعدتين من الفئة الثانية بنسبة 15٪.

وتحصيل ما تقدم هو أن التشكيل الصوتي لهذا المطلع الشوقيّ مستجيب استجابة تامة لجميع خصائص صوتيمات الوقع الناعم التي أسلفنا الإبانة عنها، من حيث نوع الصوامت، ونوع المقاطع، والتناسب بين الفئات على اختلافها؛ وبذلك يتجلى عطاء السلم التراتبي النغمي المقترح، بما هو أداة نقدية تحليلية موضوعية. ولعلنا بما تقدم نخطو خطوة جديدة في مشروع علمي ممتد اغترق حقبة معتبرة من العمر، واتخذنا له عنواناً دالاً هو "**عقلنة التذوق**"؛ ونعني به إقامة الحكم النقدي الذوقي على أساس موضوعي، وإناطته بوصف ظاهر منضبط، وأردنا له أن يكون فيصلاً فارقاً بين حالين من أحوال قارئ النص؛ حين يكون قارئاً هاوياً، وحين يكون قارئاً دارساً. وبمثل ذلك ينماز "الوقع" من "الإيقاع، ويعتضد العروض الخليلي بعلوم الصوتيات ليستحيل مفتاحاً تُفَضُّ به مغاليق التشكلات الجمالية في الشعر خاصة، بل في كثير من فنون النثر الفني على اختلافها.

7/ 2/ 2 أنساق التشكيل الصوتي في المقطع

سبق أن استظهرنا ثلاثة أضرب من أنساق التشكيل الصوتي؛ هي: نسق المطابقة، ونسق المقاربة، ونسق المعاقبة. وإذا رجعنا بالتأمل إلى مطلع أندلسية شوقي وجدنا تجليات هذه الثلاثة الأضرب واضحة، وبالكشف عنها وإضافتها إلى خصائص صوتيمات البيت نستتم بذلك مظاهر الوقع الناعم في البيت، ونستيقظ الأنظار في ما يأتي إلى:

- تحققات المطابقة:

1) قافية الصدارة: *alliteration*

نـــائح / نـــشـــجى / نـــأســى

2) تجانس الحركات *assonance*

المدّ الألفي:

يـا نـائـح الطَّـلـح أشـبـاه عـوادِيـنـا نـشـجـى لـواديـك أم نـأسـى لـوادِيـنـا

3) التكرار للتصدية

واديك / وادينا

4) الجناس المطرف

عوادينا / وادينا

- تحققات المقاربة:

1) وحدة الوزن الصرفي واختلاف الأصل (أو وحدة الإيقاع واختلاف الوقع):

نـأسـى / نـشـجـى

2) الهمزة المحققة والعين:

نـائـح / أشـبـاه / عـوادِيـنـا

- تحققات المعاقبة:

1) تجاوب المدود بين الجواب والقرار:

ونعني بذلك التحول من الجواب مع المد الألفي / a: / (ويصدر عن أقصى انفتاح للفم)، إلى القرار مع المد اليائي / i: / (ويصدر عن أقصى انغلاق للفم)، وذلك في:

عـوادِيـنـا / لـواديـك / لـوادِيـنـا

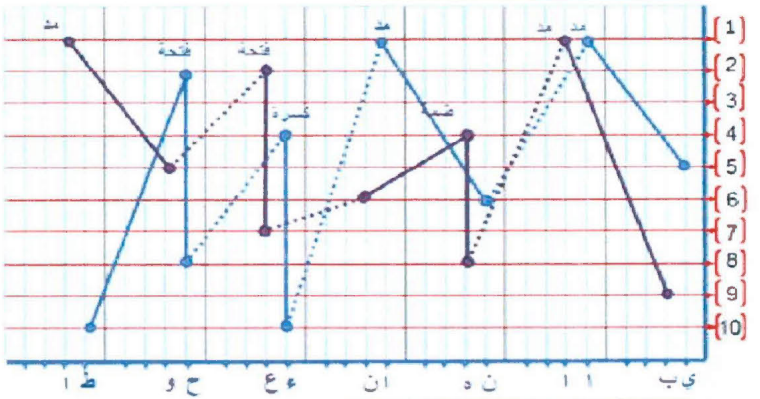
2) انتظام المقياس الزمني للمتوالية الخطية في المصراع الثاني؛ حيث يقوم "الدال"؛ وهو من الأصوات الجاسية في المرتبة التاسعة على السلم، حاجزاً ضجيجياً بين المدَّيْن المتجاوبين جواباً وقراراً في:

نَـشْـجـى لِـوادِيـكَ / نَـأْسَـى لِـوادِيـنَـا

ولمن يريد استيقان حقَّانيَّة ما نزعمه من اتساق مدهش للتشكيل الصوتي على محور المعاقبة في البيت أن يتأمل مسار خطوط المكونات في **الأشكال [13،14،15،16]**. ولا ريب أنه سيلحظ حضور التجانس والتنوع في آن، وهو أظهر دليل على ما أطلقنا عليه "الوقع الناعم"، وارتضيناه مكافئاً للمصطلح *euphony*؛ إذ تتوازى الخطوط في مظهرها العام مع اختلاف مواضع النقط على السلم العشري.

