الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف -ميلة-

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: ...../2023

دلالة الإيقاع الصوتي في موشحات لسان الدين ابن الخطيب

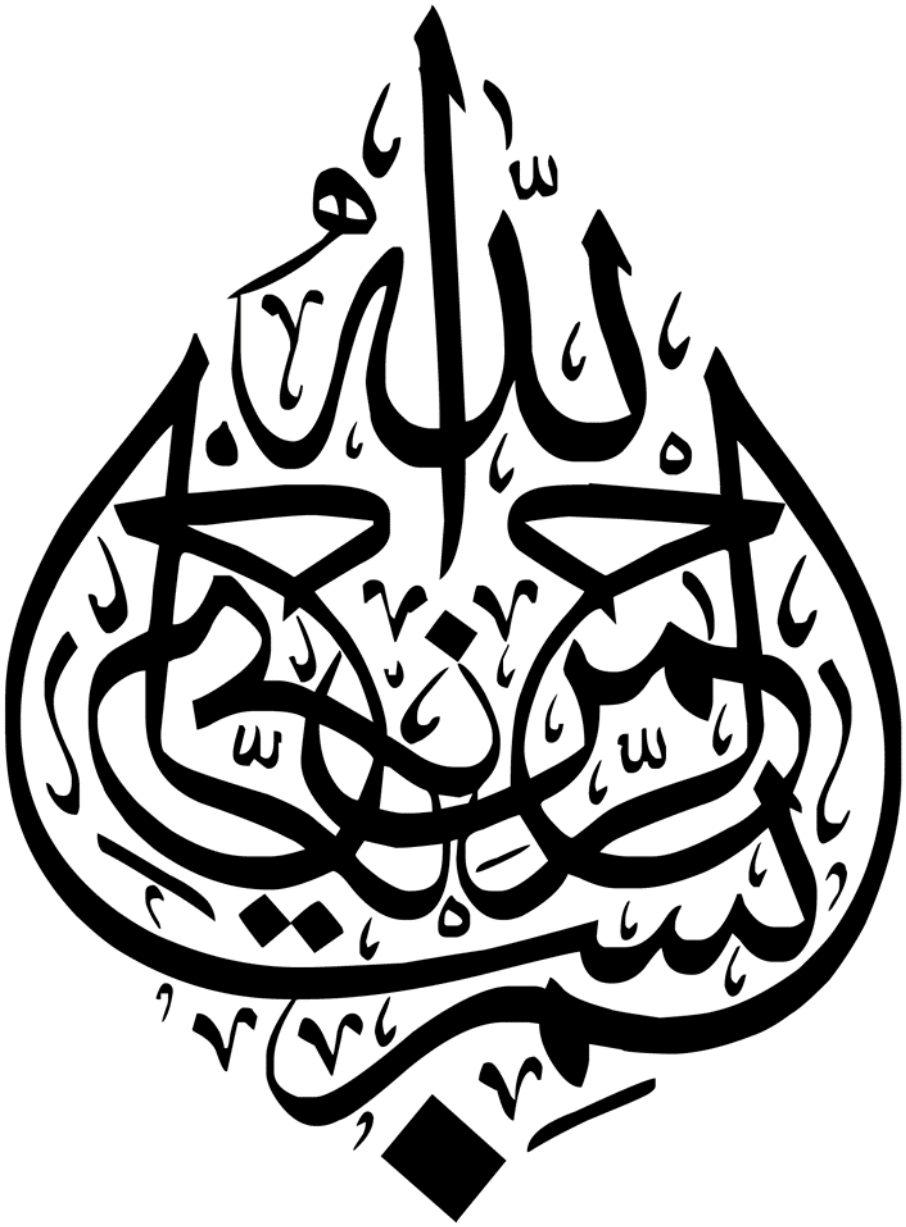
مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر
تخصص: لسانيات عربية

- **إشراف الدكتورة**:

- **نسيمة بومحديو**

- **إعداد الطالبتين:**
- ميادة بلور
- مايسة حافي راسو

السنة الجامعية: 2022-2023



قال تعالى:

«اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ(5)»

[سورة العلق، الآية: 1-5]

« يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ»

[سورة المجادلة، الآية: 11]

شكر وعرفان

« فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ » [سورة النمل، الآية: 18]

الشكر الأول والأخير لله سبحانه وتعالى، نحمده بجلال قدره وعظيم سلطانه وصدق بيانه الذي هدانا ووفقنا بعونه إلى إنجاز هذا البحث، فالحمد لله وحده حمدا كثيرا على جزيل النعم وعلى إنارته لدروب العلم والمعرفة.

ويقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله".

وبهذا نتقدم لخالص الشكر والتقدير لأستاذتنا الفضلى المشرفة على المذكرة الدكتورة **"تسيمة بومحديو"**، على دعمها الكبير لنا للخروج بهذا البحث حتى النهاية، نحن ممتنون جدا لك ولمساعدتك، وألف شكر لقلبك الطيب وشخصك الكريم، وشكرا لكل من ساعد في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد، فألف تحية واحترام.

إهـــــــداء

نشكر الله العلي القدير الذي وفقنا إلى إنجاز هذا العمل

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى

من لا يضاهيهما أحد في الكون، إلى من أمرنا الله ببرهما، إلى من بدلا الكثير وقدما ما لا يمكن أن يرد، إلى هديتي من الله، والنعمة الكبيرة التي أعيشها، إليكما هذه الكلمات أمي وأبي الغاليان، أهديكما هذا البحث المتواضع، فقد كنتما خير داعم لي طوال مسيرتي الدراسية.

حفظكما الله ورعاكما وأطال في عمركما.

إلى من وجودهم مهم في حياتي، عائلتي الجميلة، إخوتي: أماني، منصف، وسيم، محمد أمين أدامكم الله سندا لي.

إلى صاحبة الابتسامة الفريدة، التي دعمتني دوما، رفيقة دربي إسمهان ملاك، ممتنة لك.

وإلى صديقاتي اللواتي جمعتني بهم الحياة كل واحدة باسمها، وإلى أولئك الذين يفرحهم نجاحنا، الأقارب قلبا ودما و وفاء، وإلى زميلتي التي تقاسمت معي عمل هذا البحث ميادة.

إليكم ثمرة هذا البحث المتواضع.

ميســـــــاء

إهـــــــداء

أهدي ثمرة هذا الجهد إلى:

أعظم امرأة بين نساء الكون التي حملتني وهنا على وهن، والتي علمتني معنى الصبر "أمي الغالية" دمت أملا أعيش من أجله.

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار...إلى من علمني العطاء بدون انتظار...إلى من أحمل اسمه بكل افتخار "والدي العزيز" أطال الله في عمره.

إلى سندي وشموع دربي إخوتي وأخواتي كل باسمه.

إلى أعز وأخلص إنسان على قلبي زوجي الذي وهبني بسمة الأمل وإشراقه والذي أنار دربي وكان سندي.

إلى رفيقات دربي صديقاتي كل واحدة باسمها.

وإلى من تقاسمنا معا مشقة هذا البحث زميلتي ميساء.

ميـــــــادة

مقدمة

الموشحات فن لطيف ظريف، شاع اسمه في زمن الأندلس، وهو ضرب من ضروب الشعر تتعدد قوافيه وأوزانه تبعا لرغبة ناظمه، ويعد ثورة على الشعر المقفى التقليدي الذي يخضع لقيدي الوزن والقافية الموحدين، فهو نوع من الغناء الجماعي المميز وصلنا من التراث الأندلسي، بعد أن امتزجت الثقافتان العربية والإسبانية.

انتقل فن التوشيح إلى الأدب العربي من خلال الأغاني الإسبانية الشعبية الفلامينكو، والبروفنسانية اللاتينية، ومن خلال جماعة الرواة والمغنين المعروفين في فرنسا بالتروبادور وجنكلر من العصر الوسيط . اشتهروا في المواسم والأعياد، بجولاتهم من قصر إلى قصر يقصدون الأمراء في المواسم والأعياد، يتغنون بأناشيدهم الغرامية وقصص الفروسية في مقاطع غير محكمة الوزن ولا تستلزم القوافي.

ومن أشهر الوشاحين الأندلسيين لسان الدّين ابن الخطيب، محمد بن عبد الله (776هـ)، كاتب وفقيه مالكي ومؤرخ وسياسي وفيلسوف وطبيب من الأندلس، اشتهر رجال عائلته بالعلم والأدب، فذاع صيته في المشرق العربي، واعتبرت موشحاته من أحسن وأجمل ما قيل في هذا الفن لما تتميز به من عذب الكلام وحسن الصياغة.

ومن هذا المنطلق أرتأينا دراسة "الإيقاع الصوتي في موشحات لسان الدين بن الخطيب" وذلك بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي وكذا المنهج المقارن، محاولين من خلاله الإجابة عن الإشكالية الآتية: **كيف امتازت الموشحات عن الشعر العربي التقليدي؟ وما طبيعتها؟**

وتفرعت هذه الإشكالية إلى مجموعة من التساؤلات، أهمها:

- ما عناصر الموشح وأركانه؟
- ما طبيعة الأوزان الشعرية والقوافي في الموشحات؟
- ما طبيعة البنية الصوتية في الموشحات؟

ومن أهم الأسباب التي كانت سببا في اختبارنا ودراستنا هذا الموضوع، نذكر: اكتشاف أهم الفروقات والمميزات التي تتميز الموشحات عن الشعر العربي التقليدي.

وقد جعلنا الدراسة مقسمة إلى : مدخل، وفصلين، وخاتمة.

تناولنا في المدخل تعريف الإيقاع وخصائصه، والموشح تعريفه وأركانه، وفي الفصل الأول درسنا الإيقاع الخارجي للموشحات المتمثل في الأوزان الشعرية، القافية، الروي والتصريع، وفي الفصل الثاني درسنا الإيقاع الداخلي المتمثل في إيقاع البنية الصوتية، الدلالات الرمزية للأصوات، التكرار، الترديد والتصدير، وختمنا مذكرتنا بخاتمة تضمنت أهم نتائج هذا البحث.

ولأن أي بحث لا يخلو من الصعوبات، فإن الإلمام بكل جوانب الموضوع من أهم الصعوبات التي واجهتنا، لأنه موضوع واسع، كثرت فيه المعلومات والآراء.

ومن أهم المصادر والمراجع التي كانت عونا لنا في هذا البحث نذكر: الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث لكمال أبو ذيب.

وفي الآخر لا يسعنا إلا التقدم بجزيل الشكر لمن مدت لنا يد العون، وكانت سببا في نجاح هذه الدراسة، الأستاذة الدكتورة المشرفة "نسيمة بومحديو"، فلها منا جزيل الشكر والتقدير.

مدخـــل

الموشح والإيقاع

1- الإيقاع

الإيقاع عنصر مهم في الشعر فهو الذي يخلق نوعا من اللحن الشجي الذي يتلاءم والمتلقي ويؤثر فيه إيجابا.

1-1 تعريف الإيقاع

أ- لغة:

الإيقاع مشتق من الجدر (و ق ع)، فقد جاء في لسان العرب: "الإِيقَاعُ مِنْ إِيقَاعِ اللَّحْنِ وَالغِنَاءِ وَهُوَ أَنْ يُوقِعَ الأَلْحَانَ وَيُبَيِّنَهَا".[1]

كما جاء في المعجم الوسيط "الإِيقَاعُ مِنْ وَقَعَ يَقَعُ وَقْعًا وَوُقُوعًا، يُقَالُ هَذِهِ نَعْلٌ لَا تَقَعُ عَلَى رِجْلِي: أَيْ لَا تماس بِرِجْلِي، وَأَوْقَعَ المُغَنِّي: بَنَى أَلْحَانَ الغِنَاءِ عَلَى مَوْقِعِهَا وَمِيزَانِهَا، الإِيقَاعُ اتِّفَاقُ الأَصْوَاتِ وَتَوْقِيعِهَا فِي الغِنَاءِ".[2]

وبالرجوع إلى مصدر كلمة الوقع، نجد أنه يوحي بمعنى الأثر والتأثير، فالإيقاع إذن هو الأثر الذي يتركه النص في نفس المتلقي.

ب- اصطلاحا:

يعرف الإيقاع في الاصطلاح بأنه: "حركة الأصوات المنظمة داخل الدائرة الوزنية ومن ثم الدوائر التي تؤلف إيقاع القصيدة أو هو سياقها في شكل للحركة متصور التنظيم".[3]

وجاء في المعجم العربي الأساسي الإيقاع هو: "إطراب الفترات الزمنية التي يقع فيها أداء صوتي ما، بحيث يكون لهذا الأداء أثر سار للنفس لدى سماعه".[4]

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت)، مادة (و ق ع).

[2] – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، مادة (و ق ع).

[3] – عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص 177.

[4] – المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافية والعلوم، (د.ت)، مادة (و ق ع).

ويعرفه جبور عبد النور فيقول: "إنه فن بإحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الصائتة".[1]

وقد شاع الإيقاع عند المحدثين العرب بأنه **موسيقى الشعر**، وقيل هو: "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية".[2]

فالإيقاع إذا قائم على الفاعلية بين الشاعر والمتلقي، فهي تخرج عن السكوت لتعطي المتلقي إحساسا بالفرح والسرور أو الحزن والألم.

ج- الإيقاع في الشعر:

يعرف الإيقاع بأنه "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة...أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فمثلا: **فاعلاتن** في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت، أي توالي متحرك، فساكن، ثم متحركين، فساكن ثم متحرك، فساكن لأن المقصود في التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في اليبت، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللّين، وحرف المد، والحرف الساكن الجامد".[3]

[1] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1979، مادة (و ق ع)، ص 44.

[2] – كمال أبو ذيب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، ط3، 1981، ص 53.

[3] – محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مدرسة الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، 1996، ص 166-167.

"والإيقاع مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت أي أن القصيدة تتألف من أبيات يحتوي كل بيت منها على مجموعة من المقاطع هي نفس مقاطع الأبيات الأخرى عددا وترتيبا".[1]

ومنه نخلص إلى أن الإيقاع هو أثر موسيقي أو هو ذلك الجرس الموسيقي الذي تتركه القصيدة في المتلقي.

1-2 اعتماد الإيقاع على الصوت اللغوي

تتميز لغة الشعر بإعادة تنظيم اللغة العادية وفق نظام صوتي معين، تتابع فيه "الأحداث الصوتية في الزمن، أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة".[2] فتنتج ما يعرف بالإيقاع، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه، "فنجد بعض اللغات مثلا تعتمد على كم المقاطع أساسا ويسمى إيقاعها في هذه الحال إيقاعا كميا Quantitive، ونجد أخرى تعتمد على النبر أساسا ويسمى إيقاعها إيقاعا كيفيا Qualitive أو نبريا، ولا يعني هذا أن العناصر الأخرى غير موجودة في الإيقاع، فهي متوازية خلف هذا العنصر الأساسي، وقد تبرز في مرحلة من مراحل تطور تلك اللغة".[3]

وضح الأخفش الأكبر أيضا في كتابه "العروض" قضية مهمة وهي قيام الإيقاع على أساس صوتي لغوي، وليس على أساس آخر، على الأقل في المراحل الأولى لوضع العروض؛ أي: أن الأساس كان الواقع اللغوي الشعري وترتيب الأصوات فيه. غير أنه لا يكتفي بهذا التحديث، بل يجعل لهذا الأساس الصوتي معنى معينا، إذ يأخذ منه الجانب الكمي على وجه الخصوص، وذلك رغم وجود نص قد يتحمل تفسيره ليشير إلى النبر فيقول: "والوجه الآخر أنهم يزيدون ليفصلوا بين الشيئين نحو الواو في عمرو زادوها ليفصلوا بينه

[1] – مصطفى جمال، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف، 1970، ص 04.

[2] – محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص 214.

[3] – سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، ط4، 1994، ص 112.

وبين عمر، والألف التي في مائة فصلوا بينها وبين مئة، والألف التي في فعلوا، لأن هذه الواو قد تكون في نحو كفروا فإن لم يكن معها ألف ظن القارئ أنها كفر دخلها واو العطف فيرى أنها كفر وفعل.

فالتمييز بين كفروا وكفرو وبين عمرو و عمرن رغم أنه متعلق بالكتابة، فإنه يبدو إرشادا للنطق، يحمل معنى الضغط والتأكيد على مقطع مغاير هو المقطع الأخير في كفروا وعمرو في عين النبر في كفر وعمر هو على المقطع قبل الأخير".[1]

غير أن الأخفش لم يذكر النبر ولم يعطه أهمية إلا في هذه الاستثناءات الخاصة ببعض الكلمات، مما يؤكد أن المعيار الكمي هو الأساس في فهمه للحروف والأصوات.

وهناك من ذهب إلى أن "الإيقاع بعامة ضربان يتركزان على الكم والكيف معا مع تفاوت نسبتها من لغة إلى أخرى.

فالعروض العربي واللاتيني مثلا يطغى عليهما الكم غالبا، في حين أن العروض الانجليزي يطغى فيه النبر على الكم".[2]

والأهم أن الإيقاع في الشعر العربي "يتولد من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة أساسية هي التفعيلة التي تتردد على مدار البيت ومن ترددها ينشأ الإيقاع".[3]مع ضرورة التنبيه إلى أن الإيقاع في الشعر قائم على التكرار الكمي وليس منفلتا، فهو يضم العناصر التي تكون العمل الشعري بشكل منظم ومنسق؛ لأنه في حال انفلاته لمن يتمكن الشاعر من ضبط المعاني والأفكار والصور المكونة للعمل الشعري من الانزلاق نحو النثرية.

1-3 خصائص الإيقاع في الشعر

[1] – الأخفش، كتاب العروض، تحقيق ودراسة سيد بحراوي، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 6، العدد 2، 1986، ص 16.

[2] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب، مصر، 1998، ص 55.

[3] – محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984، ص 44.

يتميز الإيقاع بالعديد من الخصائص التي جعلته يكتسب أهمية بالغة في الشعر العربي نذكر منها:

"– الانتظام في الإيقاع يخالف الانتظام في الوزن الخارجي، حيث لا يخضع الإيقاع للقاعدة الحتمية التي يخضع لها الوزن الخارجي بمعنى آخر إن الإيقاع هو روح الوزن، ومن خلاله يمكن الوصول إلى عمق الجمال.

– يستنهض الإيقاع ثقافة القارئ، حيث يقف على مكونات القصيدة وروحها الداخلية، مسلطا الضوء على أيقونة الخطاب ما بين القارئ والقائل.

– الإيقاع هو الانسجام الحقيقي ما بين الألفاظ والموسموعات اللتان تؤديان معا إلى تحقيق الغاية التركيبية التي تؤدي للصول إلى غاية البلاغة والبيان، ولابد للقارئ في هذه الحال من أن يكون على قدر من التأويل.

– كما أن الشعر متعلق به وبالوزن فالفنان المبدع أو المتلقي كلاهما متشبت بأصول انفعالية قوام الانسجام الداخلي الذي بفضل التمرس بخصائصه الانفعالية يغدو الفنان قويا على تحسن الألفاظ التركيبية التي تعطي القول خصوصيته الإيقاعي.

– تفاضل الشعراء في الإيقاع حيث يغدو للفظة عند أحدهم فضلا عليها في قصيدة أخرى، حيث يتمكن الشاعر من الوصول إلى أعماق المتلقي من خلال انسجام تلك اللفظة مع غيرها".[1]

"– الإيقاع عبارة عن شفرات بين الشاعر والمتلقي، ومنه يظهر لنا المعنى فدلالة الإيقاع ليست مما يسهل على عامة المتلقين ولذلك لا نستغرب ذهاب جميع الناس إلى تبني الوزن نفورا مما تطرحه جماليات الإيقاع، لأن الوزن هو مكمل لمفهوم القصيدة مثلما يكون الإيقاع مكملا لمفهوم الخطاب.

[1] – جدنا خديجة والعبادي يمينة، الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو، رسالة ماستر ، إشراف: تكتك إكرام، كلية الآداب واللغات، جامعة أحمد دراية أدرار، الجزائر، 2016–2017، ص 31.

يحتوي الإيقاع على مجموعة من القناعات التي لا يقوى الباحث على تجاهل معطياتها الموضوعية، نذكر منها تناغم إيقاع الحياة مع إيقاع الأساليب التعبيرية.

