الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج–
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:

الشعبة: دراسات لغوية

التخصص: لسانيات عامة

عنوان المذكّرة:

شعـــر الخرنـــق بنـــت بـــدر

-دراسة صوتية-

مذّكرة مقدّمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص لسانيات عامة.

اعداد الطالبين:

- أيمن بلحاج
- خولة عزيزي

إشراف

د/نسيم حرار

أعضاء اللجنة المناقشة:

اسم ولقب العضو	رتبته	مؤسسته	صفته
سعاد الوالي	أستاذ محاضر 'أ'	جامعة محمد البشير الإبراهيمي	رئيسا
نسيم حرار	أستاذ محاضر 'ب'	جامعة محمد البشير الإبراهيمي	مشرفا ومقررا
موسى لعور	أستاذ محاضر 'أ'	جامعة محمد البشير الإبراهيمي	مناقشا

السنّة الجامعيّة: 1444–1445هـ/2023–2024م

ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020 .....
الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ..بلحاج أيمن..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث ..طالب.....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم ..[illegible]..4110/2018 والصادرة بتاريخ ..2014/03/18.....

المسجل(ة) بكلية / معهد ..الآداب واللغات.... قسم ..اللغة والأدب العربي.....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: ..جهود الخريفي بيت بير في السمة صوتية.....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: ..2024/06/10.....

توقيع المعني (ة)

ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020 .....
الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): حمولة عبد الرحيم ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث ..... طالب .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 10000000 والصادرة بتاريخ 16/11/2017

المسجل(ة) بكلية / معهد ..... الآداب واللغات ..... قسم ..... اللغة والأدب العربي .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه).

عنوانها: ..... ديوان الشريف بن حمدة بين دراسة وتحقيق .....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 22/06/2021

توقيع المعني (ة)

Scanné avec CamScanner

بسم الله الرحمن الرحيم
MrDeit

شكر وعرفان

"فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ"
النمل: ١٩.

الحمد لله والشكر أولا وأخيرا على فضله وكرمه وبركاته الذي وفقنا لهذا العمل.

ونصلي ونسلم على سيد الخلق أجمعين إمام المتقين وصاحب الرسالة الجليلة في العلم سيدنا محمد عليه أزكى الصلوات والتسليم وعلى آله وصحبه أجمعين.

بصدق الوفاء والإخلاص نتقدم بشكرنا وامتناننا إلى الدكتور" **نسيم حرار**" الذي أشرف على هذه المذكرة، وعلى نصائحه وتوجيهاته القيمة التي مكنتنا من إخراج هذا العمل المتواضع إلى حيز الوجود.

ونتقدم بخالص شكرنا وعظيم امتناننا إلى أساتذتنا الكرام وإلى كل من ساعدنا في إنجاح هذا العمل.

فأقول لكل من أعاننا أعانكم اللّٰه
وجزاكم اللّٰه كل خير وأنار اللّٰه لكم الطريق .

مقدّمة

مقدّمة

أظهرت الدراسات الصوتية القدرة على استكشاف مكنونات القيم التعبيرية في مختلف الأساليب الأدبية خصوصًا الشعرية منها. وفي ضوء الفتح العلمي في القرن الأخير الذي انبجست مشاربه ورست دعائمه حتى غدا في ميادين شتى، وقد ساقنا القدر إلى دراسة أهم دواوين الموروث العربي بغية إظهار الدلالات المختلفة فيما تتناسب والصوتيات الحديثة. لذا قدمنا بين يدي القارئ الكريم عنوان وسم بميسم خفيف على اللسان ألا وهو:

شعر الخرنق بنت بدر– دراسة صوتية–

وتعرف الخرنق على أنها من النساء القلائل اللواتي ينطقن الشعر من قبيل ما كان عليه شعراء زمانها الفحول، وهذا الديوان بين أيدينا يصور لنا الظروف التي مرت عليها الشاعرة على إثر مصابها الجلل في فقدها لبعض من أسرتها.

لذا دعانا الأمر إلى معرفة مختلف الإيحاءات التي ترمي إليها بين الأغراض الشعرية المتناولة بين دفتي الديوان.