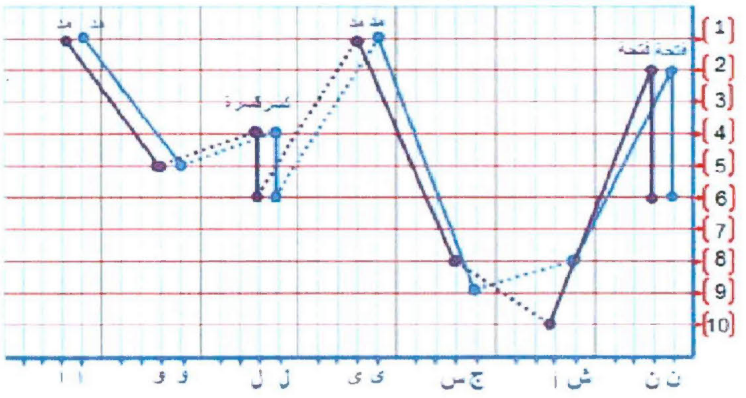
[الشكل رقم 13]

يانانحطْ	ياهَنَ عوا
يا/نا/نِ/ حطْ	يا/هَن/ عَ/ وا
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ



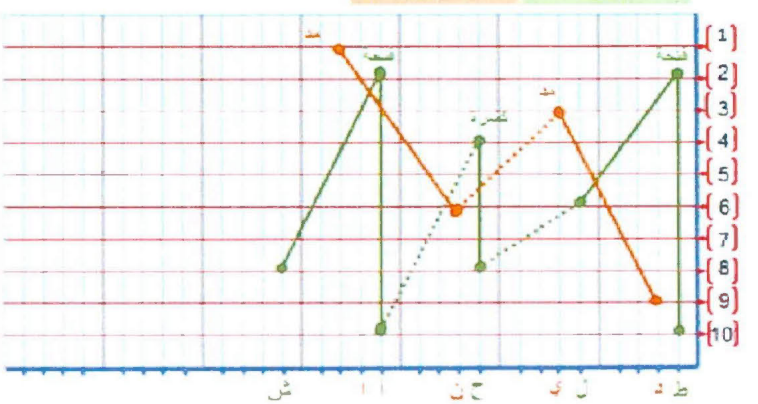
[الشكل رقم 14]

نَشْجي لُوا	نَأسَى لُوا
نَشْ جي لُ وا	نَأ سَى لُ/وا
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ



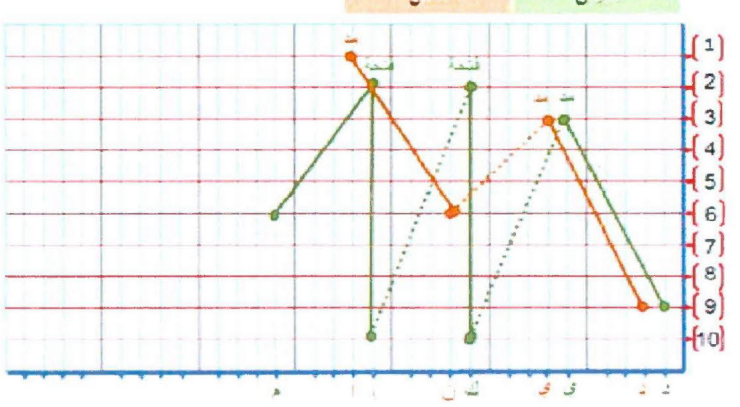
[الشكل رقم 15]

طَلْحاشْ	دِينَا
طَلْ/ حَ/ أشْ	دي/ نا
فَاعِلُنْ	فاعلْ



[الشكل رقم 16]

دِيكَام	دِينَا
دي/ كَ/ أمْ	دي/ نا
فَاعِلُنْ	فاعلْ



لعلنا نكون بما أبدينا من تعاليق على مطلع أندلسية شوقي قد بلغنا غايتنا أو قريباً من غايتنا في بيان خصائص الوقع الناعم، وأنت ترى مدار الحديث في كل أولئك كان على بيت واحد. ونحسب أن في ذلك مؤشراً واضحاً إلى ما يكتنف هذا العمل من صعوبة، وما يحتاجه من صبر على مكاره البحث، وما يُعْقِبُه من متعة.

7/ 3 خصائص الوقع الجاسي: نموذج شارح

نشرع الآن – والله المستعان – في معالجة القسيم الثاني؛ ونعني به ما يتصل بالوقع الجاسي. ونستحضر في هذا المقام أموراً ذات خطر في توجيه الحديث:

أولها – أن معالجة "الوقع الجاسي" أعصى وأخفى مسلكاً منها في "الوقع الناعم"؛ لأن العوامل الفاعلة فيه مشتبكة ومركبة، وهي تمارس تأثيرها في اتجاهات متقاطعة. وسيأتي تأويل ذلك في قابل بإذن الله.

ثانيها – أن لمبحث المخارج من العلائق بمسائل "الوقع الجاسي" ما ليس لمسائل "الوقع الناعم"؛ إذ إن ارتباط النعت الأول بآليات النطق والجهد العضلي المبذول فيه وثيق جداً، فلاتحاد مخارج الأصوات أو وقوعها في حيز واحد أو تباعدها تأثيره في تيسير الأداء أو تعسيره.

آخرها – أن للتركيب النحوي سُهْمَةً لا تنكر في تشكيل الوقع الجاسي؛ إذ ينضاف التعقيد النحوي، أو ماسمي في أدبيات البلاغة العربية والنقد القديم "المعاظلة" إلى تشكيل صوتي ذي مواصفات معينة لتحصيل "المعاظلة" التي عرّفها بعض المتقدمين بأنها: "رُكُوبُ الكلامِ بعضه بعضاً".