– الإيقاع يوحي لنا بالمرجعيات الحسية أو الانفعالية أو الجمالية فهو قائم على الخفة والإمتاع وعلى نشاط تبديلي تنويعي وأهمية دلالته تعطي له الأولوية في أن يتقدم على الوزن ففيه تحلو لنا الأساليب فهو بتفوقه الشعري يسبق في ميدان الشعر كل الاعتبارات التعبيرية الأخرى".[1]

2- الموشح

2-1 تعريف الموشح

أ- لغة:

ورد التعريف اللغوي للموشح في الصحاح في مادة (و ش ح): "شيء ينسج من أديم عريضا ويرصع بالجواهر، وتشده المرأة بين عاتقيها، يقال وشاح وإشاح ووشاح وأشاح، والجمع الوشح والأوشحة".[2]

وجاء في لسان العرب: "الموشح أو الموشحة، من الإشاح والوشاح، وهو حلي للنساء أو هو كرستان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، لتتزين به المرأة".[3]

و يضيف المعجم الوسيط إلى هذا المعنى: "(وشح) المرأة: ألبسها الوشاح...(اتشحت) المرأة: لبست الوشاح...(التوشح): اسم لنوع من الشعر، استحدثه الأندلسيون، وله أنماط وأغصان وأعاريض مختلفة. وأكثر ما ينتهي عندهم إلى سبعة أبيات (الموشح):

---

[1] – العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأدب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص 24-43.

[2] – الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م، مادة (و ش ح).

[3] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (و ش ح)

التوشح...(الوشاح: خيطان من لؤلؤ وجوهر، منظومان، يخالف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر. ونسيج عريض يرصّع بالجوهر، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها".[1]

وما يمكن فهمه من الأقوال السابقة، هو "أن الوشاح حلي النساء يتألف من كرسين (أي نظمين) من لؤلؤ وجوهر، تتوشح بهما المرأة وتتزين لتظهر في أبهى حلة له".[2]

ب- اصطلاحا:

إذا كان الوشاح نظم من الأحجار الكريمة تتزين به المرأة فإن الموشح نظم من القول يتزين به الشعر، عرّفه ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز" فقال: "الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص وهو يتألف من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام وفي الأول خمسة أبيات ويقال له الأقرع".[3]

ويرى بعض الدارسين المحدثين بأن الموشح عبارة عن بنية متكاملة، ويصنفونه في باب الشعر، يقول صلاح يوسف: "الموشح بناء شعري منظوم بطريقة خاصة يعتمد تعدّد القوافي وتنوعها ويتألف عرفا من خمسة أبيات وخمسة أقفال وهو الناقص، وهذا البناء الشعري وضع أصلا للغناء".[4]

ويشاركه الرأي فوزي عيسى في قوله: "هو بناء هندسي له قوانينه وتقنياته، فهو يبدأ بالمطلع إذا كان تاما، يليه الدور الذي يتألف من عدة أجزاء متحدة الوزن والقافية وعدد الأجزاء، وتتوالى بعد ذلك الأدوار والأقفال حتى نصل إلى الخرجة أو المركز في ختام

---

[1] – المعجم الوسيط، مادة (و ش ح).

[2] – سعيدة جربوع، البنية الإيقاعية في فن الموشحات "ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب أنموذجا"، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2019، ص 10.

[3] – ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: جودة الركابي، المطبعة الكاثوليكية، دمشق، 1949م، ص 25.

[4] – صلاح يوسف عبد القادر، الأدب الأندلسي، دراسات وتطبيقات، دار الأمل، الجزائر، 1998م، ص 121.

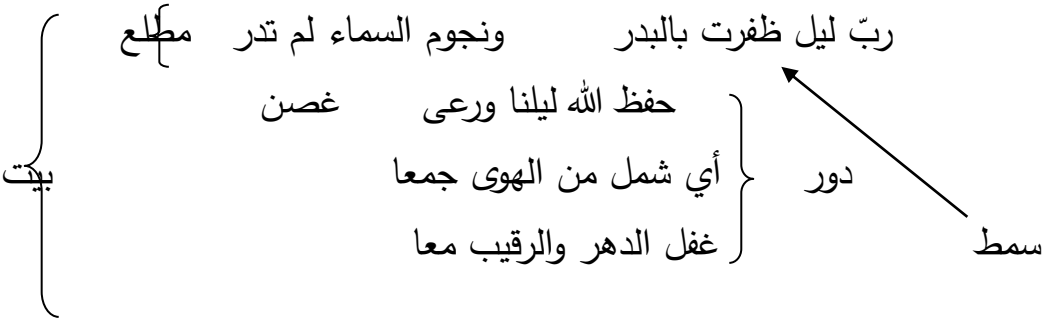
الموشح الذي يتألف في الغالب من خمسة أبيات، والبيت في مصطلح الموشح غيره في القصيدة العربية التقليدية فهو في الموشح يتكون من الدور والقفل".[1]

ومن هنا يظهر اختلاف الموشحات في بنائها عن القصائد العمودية بخروجها عن مبدأ القافية الواحدة، فهي تعتمد على جملة من القوافي المتناوبة والمتناظرة وفق نسق معين، وهي تختلف عن الشعر من ناحية أخرى في أنها تنطوي في بعض أجزائها وبخاصة خاتمتها على العبارة العامية دون الفصحى.

2-2 عناصر الموشح

ليس الاختلاف القائم بين الموشح والقصيدة العمودية مقتصرا على تعدد القوافي، بل إن طريقة النظم في حد ذاتها مختلفة عن تلك التي ألفناها في الشعر القديم، "وأوّل ما يمكن الإشارة إليه هو أن الوشاحين الأندلسيين -على كثرتهم- لم يبينوا لنا بصورة واضحة قواعد الموشح وأسس بنائه ومصطلحاته، وإن كنّا نجد هنا وهناك بعض الإشارات إلى أصول هذا الفن".[2]

إن أهم الأجزاء التي يتركب منها الموشح هي: المطلع أو المذهب، والقفل، والدور، والبيت، والغصن، والسمط، والخرجة، وهذا ما سنوضحه من خلال بعض مقاطع الموشح الآتي للسان الدين بن الخطيب.[3]



[1] – فوزي عيسى، الأدب الأندلسي النثر، الشعر، الموشحات، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2012، ص 56.

[2] – ينظر: محمود فاخوري، التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، مجلة التراث العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 85، يناير 2002م، ص 84.

[3] – لسان الدين بن الخطيب، الديوان، تحقيق: محمد الفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 783-784.

ليت نهر النهار لم يجر حكم الله لي على الفجر } القفل

علل النفس يا أخا العرب

بحديث أحلى من الضرب

في هوى من وصاله أربي

ويقول في نهاية الموشحة:

وتجلّت فيه على القصر غرر من طلائع النصر

فتهنأ من حسنه البهيج

بحياة النفوس والمهج

واستمعها، ودع مقال شحى

قسما، بالهوى لذي جحر ما لليل المشوق من فجر خرجة }

وفيما يلي توضيح لهاته الأجزاء:

أ-المطلع: أو المذهب أو الرأس، أسماء متعددة لمسمى واحد وهو القفل الأول في الموشح التام، ولا يشترط وجوده في الموشحة، فإن وجد سمي تاما وإلا فهو أقرع، وهو يتألف عادة من شطرين أو أربعة أشطر[1]، وقد تتفق قافية هذه الأشطر، وقد تختلف كما في الموشح المثال:[2]

أيها الساقي إليك المشتكي قد دعوناك وإن لم تسمع

ب-القفل: هو الجزء المتكرر في الموشحة والمتفق مع المطلع في وزنه وقافيته وعدد أجزائه، وهو يتردد في أغلب الموشحات خمس أو ست مرات[3]، ومع ذلك فهذا العدد ليس شرطا، لوجود بعض الموشحات التي فاقت هذا العدد، كما سنرى ذلك في موشحات ابن الخطيب مثلا، والتي وصلت عنده إلى عشرة أدوار وأحد عشر قفلا. "والأقفال أساسية في

[1] – ينظر: يونس شديفات، الموشحات الأندلسية (المصطلح والوزن والتأثير)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص 27.

[2] – لسان الدين ابن خطيب، جيش التوشيح، تحقيق: هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس، (د.ت)، ص 202.

[3] – مصطفى عوض كريم، فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1974، ص 22.

الموشح، وبدونها لا تكون المنظومة موشحا، فهي الوحدة الأولى فيه وتسمى عند بعض الدارسين "باللازمة"؛ لما يلتزم فيها من الروي والوزن والعدد في سائر الموشح، فيكسبه هذا التكرار إيقاعا ونغما يلذ الأسماع، ويهيئ النفوس لاستقبال النغم الذي بنى عليه الموشح"[1]، وتسميته بالقفل باعتبار أنه يجيء في أعقاب الأدوار كالقفل الذي تغلق به المنازل والدور ونحوها.[2]

ج- **الخرجة:** هي القفل الأخير من الموشحة، فعلى الرغم من كون المطلع ليس ركنا أساسيا في الموشح فإنّ الأقفال والخرجة في غاية الأهمية وبدونها لا يستوفي الموشح شروطها، والخرجة هي الجزء الوحيد الذي يباح فيه اللحن بل ويستحسن[3]، وعلى هذا الأساس تتنوع الخرجة إلى ثلاثة أنواع، وذلك حسب درجة قربها من الفصاحة أو عجمتها (اللهجة العربية المختلطة باللهجات المحلية)، وهي: خرجة معربة الألفاظ فصيحة، خرجة ملحونة الألفاظ، وخرجة أعجمية الألفاظ.

د- **الدور**: هو ما يأتي بعد المطلع في الموشح التام، وإن كان الموشح أقرعا فإن الدور يأتي في مستهل الموشح، وهو أقسمة تختلف عن قوافي المطلع والقفل والخرجة، والحد الأدنى لهذه الأقسمة ثلاثة وقد تكون أربعة أو خمسة ولا تتجاوز ذلك إلا نادرا.

والدور الثاني له نفس العدد من الأقسام ولكن قوافيه تختلف عن قوافي الدور السابق (وليس هذا شرطا)، وهكذا يستمر الموشح حتى النهاية، بعد كل دور يأتي قفل ويختتم الموشح بالخرجة.[4]

هـ- **البيت:** يتكون البيت في الموشح من الدور والقفل الذي يليه، وهو اختلاف واضح بين القصيدة، التي تتكون أبياتها من صدر وعجز، ويطلق ابن سناء الملك مصطلح "بيت" على

---

[1] – مصطفى السقا، المختار من الموشحات، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة،1997، ص 30.

[2] – ينظر: المرجع السابق، ص 39.

[3] – ينظر: مصطفى عوض كريم، فن التوشيح، ص 22-24.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

ما يطلق عليه غيره مصطلح "دور"، فيقول: "إنها أجزاء مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها، لا في قوافيها؛ بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر".[1]

مثال:

إذ يقود الدّهر أشتات المثنى ينقل الخطو على ما يرسم

زمرا بين فـــرادى وثنـــى مثل ما يدعو الوفود الموسم

والحيا قد حلّل الروض سنـا فثغـور الـــزهر فيه تبسم

و- السمط: أصل التسمية في الأسماط ترجع إلى المعنى اللغوي لـ "السمط": فهو القلادة أو الخيط الذي يوضع في اللآلئ والأحجار الكريمة، وشبهوه بالقفل إذ كان كالقلادة في الموشح[2]، والسمط اسم اصطلاحي لكل شطر من أشطر المطلع أو الأقفال أو الخرجة في الموشح، وتتساوى الأقفال والخرجة مع المطلع من حيث عدد الأسماط وترتيبها وقوافيها.

وأقل عدد للأسماط في أي موشح اثنان، وهذان السمطان قد يكونان ...من قافية واحدة، أو من قافيتين مختلفتين كموشحة "أيها الساقي لابن زهر".

وقد تتكون الأسماط من ثلاثة قواف متماثلة أو مختلفة أيضا، كقول ابن سهل الأندلسي في مطلع الموشح:[3]

باكر إلى اللذة والاصطباح بشرب راح فما على أهل الهوى من جناح

وأكثر الموشحات تتكون أسماطها من أربعة قواف على أيّ ترتيب يراه لوشاح، وذلك كموشح ابن حزمون الذي يقول في مطلعه:[4]

يا عين بكي الشراح الأزهرا النيّرا اللاّمع

---

[1] – ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 33.

[2] – ينظر: جميل سلطان، الموشحات إرث الأندلس الثمين، دمشق، 1953م، ص 32.

[3] – ديوان ابن سهل الأندلسي، إعداد فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1998م، ص 223.

[4] – ابن سعيد المغربي، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط4، (د.ت)، ص 217.

وكان نعم الرتاج فكثيرا كي تنثرا مدامع

ز- **الغصن:** اسم اصطلاحي لكل شطر من أشطر الدور، وسمّيت كذلك تشبيها لها بالأغصان "إذا كانت متشعبة متفرعة"[1]، ويشترط في قوافي أغصان كل دور أن تكون على روي واحد، وعدد أغصان الدور الأول من الموشحة هو الذي يحدد عددها في سائر أدوار الموشحة.

ولا يقل عدد الأغصان في الدور الواحد عن ثلاثة، وقد يزيد عن ذلك العدد، وقد يكون الغصن مفردا أي مكوّنا من فقرة واحدة كما في موشح ابن زهر الذي مثّلنا به سابقا، وقد يكون مركبا من فقرتين فأكثر.[2]

والموشح بعد هذا، بأقفاله، وأدواره، وأبياته، وأسماطه، وأغصانه، وخرجته، يؤلف وحدة كاملة مترابطة فيما بينها في المعنى، كما الأبيات كلها في القصيد العربية الموروثة، وهذا التقسيم الاصطلاحي الإيقاعي لأجزاء الموشح لا يعني أنها منفصلة فيما بينها من حيث الأفكار والمعني[3]، بل يدل على التقنين الملتزم لكل العناصر والأقسام المشكلة لنص الموشحة.

[1] – جميل سلطان، الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص 32.

[2] – ينظر: مصطفى عوض كريم، فن التوشيح، ص 29.

[3] – ينظر: محمود فاخوري، التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، ص 86.

الفصل الأول

الإيقاع الخارجي في شعر لسان الدين بن الخطيب

1- الأوزان الشعرية

1-1- الميزان

حين نريد معرفة وزن مادة معينة لابد من وضعها في كفة الميزان، ومقابلتها بثقل يكون معادلا لها في الكفة الأخرى، كذلك الأمر حين نريد معرفة وزن كلمة غريبة على السمع، لابد أن يكون لنا ميزان أيضا، ولكنه من نوع آخر، نضع الكلمة في كفة منه وتقابلها في الكفة الأخرى بكلمة معروفة الوزن أو رمز يساويه حركة وسكونا، فنقول مثلا: دُؤَابَة على وزن فُعَالَة بضم الفاء. و(أذال إذالة) على وزن (أقام إقامة) وهكذا.

لذلك فكل كلمة تلفظ بها لابد وأن يكون لها وزن. وكل كلام *سواء أكان شطرا من بيت أو جملة- لابد وأن يكون له وزن. ذلك لأننا كما نقول (دَرَسَ) تساوي (فَعَلَ) بالفتح.

و(دَرْسٌ) بالتنوين تساوي (فِعْلُنْ)، كذلك نقول: (حفظ التلميذ الدرْسَ) تساوي (فعلن مفعولن فعل).[1]

1-2- الميزان العروضي

الميزان من كلمة "وزن" لغة مأخوذة من (وزن، يزن، وزنا، وزنة)، أي وزن الشعر، قطعه أو نظمه موافقا للميزان[2]، وأما تعاريف الوزن اصطلاحا فكثيرة، قال بعضهم: يذكر في المعجم المفصل في علم العروض والفنون الشعري، الوزن هو الإيقاع الحاصل من الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، والوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم.

---

[1] - ينظر مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، 1390هـ-1970م، ص09.

[2] - لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشروق، بيروت، 1976م، ص 899.

والأوزان الشعرية التقليدية ستة عشر وزنا، وضع الخليل ابن الفراهيدي خمسة عشر منها، ووضع الأخفش وزنا واحدا.[1]

في كتاب أوزان الشعر يقول مصطفى حركات بأن وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: شرطان، التفاعيل، الأسباب والأوتاد.[2]

وأما العروض جمع من لفظ الأعاريض معناه الناحية[3]، وقيل أيضا في بيت الشعر بأن العروض:[4]

ناحية غيم وعنس تجعل على العروض لغة إذ تنقال

وفي اصطلاح العلماء بالأدب علم به تعرف أشعار العرب

وتعاريف العروض كثيرة منها:

مكة– لأنه ألهمه بمكة، و**الناحية** – لأنه من نواحي العلوم.

واصطلاحا العروض هو علم يعرف به صحيح الشعر من فاسده، وما يعتريه من زحافات وعلل.[5]

وقيل أن معنى كلمة العروض في اللغة العربية هي: الطريق الصعب، فسمي هذا العلم بذلك لأنه صعب على دراسة في بداية تعلمه.

---

[1] – إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية والفنون والشعر، دار كتب العلمية، بيروت، 1991م، ص 458.

[2] – مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م، ص 07.

[3] – لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، ص 498.

[4] – أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 793هـ، ص 57.

[5] – محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004م، ص 80.

والعروض جزء من البيت الشعري، فسمي الكل باسم الجزء حيث ينقسم كل بيت شعري إلى شطرين، يسمى الشطر الأول منه **الصدر**، والشطر الثاني **العجز**، وتسمى التفعيلة الأخيرة من شطر البيت الأول **العروض**، والتفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني **الضرب**، وما بقي من البيت كله يسمى **الحشو**.

1-3 مؤسس علم العروض

هو الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي البصري، (175هـ)،من أعظم علماء اللغة العربية، اجتهد في طلب العلم، وهو أول من فكر في المحافظة على اللغة وضبط الألفاظ الخاصة بها، حيث قام بوضع النقاط والشكل ودرس الشعر ووضع خمسة عشر وزنا أو بحرا، ثم جاء الأخفش وزاد عليها بحرا، ومن أشهر مؤلفاته: **كتاب العين، كتاب العروض، كتاب النغم، كتاب الإيقاع، كتاب النقط والشكل**، ومعظم ما في الكتاب الذي جمعه تلميذه سيبويه منقول عنه بألفاظه.[1]

1-3-1 البحور والأوزان العروضية:

البحر هو الوزن الخاص الذي على مثاله يجرى الناظم، ويقسم إلى ثلاثة أقسام:

أولا: ثلاثة منها الطويل، والمديد، والبسيط: تعرف بالممتزجة لاختلاط جزء خماسي كفعولن أو فاعلن، مع جزء سباعي كمستفعلن أو متفاعلن.

ثانيا: أحد عشر تسمى سباعية: وهي الوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمتقضب، والمجتث، وسبب تسميتها بالسباعية أنها مركبة من أجزاء سباعية في أصل وضعها.

[1] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1416هـ-1991م، ص 11.

ثالثا: بحران يعرفان بالخماسيان: هما المتقارب، والمتدارك لاشتمالهما على أجزاء خماسية.

وجميع البحور لا تخرج موازينها عن التفعيلات المتقدمة[1]، وأجزاؤها كالآتي:[2]

- **الطويل:**

طَويلٌ لَهُ دونَ البُحورِ فَضائِلُ فَعولُن مَفاعيلُ فَعولُن مَفاعِلُ

- **المتقارب:**

عَنِ المُتقارِبِ قالَ الخَليلُ فَعولُن فَعولُن فَعولُن فَعولُ

- **البسيط:**

إِنَّ البَسيطَ لَدَيهِ يُبسَطُ الأَمَلُ مُستَفعِلُن فاعِلُن مُستَفعِلُن فَعِلُ

- **الرجز:**

في أَبحُرِ الأَرجازِ بَحرٌ يَسهُلُ مُستَفعِلُن مُستَفعِلُن مُستَفعِلُ

- **السريع:**

بَحرٌ سَريعٌ ما لَهُ ساحِلُ مُستَفعِلُن مُستَفعِلُن فاعِلُ

- **المنسرح:**

مُنسَرِحٌ فيهِ يُضرَبُ المَثَلُ مُستَفعِلُن فاعِلاتٌ مُفتَعِلُ

- **الكامل:**

كَمُلَ الجَمالُ مِنَ البُحورِ الكامِلُ مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُ

- **الوافر:**

بُحورُ الشِعرِ وافِرُها جَميلُ مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن فُعولُ

- **المديد:**

لَمَديدِ الشِعرِ عِندي صِفاتُ فاعِلاتُن فاعِلُن فاعِلاتُ

---

[1] – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة دار البيروتي، ط3، 1878م–1943م، ص 41.