فجمالية الشعر العربي والأثر الصوتي النغمي المتضمن لمختلف الإيقاعات فرض علينا معالجة مثل هكذا مواضيع، **وقد كانت الأسباب في ذلك موضوعية وذاتية:** فالأول كان الاهتمام بالصوتيات عمومًا وأثر دراستها في النصوص الأدبية وتوجه خاص في الشعر الجاهلي لما له من ذوق في المفردات وحسن السبك للأساليب، اما السبب الذاتي فتمثل في توظيف دراستنا الصوتية والبحث في أهم الدلالات لموروث الشعر العربي، ومعرفة كيفية تطبيق التحليل الصوتي على مثل هكذا نصوص.

وفي مثل هذه الدراسات لا بد لها أن تكون مبعثًا لإشكالية رئيسية وهي كالآتي:

- كيف كان أثر الدراسة الصوتية على ديوان الخرنق كونه شعرًا جاهليًا؟
- وانبثق منها عدة إشكاليات فرعية أهمها
- كيف عرّف العرب علم الأصوات وما الفروع المنبثقة منها؟

- وماهو الدرس الصوتي عند القدامى والمحدثين؟
- وما
- وما أهم الدلالات التي شكلت حضورًا واضحًا في الديوان؟
-

وقد ساعدتنا أهم الدراسات السابقة والتي كان لها الفضل في معرفة السبيل إلى إخراج هذا العمل إلى الواقع وكان من ضمنها:

- موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي.

ووفق هذه الدراسات التي اطلعنا عليها اهتدينا إلى خطة بحث تم تقسيمها على النحو التالي:

- **مقدمة:** تناولنا فيها الإطار العام لموضوع الدراسة.
- **أما الفصل الأول:** كان تحت مسمّى **الدرس الصوتي عند القدامى والمحدثين:** تطرقنا فيه إلى علم الأصوات مفهوما وأهم فروعه، وأهم مكونات الدرس الصوتي عند القدماء والمحدثين، وهذا الجزء نظري ثم الولوج إلى حيثيات هذا العلم.
- **وتطرقنا في الفصل الثاني:** المعنون **بالإيقاع الثابت والمتغير في ديوان الخرنق بنت بدر:** تم الحديث فيه عن الأنماط الثابتة والتي تمثلت في الوزن عن طريق أربعة بحور شعرية وقافية ثم دراسة حروفها وحركاتها بأنواعها وعيوبها، أما في المستوى الثاني من التطبيق فهي الأنماط الإيقاعية المتغيرة كالتكرار، والذي تمثل في التكرار الصوتي وذلك من خلال الصوامت والصوائت والمقاطع ثم عاينا أثر تكرار الأساليب (كالنداء والاستفهام) إضافة إلى تكرار اللفظة والمتمثل في الاسم والدخل وكذلك تكرار الحروف والعبارات إضافة إلى تقنية التصريع.

وقد فرضت علينا هذه الدراسة المنهج الوصفي بآلية التحليل والمنهج الإحصائي لأنهما المناسبة في دراسة الدواوين، فالمنهج الوصفي له أهمية كبيرة في البحث العلمي للمرونة التي يتمتع بها وقدرة الباحث على استخدام هذا المنهج أما التحليلي فهو استكشافي يتم به تجزئة الموضوع إلى أبسط عناصره،

أما المنهج الاحصائي فقد تم توظيفه في المجال التطبيقي أثناء فصل الأصوات واختلافاتها ما بين صامت وصائت، تخلله نوع من احتساب كل المقاطع الصوتية الواردة في الديوان.

ولإخراج هذا العمل البحثي إلى القارئ لجأنا إلى بعض المصادر والمراجع قصد الاستئناس بها وفي عملنا وكان أهمها:

- ديوان الخرنق بنت بدر، تحقيق حسين نصار.
- أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الإعراب.
- كمال بشر، علم الأصوات.
- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي.

ومن المعلوم أنه لا يخلو أي عمل بحثي من صعوبات وتمثلت في: صعوبة فهم بعض الألفاظ الموظفة في أبيات الشعر لأن الديوان اعتمدت لغة من المعجم القديم المناسب لبنية الشاعرة الخرنق وتجلت إشكالية صعبة من حيث استنباط الدلالات ومعانيها المراد منها.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذنا المشرف "**نسيم حرّار**" نظير جهوده وتوجيهاته القيمة التي أنارت لنا درب العمل البحثي، قلة من فائق الاحترام والتقدير.