7/ 3/ 1 مجيء الوقع الجاسي على شرط الملاءمة: نموذج شارح

اخترنا للإبانة عن خصائص الوقع الجاسي (حال موافقته شرط الملاءمة) المطلع المشهور لأبي تمام لقصيدته في فتح عمورية، وهو:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِن الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ

تقطيع عروضي

السَّيْـــفُ أصـــدقُ أنـــــــــباءً مِنَ الـــــــكُتُبِ			
مُستَفْعِلُن	فَعِلُنْ	مُستَفْعِلُن	فَعِلُنْ
أسسيفأص	دقأن	باءنمنل	كتب
في حَـــدِّهِ الْحَـــــــدُّ بَيْـــنَ الجِدِّ والـــــــلَّعِبِ			
مُستَفْعِلُن	فَاعِلُنْ	مُستَفْعِلُن	فَعِلُنْ
فيحددهل	حدد	بينلجددول	لعب

والبيت كسابقه من "البسيط التام"، وإن كان في ضربه وعروضه مصرعاً مخبوناً لتنعقد المقارنة. بيد أن البون في المضمون بينهما بعيد، والرسالة الشعرية المراد إبلاغها في بيت شوقي آسية شاجية باكية تحكي عن العوادي التي تَسَاهَـمَهَا الواديان. أما بيت أبي تمام فحديثه عن السيف بما هو فيصل حاسم فيه فُـرْقَانُ ما بين الجد والهزل. وبيّن من ذلك بُعد ما بينهما من جهة المحتوى والقصد. وقد سقنا الأول نموذجاً للوقع الناعم، وها نحن أولاء نسوق الأخرى نموذجاً للوقع الجاسي مع اتحادهما في البحر الشعري، ثم نعقد المقارنة بينهما؛ لنختبر في ضوئها حقّية الفرض العلمي الذي قدمناه جواباً للسؤال الذي طرحنا في مفتتح هذه الرسالة، ونذكّر به هنا؛ وهو: أنّـى للبحر الشعري الواحد بتفاعيله المحددة، وزحافاته المقننة؟ أن

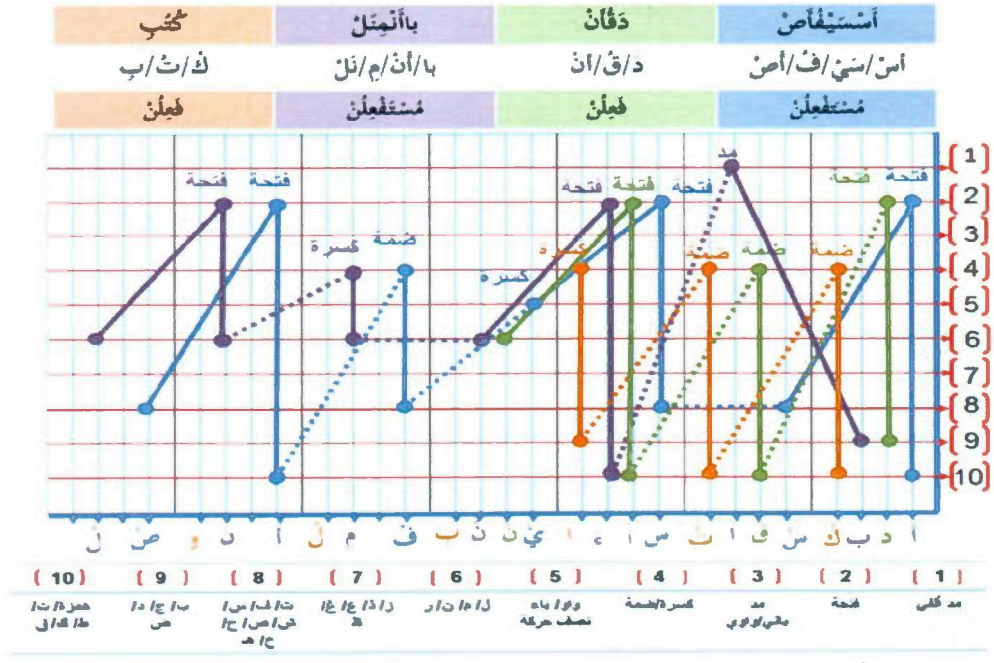
يحمل متعة التعبير عن ألوان من التجارب ذات المضامين المتباعدة، بل المتعاندة، وأن يصل بتعبيره إلى الغاية التي تتحقق بها متعة التلقي ولذة الاستجابة؟

في [**الشكلين رقم 17،18**] يجد القارئ تمثيلاً على سلم التردد؟؟ النغمي المقترح لمطلع أبي تمام. ويفضي تأمل الشكلين والمعالجة الإحصائية إلى عدد من النتائج المهمة. ونجمل ملاحظتنا على الشكل ونتائج الإحصاء في ما يأتي:

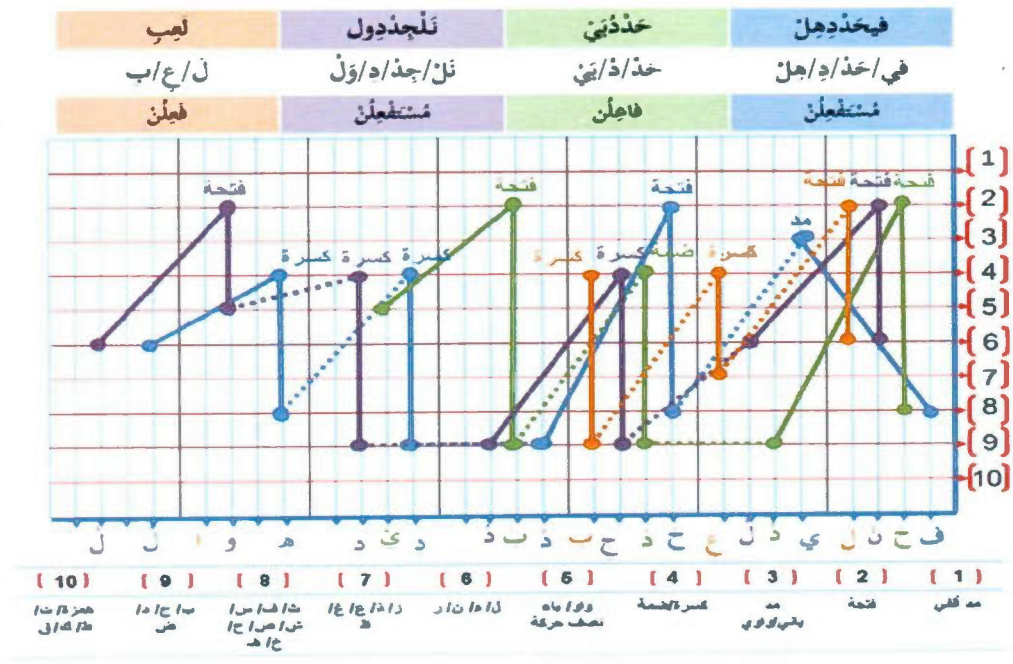
1) عدة المقاطع في كل مصراع أربعة عشر، فحاصل جمع مقاطع المصراعين ثمانية وعشرون، وهو الأصل في بيت البسيط.
2) عدة المقاطع المفتوحة في المصراع الأول ثمانية، وفي المصراع الثاني سبعة. أما المقاطع المغلقة فهي ستة في الأول، وسبعة في الثاني؛ ومن ثم يكون نسبة المقطع المفتوح في البيت كاملاً 54٪، ونسبة المغلق 46٪؛ فالنسبتان متقاربتان لدرجة ملحوظة، أو قل إن لنوعين يقتسمان عدة المقاطع مناصفة على وجه التقريب.
3) عدة المقاطع المفتوحة المنتهية بمدّ /ص ح ح / مقطعان اثنان في كل مصراع؛ فحاصل جمعها أربعة مقاطع. أما المقاطع المفتوحة المنتهية بحركة قصيرة / ص ح / فخمسة مقاطع. وهكذا تكون النسبة المئوية للمقطع ذي المدّ 27٪، ويقابلها 73٪ للمقطع القصير.
4) نلحظ في [**الشكلين رقم 17،18**] تركز النقاط المحددة لمراتب الصوامت على السلم النغمي ما بين الرتبتين السابعة والتاسعة، وأن كثرة من الصوامت واقعه في الرتبتين التاسعة والعاشرة.
5) كذلك يبدو موقع المدود بأنواعها خالياً تماماً في [**الشكل 18**] ، على حين لا يتمثل في [**الشكل 17**] إلا بنقطة واحدة.

ومما تقدم يستبين لنا طبيعة الوقع حين تهيمن عليه أصوات الوقع الجاسي مع تحقيق الملاءمة.

[الشكل رقم 17]



[الشكل رقم 18]



7/ 3/ 2 بين الوقع الناعم والجاسي في حال تلبية شروط الملاءمة

نورد الآن مقارنة بين هذين الضربين من الوقع في مطلعي شوقي وأبي تمام، مع ما نلحظه من وفائهما جميعاً بشرط الملاءمة؛ محاولين بذلك تعيين العوامل في تشكيل نوع الوقع:

نـــوع الـــمـــقـــاطـــــع	مـــطـــلـــع شـــوقـــي	مـــطـــلـــع أبـــي تمام
المقاطع المفتوحة:	٪ 73	٪ 54
أ- المقاطع المفتوحة /ص ح ح/	٪ 68	٪ 27
ب – المقاطع المفتوحة /ص ح/	٪ 32	٪ 73
المقاطع المغلقة	٪ 27	٪ 46
عدد الصوامت من الفئة الأولى	14	13
عدد الصوامت من الفئة الثانية	19	28

يظهر من المقارنة أن النسب التي جرى تشخيصها في مطلع شوقي تكاد تلبي على نحو مثالي خصائص التشكيل الصوتي المتوقع في "الوقع الناعم"؛ من حيث هيمنة المقاطع المفتوحة على المقاطع المغلقة، والزيادة الواضحة للنهاية

/ص ح ح/ على النهاية /ص ح/؛ أو بعبارة أخرى هيمنة المدود على الحركات القصيرة. أما الظاهرة الوحيدة المجافية للتوقع في مطلع شوقي فهو زيادة عدد الصوامت الجاسية على الصوامت الناعمة (14 صامتاً في مقابل 19). ويستبين من ذلك أن المقاطع المفتوحة والمدود كانت هي العامل الحاسم الذي أبرز نعومة الوقع، وحيّد الزيادة الطفيفة في عدد الصوامت الجاسية. وينضاف إلى ذلك ما سبق أن رصدناه عند فحص أنساق التشكيل الصوتي بأنواعها الثلاثة: المطابقة، والمقاربة، والمعاقبة.

وإذا انتقلنا إلى معطيات مطلع أبي تمام لرصد المظاهر المنبئة عن الفروق بين المطلعين أمكن إناطة الوقع الجاسي في تعبيره عما يتمتع به السيف من نعوت القطع والحسم بين الهزل والجد بأمرين: أولهما – الفرق الجليّ بين المقاطع المفتوحة ذات النهاية /ص ح/، وذات النهاية /ص ح ح/؛ إذ جاءت الأولى بنسبة 73٪، والأخرى بنسبة 27٪، وكذا

بالربط بين متواليات المقطع /ص ح/ والحركة السريعة الملازمة لحركة السيف عند الاقتتال، إذا ما قورنت بالحركة الهادئة الملازمة للمدود، ولاستدعاء الذكريات الشاجية في مطلع أندلسية شوقي. أما ثاني الأمرين- فالفرق الذي هو جليّ أيضاً بين عدد الصوامت الجاسية (28)، والصوامت الناعمة (13). وقد بدا فعل هذا العامل أظهر في مطلع أبي تمام لاعتضاده بغياب المدود وهيمنة الحركات القصار، على حين ضعف تأثيره في مطلع شوقي لهيمنة المدود على التشكيل الصوتي. وينضاف إلى ما تقدم محدودية أثر تنوع الأنساق؛ إذا ما قويست ببيت شوقي، فليس فيها أنساق تشكيل متنوعة، إلا في موضعين؛ أحدهما موضع للمطابقة في قوله" **"في حدّه الحدّ"**، والآخر للمقاربة في قوله: **"الحدّ بين الجدّ"**.