[2] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ط1، دتر القلم، دمشق، 1416هـ–1991م، ص 24.

- **الرمل:**

رَمَلُ الأَبحُرِ تَرويهِ الثِقاتُ فاعِلاتُن فاعِلاتُن فاعِلاتُ

- **الخفيف:**

يا خَفيفاً خَفَّت بِهِ الحَرَكاتُ فاعِلاتُن مُستَفعِلُن فاعِلاتُ

- **الهزج:**

عَلى الأَهزاجِ تَسهيلُ مَفاعيلُن مَفاعيلُ

- **المضارع:**

تُعَدُّ المُضارِعاتُ مَفاعيلُ فاعِلاتُ

- **المقتضب:**

اِقتَضِب كَما سَأَلوا فاعِلاتُ مُفتَعِلُ[1]

- **المجتث:**

إِجُتُثَّتِ الحَركاتُ مُستَفعِلُن فاعِلاتُ

- **المتدارك:**

حَرَكاتُ المُحدَثِ تَنتَقِل فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُ[2]

1-3-2 الكتابة العروضية:

يطلق البعض عليها اسم "**الكتابة الصوتية** أو **التقطيع الصوتي**"[3]، و تعني كتابة ما نسمع فقط.، لأن اللغة العربية تحتوي على كلمات تكتب فيها الحروف دون أن تنطق مثل الألف في قولنا: **سمعوا**، ومثل الألف في كلمة: **مائة**. كما أن هناك حروف تنطق لكنا لا تكتب مثل ألف المد في: **هذا**، وواو المد في كلمة: **داود**. هناك إذن قاعدة جامعة في الكتابة العروضية وهي أن ما نسمعه نكتبه، وما لا نسمعه نهمله.

[1] – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص25.

[2] – المرجع نفسه، ص 26.

[3] – عز الدين التنوني، إحياء العروض، المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا، د.ط، 1946م، ص 16.

"ويقوم التقطيع العروضي على إتقان الإيقاع الصوتي للتفعيلات إذ لكل تفعيلة إيقاعها الموسيقي الخاص، فلتفعيلة **فعولن** إيقاعها، ولتفعيلة **مستفعلن** إيقاعها، ولتفعيلة **متفاعلن** إيقاعها"[1]، فعندما يتقن الفرد الإيقاع الموسيقي للتفعيلات يسهل عليه التقطيع العروضي للبيت.

1-3-3 الأسباب والأوتاد والفواصل:

تنقسم التفعيلات إلى أصول وفروع: فالأصول هي التي تبدأ بوتد مجموع أو مفروق، وهي: فعلون، مفاعيلن، مفاعلتن، فاع لاتن، والفروع هي التي تبدأ بسبب خفيف أو ثقيل وهي بقية التفعيلات.[2]

وتتكون التفاعيل من الأسباب والأوتاد والفواصل، ويمكن تقسيمها إلى:

- **السبب الخفيف:** يتكون من حرفين أولهما متحرك وثانيهما ساكن، مثل: **يَا/0، هَلْ/0.**
- **السبب الثقيل:** يتكون من حرفين متحركين، مثل: **هُوَ//، لَكَ//.**
- **الوتد المجموع:** يتكون من ثلاثة أحرف، الأول والثاني متحركان والثالث ساكن، مثل: **أَنَا//0، أَتَىْ//0.**
- **الوتد المفروق:** يتكون من ثلاثة أحرف، الأول والثالث متحركان، وما بينهما ساكن، مثل: **أَنْتَ/0، كَأَنَ/0/.**
- **الفاصلة الكبرى:** "وقد تسمى الفاضلة عند بعض العروضيين"[3]، تتكون من خمسة أحرف، الأربعة الأولى متحركة والخامس ساكن، مثل: **شَكَرَهَا ////0.**
- **الفاصلة الصغرى:** تتكون من أربعة أحرف، الثلاثة الأولى متحركة والرابع ساكن، أي أنها تتكون من سبب ثقيل + سبب خفيف، مثل: **وَقَفَت ///0، سَمِعَا ///0.**

---

[1] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 17.

[2] – موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994م، ص22-23.

[3] – الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1410هـ-1989م، ص 27.

وقد جمع بعض العروضيين أجزاء التفعيلات من أسباب وأوتاد وفواصل في المثال الآتي: "لَمْ أَرَ عَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةٌ"[1]، لَمْ/0 (سبب خفيف) أَرَ// (سبب ثقيل) عَلَىْ//0 (وتد مجموع) ظَهْرِ/0/ (وتد مفروق) جَبَلٍ///0 (فاصلة صغرى) سَمَكَةٌ////0 (فاصلة كبرى).

1-3-4 الزّحافات والعلل:

- **الزحاف:** الزحاف هو التغير الذي يطرأ على التفعيلات، وقد تقع في أي جزء من أجزاء البيت: الحشو، أوالعروض، أوالضرب، بمعنى أن الزحاف قد يأتي في أي تفعيلة من تفعيلات القصيدة، وفي حال ورد الزحاف في البيت، فإنه لا يلزم بأن يرد على جميع أبيات القصيدة.[2]

يقسم الزحاف إلى قسمين هما:

الزحاف المفرد: هو ما كان في موضع واحد من التفعيلة، على نحو: حذف الفاء من (مُسْتَفْعِلُنْ) لتصبح (مُسْتَعِلُنْ).

الزحاف المركب: هو ما كان في موضعين من التفعيلة، على نحو: حذف السين والفاء من (مُسْتَفْعِلُنْ) لتصبح (مُتَفْعِلُنْ).

والزحافات أنواع هي:

نوع الزحاف	التغير الحاصل	التفعيلة	التفعيلة بعد دخول الزحافات ليها
الخبْن	حذف الثاني الساكن	فَـاعِلن	فَعِلُنْ
الإضمار	تسكين الثاني المتحرك	مُـتَـفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ
الوقص	حذف الثاني المتحرك	مُـتَـفَاعِلُنْ	مُفَاعِلُنْ
الطيّ	حذف الرابع الساكن	مُسْتَـفْـعِلُنْ	مُسْتَعِلُنْ
القبض	حذف الخامس الساكن	فَعُولُـنْ	فَعُولُ
العَصْب	تسكين الخامس المتحرك	مُفَاعَـلَـتُنْ	مُفَاعَلْتُن

[1] – شهاب الدين الخواص، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: عبد المقصود محمد، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، 2006م، ص 38.

[2] – عبد الرؤوف زهدي مصطفى، مهارة علم العروض والقافية، دار عالم الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 16.

الكفّ	حذف السابع الساكن	مَفَاعِيلُنْ	مَفَاعِيلُ

– **العلة:** العلة هي التغييرات التي تطرأ على تفعيلتي العروض والضرب فقط؛ أي أنها لا تدخل على تفعيلات حشو البيت، وفي حال استعملت، فيلزم في الغالب استعمالها في جميع القصيدة.[1]

وتأتي العلة على قسمين؛ علة زيادة، وعلة نقص.

- **علة الزيادة:** يكون التغيير بزيادة في التفعيلة.
- **علة النقص:** يكون التغيير بوجود نقص في التفعيلة.

تتمثل أنواع العلة في الآتي:[2]

- **علل الزيادة:**

– **الترفيل:** زيادة سبب خفيف على التفعيلة التي آخرها وتد مجموع، على نحو (مُتَفَاعِلُنْ ==> مُتَفَاعِلَاتُنْ).

– **التذييل:** زيادة حرف ساكن على التفعيلة التي آخرها وتد مجموع، على نحو (متَفَاعِلُنْ ==> مُتَفَاعِلَانْ).

– **التسبيغ:** زيادة حرف ساكن على التفعيلة التي آخرها سبب خفيف، على نحو (فَاعِلَاتُنْ ==> فَاعِلَاتَان).

- **علل النقصان:**

– **الحذف:** وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، على نحو: (مَفَاعِيلُنْ ==> مَفَاعِي (حذف السبب الخفيف) ==> فَعُولُن (مَفَاعِي تتحول إلى فَعُولُنْ).

[1] – عبد الرؤوف زهدي مصطفى، مهارة علم العروض والقافية، ص 17.

[2] – عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1407هـ-1987م، ص 170.

- **القطع:** حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله، على نحو: (مَتَفاعِـلُنْ ==> مُتَفاعِلْ ==> فَعِلَاتُنْ).

- **البتر:** حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، ثم حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، يمعنى أنّ البتر هو الجمع ما بين الحذف والقطع، على نحو: (فاعِلاتُن ==> فاعِلْ ==> فعْلُنْ).

- **القصر:** حذف ساكن السبب الخفيف آخر التفعيلة وتسكين ما قبله، على نحو: (فاعِلاتُنْ ==> فاعِلاتْ)

- **القطف:** وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين الخامس المتحرك، على نحو: (مفَاعلَتُنْ ==> مُفاعَلْ ==> فعُولُنْ)

- **الحذَذ:**حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة،على نحو:(مُتَفاعِلُنْ ==> مُتَفَا ==> فَعِلُنْ).

- **الصّلْم:** حذف الوتد المفروق آخر التفعيلة، على نحو: (مَفْعُولَاتُ ==> مَفْعُو ==> فَعْلُنْ)

- **الكشْف:** حذف السابع المتحرك، على نحو: (مفعولاتُ ==> مَفْعُولَا ==> مَفْعُولُنْ).

- **الوقْف:** إسكان السابع المتحرك، على نحو: (مفْعُولاتُ ==> مفعُولاتْ).

- **الفرق بين الزحافات والعلل:**[1]

الزحاف	العلة
-يدخل على الأسباب. - يدخل في تفعيلات الحشو، والعروض، والضرب. - لا يكون إلا بالنقص سواء نقص حرف أو حركة. - لا يلزم تكراره في التفعيلات المقابلة في القصيدة.	- تدخل على الأسباب والأوتاد في آخر التفعيلة. - تقتصر على تفعيلتي العروض والضرب. - تكون بالنقص والزيادة. - تلزم الشاعر تكرارها في كل ما بعدها بالعروض والضرب.

[1] - حنين عبد الله الشنقيطي، مقرر علم العروض، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، 1437هـ، ص 08-09.

1-4- علاقة الوزن والإيقاع:

الوزن الشعري والإيقاع مصطلحان متداخلان لا يمكن الفصل بينهما خصوصا إذا علمنا أن الوزن شكل من أشكال الإيقاع، لهذا يمكن القول بأنّ الإيقاع أعم من الوزن، وما هذا الأخير إلا مجرى من مجاري الإيقاع وفرع من فروعه[1] وعلى هذا يكون "الإيقاع أشمل، وما الوزن إلا مجرى أو منبع له فالإيقاع مطابق للوزن، ودلالته الشعرية أوسع من دلالة الوزن، وكل وزن يتضمن إيقاعا معينا والعكس غير صحيح".[2]

وقد ذهب أحمد كشك المذهب ذاته بعد أن نحا نحو الجاحظ القائل بأن "هناك من يجعل الإيقاع والوزن مترادفان"[3]، وقال: "الإيقاع هو الوزن أو البحر بضوابطه الموسيقية"[4] كون البيت الشعري يحتوي على الإيقاع والوزن معا، بأن عدل عن ذلك في موضع آخر مبينا تداخل كلا المصطلحين ذلك "أن مصطلح الإيقاع والوزن تداخلا أحيانا وافترقا أحيانا، مع أن الظاهرة التي يسجلانها واحدة، وأعني بها القصيدة أو البيت الشعري هذا الذي يحتوي على المصطلحين معا، لأننا نرصد موسيقى شعرنا باعتبارها مستقلة إذ أن إدراك أحدهما على هذا الأساس إدراك للآخر. وإدراكهما معا لا يوجد تباينا وإن أوجد تماثلا".[5]

يوضح أحمد كشك بقوله هذا العلاقة بين الوزن والإيقاع وهي علاقة متداخلة، إذ بإدراكنا للوزن ندرك إيقاع القصيدة فهو جزء من أجزاء الإيقاع المتعددة، الإيقاع ليس مقتصرا على الوزن فحسب، بل هناك عناصر أخرى نتوصل من خلالها إلى شكل الإيقاع والوزن لأن الوزن شكل من أشكال إيقاعي، وليس كل الإيقاع.

---

[1] - ينظر قدور رحماني، الخطاب الشعري في الفتوحات المكية، الدار الوطنية للكتاب الجزائري، 2009م، ص 227.

[2] - العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري –بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب، الجزائر، 2005، ص 59.

[3] – الجاحظ، البيان والتبيين، شرح على ابن ملجم، دار الهلال، لبنان، بيروت، ط2، 1992م، ج1، ص 112.

[4] – أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب القاهرة، مصر، 2005م، ص 151.

[5] - المرجع نفسه ، ص 156

إن للإيقاع والوزن علاقة متداخلة، بل هذا الأخير تآلف إيقاعي وعنصر من عناصر الإيقاع، حيث يقول إبراهيم محمود الصيغ: "لا يمكن اعتبار الإيقاع هو الوزن في الشعر، فكل تفعيلة تمثل إيقاعا لأنها منظمة، ولكن ليس كل إيقاع تفعيلة، فالإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محدّدة النسب، أما الوزن فهو كمّ التفاعيل، ومن ثم فالإيقاع يضم التفعيلة، وتصبح جزءا من جزء من مكوناته"[1]، ومن هنا تتضح العلاقة المتداخلة بين الإيقاع والوزن، فما الوزن إلا مكون من مكونات الإيقاع.

2- القافية

القافية في الشعر هي آخر البيت أو البيت كله، أو القصيدة كلها، أما في الاصطلاح فقد أعطيت تعريفات عدة، لعل أصحها قول الخليل بن أحمد الفراهيدي، "أنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله".[2]

وقال الأخفش الأوسط أنها آخر كلمة في البيت، وزعم الفراء أنها الروي، وضعف رأيه. فالقافية في بيت المتنبي (من الطويل):

إذا أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

هي عن الخليل (مرّادا) وعند الأخفش (تمرّدا).

وقيل في تعليل التسمية أقوال كثيرة، فقد سميت كذلك: لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره، أو لأنها فاعلة بمعنى مفعولة، كما يقال: (عيشة راضية) بعني: مرضيّة. كأن الشاعر يقفوها أي يتبعها، ويطلبها.[3]

[1] – إبراهيم محمود الصيغ، قصيدة النثر وتحوّلات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، القاهرة، ط1، 2002م، ص 145.

[2] – إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 347.

[3] – المرجع نفسه، ص 348.

2-1 حروف القافية

حروف القافية الستة: **الرويُّ، والوصْل، والخروج، والرّدف، والتّأسيس، والدّخيل.** وهي كلها إذا دخلت أولَ القصيدة تلزم كلَّ أبياتها.[1]

- **الرويُّ:** هو الحرف الذي تُبنَى عليه القصيدة، فتُنسَب إليه فيقال: قصيدة لاميَّة أو ميميَّة أو نونيَّة، إن كان حرفها الأخير لامًا أو ميمًا أو نونًا، ولا يكون هذا الحرفُ حرفَ مدٍّ ولا هاء.

والرويُّ في المثال الآتي هو الدال من (بلد) كما نرى في قول أبي ذؤيب (من النقتضب):[2]

وَفِي الشَّرَارَةِ ضَعْفٌ وَهْيَ مُؤْلِمَةٌ وَرُبَّمَا أَضْرَمَتْ نَارًا عَلَى بَلَدِ

- **الوصْل:** هو حرف مدٍّ، ينشأ عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق، كقول الشاعر (من الكامل):[3]

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

فالوصل هو الواو المتولّدة عن إشباع الحركة بعد العين في «تنفع» فهي بمنزلة (تنفعو).

وربما كان الوصل أصليًّا كالألف في «عصا» من قول أبي ذؤيب (من الكامل):[4]

وَاللَّوْمُ لِلْحُرِّ مُقِيمٌ رَادِعٌ وَالْعَبْدُ لَا يَرْدَعُهُ إِلَّا الْعَصَا

- **الخروج:** هو حرف لين يلي هاء الوصل، كالياء المُولَّدة من إشباع الهاء في مساويه عِوَض مساويهي من قول القائل (من الكامل):[5]

لَا تَحْفَظَنَّ عَلَى النَّدْمَانِ زَلَّتَهُ وَاقْبَلْ لَهُ الْعُذْرَ وَاحْلُمْ عَنْ مَسَاوِيهِ

---

[1] – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 129.

[2] – أبو سعيد الحسن السكري، شرح أشعار الهذليين، تح: عبد الستار أحمد فرّاج، مكتبة دار العروبة – دار المدني، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1965، ص 422.

[3] – المرجع نفسه، ص 422.

[4] – المرجع نفسه، ص 421.

[5] – المرجع نفسه، ص 422.

– **الردف:** هو حرف لين ساكن واو أو ياء بعد حركة لم تجانسهما أو حرف مد ألف أو واو أو ياء بعد حركة متجانسة قبل الروي، يتصلان به، فمثال حرف اللين: الياء في عَيْن من قول أبي العتاهية (من السريع):[1]

الدَّارُ لَوْ كُنْتَ تَدْرِي يَا أَخَا مَرَحٍ دَارٌ أَمَامَكَ فِيهَا قُرَّةُ الْعَيْنِ

– **التأسيس:** التأسيس هو ألف هاوية لا يفصلها عن الروي إلا حرف واحد متحرك، كألف جاهل في قول الشاعر (من الطويل):[2]

نَظَرْتُ إِلَى الدُّنْيَا بِعَيْنِ مَرِيضَةٍ وَفِكْرَةِ مَغْرُورٍ وَتَأْمِيلِ جَاهِلِ

– **الدخيل:** هو حرف متحرك فاصل بين التأسيس والروي، كالدال في «صادق» من قول الشاعر (من الطويل):[3]

فَلَا تَقْبَلَنْهُمْ إِنْ أَتَوْكَ بِبَاطِلٍ فَفِي النَّاسِ كَذَّابٌ وَفِي النَّاسِ صَادِقُ.[4]

2-2 أنواع القافية

القوافي قسمان:

– **مطلقة:** وهي ما كان رويها متحركا، والوصل لازم لها، مدّا أو ضميرا كالهاء والكاف.

– **مقيدة:** وهي ما كان رويها ساكنا، وتكون خالية من الوصل[5]. والقوافي خمسة أنواع هي:

– **المترادفة:** وهي القافية التي اجتمع في آخرها ساكنان، وقد سميت بذلك لترادف الساكنين فيها، أي لاتصالهما وتتابعهما، ويكون الساكن الأخير غالبا متصلا بألف، أو بواو قبلها ضمة أو ياء قبلها كسرة (/00).

---

[1] – شكري فيصل، أبو العتاهية أشعاره وأخباره، دار الملاح، دمشق، سوريا، ط1، 1965، ج1، ص 387.

[2] – المرجع نفسه، ص 319.

[3] – المرجع نفسه، ص 341.

[4] – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 130.

[5] – محمود فاخوري، سفينة الشعراء، مكتبة دار الفلاح، ط4، 1410هـ-1990م، ص 169.

- **المتواترة:** وهي التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد والتسمية مأخوذة من الوتر، وهو الفرد، أو من تواتر الحركة والسكون، أي تتابعهما (/0/0).

- **المتداركة:** وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان. وسميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول (/0//0).

- **المتراكبة:** وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات. وسميت بهذا الاسم لتوالي حركاتها (/0///0).