الفصل الأول

الدّراسة الصّوتية عند القدامى والمحدثين

أولا: علم الأصوات مفهومه ونشأته.

يعدُّ علم الأصوات من العلوم التي نشأت عند العرب والتي كانت تهدف إلى تصحيح نطق آيات القرآن وقد أسهم فيه القدامى بالعمل الجليل في ترسيخ جذوره موضحين صفات ومخارج الحروف بدقة عالية وكلّه خدمةً للقرآن الكريم بدرجة أولى.

وقد تميّزت بحوثهم بالشمولية من حيث المنهج والمباحث وكانت لهم الرِّيادة في الدرس الصوتي الذي سبق الأمم كلّها، وكان من أبرز أعلامه الخليل بن أحمد الفراهيدي، ابن جنّي، والقرّاء الكوفيون أمثال الكسائي وابن سينا في تشريح أعضاء النطق

أ/ الصّوت في اللّغة والاصطلاح:

أ-لغة: تنحدر جذور هذا المصطلح من مادة (ص-و-ت) الصاد والواو والتاء أصل صحيح وهو الصّوت، والصّوت هو الجرس، وهو جنس لكل ما يقر في أذن السامعين فيقال سمعت صوت زيد.[1]

وجاء في **لسان العرب لابن منظور** من صوت تصويتًا فهو مصوت، يوضح دلالة مفردة صوّت وهي بمعنى نداء الاستغاثة يقول: "صات يصوّت...وصوّت به...نادى، ويقال صوّت فهو مصوّت، وذلك إذا صوّت بإنسان فدعاه، ويقال صات...فهو صائت معناه صائح".[2]

وفي **معجم الوسيط**: "مفرد أصوات، وهو الأثر المسموع الذي يحدث نتيجة للتموجات الناشئة بسبب اهتزاز جسم ما".[3]

وورد في **معجم العين** ": صوّت فلان بفلان تصويتًا أي دعاه، وكل ضرب من الأغنيات صوت، ورجل صائت حسن الصوت شديده". [4]

---

[1]. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللّغة، دار الفكر،1979، ص368

[2]. ابن منظور: لسان العرب، المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ج2، ص362.

[3]. مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، (دط)، (دت)، ص527.

[4]. الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح: عبد الحلين هنداوي، مادة صوت، دار الكتيبة العلمية، 2003، ص421.

ب- اصـــطلاحًا: قال **الجاحظ** في تعريف الصـــوت: "هو آلة اللّفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللّسـان لفظًا ولا كلامًا موزونًا أو منثورا إلاّ بظهور الصـوت، ولا تكون الحروف كلاما إلاّ بالتّقطيع والتأليف"[1].

وهو هنا قد جمع بين مفهومي الصـوت والحرف فالصّـوت أداة وركيزة أسـاسـية مسـتخدمة لإحداث الكلايلة معبرة عن خلجات النفس والحرف هو الاقتطاع من الصوت.

الأصـوات عبارة عن هواء يخرج من الرئة ويتأثر بالأحبال الصـوتية المتّصـلة بمقطع من مقاطع الحروف تخرج من الشـفتين أو اللّسـان أو الحلق، يقول ابن جنّي في كتابه "سـر صـناعة الإعراب": "الصـوت عرض يخرج من النفس مستطيلاً متصـلا، حتى يعرض له الحلق والفم والشفتين، مقاطع تثنية عن امتداده واستطالته، فيسـمى المقطع أينما عرض له حرفا ".[2]

هنا يشير الى نوع معين من الأصوات، وهو الصوت الذي ينتمي الى البشر.

ويقول أيضا في تعريفه للصوت: "فإنّ الصّوت مصدر صات التي يصوت صوتا فهو صائت وصوّت تصويتا فهو مُصوت وهو عام غير مختص، يقال سمعت صوت الرّجل وصوت الحمار..."[3]. وهنا أظهر عمومية الصوت سواءً من الإنسان أو غيره.

أما المحدثين فقد ربطوا الصّوت بالنّاحية الوظيفية حيث يقول كمال بشر: "الصوت " أثر سمعي يصدر طواعية واختيار على تلك الأعضاء المسماة تجاوزا أعضاء النطق".[4]

أبرز ذلك الأثر من السّمع والذي يصدر بشكل طبيعي من أعضاء النطق.