كان هذا الحديث المطوّل عن بيتين اثنين لشاعرين كبيرين، فما ظنك بالرصد الصابر لهذه الظاهرات في نص بتمامه أو في أكثر من نص. **وأحسب أن هذا الإجراء يمكن أن يكون ذا جدوى في دراسة شعر المعارضات التي أعيت كثرة من الدارسين وتمنعت عليهم.** ولست أفارق هذا المقام حتى أشير إلى أمر لافت رصدته في بيت أبي تمام:

تَرَدَّى ثِيابَ المَوتِ حُمْراً فَما دَجَا لَها اللَّيْلُ إلاّ وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خَضْرِ

فالبيت قائم على مقابلة بين مشهدين؛ مشهد القتل والقتال في صدره، ومشهد التنعم والجمال في عجزه. وإذا ذهبت تحصي عدد الصوامت في البيت وجدت في الصدر تسعة من الفئة الأولى (الناعمة)، وعشرة من الفئة الثانية (الجاسية)، وفي العجز أربعة عشر من الفئة الأولى، وثمانية من الفئة الثانية. ولا يخفى على الأذن ذات القدر المعقول من الحساسية ملاءمة هذه القسمة للمشهدين، ولا التوازن بين الفئتين في مجموع البيت؛ (حيث يوجد تسعة عشر من الصوامت الجاسية، وثلاثة وعشرون من الصوامت الناعمة). ولا نحسب هذا التوازن إلا تصدية للتوازن بين المشهدين، مع ميل قليل له ما يسوغه في باب الملاءمة إلى ترجيح كفة التنعم والجمال. كان هذا مثلاً شارحاً للوقع الجاسي عند حصول الملاءمة. فماذا عنه إذا ما تخلفت الملاءمة؟ ذلكم هو موضوع المطلب القادم.

7/ 3/ 3 الوقع الجاسي في غيبة الملاءمة: نماذج شارحة

حصول الملاءمة بين التجربة الشعرية والتشكيل الصوتي هي مناط متعة التلقي والالتذاذ بالتشكيل الصوتي للنص الشعري، وإدراك مرتبته في البلاغة. والملاءمة لا تحصل بالتجاوب المباشر بين التجربة والبحر (أو بين التجربة والإيقاع)، بل بالتجاوب بينها وبين الأثر السمعي (أو الوقع)، وليس الإيقاع إلا خلفية مجردة تشكل الحدّ الأدنى من ضمان انتظام المتواليات الصوتيمية والمقطعية والتنغيمية، لكن عطاءها لتوصيل التجربة نزر شحيح، ولا نكاد نلتمس له حضوراً إلا عند المقارنة بين البحور الشعرية كثيرة المقاطع (مثل الطويل والبسيط) ونظائرها من قليلة المقاطع (مثل المضارع والمجتث والمجزوءات). وابتناءً على ما تقدم يكون غياب الملاءمة وحضور التركيز العالي لصوامت الفئة الثانية مسؤولاً عما يعانيه المتلقي من نفرة وانقباض لدى تلقي الشعر، فيكون الحكم بالوقع الجاسي حينئذ من نعوت السلب، وما دمنا نسوق الكلام مساق الفرض الذي يحتاج إلى إثبات فإنا نورد هنا بيتاً هو محل إجماع عند المتقدمين في الحكم عليه بالغثاثة، وقد نعته الآمدي؛ أبو القاسم الحسن بن بشر (ت 370 هـ)، صاحب "**الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**"، (بتحقيق السيد أحمد صقر، 1/ 261) بأنه "**من مرذول ألفاظه**". وسنرى ما يكون من شأن هذا البيت وعند تقطيعه عروضيا وتنزيل بعض مكوناته على السلم العشري انظر [**الأشكال22،19،20،21**] وإحصاء النسبة بين نوعي الصوامت: الناعمة والجاسية، الداخلة في تشكيله.

يقول البيت:

يَـادَهْـرُ قَـوِّمْ مِـنْ اخْـدَعِـيـكَ فَقَدْ أَضْـجَـجْـتَ هَـذا الأَنَـامِ مِـنْ خُـرُقِـكْ