- **المتكاوسة:** وهي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات. وسميت بذلك لكثرة الحركات وتراكمها، وهذا النوع نادر في الشعر (/0////0).[1]

2-3 أنواع القافية في ديوان

2-3-1- من حيث الإطلاق والتقييد:

تقسّم القافية في هذا الموضع إلى قسمين اثنين هما: القافية المطلقة والقافية المقيدة. وكلاهما متعلق بحركة حرف الروي في القصيدة، "فالمطلقة يكون حرف رويها متحركا والمقيدة التي يكون حرف رويها ساكنا".[2]

و قد ورد النوعان كلاهما في موشحات لسان الدين بن الخطيب، ولكن بأعداد مختلفة والجدول الآتي يبين عدد ورود كل نوع من القوافي ونسبته:

نوع القافية	مطلقة	مقيدة
عدد ورودها	216	165
النسبة المؤوية	56.69%	42.63%

[1] – إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 348-349.

[2] – صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، العراق، ط5، 1397هـ-1977م، ص217.

يتضح من خلال الجدول أن للقوافي المطلقة حظ أوفر في موشحات لسان الدين بن الخطيب، حيث بلغت نسبة استعمالها ستة وخمسين فاصل تسعة وستين من المئة (56.69%)، بعدد مئتين وستة عشر (216) قافية مطلقة، وهذا شيء عادي في الشعر العربي، على عكس القوافي المقيدة التي بلغت نسبتها اثنين وأربعين فاصل ثلاثة وستين من المئة (42.63%) بعدد مئة وخمسة وستين (165) قافية مقيدة.

ويعود سبب كثرة استعمال القافية المطلقة بالمقارنة مع المقيدة في الديوان إلى "طبيعة بناء الموشحة التي تعتمد على تعدد القوافي وعلاقة الأدوار بالأقفال لذلك لم يلتزم الأندلسيون في الموشح بقافية واحدة أو وزن واحد لأنهم وجدوا أن إيجاد وزن يناسب النغم أسهل من إيجاد نغم يناسب الوزن ومن أجل هذا كان الموشح تابعا لما تقتضيه الأنغام".[1]

لكن للقافية المقيدة نصيب أيضا في موشحات لسان الدين بن الخطيب، وهذه ميزة أخرى تأكد لنا أن "الموشح في الأصل منظومة غنائية لا تسير في موسيقاها على النهج العروضي والقديم الذي يلتزم وحدة الوزن والقافية، وإنما جاء على نهج جديد بحيث يتغير الوزن وتتنوع القافية"[2] بتنوع موضوعات الموشح ونفسية الشاعر، فالموشحات نواة لثورة شاملة على الوضع القديم في الشعر العربي، فهي بأوزانها وقوافيها المتنوعة تفتح للشاعر آفاقا جديدة للخلق والابتكار، وهذه الثورة الأندلسية فتحت المجال ومهدت السبل للشعراء المشارقة للتخلص من قيود الأوزان الثقيلة ورتابة القافية فاجتمعوا إلى استخدام الموشح.[3]

ومثال تنوع القوافي عند لسان الدين بن الخطيب، قوله في موشحته **يا ليت شعري:**[4]

---

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي، البناء الفني للقصيدة العربية، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط1، القاهرة، ص 135.

[2] – إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1978م، ص 141.

[3] – كوثر هاتف كريم، البناء الفني للموشح النشأة والتطوير، رسالة إلى مجلس كلية للتربية للبنات في جامعة الكوفة، 1423هـ-2002م، ص 60.

[4] – عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين ابن الخطيب، دار جريد للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 1433هـ-2012م، ص 121.

اليومُ في الطّولِ كيَوْمِ الحِسابْ واللّيْلُ ما للنّجْمِ فيه غُروبْ

لعلّ عفْوَ المَلِكِ القـــــــادِرِ يرُدُّ جوْرَ الدّهْرِ ما قدْ عَتا

2-3-2- من حيث الكم الصوتي:

تنقسم القوافي في هذا الموضع إلى خمسة أنواع، والقافية تقوم هنا على اعتبار الحركات التي بين الساكنين الأخيرين وهي خمسة أقسام:

المترادفة (/00)، المتواترة (/0/0)، المتداركة (/0//0)، المتراكبة (/0///0)، المتكاوسة (/0////0).[1]

وبعد استقراء مجموعة من موشحات لسان الدين ابن الخطيب خرجنا بالنتائج الآتية:

الموشح / نوع القافية	جادك الغيث	طائر القلب	اسقياني	يا ليت شعري	حادي الجمال	في الديوان
مترادفة	18 %34.61	15 %55.55	15 %55.55	20 %76.92	4 %12.90	72 %44.17
متداركة	15 %28.84	03 %11.11	12 %44.44	06 %23.07	26 %83.87	62 %38.03
متراكبة	19 %36.53	03 %11.11	/ /	/ /	/ /	22 %13.49
متواترة	/ /	06 %22.22	/ /	/ /	1 %3.22	07 %4.29
متكاوسة	/ /	/ /	/ /	/ /	/ /	/ /

[1] – محمود فاخوري، سفينة الشعراء، ص 166.

يبرز الجدول تنوع القوافي في الموشح الواحد وهذا الأساس الذي تبنى عليه الموشحات أثناء نظمها، لكن الملاحظ أن ابن الخطيب لم يستعمل القافية المتكاوسة في موشحاته؛ لأن تركيبتها تكون بأن " يفصل بين ساكنَيْها أربع حركات"[1]، وهذا يشكل ثقلا على الأذن خاصة إذا تكررت، في حين أن الموشحات فن غنائي يتطلب الليونة والخفة في جميع النواحي والتخلص من قيود الأوزان والقوافي. لذلك اختاروا "من بين الكلمات ما لها وقع طلاوة وخفة في الحركة".[2]

عدا ذلك فقد طغى على موشحات لسان الدين بن الخطيب توظيف أنواع القافية الأربعة حيث كان للقافية المترادفة الحظ الأوفر في موشحاته بنسبة بلغت أربعة وأربعين فاصل سبعة عشر من المئة (44.17%) بعدد اثنين وسبعين (72) قافية مترادفة، وتليها القافية المتداركة بنسبة ثمانية وثلاثين فاصل ثلاثة من المئة (38.03%)،بعدد اثنين وستين(62) قافية متداركة، وبعدها القافية المتراكبة بنسبة ثلاثة عشر فاصل تسعة وأربعين من المئة(13.49%) بعدد اثنين وعشرين قافية متراكبة (22) ، وبعدها القافية المتواترة بنسبة أربعة فاصل تسعة وعشرون من المئة (4.29%)، بعدد سبع قواف(07) متواترة.

ومن هنا نلحظ كثرة استعمال الحرف الساكن الذي يساعد على مد الصوت وإعطاء نغمة موسيقية وهو أهم ما تسعى إلى تحقيقه الموشحات، ولها طريقة خاصة في التقفية تميزها عن غيرها من ألوان النظم العربي الذي "يعتمد على أساس المراوحة بين الأقفال والأدوار فتكون القافية في الأدوار ثابتة ليكون كل دور من قافية تختلف عنها في الأدوار الأخرى"[3]، فالموشح في نهاية الأمر لون من الشعر يعتمد أساسا على التنويع في القوافي.[4]

---

[1] – إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 349.

[2] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، لبنان، د.ط، 2001م، ص 138.

[3] – رحيم مقداد، عروض الموشحات الأندلسية، مطبعة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م، ص 42.

[4] – كوثر هاتف كريم، البناء الفني للموشح النشأة والتطوير، ص 64.

3- الروي

يعرف الروي على أنه: "حرف القافية"[1]، وهو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، وتبنى عليه القصيدة وتنسب إليه"، فيقال: قصيدة همزية إذا كان رويها الهمزة، كهمزية البوصيري.[2]

وهو أيضا الحرف الصحيح آخر البيت، ويكون إما ساكنا أو متحركا، فالروي الساكن يصلح أن يمثله أغلب الحروف الهجائية، وهناك قلة من الحروف لا تصلح أن تكون رويا هي: **حروف المد الثلاثة، والهاء، والتنوين.** والسبب الرئيس في منع صلاحية هذه الحروف للروي أنها تمثل حركة الحرف الصحيح الآخر.[3]

3-1 حركات الروي في الديوان

الروي كما عرفناه هو الحرف الذي يتكرر لزوما في كل بيت فتبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، وحركاته هي:

- **المَجرى:** بفتح الميم من جرى، وسميت بذلك لأنها منشأ جريان الصوت بالوصل، وهو حركة الروي المطلق، والروي المطلق هو الحرف المتحرك الذي تبنى عليه القصيدة وتأتي بعده ألف إن كان متحركا بالفتحة، وتأتي بعده ياء إذا كان متحركا بالكسرة، وواوا إذا كان متحركا بالضمة، مثل: **فتحة الميم في صامَا، وكسرة اللام في على الجبلِ.**

- **التوجيه:** وهو حركة ما قبل الروي المقيد، مثل: **فتحة الراء العرَب.**[4]

وعند دراستنا لموشحات لسان الدين ابن الخطيب، وجدنا أنه وظف كلا النوعين من حركات الروي، وهذه أمثلة عنها:

---

[1] – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، 1429هـ-2008م، القاهرة، ص 686.

[2] – محمود فاخوري، سفينة الشعراء، ص 156.

[3] – عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 137-138.

[4] – أمين علي السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1990م، ص 45-46.

المجرى: (الروي المطلق)، المتحرك بالفتحة بعده ألف: قوله في موشحة "**يا ليت شعري**":

مِلِكٌ عزيزُ الجارِ سامي العُلا مؤمَّلُ العَفْوِلمَنْ أذْنَبـــــــا

في خُلُقٍ منْهُ وفي مُجْتَلَـــــى البَدْرُ والشّمْسُ وروْضُ الرُّبا

المتحرك بالكسرة بعده ياء، قوله في موشحة "**قامت الحجة**":

قد قامتِ الحُجّهْ فلْيُعْذِرُ العاذِرْ فالعَذْلُ لا يُجْدي

المتحرك بالضمة بعدها واو، قوله في موشحة "**زمن الأندلس**":

صفوة الخلق أسرة الحق طالما برزوا[1]

والمعالي في كل ميدان سبقه احرزوا

الروي المطلق المتحرك بالكسرة، قوله في موشحة "**طلع البدر**":

طلع البدر جانب الكوخ في دجى الغيهب

ولوى لام صدغة المرخي دبّ كالعقرب

الروي المطلق المتحرك بالضمة، قوله في موشحة "**اسقياني**":

اسْقِياني لقَدْ بَدا الفَجْرُ وخَـفِـي الكـوْكَـبْ

قـهْوَةٌ تُرْكُ شرْبِها وِزْرٌ وهْـيَ لي مـذْهَـبْ

-**التوجيه** (الروي المقيد):

قوله في موشحة "**جادك الغيث**":

[1] – عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين ابن الخطيب، ص 121.

مُصْطَفَى اللهِ سَميُّ المُصْطَفَى الغَنيُّ باللهِ عنْ كُلِّ أحَدِ

مَنْ إذا ما عقَدَ العهْد وَفَى وإذا ما فتَحَ الخطْبَ عقَدْ

وقوله في موشحة "**طائر القلب**":

همت فيكم وخانني صبري زاد قلبي ولوع

ارحموني واقبلوا عـــذري واعطفوا بالرجوع[1]

ويعود التنويع في حركات حروف الروي هنا إلى التنوع في القوافي وهو الأساس الذي تقوم عليه الموشحات.

4- التصريع

التصريع لغة من صرعّ، ويصرع، صرعا، وصرع فلان فلانا إذا طرحه أرضا، وصرع العدوّ: قتله، وصرع النجار بابا إذ جعله مصراعين أي قسمين أو جزئين، ومنه معنى التصريع اصطلاحا هو أن يأتي الجزء الأخير من الشطر الأول الذي يسمى الصدر في البيت الشعري متفقا مع الجزء الأخير من الشطر الثاني الذي يسمى العجز في الوزن والقافية والإعراب.[2]

وعرف أيضا بأنه ما كانت عروض البيت الشعري فيه تتبع الضرب فتزيد بزيادته وتنقص بنقصانه.[3]

أما التصريع عند حازم القرطاجني هو أن يكون المقطع الأخير من الشطر الأول يماثل مقطع كلمة القافية، وأن يتبعه في حركة مجراه أو تقييد أو تأسيسه أو وجود ردف أو اتصال بضمير أو إطلاق، وغيرها من الأمور التي تلزم القوافي.[4]

---

[1] –المصدر السابق، ص 115.

[2] – باسل زيدان، المعجم الجامع للمعاني الأصولية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ط1، 2001–2002م، ص 2436.

[3] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1955م، ص 173.

[4] – حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص 91.

ويقسم التصريع إلى قسمين هما: **عروضي وبديعي**.

فالعروضي هو اتفاق ضرب البيت وعروضه في الإعراب والتقفية والوزن، أما البديعي فهو اتفاق آخر جزء في الصدر مع آخر جزء في العجز إعرابا ووزنا وقافية.[1]

هذه أمثلة عن التصريع في موشحات لسان الدين ابن الخطيب:

قوله في موشحة "**حرّك الجلجل**":[2]

قدْ حرّك الجُلْجُلَ بازِي الصّباحْ والفَجْرُ لاحْ

فَيـــا غُـــرابَ اللّيْـــلِ حُثَّ الجَناحْ

ولاحَ بالمَشْرِقِ نورٌ أضـــا على الفَضا

وقال أيضا:[3]

والدّوْحُ يوفي بالرِّضا المَجودْ إلى السّجودْ

شُكْراً لفَضْلِ مَنْ بَلاهُ وجُـودْ منَ الوُجـودْ

وقوله: في موشحة "**ربّ ليل**":[4]

رب ليل طفرت بالبدر ونجوم السماء لم ندر

وقال أيضا:[5]

وغصون تميل من سكر أعلنت يا غمام بالشكر

[1] – ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ط1، 1429هـ-2008م، ص 305.

[2] – عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين ابن الخطيب، ص 123.

[3] – المرجع نفسه، ص 124.

[4] – المرجع نفسه، ص 132.

[5] – المرجع نفسه، ص 133.

الفصل الثاني

الإيقاع الداخلي في شعر لسان الدين بن الخطيب

1- إيقاع البنية الصوتية

1-1- أصوات المد

1-1-1-تعريف الصوت:

أ- **لغة:** الصوت مصدر صات الشيء، يصوت صوتا فهو صائت. وصوّت تصويتا فهو مصوّت، وهو عام ولا يختص، يقال: صوت الإنسان، وصوت الحمار، وفي الكتاب الكريم: ﴿إِنَّ أَنكَرَ اَلأَصْوَاتِ لَصَوْتُ ٱلْحَمِيرِ ۝﴾.*

والصوت مذكر، لأنه مصدر كالضرب والقتل، وقد ورد مؤنثا على ضرب من التأويل، قال رويشد كثير الطائي:

يا أيها الراكب المهدى مكيته بلغ بني سد ما هذه الصوت.[1]

وجاء في لسان العرب: "الصوت إطلاقا هو الجرس".[2]

وّ"الصوت هو الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات ناشئة من اهتزاز جسم ما".[3]

ب- اصطلاحا: يعرف الصوت على أنه: "أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا، من تلك الأعضاء المسماة أعضاء النطق، وهذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لما يصاحبه من حركات الفم بأعضائه المختلفة".[4]

وقد عرفه ابن جني (392هـ) قائلا: "الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له الحلق والفم والشفتين، مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أين ما عرض له حرفا، ويحدث الصوت اللغوي إذن عندما يستعد الإنسان للكلام

---

* سورة لقمان: الآية:18.

[1]- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، مكتبة الخانجي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط1، 1350هـ-1932م، ص 6.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ص و ت).

[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر والتوزيع، ط4، 1425هـ-2004م، مادة (ص و ت).

[4]- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1999، ص 44.

العادي، فيستنشق الهواء فيملأ به صدره قليلا. وإذا أخذ في التكلم، فإن عضلات البطن تتقلص قبل النطق بأول مقطع صوتي، ثم تتقلص عضلات القفص الصدري بحركات سريعة، تدفع الهواء إلى الأعلى عبر الأعضاء المنتجة للأصوات، وتواصل عضلات البطن تقلصاتها في حركة بطيئة مضبوطة".[1]

ويعرفه ابن سينا (427هـ) بقوله: "الصوت سببه القريب تموج الهواء ودفعه بقوة وسرعة من أي سبب كان"[2]، فعبارة تموج الهواء تدل على طبيعة الصوت وتشير إلى أن الصوت هو حركة لجزيئات الهواء.

وقال ابن جني (354هـ) أيضا في تعريف الصوت تعريفا اصطلاحيا دقيقا ظلت المدارس اللسانية تقتدي به في زمننا هذا: "أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم".[3]

فالصوت إذن في شكله العام مجموع كلي لكلمات ركبت بصورة خاصة، واقترنت مع بعضها البعض على نحو معين، فهي بذلك تؤدي وظيفتها في حياة البشر، وما يتميز الناس فيما بينهم إلا باللغة، التي يرى ابن جني أن لا قيمة لها من دون صوت. فهي مجموعة من الأصوات والحروف يعبر بها كل فرد عن متطلباته. ولكل شعب أو جماعة بشرية لغته وطريقته الخاصة في نطق الأصوات.

فالصوت بالمعنى الاصطلاحي يخص الصوت الإنساني دون غيره من الأصوات؛ لأنه يصدر من جهاز النطق الإنساني، لهذا يختلف عن سائر الأصوات التي تحدث عن أسباب وأدوات أخرى، ومن هنا يتضح أن الصوت اللغوي مصدره الإنسان.

---

[1]– ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: محمد حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985م، ج2، ص 7.

[2]– ابن سينا، أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد حسان الطيان، مجمع اللغة، العربية، دمشق، 370هـ–428هـ، ص 56.

[3]– ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية المكتبة العلمية، مصر، 1318، ج1، ص 33.

1-1-2 - أصوات المد:

يعرف "دانيل جونز" صوت المد على أنه: "صوت مجهور يخرج الهواء عند النطق به على شكل مستمر من الحلق والفم، دون أن يتعرض لتدخل الأعضاء الصوتية تدخلا يمنع خروجه أو يسبب فيه احتكاكا مسموعا"[1]، وذهب "بلومفيلد" إلى أنه عبارة عن "تعديلات للصوت المنطوق لا تتضمن غلقا ولا احتكاكا ولا اتصالا من اللسان أو الشفتين"[2]، وقال إبراهيم أنيس: إنه "عند النطق بصوت المد يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل".[3]

من هنا نذهب إلى أن الصوت اللغوي يرتبط بالهيئة التي يتخذها الفم والحنجرة، حيث يتخذان هيئة تجويف أنبوبي يبدأ من الحنجرة حيث الوتران الصوتيان، وينتهي بالشفتين، ويكون حجرة رنين، ويطلق على هذا التجويف مصطلح (جهاز النطق).

ويحدث الصوت حين يندفع الهواء من الرئتين ويدخل الحنجرة حيث الوتران الصوتيان، وعند مروره من الحنجرة إلى الفم يحدد نوع الصوت اللغوي ومعظم صفاته في هذه المرحلة.

فإذا صادف الهواء عائقا في موضع من المواضع يعيقه عن المرور مرورا حرا إلى خارج الفم، فلا يتيسر له ذلك إلا بعد أن يحدث احتكاك مسموعا في ذلك الموضع، فتنشأ من جراء ذلك تلك الطائفة من الأصوات اللغوية التي تسمى الصوامت Consonants.

وعند خروج الهواء خروجا سلسا من غير أن يعترض طريقه إلى خارج الفم عائق ما، تنشأ تلك الطائفة من الأصوات التي تسمى بأصوات المد Vowels[4]، ويعد خلو هذه

---

[1]- عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط1/ 1963م، ص 156-157.

[2]- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1976م، ص 114.

[3]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة النهضة، مصر، (د.ت)، ج1، ص 27.

[4]- غالب فاضل المطلبي، في الأصوات اللغوية، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1984م، ص 23-24.

الأصوات من الاحتكاك عنصرا جوهريا فيها، وأساسا لتمييزها من الصوامت[1]، لأن الصفات الصوتية السمعية الخاصة بها قد نشأت بوجه عام من فكرة عدم الاحتكاك.