---

[1].الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط.7 ،1998، ج1 ،79.

[2]. ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم، ط.1، دمشق، 1985، ص6.

[3]. ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وآخرين، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط.1، مصر، 1954، ج1، ص11.

[4].كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، (دط)، القاهرة، 2000، ص119.

ب- مفهوم علم الأصوات(phonétique) :

ويسمى أيضا **علم الصّوتيات أو علم النطق**، فقد تعدّدت واختلفت التّعريفات حول مفهوم علم الأصوات ومن بين هذه التعاريف نجد:

جاء في معجم **علم الأصوات للدكتور محمد علي الخولي** أنّ علم الأصوات هو: فرع من علم اللغة يبحث في نطق الأصوات اللغوية وانتقالها وإدراكها، ويدعوه البعض الصوتيات أو علم الصوتيات وعلم الأصوات ذاته له فروع عديدة، مثل علم الأصوات البحث، وعلم الأصوات التجريبي، وعلم الأصوات الوصفي، وعلم الأصوات التاريخي، وعلم الأصوات العام، وعلم الأصوات الخاص، وعلم الأصوات المعياري وعلم الأصوات القطعية، وعلم الأصوات الفوق قطعية، وعلم الأصوات النطقي، وعلم الأصوات الفيزيائي، وعلم الأصوات السمعي، وعلم الأصوات المقارن[1].

أنّ **عبد الجليل عبد القادر** قد عرّفه بأنّه: أحد فروع علم اللّسانيات، يهتم بدراسة الصّوت الإنساني ابتداءً من حالته المادية (شحنة هوائية داخل الرئتين) حتى يتم تشكيله وإنتاجه على هيئة أصوات مميزة."[2]

كما نجد أنّ مصطلح علم الأصوات أو ما يسمى بالصّوتيات هو مصطلح لغوي معاصر وُضع لمقابلة مصلحات أجنبية كالمصطلح الإنجليزي (**phonetics**)، والفرنسي (**phonétique**)، والألماني(**fontiks**)، وكل هذه المصطلحات منقولة من الكلمة اليونانية (**phonetikos**)، المؤلفة من كلمتين (**phone**) وتعني صوتا واللاّحقة(**ikos**) وتعني الفن أو العلم.[3]

أما **رمضان عبد التّواب** فهو الآخر قد عرّف الصوتيات على أنّها "العلم الذي يدرس الأصوات من حيث وصف مخارجها وكيفية دخولها وكيفية حدوثها وصفاتها المختلفة التي يتميز بها صوت عن صوتٍ آخر، كما يدرس القوانين التي تخضع إليها هذه الأصوات في تأثرها ببعضها البعض عند تركيبها في الكلمات أو الجمل".[4]

---

[1]. محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط.1، 1982م، ص112.

[2]. عبد القادر عبد الجليل علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2002، ص 164.

[3] . محمد منصف القماطي: الأصوات اللّغوية ووظائفها، دار الفكر، (دط)، لبنان، 1992، ص10.

[4].رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، مكتبة الخانجي، ط.3، القاهرة،1997، ص13

ونجد **خولة طالب الإبراهيمي** قد عرّفته بأنه:" ذاك العلم الذي يدرس الأصوات دراسة علمية باستعمال الأجهزة والمخابر".[1]

وبالتالي فإن علم الأصوات هو فرع من فروع اللسانيات، وهو علم حديث البروز رغم امتداداته إلى القديم أي كان له أثر منذ أن وجدت اللّغة لكن كان عبارة عن شظايا ولم يكن علما قائما بذاته إلاّ في العصر الحديث مع اللّسانيين، ويُعنى هذا العلم بدراسة الأصوات من حيث منبعها الأصلي، كما يحدد مخارجها وصفاتها...

ج- فروع علم الأصوات :

يعتبر علم الأصوات فرع من فروع علم اللّغة العام، يُعنى بدراسة الكلام باعتباره وسيلة أساسية للاتّصال البشري ولا يحدث ذلك إلاّ بوجود عناصر الاتصال المتكونة من: متكلم، سامع، الرسالة (الموضوع) المراد إيصاله للسامع[2].