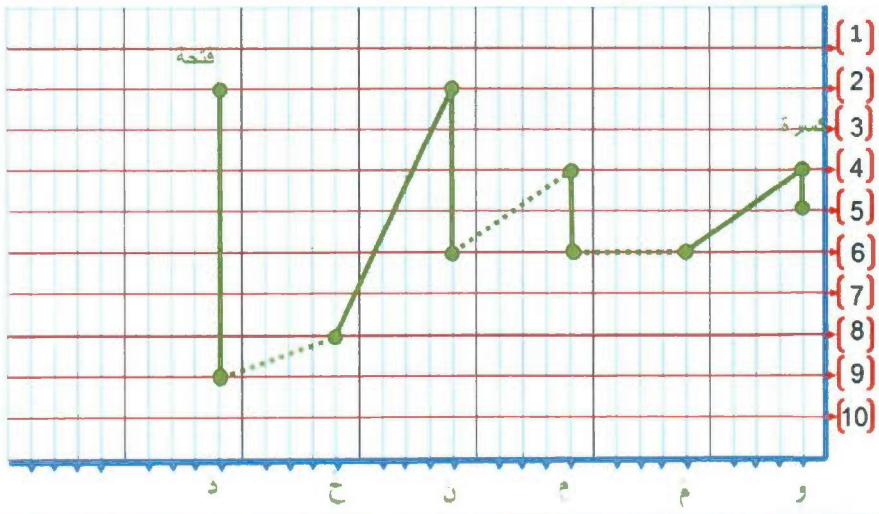
تقطيع عروضي

يا دَهْـــرُ قَـــوِّم مِـــنْ أَخْـــدَعَيـــكَ فَقَـــد		
يا دَهْـــرُ قَـــوْ	وِمْمِنَـــخْـــدَ	عَيـــكَفَقَدْ
مُسْتَفْعِلُنْ	مَفْعُلَاتُ	مُسْتَعِلُنْ
أَضْـــجَجْـــتَ هَـــذا الأَنَـــــامِ مِنْ خُرُقِـــكْ		
أَضْـــجَجْـــتَها	ذَلْأَنَـــــامَ	مِنْخُرُقِـــكْ
مُسْتَفْعِلُنْ	مَفْعُلَاتُ	مُسْتَعِلُنْ

وِمْمِنَـــخْـــدَ

وِمْ/مِ/نَـــخْ/دَ [الشكل رقم 19]

مَفْعَلَاتُ

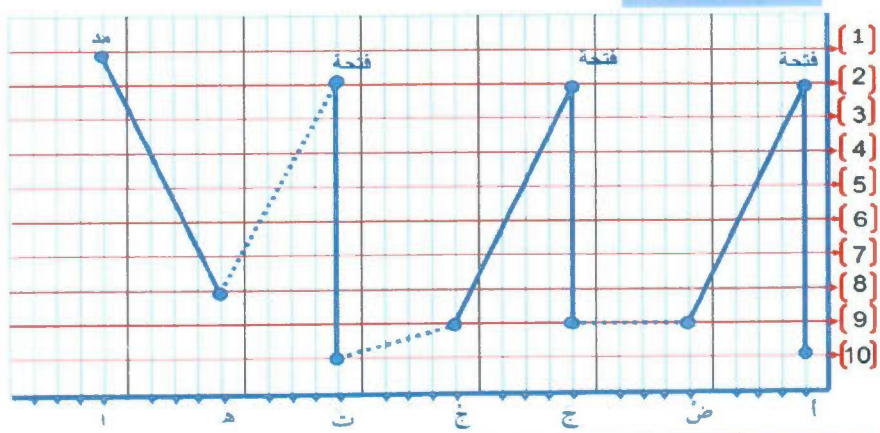


[10]	[9]	[8]	[7]	[6]	[5]	[4]	[3]	[2]	[1]
همزة/تا طا/كاف/ل	با/جيم/دال ض	ثا/فا/سين/حا خا/صاد/هاء	زاي/ذال/غين ظا	لام/ميم/نون	واو/ياء نصف حركة	كسرة/ضمة	مد بقيي/واوي	فتحة	مد ألفي

أَضْـــجَجْـــتَها

أَضْ/جَجْ/تَ/ها [الشكل رقم 20]

مُسْتَفْعِلُنْ



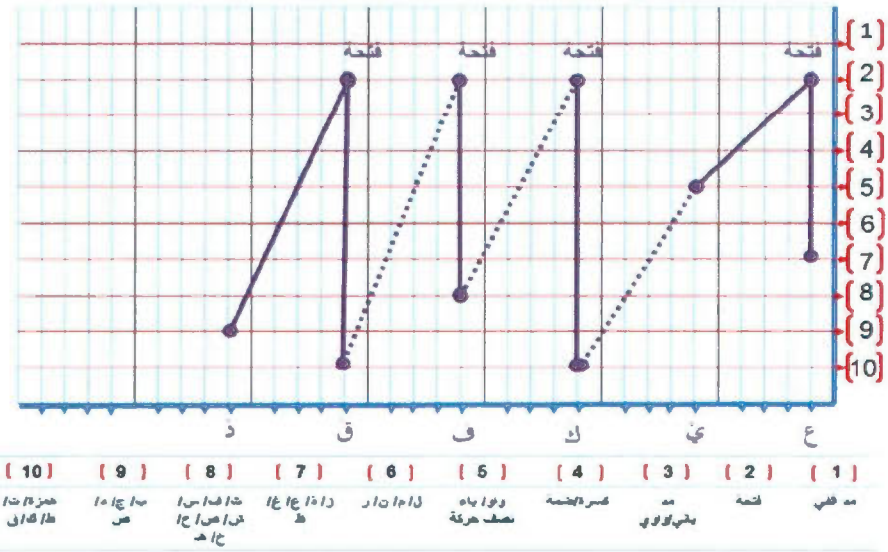
[10]	[9]	[8]	[7]	[6]	[5]	[4]	[3]	[2]	[1]
همزة/تا طا/كاف/ل	با/جيم/دال ض	ثا/فا/سين/حا خا/صاد/هاء	زاي/ذال/غين ظا	لام/ميم/نون	واو/ياء نصف حركة	كسرة/ضمة	مد بقيي/واوي	فتحة	مد ألفي

عَيْـــنُكَفَقَدْ

عيْ/كَ/فَ/قَدْ

[الشكل رقم 21]