فقد سمح لها عدم الاحتكاك بأن تحمل طاقة أعلى بكثير مما تحمله الصوامت التي تفقد كثيرا من طاقتها في الاحتكاك[2]، فساعدتها قوة الطاقة هذه على أن تكون أصواتا ذات قدرة عالية على الإسماع[3]، وأدى عدم الاحتكاك أيضا إلى أن تكون أصوات المد أصوات موسيقية منتظمة، خالية من الضوضاء لها القدرة على الاستمرار عكس الصوامت التي هي ضوضاء ناتجة عن احتكاك.[4]

1-1- 3 أصوات المد في اللغة العربية:

اختلفت آراء العلماء العرب حول أصوات المد وتعددت، فهناك من اعتبرها حروفا وهناك من اعتبرها حركات. وإذا شرعنا في تحليل طبيعة هذه الأصوات انطلاقا من التراث نجد الخليل قد خصها بمخرج الجوف، وجعل حروف العربية تسعة وعشرين حرفا "منها خمسة وعشرون حرفا صحاحا لها أحياز ومدارج، وأربعة أحرف جوف وهي: الواو والياء والألف اللينة والهمزة، وسميت جوفا لأنها تخرج من الجوف فلا تقع في مدرجة من مدارج اللسان، ولا من مدارج الحلق، ولا من مدرج اللهاة، إنما هي هاوية في الهواء، فلم يكن لها حيّز تنسب إليه إلا الجوف، وكان يقول كثيرا: الألف اللينة والواو والياء الهوائية، أي أنها في الهواء".[5]

يؤكد هذا القول اعتبار الخليل أصوات المد حروفا، رغم إقراره باختلافها عن بقية الحروف في كيفية إنتاجها، فهي غير خاضعة في نطقها لمخرج واضح لأن الهواء المنبعث من التجويف الرئوي إلى التجويفين الحلقي والفمي أثناء النطق بها لا يعترضه عارض

[1]– تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1955م، ص 113–117.

[2]– ألكسندر فرون، الصوت، تر: عز الدين فؤاد، مراجعة علي شعيب، دار الكرنك، القاهرة، 1962م، ص 27.

[3]– عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، ص 101.

[4]– أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 19.

[5]– الخليل، كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج1، ص 41.

والجوف هو مصدر إنتاجها بآلية تختلف عن آلية إنتاج بقية الصوامت في اللغة العربية، وهذا ما يفسر إدراجها في مجموعة مستقلة عن بقية الصوامت اصطلح عليها بحروف المد واللين؛ فهي ليّنة طيّعة تنساب انسيابا مع الهواء المتدفق من الجوف مما يكسبها خاصية الإطالة.

وهناك الكثير من المحدثين الذين اعتبروا هذه الأصوات حركات طويلة، حيث يقول كمال بشر: "في البدء شغلنا أنفسنا في هذا الفصل بذكر شيء عن مصطلحات العرب في القديم التي استخدموها في هذا المجال حيث قصروا مصطلح الحركات على ما نعرفه الآن بالفتحة والكسرة والضمة –الحركات القصار–، أما الطوال فهي حروف المد عندهم، واخترنا إطلاق مصطلح الحركات على القبيلين لاشتراكهما في الصفات والسمات الأساسية التي تفرق بينهما وبين الأصوات الصامتة"[1]، ونلاحظ من هذا القول أنه أخرج أصوات المد من دائرة الحروف وألحقها بالحركات، وهذا بجعلها حركات طويلة، فالحركات عند كمال بشر ست "ثلاث قصار وثلاث طوال"[2]، وقد اعتبر الصوامت أصولا والحركات مع أصوات المد فروعا.

ومن خلال هذه الآراء نرى أن الخليل يعتبر حرف المد حرفا ساكنا والمحدثون يلغون حرفيته ويعتبرونه حركة، وإذا أخذنا برأي المحدثين واعتبرنا هذه الأصوات حركات فسوف نلغي بالضرورة مبدأ هاما يميز المدود في مختلف حقول الدرس اللغوي من صوت، وصرف، ونحو يتمثل في اعتبارها حروفا ساكنة، وهو مبدأ هام يقر به العلم الحديث.[3]

[1]– كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص 18.

[2]– المرجع نفسه، ص 19.

[3]– فاطمة لصار، إشكالية أصوات المد في اللغة العربية، المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، المركز الجامعي بتيسمسيلت العدد 29، ديسمبر 2019م، ص 320.

ومن هنا نذهب إلى أن أصوات المد حروف (صوامت) وليست حركات (صوائت) وقد فصل ابن جني الحديث في طبيعة أصوات المد، مدققا في خصوصياتها، حيث قال: "الحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة: الألف ثم الياء، ثم الواو، وأوسعها وألينها الألف".[1]

وحروف المد في اللغة العربية ثلاثة أصوات صائتة طويلة وهي: **الألف والواو والياء،** مع ثلاث أصوات هي **أبعاضها الفتحة والضمة والكسرة،** وهي الصوائت القصيرة".[2]

في الأخير نخرج بأن أصوات المد هي حروف، وهي ثلاثة تتمثل في الألف التي تسبقها فتحة، والواو التي تسبقها ضمة، والياء التي تسبقها كسرة.

1- 2 أصوات المد في موشحات لسان الدين ابن الخطيب:

أصوات المد في اللغة العربية هي حروف كما ذكرنا سابقا، حيث يقول ابن جني في كتابه سر صناعة الإعراب "الحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة: الألف ثم الياء، ثم الواو، وأوسعها وألينها الألف"[3]، وهي أصوات تخرج من الجوف، ومن الصواب بعد الإحاطة بكل تلك التعريفات النظرية الاتجاه إلى الجانب التحليلي، ولهذا قمنا بدراسة لموشحات لسان الدين ابن الخطيب واستخراج أصوات المد فيها، وهي كما توضح في الجدول الآتي:

أصوات المد / الموشح	الألف	الواو	الياء
طلع البدر	35	2	16
اسقياني	30	1	12
يا ليت شعري	67	23	18
حرك الجلجل	66	14	5
قامت الحجة	83	//	16

[1]- ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي عامر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ص 21.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة النهضة، القاهرة، ط4، 1981م، ج1ص 42.

[3]- ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1 ، ص 21.

يوم الفراق	25	1	9
رب ليل	31	8	1
زمن الأندلس	67	19	19
جادك الغيث	91	12	26
طائر القلب	45	20	15
حادي الجمال	21	1	15
بمهجتي تياه	24	5	6
وصلك حياتي	10	1	13
المجموع	635	107	184

يوضح الجدول اعتماد الشاعر على أصوات المد الثلاثة أ في موشحاته لكن بأعداد متفاوتة ومختلفة؛ فقد كان للمد بالألف النصيب الأكبر في الموشحات فقد ورد ستمائة وخمسة وثلاثين (635) مرة، ثم يليه المد بالياء بمائة وأربعة وثمانين (184) مرة، ثم المد بالواو بمائة وسبع (107) مرات.

والملاحظ من هذا الجدول الإحصائي أن صوت المد الأكثر هيمنة هو الألف، وهو من الأصوات التي اتسعت مخارجها كما ذكرنا سابقا في قول ابن جني، كما تعتبر من الأصوات اللينة، كما ورد في كتاب إبراهيم أنيس "وهي حروف المد اللين، وقيل لها ذلك لاتساع مخرجها، والمخرج إذا اتسع انتشر الصوت ولان، وإذا ضاق انضغط الصوت وصلب، إلا أن الألف أشد امتدادا واستطالة وإذا كان أوسع مخرجا"[1]، وهذا ما يفسر هيمنة المد بالألف على الموشحات تناغما مع السياق الذي يقتضي مد الصوت بالآهات الدالة على عذاب الذات الشاعرة المرهفة.[2]

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ج1، ص 116.

[2]– عبد الجبار العلمي، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2020م، ص 231.

وقد تبين للدكتور إبراهيم أنيس أن هذه الأصوات حين تقسم من حيث مجراها واتساعها، تنقسم إلى نوعين: "أصوات ضيقة وهي ياء المد وواو المد وأصوات متسعة وهي الألف".[1]

ومنه نلاحظ أن إيقاع النص الشعري يخفت وتضيق نغمته في بعض الأبيات على أساس الياء والواو، ثم تعلو النغمة وتتصاعد في الأبيات المؤسس تدويرها على حروف المد الألف.

لاعتبار "الألف أقل المدات العربية شدة وأسهلها نطقا، وأكبرها اتساعا في الذبذبة، والياء أضيق من مدة الألف وأقل ضيقا من مدة الواو، والتي هي أكثر المدات العربية شدة وأصعبها في النطق".[2]

ومثال هذا قول لسان الدين في موشحة "حادي الجمال":[3]

يا حادِيَ الجِمالْ عرِّجْ على سَلا
قدْ هامَ بالجَمالْ قَلْبي وما سَلا

فصوت الألف في كلمة (حادي، الجمال، سلا)، صاعد متسع ممتد، على عكس صوت الياء في كلمة (قلبي) فهو هابط ضيق.

ومن هنا نستنتج أن كثافة أصوات المد تمثل إحدى وسائل التعبير عن المعاني، ولها ارتباطات بالمواقف الشعورية في النص الشعري، فهي تمتاز بقدرتها العالية على الإسماع، فالوضوح السمعي في أصوات المد أعلى من الوضوح السمعي في الأصوات الساكنة، وكذلك تختلف في درجة وضوحها "فليست كل أصوات المد ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي،

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ج1، ص 117.

[2]– ممدوح عبد الرجمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، بيروت، 2006م، ص 107.

[3]– حسين هروط، موشحات لسان ابن الخطيب، ، ص 153.

فأصوات المد المتسعة أوضح من الضيقة"[1]؛ ولهذا فإن لها دورا مهما في إكساب الكلمات القدرة على الإسماع والربط بين سواكن الكلام.[2]

إن فاعلية كثافة أصوات المد في النص الشعري تنبئ عن وجود الارتباط الدلالي الصوتي وقدرتها على التعايش مع الصورة الصوتية ولكن "من الصعب أن نقرر قواعد ثابتة لارتباط أصوات المد بمعان محددة، لأن ذلك يحتاج إلى قراءة أكبر عدد ممكن من النصوص الأدبية وتصنيفها حسب المواقف الشعورية، ثم البحث عن المشتركات الصوتية في كل صنف"[3]، لكن يمكن الإشارة إلى :"أن حشد أصوات المد في صور القصيدة من شأنه أن ينشئ ترنما يلامس الحالة النفسية التي أبرزت قيمة التذكر بما يومئ إلى انحياز الشاعر إلى دائرة تلبث زمنية ماضية، مثلما يشير إلى امتداد التذكر على الحاضر، وبهذا تكون أصوات المد وسيلة للإشاعة الإيقاع ذي الحركة المتباطئة".[4]

يقول لسان الدين في موشحته "يا ليت شعري":[5]

واللهِ ما الهِجْرانُ إلا عَذابْ يا شَدَّ ما تَحْمِلُ منْهُ القُلوبْ

ركز في هذا البيت على تكثيف صوت المد الألف للتعبير عن الحالة الوجدانية له جراء الهجر، وليوصل للقارئ قساوة شعور الهجر والآلام التي مر بها.

إن توظيف أصوات المد والإكثار منها في هندسة النص الشعري تزيد من مرونة الرسالة الشعرية وتعطي المتلقي أفقا أوسع للتعامل مع هذه النصوص، وبهذا "نستطيع أن تقول أن لأصوات المد جانبا شعوريا لا نستطيع أن نهمله وإن كان غامضا، وكل اتجاه يرمي إلى إغفال هذا المنحى ينبغي ألا يعد بسهولة جزءا من حركة المعنى ونشاط الشعر، ذلك أن المكون الصوتي لا ينفصل بحال عن الإمكانات المتعددة والتقاطعات المستمرة التي ينطوي

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ج1، ص 28.

[2]– ثائر العذاري، التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، ط1، ج1، رند، سوريا، دمشق، 2010م، ص 216.

[3]– المرجع نفسه، ص 216.

[4]– عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، جامعة بغداد، ط1، العراق، 1998م، ص 315.

[5]– حسين هروط، موشحات لسان ابن الخطيب، ص 121.

عليها السياق أو بعبارة أخرى: إن أصوات المد لا يمكن أن تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته ونشاط السياق وكثافته وتعقيده".[1]

نخلص من كل هذا إلى أن هناك قيما صوتية لأصوات المد لها فاعلية في تحديد المعنى الدقيق في الشعر العربي، وهذه القيم تساعد المتلقي على إبراز دلالات معينة، وإظهار زاوية معينة من زوايا العواطف الإنسانية، مولدة بذلك إحساسا عميقا يمكن الإشارة إليه عبر الترابط الصوتي الدلالي الموجود في كثافة تلك الأصوات وهندستها في بناء النص الشعري التي تمنحه بدورها دلالة، وصورة شعرية، وإيقاعا خاصا.

2- الدلالات الرمزية للأصوات

2-1 مفهوم الدلالات:

أ- لغة: قيل الدال واللام أصلان، أحدهما إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، والآخر: اضطراب في الشيء، فالأول قولهم: دللت فلانا على الطريق، والدليل: الأمارة في الشيء وهو بين الدَلالة والدِلالة.[2]

وقيل الدلالة في اللغة مصدر دلّه على الطريق دلالة ودِلالة ودلولة، في معنى أرشده.[3]

وقيل: "الدلالة هي ما يتوصل به إلى معرفة الشيء، كدلالة الألفاظ على المعاني، ودلالة الإشارات والرموز، والكتابة، والعقود في الحساب، وسواء كان ذلك بقصد ممن يجعله دلالة أو لم يكن بقصد، كمن يرى حركة الإنسان فيعلم أنه حيّ، كما في قوله تعالى: ﴿ مَا دَلَّهُمْ عَلَىٰ مَوْتِهِۦٓ إِلَّا دَآبَّةُ ٱلْأَرْضِ﴾[4]، وأصل الدلالة مصدر كالكتابة والأمارة، والدال: من

---

[1]- تامر سلوم، الانزياح الصوتي الشعري، مجلة علامات، المغرب، ط3، 1416هـ - 1996م، ص 50.

[2]- ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقسق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط1، 1399هـ-1979م، مادة (د ل ل).

[3]- الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلوم الملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، مادة (د ل ل).

[4]- سورة سبأ، الآية: 14.

حصل منه ذلك. والدليل: في المبالغة، كالعالم وعليم، وقادر وقدير، ثم يسمى الدال والدليل دلالة، كتسمية الشيء باسم مصدره.[1]

ب- اصطلاحا: يعد علم الدلالة من أهم علوم اللسان إن لم يكن أهمها لأنه يختلف عن تلك العلوم في كونه يبحث في جوهر الكلمات ومضامينها، فيما تبحث العلوم الأخرى في أشكالها وهيئاتها.

ولا شك أن العرب قديما قد اهتموا بالألفاظ والمعاني بما يساير حياتهم ونبوغهم فيها، مع كون الكلمات أمينة في أداء المعاني التي استخدمت لها، لكنهم لم يتطرقوا إلى مفهوم الدلالة كمصطلح علمي حديث يفرض على الملقي إلماما بتاريخ الألفاظ التي يستخدمها.[2]

وفي هذا يرى الإمام الغزالي أن العلامة اللغوية تكون رباعية الأقطاب، كما في قوله: "إن للشيء وجودا في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ دال على المعنى الذي هو النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان".[3]

وقبل أن مصطلح الدلالة عند علمائها هي: "دراسة الظواهر اللغوية من خلال البحث عن القوانين، التي تشرف على تغيّر المعاني ومعاينة الجانب التطوري للألفاظ اللغوية ودلالتها. أو هو الدراسة العلمية المنظمة والمحكمة لعلم المعنى".[4]

ونظرا للارتباط الوثيق بين اللغة والفكر وحاجة البشر الماسة إلى التواصل والتفاهم، ظهر علم الدلالة "الدلالة" حيث أثبت ضرورة الاهتمام باللغة ودلالتها وتفاعلها مع جميع الميادين المعرفية، التي شارك فيها المناطقة والمتكلمين وأرباب كل العلوم، وذلك لأن المعنى

---

[1]- الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، بيروت، 1430هـ-2009م، ص 171.

[2]- حنان غالب المطيري، الدلالات الرمزية في ديوان فصول من سيرة الرماد، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، العدد 38، الإصدار 2، (د.ت)، ص 75.

[3]- أحمد حساني، نباحث في اللسانيات، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، ط2، (د.ت)، ص 143.

[4]- عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2022م، ص 518.

لغوي مع كونه يفتح أبواب المعرفة في العقول المغلقة إلا أن للمعنى الدلالي يشمل المعنى المعجمي إلى جانب الدلالة الصرفية والنفسية، والبلاغية، والرمزية، وغيرها.

2-2- مفهوم الرمزية:

أ- لغة: قيل: الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرّمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورمز يرمز ويرمز رمزا.

ويتضح أن لفظة الرمز إبانة بالإشارة من غير كلام، والرمز كما يتضح هنا هو: إشارات جسدية حسية يراد بها معان ودلالة.[1]

وتبين بعد البحث في القواميس العربية الأخرى عن الرمز في اللغة: كالصحاح، ومختار الصحاح، والقاموس المحيط، وتاج العروس، أنها لا تضي كثيرا إلى المعنى الذي ورد في لسان العرب.[2]

وقيل: "أصل الرمز ما أخفي من الكلام، وأصله: الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، وهو الذي عناه سبحانه وتعالى بقوله: ﴿ قَالَ رَبِّ اِجْعَل لِّيَ ءَايَةً قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ اَلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ اِلَّا رَمْزاً ﴾*".[3]

وهذه الدلالة تكاد تعبر عن الجوهر الحقيقي لمفهوم الرمز بوصفه إشارة فيزيائية مادية تدل على معنى أو دلالة خفية غير معلنة أو منظورة.[4]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر م ز).

[2]- علي أسعد وطفة، الرمز ماهية وتجليات الحقل الدلالي للرمز في الفكر الإنساني، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، (د.ت)، ص 201.

*سورة آل عمران ، جزء من الآية 41

[3]- سارة العتيبي، الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد 25، العدد 2، 1438هـ-2017م، ص 217.

[4]- علي أسعد وطفة، الرمز ماهية وتجليات الحقل الدلالي للرمز في الفكر الإنساني، ص 203.

ب- اصطلاحا: هي كل ما يدل محل شيء في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة وإنما بوجود علاقة عارضة متعارف عليها.[1]ومعلوم أن الإنسان يتعرض في حياته عامة وأحلامه خاصة لرؤية بعض الأمور التي ترمز لمواقف حياتية وقعت أو ستقع له ولكنها تأخذ أبعادا أخرى عند المفسرين، وكل تلك الأمور تحدث بشكل عفوي من خلال العقل الباطن، لتعكس العلاقات المتداخلة بين ما هو داخل الإنسان وخارجه، حيث تفتح تلك الرموز المجال أمام الخيال والفضول والرغبة في الاستكشاف.[2]

ولاشك في أن الحياة من حولنا مكتظة بالعلامات والرموز، لكن الرموز لها مجال أكبر وأرحب وأعمق من العلامات، لأنها تستدعي انطباعتنا الخاصة سواء من الأفكار أو الخيال أو حتى الحلم، لكن العلامات تقع في حيز الإدراك المباشر للعقل.[3]

كذا فإن الرمزية اتجاه فني يغلب عليه سيطرة الخيال على كل ما عداه سيطرة تجعل الرمز دلالة أولية على ألوان المعاني العقلية والمشاعر العاطفية وطغيان عنصر الخيال من شأنه أن لا يسمح للعقل والعاطفة إلا أن يعملا في خدمة الرمز وبواسطته، إذ يدل أن يعبر الشاعر عن غرضه بالفكرة المباشرة فإنه يبحث عن الصورة الرامزة التي تشير في النهاية إلى الفكرة أو العاطفة.[4]

أما المقصود بالرمز في الأدب فهو أسلوب فني يستخدمه الأديب بحسب تجربته الشعورية أو نظرته الفنية، وتساهم في تشكيل المعنى الذي يود إيصاله، والرمز يكون كلمة أو عبارة أو شخصية أو اسم مكان، ويتضمن دلالتين، إحداهما مباشرة وظاهرة، والأخرى باطنة مرتبطة بالمعنى المراد تبليغه، مثل: استخدام الحمامة رمزا للسلام، والدماء رمزا للحرب

[1]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م، ص 181.