فصوت المتكلّم له مراحل ثلاث يبدأ من بداية نتاجه الصوتي وبالتحديد من أعضاء النطق ثم هذا الفضاء حتى يصل إلى أذن السّامع وهذه ما تعرف بفروع علم الأصوات الخاصة بإنتاج الصوت وانتقاله.

من هنا يمكننا تحديد ثلاث فروع أساسية متداولة حسب الأغلبية :

1/**علم الأصوات النطقي(الفسيولوجي)** (Articulatory or physiological phonetics) :"علم الأصوات النطقي علم يدرس عملية إنتاج الأصوات اللغوية وطريقة نطقها ومكان نطقها. ويدعوه البعض علم الأصوات الفسيولوجي أو الوظائفي"[3].

"علم الأصوات النطقي، أو الفسيولوجي ويدرس هذا الفرع أعضاء آلة النطق، وحركات تلك الأعضاء من أجل إنتاج أصوات الكلام، وتحديد مخارج الأصوات وبيان الصفات الصوتية التي تُشَكِّلُ الصوت ، وهذا الفرع هو أقدم فروع علم الأصوات، وأرسخها قدماً، وأكثرها حظاً من الانتشار في البيئات اللغوية كلها ، ويرجع ذلك إلى وظيفة هذا الفرع، وإلى طبيعة الميدان المخصص له، وهذا الميدان سهل المنال بالملاحظة الذاتية والممارسة الشخصية، بطريقة ذوق الأصوات ونطقها مرة بعد أخرى، وتحديد نقاط النطق، وتعيين حركات أعضاء آلة النطق، وكلها أمور

[1]. خولة طالب الابراهيمي: مبادئ في اللّسانيات، دار القصبة للنشر، ط.2، الجزائر، 2006، ص43.

[2]. عاطف محمد فضل: الأصوات اللّغوية، دار المسيرة، ط.1، 1996، ص45.

[3]. محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط.1، 1982م، ص115.

في مقدور الباحث العادي، وليست في حاجة إلى عناء كبير، أو تدريب شاق، ومعظم الأعضاء التي تشترك في إصدار الأصوات تخضع لنظر العين المجردة، أو يمكن ملاحظتها بمساعدة آلات يسيرة، ومن ثم كانت الدراسات الصوتية في العصور القديمة مبنية في أساسها على هذا النوع من الدرس، بوصفه الوسيلة المتاحة التي يمكن الاعتماد عليها في وقت لم تكن الوسائل الآلية قد عُرِفَتْ، وكان الدرس الصوتي العربي القديم مثالاً ممتازاً لهذا الضرب من الدراسة. وقد أتاح التقدم العلمي في مجال علم وظائف الأعضاءphysiolog، وعلم التشريح **Anatomy**، لعلم الأصوات النطقي أن يخطو خطوات بعيدة المدى في دراسة أعضاء آلة النطق، وكيفية إنتاج الأصوات اللغوية، فاستعان الدارسون بهذه العلوم في التعرف الدقيق على العملية النطقية والكشف عن الكثير من أسرارها".[1]

وهو الذي يهتم بدراسة حركات أعضاء النطق من أجل إنتاج أصوات الكلام وتحديد مخارج الأصوات وبيان الصفات الصوتية التي تشكل الصوت، وهذا الفرع من فروع الّدراسة الصّوتية أقدم فروع علم الأصوات وأرسخها قدما وأكثرها حظا في الانتشار في البيئات اللّغوية كلّها، ويرجع السّر في ذلك إلى وظيفة هذا الفرع وإلى طبيعة الميدان المخصص له، فهو يدرس نشاط المتكلم بالنّظر في أعضاء النطق وما يعرض لها من حركات، فيُعين هذه الأعضاء ويُحدد وظائفها ودور كل منها في عملية النطق، منتهيا بذلك إلى تحليل عملية إصدار الأصوات من جانب المتكلم وهذا النوع من الدراسة سهل المنال للملاحظة الذاتية، فالممارسة الشخصية بطريق ذوق الأصوات ونطقها.

مرة بعد الاخرى وتحديد نقاط النطق وتعيين حركات أعضاء النطق...كلها أمور بين الدراس، فالدّراسات الصّوتية القديمة كانت مبنية على أساسها على هذا النوع من الدرس بوصفه الوسيلة المتاحة التي يمكن الاعتماد عليها.[2]

فالنطق من أبرز نقاط إنتاج الصوت، وله دور فعّال للوصول إلى الحقائق الصوتية من جانب، ومن جانب آخر يصف لنا مخارج الحروف والأجهزة المساعدة في ذلك –أعضاء النطق–.