مُسْتَعِلُنْ



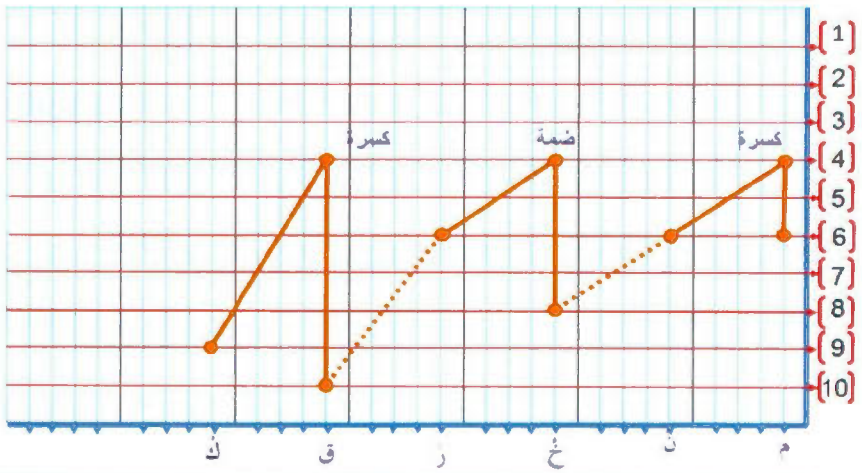
[10]	[9]	[8]	[7]	[6]	[5]	[4]	[3]	[2]	[1]
همزة ات/ ها/ كا/ ق	با/ جا/ دا/ ض	ثا/ فا/ سا/ خا/ ص/ حا/ هـ	زا/ ذا/ غا/ ظ	لا/ ما/ نا/ ر	وا/ ياء نصف حركة	كسرة/ضمة	مد بالي/واو	فتحة	مد ألف

مِنْخُرُقِـــكْ

مِنْ/خُرْ/قَكْ

[الشكل رقم 22]

مُسْتَعِلُنْ



[10]	[9]	[8]	[7]	[6]	[5]	[4]	[3]	[2]	[1]
همزة ات/ ها/ كا/ ق	با/ جا/ دا/ ض	ثا/ فا/ سا/ خا/ ص/ حا/ هـ	زا/ ذا/ غا/ ظ	لا/ ما/ نا/ ر	وا/ ياء نصف حركة	كسرة/ضمة	مد بالي/واو	فتحة	مد ألف

إن نسبة الصوامت الجاسية في البيت 65٪، يقابلها 35٪ من الصوامت الناعمة، وعدة المقاطع ذات النهاية /ص ح ح/ ثلاثة يقابلها اثنا عشر مقطعاً مغلقاً. ثم إنه لا ينبغي إغفال الروي المقيد بالكاف الساكنة (وموقعها في المرتبة العاشرة من السلم)؛ ومن ثم هي فاقدة للنغم ودرجة إسماعها قريبة من الصفر، وقد لا يدرك المتلقي وجودها إلا من خلال التوقع. ثم إننا إذا تأملنا علاقات المخارج أدركنا ما تستنفده المجاورة بين الضاد الساكنة، والمقطع الذي يليها (وهو مقطع مغلق، قاعدتاه الجيم؛ متحركة في أوله ساكنة في آخره) من جهد عضلي يقتضيه الأداء. ثم ازدحام الصوامت على حيز واحد من أحياز النطق في قوله: (خُـرُقِـكْ)؛ فالخاء والكاف طبقيتان والقاف لهوية، وكلها من حيز واحد، يفصل بينها الراء اللثوية؛ ومقتضى ذلك أن يتحرك مؤخر اللسان في حيز بالغ الضيق من اللهاة إلى الطبق، ثم يتصل طرف اللسان باللثة لينطق بالراء اللمسية، ثم تتابع حركتا الضمة على الخاء والراء (وهي حركة خلفية) لتأتي بعدها كسرة القاف (وهي حركة أمامية). كل أولئك إن شهدته بالحركة البطيئة على أشعة إكس/ X وجدتَ من عسر الأداء وصعوبة ما يقوم به مؤخر اللسان ومقدمه من تقافز وتبادل للأدوار والمواضع ما يسوِّغ حكم الآمدي على البيت بأنه من مرذول ألفاظ أبي تمام. وإنك لواجد مثل ذلك في ما أطلق من نعوت على بيت المتنبي :

فَقَلْقَلْتُ بِالْهَمِّ الَّذِي قَلْقَلَ الْحَشَـــا قَلَاقِـــلَ عِيـــسٍ كُلُّهُنَّ قَلَاقِـــلُ

ولعلنا ندلف بهذا القول إلى حَثْحَثَةِ الجهود لدراسة الأحكام النقدية في مصنفات المتقدمين، وضبطها بالمعايير اللسانية والصوتية التي تتيحها الإمكانات المعاصرة؛ وبذلك يكون الفحص الموضوعي حكماً عند اختلاف الأنظار وتدافع الحجج،

وإذا تأملت حركة اللسان بين القاف واللام، وجدته يتقافز ويتردد بين المخرجين ذهابا وعودة، أدركت سرَّ قول بعض المتقدمين عنه أنه مما قضت به المقادير على المتنبي.

وفي ما تقدم تنبيه صريح إلى أهمية اعتبار المخارج والأحياز والمدارج عند رَوْزِ العوامل الفاعلة في تشكيل الوقع الجاسي؛ لانفتاحه على مؤثرات مركبة متعددة المستويات. أما الأمر الآخر الذي نتوقف عنده بالإشارة فيتصل بحديث الأنساق الثلاثة؛ ذلك أن نسق المعاقبة يتمتع في هذا السياق بأهمية خاصة؛ فقد تكون الكلمة مفردةً ليست محلاً

للمعابة من جهة الوقع، لكن يشينها تكرارها على جهة المطابقة أو المقاربة في البيت. واعتبر ذلك في كلمتي ((قُرْب)) و ((قَبْر)) وما جرَّتْه

عليهما المعاقبةُ في الشاهد البلاغي الشهير:

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرِ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

وفوات الملاءمة هنا عامل حاسم في إبراز الوقع الجاسي، إما لا؛ فانظر إلى بيت ناصيف اليازجي في كتابه "**مجمع البحرين**"، وهو قوله (من الرجز):

رُوْحِي كَرَيْحَانِي وَرَاحِي رَاحَتِ رِيْحاً فَرَاحَتْ رَاحَتِي مِنْ رَاحَتِي

ثم قارنه ببيت لصلاح جاهين في قصيدته "**أهل الهوى**"، يقول فيه (من البسيط):

الرِّيْحْ تَبَارِيْح جَرِيْح مَا يِنْتِهِي لُه أَنِيْنْ

فإنك إن فعلت واعتبرت حضور الملاءمة وفواتها وجدت البيت المكتوب بالعامية المصرية ألذَّ وقعاً، وأوفى بأداء رسالته من البيت الفصيح، وأنه قد انطوى على المطابقة والمقاربة والمعاقبة جميعاً.