[2]- فيروز سمير عبد الباقي، الدلالات الرمزية للشكل واللون، جامعة حلوان، 2015م، ص 75.

[3]- المرجع السابق، ص 78.

[4]- يوسف عيد، المدارس الأدبية ومذاهبها، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994م، ص 212.

والقتل، والمطر رمزا للخير، والميزان رمزا للعدالة، وتعد الرمزية إحدى المدارس الأدبية الثورية الكبرى.[1]

وهكذا تبوأ الرمز مكانته في العملية الشعرية ليصبح أداة أساسية في التعبير، ووسيلة من وسائل الإيحاء، وشكلا من أشكال الإبداع والابتكار، ولذلك وجدنا الشعر في العصر الحديث يعتمده خاصة في الصورة الشعرية على خلاف الصورة التي اعتمدها الشعر القديم، لأن الرمز أصبح ودها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة[2]، وأحد أوجهما المكثفة والمكررة فهو "لا يصل إلى كماله إلا عن طريقها، فلكي يتشكل الرمز الفني في القصيدة يجب أن يمر عبر الصورة الشعرية".[3]

2-3 الدلالات الرمزية للأصوات في موشحات لسان الدين ابن الخطيب:

الأصوات جمع تكسير القلة من لفظ الصوت على وزن أفعال، وهو لغة كل ما يسمع، وذهب إليه عالم اللغة إبراهيم أنيس أنه: "ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها"[4]، أو بعبارة أخرى أنه لا يدركه العين ولا يذوقه اللسان ولا يمسسه اليد ولا يشمه الأنف بل يدركه السمع فقط، أو ما عرفه تمام حسان وهو عنده "الأثر السمعي الذي به ذبذبة مستمرة مطردة حتى لو لم يكن مصدره جهازا صوتيا حيا"[5]، فكل ما نسمعه من الحس الإنساني أو من آلات النفخ مثل المزمار أو النقرة على الطاولة يسمى صوتا.

والصوت اللغوي عند علماء الصوت "عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحيحها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله وهو الأذن"[6]، أو هو "كل الأصوات ينشأ من ذبذبات

---

[1]- سارة العتيبي، الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، ص 217.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1922م، ص 159.

[3]- عثمان حشلاف، الرمز والدلال في شعر المغرب العربي المعاصر، التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000م، ص 5.

[4]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 6.

[5]- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة، ط2، القاهرة، 1979م، ص 77.

[6]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 8.

مصدرها في الغالب الحنجرة لدى الإنسان، فعند اندفاع النفس من الرئتين يمر من الحنجرة فتحدث تلك الاهتزازات التي بعد صدورها من الفم أو الأنف، تنتقل خلال الهواء الخارج على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن".[1]

يتبين أن مصدر الصوت الإنساني في الغالب الحنجرة أي التوترات الصوتيان فيها، فذبذبات هذين الوترين هي التي تخرج من الفم أو الأنف ثم تنتقل خلال الهواء الخارجي، ويتميز الصوت الإنساني عن غيره لأنه يتركب من المعاني ومختلف الأغراض.

وبيان الأصوات العربية يشتمل على عددها وأقسامها، ومخارجها وصفاتها، وقد ذهب سيبويه إلى أن الأصوات العربية هي "نظام صوتي كامل مشهور للغة العربية".[2]

ورأى أحمد مختار أن الأصوات العربية الفصحى تحتوي على خمسة وثلاثين صوتا، موزعة على النحو التالي:

- ثلاثة أصوات للعلل القصيرة (Short Vowels).
- ثلاثة أصوات للعلل الطويلة (Long Vowels).
- صوتان لأنصاف العلل (Semi Vowels).
- سبعة وعشرون صوتا للسواكين (Consonant).

وهذه هي الأصوات العربية مع رموزها:

نوع الصوت	الرقم	اسم الصوت	الرمز العربي
العلل القصير	1	الكسرة القصيرة	ِ
	2	الضمة القصيرة	ُ
	3	الفتحة القصيرة	َ
العلل الطويلة	4	الكسرة الطويلة (ياء المد)	ي
	5	الضمة الطويلة (واو المد)	و
	6	الفتحة الطويلة (ألف المد)	ا
أنصاف العلل	7	الواو	و

[1]– تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 51.

[2]– أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 313.

	8	الياء	ي
	9	الهمزة	ء
	10	الباء	ب
	11	التاء	ت
	12	الثاء	ث
	13	الجيم	ج
	14	الحاء	ح
	15	الخاء	خ
	16	الدال	د
	17	الذال	ذ
	18	الراء	ر
	19	الزاي	ز
	20	السين	س
	21	الشين	ش
السواكن	22	الصاد	ص
	23	الضاد	ض
	24	الطاء	ط
	25	الظاء	ظ
	26	العين	ع
	27	الغين	غ
	28	الفاء	ف
	29	القاف	ق
	30	الكاف	ك
	31	اللام المرفقة	ل
	32	اللام المفخمة	/

	33	الميم	م
	34	النون	ن
	35	الهاء	هـ

وتنقسم هذه الأصوات إلى قسمين:

صوائت: وقد عرّفها أحد علماء اللغة العربية المعاصرين أن الصوائت "صوت يتميز بأنه الصوت المجهور الذي يحدث أثناء النطق به أن يمر حرا طليقا خلال الحلق والفم دون أن يقف في طريقه أي عائق"، وهي: الفتحة والكسرة والضمة، ثم تزاد عليها الفتحة الطويلة والكسرة الطويلة والضمة الطويلة.[1]

صوامت: يعرفها إبراهيم أنيس على أنها الأصوات التي "ينحبس الهواء فيها انحباسا محكما فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصوت الانفجاري، أو يضيق مجراه فيحدث النفس نوعا الصفير أو الحفيف".[2]

ويشترط أن توصف الأصوات الصامتة بالمجهورة أو المهموسة ويعترض في نطقها مجرى الهواء الزفير في الحلق أو الفم اعتراضا تاما أو ناقصا، وتوصف أيضا بالشدة أو الرخوة أو الانحراف أو التكرار أو الأنف، وتكون قليلة الوضوح في السمع مقارنة بالأصوات الصائتة.[3]

[1]– كمال محمد بشر، علم اللغة العام، الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1990م، ص 74.

[2]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 26.

[3]– عبد الله العطاس، الأصوات العربية عند ابن جني وكمال بشر، بحث تكميلي مقدم إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية جاكارتا، 2008م، ص 26.

أ. مخارج الأصوات:

تعريف المخرج: المخرج في الدراسات الصوتية الحديثة هو الموضع الذي يتم فيه اعتراض مجرى الهواء في الجهاز النطقي، إما بالتقاء تام لعضوين من أعضاء النطق فيحدث انحباس تام للهواء، أو يتقارب عضوين من أعضاء النطق فيحدث بذلك تضييق لمجرى الهواء، تحدث كلتا الحالتين أثرا صوتيا مسموعا ناتجا في الأولى انفجار يعقب فتحا مفاجئا للمجرى وفي الثانية احتكاك الهواء بالعضوين المتقاربين، فالمخرج بهذا هو النقطة الذي يحدث فيها الصوت اللغوي، وقد يكون المخرج نقطة تشكل أكثر من صوت يكون تمايزها بالصفة. وبهذا المفهوم استعملت لفظة المخرج في الدرس الصوتي القديم، إذ به وردت عند الخليل وكانت مرادفة لـ"المبدأ"[1]، كما استعملها أيضا بمعنى "الحيز" والحيز عنده منطقة أوسع من المخرج، فهو مكان لحدوث أكثر من صوت[2]، وتبين سياقات المفردة عند سيبويه، يفضي بنا إلى مفهوم المفردة عنده، إذ يعرفها صراحة بكونها "المقطع الذي ينتهي عنده الصوت"[3]، أي النقطة التي تحدث فيها إعاقة لمجرى الهواء.

تحديد المخارج: درج علماء اللغة المحدثون في تحديثهم وتحليلهم للموروث الصوتي العربي على جعل مقدمة معجم العين نقطة الانطلاق الرئيسية، إذ يرجح أنه أول مؤلف تناول هذا الجانب، حيث عدّد الخليل ابن أحمد الفراهيدي حروف العربية بتسعة وعشرين حرفا، قسمها بحسب تمايزها في المخرج إلى فئتين سمى الأولى بمجموعة الحروف الصحاح، وهي الحروف التي لها مخارج محددة، وسمى الثانية بالأحرف الجوفية، وتضم الواو والياء والألف اللينة والهمزة، ويبرر تسميته لها بالجوفية في كونها لا تملك مخرجا محددا، إنما هي هاوية

[1]– الخليل، كتاب العين، ص 174.

[2]– المرجع نفسه، ص 58.

[3]– ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، تقديم: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج1، ص 516.

في الهواء فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلا الجوف[1]، وكانت هذه العناصر تارة أربعة حروف وأخرى ثلاثا بإخراج الهمزة منها.

فقد جاء في مقدمته قوله: "الألف اللينة والواو والياء هوائية أي أنها في الهواء"[2]، ولعله وصف هذه المجموعة بالهوائية ونسبتها إلى الجوف، كان نتيجة إحساس الخليل بخلة مجرى الهواء من الاعتراض، سواء كان جزئيا أو كليا عند إحداث هذه الحروف.

أما مخارج الحروف الصحاح عند فهي ثمانية على النحو التالي:[3]

- **الحروف الحلقية:** العين والحاء والهاء والخاء والغين.
- **الحروف اللهوية:** القاف والكاف.
- **الحروف الشجرية:** الجيم والشين والضاد.
- **الحروف الأسلية:** الصاد والزاي والسين.
- **الحروف النطعية:** الطاء والتاء والدال.
- **الحروف اللثوية:** الظاء والذال والثاء.
- **الحروف الذلقية:** الراء واللام والنون.
- **الحروف الشفوية:** الفاء والباء والميم.

لكن الخليل لم يفصل في كيفية حدوث كل الحروف على حدة، وإنما اكتفى بجمع الحروف في منطقة حدوثها ونسبها إلى موضع واحد، وأقصى ما وصل إليه في تفسيره أن الحروف وإن كانت من حيز واحد إلا أنها لا تكون من النقطة ذاتها، فوصفها بقوله: "إن بعضها أرفع من بعض"[4]، فوصفه هنا امتاز بالعمومية، على عكس وصف سيبويه في

---

[1]– الخليل، كتاب العين، ص 175.

[2]– المرجع نفسه، ص 57.

[3]– الخليل، كتاب العين، ص 57–58.

[4]– المرجع السابق، ج1، ص 37.

الكشف عن مخارج الأصوات العربية عند القدامى فكان وصفه تفصيلا أكثر، واعتمده الكثير من اللغويين، حيث حدد سيبويه عدد مخارج الحروف العربية في ستة عشر مخرجا.[1]

الحلق ومنها ثلاث مخارج:

فأقصاها مخرجا الهمزة والألف (يقصد بذلك المد).

- من أوسط الحلق مخرج العين والحاء.
- أدناها مخرجا من الفم الغين والخاء.
- ومن أقصى اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى مخرج القاف.
- ومن أسفل من موضع القاف من اللسان قليلا، وما يليه من الحنك الأعلى مخرج الكاف.
- ومن وسط اللسان، بينه وبين وسط الحنك الأعلى مخرج الجيم والشين والياء.
- ومن بين أول حافة اللسان وما يليه من الأضراس مخرج الضاد.
- من حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى، وما فوق الضاحك والناب الرباعية والثنية مخرج اللام.
- ومن طرف اللسان بينه وبين ما فوق الثنايا مخرج النون.
- ومن مخرج النون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلا لانحرافه إلى اللام مخرج الراء.
- ومما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخر الطاء والدال والتاء.
- ومما بين طرف اللسان وفويق الثنايا مخرج الزاي والسين والصاد.
- وما بين طرف اللسان، وأطراف الثنايا مخرج الظاء والذال والثاء.
- ومن باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا مخرج الفاء.
- وما بين الشفتين مخرج الباء والميم والواو.

[1]– سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1982، ج4، 433-435.

- ومن الخياشيم مخرج النون الخفيفة

وتتمثل مخارج الأصوات في العربية الفصحى، كما تدل عليها تجارب معامل الأصوات في وقتنا الحالي، بعشرة مخارج في الجهاز النطقي وهي بالترتيب:[1]

الشفة: ويسمى الصوت الخارج منها شفويا.

الشفة مع الأسنان: ويسمى الصوت الخارج منها شفويا أسنانيا.

الأسنان: ويسمى الصوت الخارج منها أسنانيا.

الأسنان مع اللثة: ويسمى الصوت الخارج منها أسنانيا لثويا.

اللثة: ويسمى الصوت الخارج منها لثويا.

الغار: ويسمى الصوت الخارج منها غاريا.

الطبق: ويسمى الصوت الخارج منها طبقيا.

اللهاة: ويسمى الصوت الخارج منها لهويا.

الحلق: ويسمى الصوت الخارج منها حلقيا.

الحنجرة: ويسمى الصوت الخارج منها حنجريا.

ب. صفات الأصوات:

تمكن العرب القدماء بالإحساس اللغوي من تحديد صفات الأصوات والموازنة بينها في دقة متناهية، من ذلك قول الخليل: "لولا بحّة في الحاء، لأشبهت العين، لقرب مخرجها منها، ولولا هتّة في الهاء لأشبهت الحاء"[2]، فقاموا بوضع عدة صفات للأصوات.

في حين قام العرب المحدثون بوضع صفات للأصوات أيضا، فاتفقوا في مجموعة منها واختلفوا في أخرى. ومن بين الصفات التي اتفقوا فيها ما يلي: الجهر، الهمس، اللإطباق،

[1]– ينظر رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومنهاج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1985م، ج1، ص 48.

[2]– الخليل، كتاب العين، ص 374.

الانفتاح، الاستعلاء، والاستفال، التفخيم، والترقيق، الذلاقة والإصمات، الصفير، التفشي،الاستطالة، القلقلة، والمد واللّين. وجاؤوا بأخرى جديدة، يوضحها الجدول الآتي:

<table>
<tr><td colspan="4">صفات الأصوات</td></tr>
<tr><td colspan="2">عمد القدماء</td><td colspan="2">عند المحدثين</td></tr>
<tr><td rowspan="2">الصفات الأساسية</td><td rowspan="2">الهمس: هو إخفاء الصوت بحيث يجري النفس مع الحرف لضعف الاعتماد عليه قال سيبويه: "أما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه "[1] وحروفه عشرة مجموعة في "حثه شخص فسكت".[2]</td><td>الانفجار</td><td>"أن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، فيضغط الهواء ثم يطلق سراحه فجأة فيندفع محدثا صوتا انفجاريا".[1]</td></tr>
<tr><td>الاحتكاك</td><td>" أن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع"[2]، وهذه الأصوات هي: الفاء والثاء، الذال، الظاء، السين، الزاي، الصاد، الشين، الخاء، الغين، الحاء، العين، الهاء.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">الصفات الأساسية</td><td rowspan="2">الجهر: هو "ارتعاش الأوتار الصوتية عند النطق بالصوت فالمجهور حرف أشبع الاعتماد فيه في موضع ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري في الصوت"[3]، حروفه تسعة عشر مجموعة في "عظم وزن قارئ غص" "دي طلب جد".[4]</td><td>التركيب</td><td>هو "المزدوج بين الانفجارية والاحتكاكية ويسميها كمال بشر بوقفة احتكاكية وهو صوت الجيم فقط".[3]</td></tr>
<tr><td>التكرير</td><td>هو صفة تفرد بها صوت الراء،</td></tr>
</table>

[1]– سيبويه، الكاتب، ص 434.

[2]– محمد العميش، صفات الأصوات اللغوية بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر. ص 83.

[3]– سيبويه، الكاتب، ص 434.

[4]– محمد العميش، صفات الأصوات اللغوية بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، ص 83.

		الجانبية	سمي كذلك لأن اللسان يتكرر في موضعه. "هي صوت اللام، لنزوح هواء اللام لنطقه من موضعه إلى جنبي اللسان".[4]
الصفات الثانوية	**الشدة:** "الشديد أو الانفجار الذي يصنع الصوت أن يجري فيه"[7]، حروفه ثمانية مجموعة في: "أحدت قطبك".[8] **الرخاوة:** "الرخو أو الاحتكاكي حيث يكون الصوت رخوا (هشا) بتضييق مجرى الهواء في موضع من المواضع ويكون ذلك على شكل تسرب مستمر للهواء".[9] **التوسط:** "عدم انحباس الصوت عند النطق بالحرف	**الصلابة والركازة** **الخفوت والارتفاع**	وهي "صفة أفردها الخليل لصوتي الطاء والصاد، إذ قال: "إن الدال لانت عن صلابة الطاء، وصارت حال السين بين مخرج الصاد والزاي كذلك".[5] بعضها خافتة وهي: أصوات الهمس، وأخرى مرتفعة هي أصوات الجهر.[6]

[1]– ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص 247.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 247.

[3]– المرجع نفسه، ص 311.

[4]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 66.

[5]–الخليل، كتاب العين، ج1، ص 75.

[6]– المرجع نفسه، ص 48.

[7]– سيبويه، الكتاب، ص 434.

[8]– محمد العميش، صفات الأصوات اللغوية بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، ص 85

[9]– المرجع نفسه، ص 86.

	مثل أحرف الشدة، ولا يجري عند النطق بالحرف مثل أحرف الرخاوة، وهي خمسة مجموعة في: "لن عمر".[1]		
الصفات التمييزية أو الفارقة	**الاستعلاء:** أن يتصعد الصوت الحنك الأعلى".[2] **الاستفال:** "انحطاط اللسان إلى قاع الفم أثناء النطق بالصوت ويقتضي الترقيق".[3] **الإطباق:** "رفع اللسان إلى الحنك الأعلى".[4] **الانفتاح:** تقعر وانبسط وسط اللسان في حال نطقه بالأصوات، فالمنفتح لا تطبق ظهر لسانك برفعه إلى الحنك فلا ينحصر الصوت".[5] **الاذلاق:** الذلاقة هي النطق بطرف أسلة اللسان والشفتين".[6] **الاصمات:** "الاصمات هو		

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ص 200.

[2]– محمد العميش، صفات الأصوات اللغوية بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، ص 86.

[3]– ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج2، ص 70.

[4]– ابن جني، سر صناعة الإعراب،ج2، ص 70.

[5]– المرجع نفسه، ص 70.

[6]– الدكتور صلاح الدين حسنين، محاضرات في علم الأصوات، الثقافة العربية، القاهرة، (د.ت)، ص 7.

	المصمت من الأصوات ما لا جوف له، ويكون ثقيلا وسميت الأصوات المصمتة لثقلها على اللسان".[1] وحروفه ثلاثة وعشرون مجموعة في: "جز غش ساقط مدثقة إذ وعظه يحضك".[2] **الصفير:** "هي حروف تتسل كالصفير وهي الصاد والسين والزاي لأنها تخرج من بين الثنايا وأسلة اللسان فينحصر الصوت".[3] **لغنة:** "تشكيلية صوتية يوحي نطقها بالرنين الدال بدوره على الفرح والحزن وهو الصوت الذي يتردد في التجويف الأنفي وحروفه ثلاثة وهي: "الميم، النون الساكنة، التنوين".[4] **المهتوتة:** "المهتوت عند الخليل هو صوت الهمزة لخروجها من الصدر فتحتاج		

[1]– سيبويه، الكتاب،ج4، ص 436.

[2]– محمد العميش، صفات الأصوات اللغوية بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، ص 88.

[3]– سيبويه، الكتاب، ج4، ص 426.

[4]– محمد العميش، صفات الأصوات اللغوية بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، ص 89.

	إلى ظهور صوت قوي شديد وعند سيبويه فهي: الهاء لما فيها من ضغن وخفاء وعند ابن جني الحاجب هي صوت الياء".[1] **القلقلة:** "حروف مشربة ضغطت من مواضعها، فإذا وقفت خرج معها من الفم صويتا ونبا اللسان عن موضعه جمعت في: "قطب جد".[2] **التكرير:** "صفة للراء سميت كذلك لارتعاد طرف اللسان بها".[3] ومنها "المكرر هو حرف شديد يجري فيه الصوت".[4] **اللين:** "أخفى الحروف لاتساع مخرجها وأخفاهن وأوسعهن مخرجا".[5]		

[1]– محمد العميش، صفات الأصوات اللغوية بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، ص 89.