[1]. غانم قدوري الحمد: أهمية علم الأصوات اللغوية في دراسة علم التجويد، دراسات تأصيلية، مركز تفسير الدراسات القرآنية، الرياض، ط.3، 2015م، ص 37،38.

[2]. غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم الأصوات العربي، دار عمان للنشر والتوزيع، ط.1، عمان، 2004، ص21/20.

2/ علم الأصوات الفيزيائي(الأكوستيكي) Acoustic or physical phonetics:

يعد الصّوت طاقة أو نشاط خارجي تقوم به أجسام مادية ويُؤثر في الأذن تأثيرا يحدث عند السماع، والصّوت اللّغوي أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسماة "أعضاء النطق"، ويشتمل الصّوت على موجات تنتشر في الهواء بسرعة 240 متر في الثانية، ووظيفة علم الأصوات الفيزيائي دراسة التّركيب الطبيعي للأصوات، فهو يحلل الذبذبات والموجات الصوتية المنتشرة في الهواء بوصفها ناتجة عن ذبذبات ذرّات الهواء في الجهاز النطقي المصاحبة لحركات أعضاء هذا الجهاز، ومعنى هذا أنّ وظيفته مقصورة على تلك المرحلة الواقعة بين فم المتكلم وأذن السامع.[1]

"علم الأصوات الفيزيائي، أو الأكوستي: الصوت أَثَرُ سمعي ناتج عن جسم يَهْتَزُّ يؤدي إلى سلسلة من التغيرات في ضغط الهواء، وكل تغير في الضغط يسمى ذبذبة، والذبذبة الواحدة هي حركة الجسم في اتجاه ما ثم عودته في الاتجاه المعاكس، حتى يعود إلى الموضع الذي بدأ الحركة منه، ويقاس الصوت الناتج من ذلك بعدد الذبذبات في الثانية الواحدة، ويسمى التردد، وعندما تتحرك جزئيات الهواء تحت تأثير اهتزاز الجسم يتولد ما يسمى بالموجة الصوتية، لكن ذلك لا يعني تحرك الهواء ذاته، فالموجة الصوتية تنتشر في الهواء بسرعة 340مترا في الثانية الواحدة، وذلك بأن تضغط جزئيات الهواء المجاورة للجسم المهتز على ما يليها، فتنتقل الموجة الصوتية بالاتجاهات كافة، من غير أن تتحرك جزيئات الهواء من موضعها، فإن صادفت تلك الموجة أذن السامع أحس بها ، على مقدار ما فيها من قوة، علماً أن الأذن البشرية يمكنها سماع الأصوات التي يتراوح ترددها بين عشرين ذبذبة في الثانية إلى عشرين ألف ذبذبة في الثانية (1) .وعلم الصوت الفيزيائي حديث العهد بالوجود نسبياً، ووظيفته دراسة التركيب الطبيعي للأصوات، فهو يحلل الذبذبات والموجات الصوتية المنتشرة في الهواء، والناتجة عن تذبذب ذرات الهواء في الجهاز النطقي المصاحبة لحركة أعضاء هذا الجهاز، وكان للتقدم العلمي في مجال علوم الطبيعة فضل في تعريف اللغويين بكثير من خواص الأصوات وطبيعتها، بعد اعتماد المتخصصين في هذا المضمار على أجهزة مختلفة تقوم بتحويل الموجات الصوتية إلى ترددات كهربائية يتم عرضها على شاشات الحاسوب أو طباعتها على الورق، ومن ثم تحليلها ودراستها"[2].

---

[1]. غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم الأصوات العربية، ص21/20.

[2]. غانم قدوري الحمد: أهمية علم الأصوات اللغوية في دراسة علم التجويد، دراسات تأصيلية3، مركز تفسير الدراسات القرآنية، الرياض، ط.3، 2015م، ص 39/ 38.