وإنك إذا استسمعت إلحاحه على المدود اليائية الأربعة في تتابعها، وانتهاء ثلاثة منها إلى (الحاء) الانطلاقية الساكنة ذات الجرس الموحي بحرقة الوجع، وإلى أثر المفارقة الناشئة عن اتصال ما محله المرتبة الثانية بما محله المرتبة الثامنة على السلم العشري، ومن النغم الخالص إلى الاحتكاك الحلقي الخالي من الجهر (أي: المتصف بالهمس الخالص) = حينئذ يكون من الصعب عليك أن تجد مكافئاً لكل ذلك في بيت اليازجي. ولعلك تلمس بهذا الضرب من الفحص تضافر عطاء الصوتيات في استدعاء قوانين البلاغة وشواهدها، وفي التحول بالعروض الخليلي من أفق المتون التعليمية إلى آفاق أرحب يستحيل فيه – معتضداً بالقيم والمعطيات الصوتية النطقية الفيزيائية – أداةً قادرة على خدمة النص الشعري، والكشف عن بلاغة التشكلات الصوتية، وخبيء التأثير القادر على تحسس ما يعتمده الشاعر من وسائل ظاهرة وخفية للعبارة عن ذات نفسه.

8/ 0 خاتمة وتحصيل

بدأنا الحديث في هذه الرسالة بسؤال جعلناها جواباً عليه. وكان السؤال: أنّى للبحر الشعري الواحد بتفعيلاته الموحدة المنضبطة أن ينهض بمهمة العبارة عن تجارب وجدانية وفلسفية متباينة؟. وقد اقترحنا للحل أن نتحول من الاشتغال بالإيقاع القائم على التفعيلة الخليلية، إلى الاشتغال بالوقع، أو من الثابت إلى المتنوع. إن التفاعيل التي هي مشغلة العروض التعليمي ليست إلا **شواغر** *slots*، تنتظر ما يملؤها من **الشواغل** *fillers*. وقد استطاعت عبقرية الخليل رحمه الله أن يجعل منها ضوابط معيارية للإيقاع، أما تضافر علم الصوتيات وعلوم البلاغة والعروض العلمي فهو التوليفة المعرفية المرجوة للنهوض بمهمة التأسيس الموضوعي للأحكام النقدية في ما يتصل بالتشكُّلات الصوتية. ولتحقيق هذا المبتغى اقترحنا سلماً تراتبياً عشرياً تنتظم فيه صوتيمات العربية بحسب حظها من النغم والجهارة وقوة الإسماع، وقدمنا لذلك – على سُنَّة القصد والإيجاز – بما لابد له من معطيات معرفية تتصل بالتأسيس الفيزيائي والنطقي لما اقترحنا، واستدعينا مفهومين صوتيين هما في اللسان الإنجليزي: *euphony* و*cacophony*. واقترحنا للأول مكافئاً عربياً هو ((الوقع الناعم))، وللآخر مكافئاً عربياً هو ((الوقع الجاسي)). وقد كاد هذان المفهومان يغيبان عن أدبيات الصوتيات العربية على أهميتهما البالغة في ما نحن مشتغلون به. وبسطنا القول في خصائص صوتيمات العربية باعتبار هذين المفهومين، ثم استظهرنا ثلاثة أنساق للتشكُّلات الصوتية هي: أنساق المطابقة والمقاربة والمعاقبة؛ لندير عليها تحليلنا للنماذج المختارة بغية البيان والإيضاح، مستيقظين الأنظار إلى أن ما دُرِس من نماذج وأمثلة تظل دلالته حصيرة في ما سيقت له، وأن التطبيق والإفادة البحثية الحق مما قدمناه إنما يظهر أثرها وعطاؤها في معالجة نص بتمامه بأجلى مما يظهر عند التعرض لتفاريق مشعثة من الأبيات والشواهد. وقد أشرنا في تضاعيف البحث إلى عدد من القضايا والمسائل التي نراها جديرة بأن تكون موضوعاً لمزيد من الفحص والتدبر العلمي، لعل فيها ما يغري الباحثين في هذا المجال بصرف الجهود إليها رفضاً أو قبولاً، وتعديلاً أو عدولاً؛ وما التوفيق إلا بالله، وعليه سبحانه قصد السبيل.

هذه الرسالة

ثمة سؤال يراوغ كثيرا من المشتغلين بتحليل القصيدة، دون أن يحظى في معالجاتهم بجواب مقنع: كيف يمكن للبحر الشعري الواحد أن يتحمل تبعة التعبير عن ألوان من التجارب الشعرية المتباعدة بل المتعاندة في كثير من الأحيان، وأن يصل بتعبيره إلى الغاية التي تتحقق بها متعة التلقي ولذة الاستجابة!

في هذه الرسالة نلتمس إجابة على هذا السؤال تأتلف فيه الأبعاد الذاتية والموضوعية، ونعتمد فيها جديلة متضافرة من ثلاثة حقول معرفية هي: علم العروض، وعلم البلاغة، وعلم الصوتيات، تمكيناً لجدوى المنظور البيني في مراودة المشكل من ظاهرات العلم.

معهد المخطوطات العربية
INSTITUTE OF ARABIC MANUSCRIPTS