[2]– سيبويه، الكتاب، ص 174.

[3]– محمد العميش، صفات الأصوات اللغوية بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، ص 89.

[4]– المرجع نفسه، ص 90.

[5]– سيبويه، الكتاب، ص 435.

	وهي ثلاثة: "الواو، الياء، الألف".[1] **الانحراف:** حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة وهو اللام".[2] **التفشي:** صفة أطلقت على الصوت "لأنه ينتشر عند خروجه ويشغل اللسان مساحة أكبر عند نطقه حتى يصل إلى مخرج الطاء"[3]، وهو حرف الشين. **الاستطالة:** صفة أطلقها سيبويه على الضاد فقال: "الضاد استطالت لرخاوتها حتى اتصلت بمخرج اللام والشين كذلك حتى اتصلت بمخرج الطاء".[4]		

[1]– المرجع نفسه، ص 435.

[2]– سيبويه، الكتاب،ج4، ص 435.

[3]– ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، تصحيح ومراجعة علي الصباغ، (د.ت)، ص 204.

[4]– سيبويه، الكتاب، ج4، ص 434.

ج. الدلالات الرمزية للأصوات في ديوان لسان الدين ابن الخطيب:

❖ **دلالة القوة والضعف:**

تداول الباحثون كثيرا تعريف ابن جني للغة على أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم[1]، إن هذه الدراسة تريد أن تأخذ على ظاهرها ربط أصوات اللغة بالأغراض والمقاصد، فابن جني يرى أن هذا الربط أمر طبيعي في اللغة ومكون من مكوناتها إلى الحد الذي يتهم نفسه بالقصور في حال عدم تمكنه من رصده.[2]

ومن هذا المنطلق قمنا بدراسة مجموعة من قصائد لسان الدين ابن الخطيب واستنتجنا الدلالة الرمزية لبعض الأصوات فيها.

ومن أمثلة ذلك ما يلي:

قوله في قصيدة: **كم ليوم الفراق غصّة:**

كمْ ليَوْمِ الفِراقِ منْ غُصّهْ في فؤادِ العَميدْ[3]

في هذه القصيدة تكلم لسان الدين ابن الخطيب عن الفراق وآلامه وصعوبته؛ فكلمة الفراق هنا تنتهي بصوت القاف، الذي يتصف بالقوة لاحتوائه على صفات "الشدة والجهر والانفتاح"[4]، وصوت الصاد في كلمة غصّة "صوت قوي وقوته ناتجة عن كونه حرفا مفخما"[5]، ومعنى كلمة الفراق هنا بالابتعاد والانفصال والترك[6]، فهو شعور قوي ومؤلم على النفس، وكلمة غصّة تعني الحزن والغم الشديد المتواصل.

---

[1]– ابن جني، الخصائص، ج1، ص 34.

[2]– ابن جني، الخصائص، ج1، ص 164.

[3]– عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين ابن الخطيب، ص 130.

[4]– ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، ضبط أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994م، ج1، ص 134.

[5]– منال النجار، القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، قسم اللغة العربية، كلية التربية والآداب، جامعة تبوك، السعودية، المجلد 24، العدد 9، 2010، ص 8.

[6]– أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1429هـ–2008م، مادة (ف ق ر).

ومن هذه التعريفات نلاحظ أن أصوات الكلمات جاءت ملائمة لمعانيها.

وقال أيضا:

فهْيَ مُذْ أمّلَتْهُ مُخْتَصّهْ بجِهادٍ جَهيدْ[1]

كلمة جهاد هنا تعبر عن طول وشقة الانتظار[2]، فمن صفات صوت الجيم الجهر والشدة وصوت الشين للتفشي والانتشار[3]، وصوت الدال من صفاته الجهر والشدة، وقد جعله العلماء من الأصوات الطائلة الأثر[4]، لأنه يستغرق مدة طويلة خلال عملية النطق به. به. ومن هذا نرى أن صفات هذه الأصوات اتفقت مع معنى الجهاد.

وقال في قصيدة: **اسقياني:**

عجَباً كيْفَ نالَها السّكْرُ وهْــيَ لمْ تشْــرَبْ[5]

كلمة السكر هنا تعني "الضعف وفقد القدرة على التمييز بين الأشياء أو فقد العقل والإدراك".[6] ومن صفات صوت السين الهمس والرخاوة، أما الكاف فيتميز بالهمس، وضعف وضعف السين هنا ناتج عن أنها حرف مرقق.[7]

وقد خص العلماء القدماء حرف السين لضعفها لما لا يشاهد ولا يحصى من المعاني".[8]

---

[1]– عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين ابن الخطيب، ص 130.

[2]– ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة (ج هـ د).

[3]– أبو الأصبع الإشبيلي، مخارج الحروف وصفاتها، تح: محمد يعقوب ترطستاني، ط1، 1984م، ص 93.

[4]– منال النجار، القيم الدلالية للأصوات، ص 9.

[5]– عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين ابن الخطيب، ص 118.

[6]– معجم المعاني الجامع، مادة (س ك ر).

[7]– منال النجار، القيم الدلالية للأصوات، ص 8.

[8]– ينظر: ابن جني، الخصائص، ص 121.

وقال في قصيدة: **يا ليت شعري:**

مَوْلايَ جاءَتْكَ تَرومُ الرِّضَى وتطْلُبُ العفْوَ لَها والقَبولْ[1]

تحدث لسان الدين بن الخطيب في هذا الموضع عن استسلام الروم للملك وطلب رضاه، فوظف كلمة العفو. التي تعني التجاوز عن الذنب وترك العقاب[2]، وهذا دليل على ضعفهم.

وجاء في هذه كلمة صوت الفاء، الذي يتميز بالهمس والرخاوة، وهذا يرمز إلى الضعف.

يقول العلماء القدماء: "ازدحام الدال والتاء والطاء والراء واللام والنون إذا ما زجتهن الفاء على التقديم والتأخير، فأكثر أحوالها ومجموع معانيها أنها للوهن والضعف".[3]

فمن هنا نستنتج أن الهاء في العموم ترمز إلى الضعف في قول لسان الدين ابن الخطيب حيث جاءت صفاتها مناسبة لمعنى الكلمة التي وظفها.

وقال أيضا في قصيدة: **وصلك حياتي:**

وصلك حياتي وجنتي ونعيمي وبساتيني

سرور حياتي وروضي ونسيمي وريحاني[4]

نلاحظ في هذه الأبيات كثرة توظيف صوتي الواو والياء وتكرارهما. ومثال هذا الكلمة:

حياتي: مشتقة من مصدر حيى ومعناها النمو والبقاء.

جنتي: ويقصد بها النعيم.

نعيمي: ويقصد بها العيش الطيب وراحة البال.

---

[1]– عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين ابن الخطيب، ص 121.

[2]– ينظر: محمد عبد الرحمن بن عيد الرحيم المباركفوري، تحفة الأحوذي، شرح جامع الترمذي، دار الفكر، ج1، 1353هـ، ص 72.

[3]– ابن جني، الخصائص، ج1، ص 122.

[4]– عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين ابن الخطيب، ص 159.

بساتيني: ويقصد بها الأرض الجميلة.[1]

وهذه الكلمات كلها ترمز إلى القوة، النمو والازدهار. ومن صفات صوت الياء، الجهر، فهو صوت قوي. منه نرى أنها ملائمة لمعاني تلك الكلمات.

ومن صفات حرف الواو الجهر، فنجدها في كلمة وصلك التي تعني الصلة الوثيقة. وكلمة روضي التي يقصد بها الأرض ذات الخضرة أو الحديقة[2]، وهذه الكلمات أيضا ترمز للقوة والازدهار، فجاءت تتناسب وصفات حرف الواو.

نستنتج من خلال هذه التحليلات أن الأصوات محكومة بقاعدة "وضع الصوت المناسب في مقامه المناسب"[3]، يقول العلماء "فانظر إلى بديع مناسبة الألفاظ لمعانيها، وكيف فاوتت العرب في هذه الألفاظ، المقترنة المتقاربة في المعاني. فجعلت الحرف الأضعف فيها والألين والأخفى والأسهل والأهمس لما هو أدنى وأقل وأخف عملا صوتا، وجعلت الحرف الأقوى والأشد والأظهر والأجهر لما هو أقوى عملا وأعظم حسا".[4]

فالمعاني قائمة في صدور الناس ومتصورة في أذهانهم، المهم الإجادة في تأليف أصواتها وألفاظها وعباراتها التي تبعث الحياة في تلك المعاني "وتقريبها من الفهم، وتجليها العقل وتجعل الخفي منها ظاهرا، والغائب شاهدا، والبعيد قريبا، والمجهول معروفا والوحشي مألوفا"[5]، فتهز النفوس وتطرب القلوب وتغلب العقول.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب س ت ن)

[2]– المرجع نفسه، مادة (ر و ض)

[3]– منال النجار، القيم الدلالية للأصوات، ص 6.

[4]– السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (911)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ–1998م، ج1، ص 60.

[5]– الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، ص 75.

3- التكرار

3-1 تعريف التكرار

أ- لغة: جاء في كتاب العين : "والكر: الرجوع عليه، ومنه التكرار"[1]، كما جاء في لسان العرب لابن منظور: "الكرّ مثدر كرّ عليه يكرّ كرّا كرورا وتكرار...وكرّر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى...ويقال كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا ردّدته عليه...والكرّة الرجوع على الشيء، ومنه التكرار"[2]، وفي معجم الوسيط: "(كرّر) الشيء تكريرا، وتكرارا: أعادة مرة بعد أخرى...(تكرّر) عليه كذا: أعيد عليه مرة بعد أخرى"[3]، ومن خلال هاته التعريفات نجد أن التكرار في اللغة من الكرّ، بمعنى الرجوع، والإعادة، والترديد.

ب. اصطلاحا:

يعد التكرار في نظر النقاد والدارسين تقنية أسلوبية تحدث على مستوى النص، فتشيع فيه حركة ملحوظة تمتاز بالعذوبة والاستحباب، وهذا ما يجعله يمتاز بالفنية والجمالية المطلقة، إذ يتجاوز بنيته اللفظية إلى إنتاج مرامي جديدة في العمل الفني، فيحدث فيه موسيقى خاصة بواسطة استحداث عناصر متماثلة ومواضع مختلفة من هذا العمل الفني.[4]

ويعرفه ابن أبي الإصبح في كتابه (تحرير التحبير) بقوله: "هو أن يكرّر المتكلم اللّفظة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد".[5]

---

[1]- الخليل، كتاب العين، مادة (ك ر ر).

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك ر ر).

[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (ك ر ر).

[4]- ينظر: عبد اللطيف حني، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين، ديوانالشهيد الربيع بوشامة نموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مطبعة منصور، ع4، مارس 2012، الوادي، الجزائر، ص 7.

[5]- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، (د.ت)، ص 375.

أما نازك الملائكة فتعرفه قائلة: "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[1]، وهذا حسب رأيها "هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه، ويجعل من التكرار أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشعر، فيضيئها بحيث نطلّع عليها، أو لنقل أنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما".[2]

من خلال هاته التعريفات نجد أنّ التكرار يعطي القصيدة نوعا من التماسك والترابط بين أجزائها، فالشاعر إذا أراد إيصال فكرة معيّنة نجده يكرّر لفظة تدل على أفكاره تعينه على تبليغها للقارئ، وقد يكون ذلك بغرض الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل.

3-2 أنواع التكرار

لقد ورد التكرار عند لسان الدين ابن الخطيب بعدة أشكال ضمنها في ديوانه على عدة محاور متنوعة وقعت في تكرار الصوت وأيضا تكرار الكلمة، بل وتعداها إلى تكرار العبارة، وقد ظهرت في شعره بشمل واضح ومميّز.

3-2-1 تكرار الصوت:

يعد تكرار الصوت المنطلق الأول في الإيقاع الداخلي الذي يتركب منه النص الشعري، إذ يشكل جزءا هاما من بنية الإيقاع العام له على اعتبار أن الأصوات تمثل الوحدات الأساسية التي يبنى عليها، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفني.

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص 242.

[2]- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 243.

3-2-2 تكرار الكلمة:

ويقصد به تكرار الأسماء والأفعال "ولعل أبسط ألوان التكرار تكرار كلمة واحدة في أو لكل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو شائع في شعرنا الحاضر"[1]، وهذا ما ورد في ديوان لسان الدين ابن الخطيب في قصائده نجد مثل هذت اللون من التكرار وهي كالآتي:

أ- تكرار الأسماء:

فقد وردت في موشحاته نماذج عديدة لتكرار الأسماء ومن أمثلة ذلك تكرار كلمة "إحسان" في موشحته "هنيئا بما خوّلت" وهي من بحر "الطويل" فقال فيها:

فقابل صنيع الله بالشكر واستعن به واجز إحسان الإلاه بإحسان[2]

فهنا قام الشاعر بتكراره لكلمة "إحسان" بغرض التأكيد على إحسان الله سبحانه وتعالى لمن يشكره على نعمه.

وفي موضع آخر ورد تكرار الأسماء في قصيدة قالها يهنئ السلطان "أبا سالم" بفتح "تلمسان" وهي من بحر الطويل:[3]

وآمل أن لا لأستفيق من الكرى إذا الحلم أوطاني بها ترب أوطاني

وتكرار الشاعر هنا لكلمة "أوطاني" دليل على حبه لوطنه وأهميته الخاصة في قلبه.

ب- تكرار الأفعال:

وقد تنوع زمن الأفعال المتكررة في قصائد ابن الخطيب المضارع والأمر، إذ لا يخلو هذا النوع من التأكيد على الحدث والزمن معا كما هو معروف في دلالة الفعل والماضي ومن أمثلة ذلك تكرار فعل الماضي، يقول في قصيدة "لمّا دعا داعي الهوى":[4]

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 231.

[2]- لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 598.

[3]- المصدر نفسه، ص 593.

[4]- المصدر نفسه، ص 184.

أمر العلى وينهى فقالت: طاعة ما شاء شئت وما أباه أبيته

فالشاعر كرر فعل"شاء" مرتين الأول مع الضمير المفرد الغائب "شاء" والثاني مع ضمير المتكلم أنا "شئت" وكذلك في نفس البيت كرر الفعل "أبى" بنفس الطريقة "أباه" و"أبيته".

وغرضه من تكرار الفعلين التأكيد وكذلك إضفاء جمال على القصيدة، ويعد تكرار الفعل من المؤشرات الدالة على حدة الموقف الشعوري في عمق الذات الشاعرة.

كذلك ظهر تكرار الفعل في موشحته "إذا نمت نم للأمن" وهي من بحر الطويل:[1]

إذا نمت نم للأمن فوق مهاد وإن قمت قم للعز تحت عماد

ويتضح من هذا أن ابن الخطيب وظّف تكرار الكلمة في قصائده بصورة جميلة ومميزة، جعلت منها أكثر تميزا عن غيرها من القصائد إضافة إلى تكرار الكلمات، فقد استعان أيضا تكرار العبارات في شعره.

3-2-3 تكرار العبارة:

إن تكرار الصيغ والتراكيب في نص ما يثبت "أن هذا التكرار أسلوب فني بنيوي في صياغة متروّية، مرتبطة بتراث شعري تنظمه أصول فنيّة ثابتة".[2]

فنجد تكرار العبارة يختلف من موضع لآخر فقد تكرّر كما هي وقد يضاف وينقص منها جزء "هو أوسع من حيث وحدات السلسلة كما يشترط أن يحقق القافية المتواطئة فهو يكون في البيت بكامله وقد يبدئ وينتهي به".[3]

ومن هذا قمنا بتتبع ديوان ابن الخطيب واستخرجنا مثالا من العبارات المكررة وذلك من قصيدة "لمّا رأيت الأرض دونك" وهي من بحر الكامل:[4]

---

[1]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 342.

[2]– ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص 259.

[3]– محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص 154.

[4]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 595.

فالعلم بالأديان علم أوّل والعلم بالأديان علم ثاني

كرّر ابن الخطيب العبارة في الصدر وفي العجز وهي "فالعلم بالأديان علم" وهي جملة اسمية كرّرها الشاعر في بيت من أبيات قصيدته، ومراده من ذلك هو التأكيد على أهمية العلم الكبيرة والحث عليها.

4- الترديد

يعرفه ابن رشيق بقوله: "هو أن يأتي الشاعر بلفظة بمعنى، ثم يردّدها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسم منه"[1]، فتغير معنى اللفظتين المتردّدتين يعود إلى تغيير التركيب الذي دخلت فيه، ومن أمثلة الترديد في شعر ابن الخطيب قوله في قصيدة متوجعا لفقد الشبيبة :[2]

نسخت بما قد خطه سنة الهوى وكم سنة منسوخة بكتاب

وعلّق لفظة "سنّة" بالهوى وعلها بـ"منسوخة"، والمعنى الذي تؤديه كلمة سنة في الشطر الأول من البيت مغاير لمعناها في الشطر الثاني، فهي في الشطر الأول توحي إلى ما تهواه النفس وتتبعه، أما في الشطر الثاني ففيها إشارة فقهية تعني أن الكتاب أي القرآن ينسخ السنة.

5- التصدير

هو نوع آخر من التكرار، ولون من ألوان الإيقاع، يربط أوّل البيت أو بعض أجزائه بآخره، يقول ابن رشيق: التصدير "هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدّل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبّهة، ويكسوه رونقا، وديباجة ويزيد مائية وطلاوة"[3]، وهو أربعة أنواع: "إما أن

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ-1981م، ج1، ص 333.

[2]- لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 593.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص 3.

يكون في فاتحة القول ومقدمته وصدره وأوّله، وإما أن يكون الجزء الواقع في نهاية الشطر، والقسم الأول منه، وإما أن يكون في تضاعيف القول وأوّله".[1]

ويعد من الأسس الجمالية للإيقاع عامة ولا سيّما في القافية، إذ يكون على صلة وثيقة بها من خلال العمل على تحقيق تجانس صوتي جمالي بين مفردات البيت الشعري، ولقد وجد هذا النوع بكثرة في نصوص الموشحات، التي تضمنت أنواعا كثيرة من التصدير، فكان بذلك عنصرا هاما من عناصر تعزيز الإيقاع.

وإذا كان اللفظ الثاني مضبوط المرتبة، باعتباره مقطعا يرد آخر ألفاظ البيت ويكون إطارا لقافيته، فإن اللفظ الأول تختلف مرتبته وتتنوع، ولذلك فإننا في تصنيف أشكال التصدير في الموشحات المدروسة، سنعتمد على اللفظ الأول المستعمل:

5-1 أشكال التصدير

اللفظ الأول في أول الصدر:

( ) ــــــــــــــــــــــــــــ ــــــــــــــــــــــــــــ ( )

يرى البلاغيون في هذا النوع أهمية للبعد المكاني بين اللفظتين المكرّرتين، والذي يتسع حتى يكون أو الكلام متفقا مع غيره؛ إذ أن تلاشي هذا البعد ينقلنا إلى صور أخرى من التكرار، ويتلازم هذا البعد مع التسمية ذاتها (ردّ الإعجاز على الصدور) في أحكام الدلالة والربط بين عناصرها.[2]

ومن أمثلته قول ابن الخطيب من موشحته "جادك الغيث":[3]

حُبِسَ القلْبُ عليْكُمْ كرَما أفَتَرْضَوْنَ عَفاءَ الحُبُسِ

---

[1]– السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980، ص 409.

[2]– ينظر: محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م، ص 114.

[3]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 792.

أو قوله في موشحته "يا ليت شعري":[1]

حتّى متى منْ صرْفِهِ الغادِرِ أُعْلِنُ بالشّكْوى وحتى متَى

كذلك قوله في موشحته "زمن الأنيس":[2]

طرّزوا صفح كل ديوان وبه طرّزوا

أيضا قوله في موشحته "يا حبيبا من لعيني":[3]

ودعاني فجأة داعي الهوى فاستجاب القلب مني إذ دعاه

وورود إحدى اللفظتين في أول صدر القفل والأخرى في نهايته، أدى دورا هاما في إثراء الجانب الإيقاعي، إن أحدث تناغما بين بدء القفل ونهايته، وجعل الدلالة تتكامل بين الفقرتين، وزاد من انسجام المعنى.

اللفظ الأول في آخر الصدر:

_____ ( ) _____ ( )

وهذا النوع عكس النوع الأول ففيه يضيق البعد المكاني، وتتقارب اللفظتان، فيحصل أثر التكرار أسرع، ومنه التام والناقص، فأما التام "فهو ما تردد فيه اللفظ بعينه، وإذا اختلفت صورته أحيانا في بعض الحركات[4]، ومن أمثلة قول لسان الدين ابن الخطيب من موشحته "أجلك أن يلم"، :[5]

ومن يعطي الجزيل بلا حساب يكون، له على لفظ حساب؟!

أو قوله في موشحة "حديث، على رغم العلا":[6]

هو البيّن حتما لا لعل ولا عسى وماذا عسى يغني الوليّ وما عسى

---

[1]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 794.

[2]– عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين ابن الخطيب، ص 139.

[3]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 743.

[4]– محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص 88.

[5]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 138.

[6]– المصدر نفسه، ص 127.

كذلك قوله في موشحة "لي الله من عنوان ملك":[1]

بتاني أمير المؤمنين "محمد" سمي النبي الهاشمي "محمد"

وقوله أيضا غي موشحة "ما على القلب":[2]

ما على القلب بعدكم من جناح أن يرى طائرا بغير جناح

ومنه الناقص: "وهو ما اختلف في اللفظان في بعض النواحي"[3]، مثل قول لسان الدين ابن الخطيب في موشحته "أحدثكم":[4]

تمنيت من فضلكم غرفة فعاد فضولي على غرفتي

أو قوله في موشحة "إذا لم أشاهد منك":[5]

فإن لم يكن وصل فهبها إشارة فيا حسن شاراتي بها من إشارات

أيضا قوله في موشحة "ألا أحدثها":[6]

ولله، في طيّ الوجود، كتائب تدق وتخفى عن عيون الكتائب

وقوله في الموشحة نفسها:

فصار إلة مثوى الإهانة ذاهبا وخلّف عار الغدر ليس بذاهب

"وبهذا النوع من التصدير يمثل القفل أو الدور وحدة شعرية منفتحة في بدايتها منغلقة في موطنين: آخر الفقرة الأولى وهو نهايتها الأولى وآخر الفقرة الثانية وهو نهايتها الثانية"[7]، والقارئ لهذه الأمثلة يلفت انتباهه ذلك النغم المتشابه والتناسب بين المقومات الصوتية في نهاية كلا الفقرتين.

---

[1]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 363.

[2]– المصدر نفسه، ص 250.

[3]– محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 88.

[4]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 180.

[5]– المصدر نفسه، ص 178.

[6]– المصدر نفسه، ص 113.

[7]– ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 88.

اللفظ الأول في أول العجز:

ـــــــــــــــــــــــــــ ( ) ـــــــــــــــــــ ( )

وفي هذا النوع يزداد ضيق المساحة الفاصلة بين اللفظتين المكرّرتين، ومنه أيضا التام: الذي يتكرّر فيه اللفظتين على نفس الصيغة، كقول ابن الخطيب من موشحته "جادك الغيث":[1]

تبصر الورد غيورا برما يكتسي من غيضه ما يكتسي

وقوله أيضا في موشحة "صدّني عن لقاء نجلك":[2]

وعلى كل حالة، فقصوري عادة إذ قبلوك العذر عادة

ومنه الناقص: الذي تتكرّر فيه اللفظتين مع اختلاف بينهما في الصيغة، كقول ابن الخطيب في موشحة "سرى، والدّجى":[3]

فيا من رآنا، والركاب مناخة طلولا تبكي عهدهن طلول

وقوله أيضا من موشحة "قلت يا ناق":[4]

فانبرت تقطع المفاوز حتى بركت في حمى "أبي البركات"

أو كقوله أيضا من موشحة "جادك الغيث":[5]

عارضت لفظا ومعنى وحلى قول من أنطقه الحب فقال

أو مثل قوله من موشحة "أثار سراها":[6]

حنانيكما، يا صاحبيّ، بمرغم جوانبه، نحو الحجيج، جوانح

---

[1]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 792.

[2]– المصدر نفسه، ص 335.

[3]– المصدر نفسه، ص 480.

[4]– المصدر السابق ص 178.

[5]– المصدر نفسه، ص 794.

[6]– المصدر نفسه، ص 224.

وقوله من موشحة "سعودك لا ما تدعيه":[1]

وتحترق الأرجاء من طيب ذكره جنائب تحدوها الصبا والجنائب

"وهذا النوع من التصدير يختص بالعجز لأن العجز وحده يمثل وحدة منغلقة"[2]، وتكرار اللفظ الأول جاء في مكان قريب من القافية (اللفظ الثاني)، وهذا ما زاد من انتظام الإيقاع وجعله ركنا أساسيا مكثفا للمعنى.

اللفظ الأول غير خاضع لموضع معين:

———( ) ——— ———( )

أو——————————— ——— ( ) ———( )

وقد ورد هذا النوع بكثرة في موشحات لسان الدين ابن الخطيب، منها قوله في موشحته "برئت إلى الشوق المبرح":[3]

صبوت، وما قلبي بأوّل من صبى لناطقه القرطين صامته القلب

وقوله أيضا في موشحة "دعاك بأقصى المغربين":[4]

فقول "حبيب" إذ يقول تشوقا "عسى وكن، يدنو إليّ، حبيب"

أو قوله من موشحة "إذا نمت نم للأمن":[5]

وثامن أملاك الجهاد أقامني مطيّة سلم في محل جهاد

ومن الأمثلة التي يرد فيها اللفظ في حشو الفقرة الثانية قوله في موشحة "سعودك لا ما تدعيه":[6]

أتلك شمول صرفة أم شمائل وهل ضرب عذب الجنا أم ضرائب

---

[1]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 121.

[2]– محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 89.

[3]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 122.

[4]– المصدر السابق، ص 158.

[5]– المصدر نفسه، ص 343.

[6]– المصدر نفسه، ص 121.

كذلك قوله في موشحة "وجودك حيّ الملك":[1]

فلو راغ صرف الدّهر يوما بجيشه لأصبح نسيا الدهر منسيا

ففي هذا الشكل من أشكال التصدير إما أن يكون اللفظ المكرّر في حشو العجز، أو في حشو الصدر (يكون التصدير فيه أقرب بكثير من غيره).

من خلال هاته الأمثلة عن ألوان التصدير نجد أنه كلّما ضاق البعد المكاني وتقاربت اللفظتان أثر التكرار بشكل أسرع وهذا ما يزيد من انتظام الإيقاع وجعله ركنا أساسيا للمعنى.

[1]– لسان الدين ابن الخطيب، الديوان، ص 776.

خاتمة

من خلال دراستنا للإيقاع الصوتي في موشحات لسان الدين ابن الخطيب يمكن أن نجمل ما توصلنا إليه فيما يأتي:

- الإيقاع عنصر مهم في الشعر فهو الذي يخلق نوعا من اللحن الشجي الذي يتلاءم في الملتقى فيؤثر فيه إيجابا.
- الإيقاع تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا يشك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه.
- الموشحات ضرب من ضروب الشعر تتعدد قوافيه وأوزانه تبعا لرغبة ناظمه، تمتاز بنوع من الإثارة عن الشعر المقفى والتقليدي الذي يخضع لقيدي الوزن والقافية الموحدين.
- تبنى الموشحات على هيكل له مصطلحات عديدة منها: المطلع، القفل، الدور، السمط، البيت، الغصن، ثم الخرجة التي تعد أهم جزء في بناء الموشح.
- العلاقة بين الوزن والإيقاع هي علاقة متداخلة، فما الوزن إلا مكون من مكونات الإيقاع.
- نوع لسان الدين ابن الخطيب في القوافي بين المطلق والمقيد وقد كان للقافية المطلقة الحظ الأوفر في موشحاته.
- وردت أصوات المد في موشحاته بأعداد متفاوتة وهذا ما زاد من مرونة الرسالة الشعرية وأعطى المتلقي أفقا أوسع للتعامل مع هذه النصوص الشعرية.
- التكرار من أهم الأركان المشكلة للإيقاع الداخلي إذ أن يحدث أثرا إيقاعيا في الشعر وهذا ما لمسناه في شعر بن الخطيب فقد ورد في موشحاته بمحاور متعددة وقعت في تكرار الصوت والكلمة ويتعداها لإلى تكرار العبارة، وهذا ساعد على إيصال المعنى للمتلقي، وجعله متأثرا بها.
- كان للتصدير دور بارز وحضور قوي في موشحات لسان الدين بن الخطيب، وهو نوع من التكرار، ولون من ألوان الإيقاع فكان بذلك عنصرا هاما من عناصر تعزيزه.

قائمة المصادر

والمراجع

أولا: القرآن الكريم

1- القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع

ثانيا/ المصادر:

2- حسين هروط، موشحات لسان الدين بن الخطيب، دار جريد، ط2، عمان، 1433ه-2012م.

3- لسان الدين بن الخطيب، الديوان، تحقيق: محمد الفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1989.

ثالثا/ المراجع العربية:

4-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة النهضة، القاهرة، ط4، 1981م.

5-إبراهيم محمود الصيغ، قصيدة النثر وتحوّلات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، القاهرة، ط1، 2002م.

6- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1978م.

7- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، ط2، (د.ت).

8- أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، مصر، 2005م.

9- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1999.

10- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1976م.

11- أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: علاء الدين عطية، دار البيروتي، ط3، 2006م.

12- ابن أبي الإصبع (عبد العظيم بن واحد بن ظافر بن أبي الإصبع العدواني (654ه))، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، (د.ت).

13- ابن أبي الأصبع (عبد العظيم بن واحد بن ظافر بن أبي الإصبع العدواني (654ه))، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ط1، 1429ه-2008م.

14- أبو الأصبع الإشبيلي، مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق: محمد يعقوب ترطستاني، ط1، 1984م.

15- أمين علي السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1990م.

16- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة، ط2، القاهرة، 1979م.

17- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1955م.

18- ثائر العذاري، التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، رند، سوريا، دمشق، ط1 2010م.
19- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر (255ه)) ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت)
20- ابن الجزري (أبو الحسن محمد بن محمد الدمشقي الحافظ (833ه)) ، النشر في القراءات العشر، تصحيح ومراجعة علي الصباغ، (د.ت).
21- ابن جني (أبو الفتح عثمان (392ه))، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية المكتبة العلمية، مصر، 1318ه
22- ابن جني (أبو الفتح عثمان (392ه))، سر صناعة الإعراب، تحقيق: محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي عامر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت
23- ابن جني (أبو الفتح عثمان (392ه))، سر صناعة الإعراب، تحقيق: محمد حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985م
24- حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم (684ه))، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.
25- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، لبنان، 2001م.
26- حنين عبد الله الشنقيطي، مقرر علم العروض، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، 1437ه.
27- الراغب الأصفهاني (الحسين بن محمد بن المفضل (502ه)) ، المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، بيروت، 1430ه-2009م.
28- رحيم مقداد، عروض الموشحات الأندلسية، مطبعة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.
29- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن (456ه))، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401ه-1981م.
30- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومنهاج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1985م.
31- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.
32- الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي(538ه))، القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1410ه-1989م.
33- أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 793ه،
34- السلجماسي (1156ه) ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1980،1.

35- ابن سنان الخفاجي (عبد الله بن حمد بن سعيد (466ه))، سر الفصاحة، مكتبة الخانجي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط1، 1350ه-1932م.
36- سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر (180ه))، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1982،
37- ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله (428ه))، أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد حسان الطيان، مجمع اللغة، العربية، دمشق، 370ه-428ه.
38- شهاب الدين الخواص، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: عبد المقصود محمد، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، 2006م.
39- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (911)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1418ه-1998م، ج1.
40- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، العراق، ط5، 1397ه-1977م.
41- صلاح الدين حسنين، محاضرات في علم الأصوات، الثقافة العربية، القاهرة، (د.ت).
42- عبد الجبار العلمي، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2020م.
43- عبد الرؤوف زهدي مصطفى، مهارة علم العروض والقافية، دار عالم الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2012.
44- عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط1/ 1963م،
45- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1407ه-1987م.
46- عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2022م
47- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، جامعة بغداد، ط1، العراق، 1998م.
48- عثمان حشلاف، الرمز والدلال في شعر المغرب العربي المعاصر، التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000م.
49- العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب، الجزائر، 2005م.
50- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1922م.
51- عز الدين التنوني، إحياء العروض، المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا، د.ط، 1946م.
52- علي أسعد وطفة، الرمز ماهية وتجليات الحقل الدلالي للرمز في الفكر الإنساني، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، (د.ت).
53- غالب فاضل المطلبي، في الأصوات اللغوية، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1984م.
54- فيروز سمير عبد الباقي، الدلالات الرمزية للشكل واللون، جامعة حلوان، 2015م.

55- قدور رحماني، الخطاب الشعري في الفتوحات المكية، الدار الوطنية للكتاب الجزائري، 2009م.
56- ابن قيم الجوزية (محمد بن أبي بكر بن سعد (751ه))، بدائع الفوائد، ضبط أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994م
57- كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1990م.
58- كمال أبو ذيب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، ط3، 1981.
59- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004م.
60- محمد عبد الرحمن بن عيد الرحيم المباركفوري، تحفة الأحوذي، شرح جامع الترمذي، دار الفكر، ج1، 1353ه.
61- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م.
62- محمد عبد المنعم خفاجي، البناء الفني للقصيدة العربية، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط1، القاهرة.
63- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1416ه-1991م.
64- محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.
65- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
66- محمود فاخوري، سفينة الشعراء، مكتبة دار الفلاح، ط4، 1410ه-1990م.
67- مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، 1390ه-1970م.
68- مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، 1998م.
69- ممدوح عبد الرجمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، بيروت، 2006م.
70- منال النجار، القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، قسم اللغة العربية، كلية التربية والآداب، جامعة تبوك، السعودية، المجلد 24، العدد 9، 2010.
71- موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994م.
72- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م.
73- ابن يعيش (أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش (643ه))، شرح المفصل للزمخشري، تقديم: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د.ت)
74- يوسف عيد، المدارس الأدبية ومذاهبها، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994م.

رابعا/ المراجع المترجمة:

75- ألكسندر فرون، الصوت، تر: عز الدين فؤاد، مراجعة علي شعيب، دار الكرنك، القاهرة، 1962م.

خامسا/ المعاجم:

76- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1429ه-2008م.
77- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية والفنون والشعر، دار كتب العلمية، بيروت، 1991م.
78- باسل زيدان، المعجم الجامع للمعاني الأصولية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ط1، 2001-2002م.
79- الجوهري (إسماعيل بن حماد (393ه))، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلوم الملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1990م
80- الخليل (الخليل بن أحمد الفراهيدي (170ه))، كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، .
81- ابن فارس (أبو الحسين أخمد بن فارس بن زكريا القزويني (395ه))، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط1، 1399ه-1979م
82- الفيروزأبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي (817ه)) ، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 1429ه-2008م.
83- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشروق، بيروت، 1976م.
84- مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م.
85- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر والتوزيع، ط4، 1425ه-2004م.

سادسا/ الرسائل الجامعية:

86- عبد الله العطاس، الأصوات العربية عند ابن جني وكمال بشر، بحث تكميلي مقدم إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية جاكارتا، 2008م.
87- سعيدة جربوع، البنية الإيقاعية في فن الموشحات "ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب أنموذجا"، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2019.
88- كوثر هاتف كريم، البناء الفني للموشح النشأة والتطوير، رسالة إلى مجلس كلية للتربية للبنات في جامعة الكوفة، 1423ه-2002م.

سابعا/ المجلات:

89- مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، الجامعة الإسلامية، غزة، المجلد 25، العدد 2، 1438ه-2017م.
90- مجلة علامات، المغرب، ط3، 1416ه – 1996م.
91- المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، المركز الجامعي تيسمسيلت العدد 29، ديسمبر 2019م.
92- مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي،الجزائر العدد4، مارس 2012.
93- مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، المجلد38، 2022

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة..... أ-ب

مدخل: الإيقاع والموشح

1 -الإيقاع..... 4

1 -1 تعريف الإيقاع..... 4

1 -2 اعتماد الإيقاع على الصوت اللغوي..... 6

1 -3 خصائص الإيقاع في الشعر..... 7

2 -الموشح..... 9

2 -1 تعريف الموشح..... 9

2 -2 عناصر الموشح..... 11

الفصل الأول: الإيقاع الخارجي في شعر لسان الدين بن الخطيب

1- الأوزان الشعرية..... 17

1 -1 -الميزان..... 17

1 -2 -الميزان العروضي..... 17

1-3 مؤسس علم العروض..... 19

1-3-1 البحور والأوزان العروضية..... 19

1-3-2 الكتابة العروضية..... 21

1-3-3 الأسباب والأوتاد والفواصل..... 22

1 -3 -4 الزّحافات والعلل..... 23

1-4- علاقة الوزن والإيقاع..... 26

2 - القافية..... 27

2-1 حروف القافية..... 28

2-2 أنواع القافية..... 29

3-2 أنواع القافية في ديوان..... 30
2-3-1- من حيث الإطلاق والتقييد..... 30
2-3-2- من حيث الكم الصوتي..... 32
3 - الروي..... 34
3-1 حركات الروي في الديوان..... 34
4- التصريع..... 36

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي في شعر لسان الدين بن الخطيب

1 -إيقاع البنية الصوتية..... 39
1-1- أصوات المد..... 39
1-1-1 -تعريف الصوت..... 39
1-1-2 أصوات المد..... 41
1-1-3 أصوات المد في اللغة العربية..... 42
1-1-4 أصوات المد في موشحات لسان الدين ابن الخطيب..... 44
2 - الدلالات الرمزية للأصوات..... 48
2-1 مفهوم الدلالات..... 48
2-2 -مفهوم الرمزية..... 50
2-3 الدلالات الرمزية للأصوات في موشحات لسان الدين ابن الخطيب..... 52
3- التكرار..... 70
3-1 تعريف التكرار..... 70
3-2 أنواع التكرار..... 71
3-2-1 تكرار الصوت..... 71
3-2-2 تكرار الكلمة..... 72
3-2-3 تكرار العبارة..... 73
4- الترديد..... 74
5- التصدير..... 74
5-1 أشكال التصدير..... 75

خاتمة..... 82
قائمة المصادر والمراجع..... 84
فهرس الموضوعات..... 93
ملخص

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى كشف طبيعة المظاهر الإيقاعية، التي تزخر بها الموشحات، متخذة من موشحات لسان الدين ابن الخطيب عينة للبحث والتحليل.

حيث حاولنا في هذه الدراسة الإحاطة بمفهوم الموشح وعناصره وكذا الإيقاع وخصائصه.

ومن هنا ظهر اختلاف الموشحات في بنائها عن القصائد العمودية بخروجها عن مبدأ القافية الواحدة، فهي تعتمد على جملة من القوافي المتناوبة والمتناظرة وفق نسق معين، تمتاز بنوع من الإثارة عن الشعر للمقفى التقليدي الذي يخضع لقيدي الوزن والقافية الموحدين.

الكلمات المفاتيح: الإيقاع – الموشح – لسان الدين ابن الخطيب.

Summary

This study aims to reveal the nature of the rhythmic manifestations that abound in the muwashahat, using the muwashahat of Lisan al-Din Ibn al-Khatib as a sample for research and analysis.

In this study, we tried to understand the concept of the muwashshah and his elements, as well as the rhythm and his characteristics.

From here, the muwashshahat differed in thier construction from the vertical poems, by leaving the principle of one rhyme, it relies on a number of alternating and symmetrical rhymes, according to a specific pattern, characterized by a kind of excitement from traditional rhymed poetry, which is subject to the unified weight and rhyme restrictions.

Key words: percussion - muwashshah - Lisan al-Din Ibn al-Khatib.