"علم الأصوات الفيزيائي علم يدرس أصوات الكلام من حيث خصائصها المادية أو الفيزيائية أثناء انتقالها من المتكلم إلى السامع. وهو يبحث في تردد الصوت وسعة الذبذبة وطبيعة الموجة الصوتية وعلو الصوت ودرجته أي نغمه ونوعه (أي جرسه وظاهرة الترشيح وظاهرة الحزم الصوتية وتصنيف الأصوات على أساس فيزيائي. فالأصوات اللغوية تنقسم إلى أصوات موسيقية ذات ذبذبات منتظمة وأصوات ضوضائية أو نشازية أو غير موسيقية). وينطبق هذا التقسيم بشكل تقريبي على الصوائت كأصوات موسيقية ذبذبات منتظمة وأصوات ضوضائية (أو نشازية أو غير موسيقية). وينطبق هذا التقسيم بشكل تقريبي على الصوائت كأصوات موسيقية والصوامت كأصوات ضوضائية. ويمكن تقسيم الأصوات أيضاً إلى قسمين حاد ورزين. كما تمكن قسمتها إلى قسمين آخرين متضام ومنتشر ويدعى هذا العلم أيضاً علم الأصوات الأكوستيكي." [1]

يوضح هذا الفرع من الدّراسات معرفة التركيب الطبيعي للصوت وذبذباته المنتشرة في الفضاء.

3/علم الأصوات السمعي Auditory phonetics :

"علم الأصوات السمعي : يُعد هذا العلم من أحدث فروع علم الأصوات اللغوية، وهو يهتم بالعملية التي تبدأ بوصول الموجات الصوتية إلى الأذن، حتى إدراكها في الدماغ، ولتلك العملية جانبان جانب عضوي، وجانب نفسي، أما الأول فوظيفته النظر في الذبذبات الصوتية التي تستقبلها أذن السامع وفي عمل الجهاز السمعي ووظائفه عند استقبال هذه الذبذبات، ويركز الثاني على البحث في تأثير هذه الذبذبات على عضاء السمع الداخلية، وفي عملية إدراك السامع للأصوات، وكيفية حصول هذا الإدراك، إن عملية إدراك الأصوات اللغوية في الأذن تعمل باتجاه يقابل عملية إنتاج الأصوات اللغوية، فإذا كانت عملية إنتاج الصوت اللغوي تبدأ بإرسال إشارات عصبية من الدماغ إلى عضلات الجهاز الصوتي، لتقوم بالانقباض بحيث تؤثر على الهواء الخارج من الجهاز التنفسي مُصْدِرَةً بذلك موجات صوتية، فإن عملية السمع تبدأ بوصول الموجات الصوتية إلى طبلة أذن السامع وتحويلها من طاقة فيزيائية(موجات صوتية إلى طاقة حركية، ثم تحويل تلك الطاقة الحركية في الأذن الداخلية إلى نبضات كهربائية تنتقل عبر العصب السمعي إلى الدماغ، ليقوم بالتعرف على تلك الأصوات وتحديد معناها، والاستجابة لما تتطلبه من ردود أفعال.

[1].محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط.1، 1982م، ص114.

وقد حظتِ الدراسة في هذا الفرع خطوات مؤكدة، غير أن الاهتمام به لم يزل محصوراً في دائرة ضيقة، هي دائرة المتخصصين تخصصاً دقيقاً والمؤهلين تأهيلاً علمياً يتناسب وعملهم في معالجة أمراض السمع والنطق، وقدرتهم على التعامل مع الأجهزة التي يحتاجها هذا التخصص، وهي ليست متاحة للُّغَوِيّ، أو هو غير قادر على التعامل معها بطريقة تضمن له الدقة في عمله".[1]

"علم الأصوات السمعي علم يبحث في جهاز السمع وفي العملية السمعية ذاتها وطريقة استقبال الأصوات اللغوية وإدراكها. وهو يختلف عن علم الأصوات النطقي الذي يبحث في عملية إنتاج الأصوات اللغوية. كما يختلف عن علم الأصوات الفيزيائي الذي يبحث في عملية انتقال هذه الأصوات من المتكلم إلى السامع".[2]

لا تتحقق للصوت الذي تنتجه أعضاء آلة النطق قيمة فعلية إلاّ بعد أن تستقبله أذن السامع، كما أن وظيفة اللّغة لا تتم إلاّ إذا كان الكلام يحصل بين شخصين أو أكثر، فعملية سماع الأصوات جزء أساسي في أداء اللّغة لوظيفتها لكن آلة السمع يرتبط عملها بعمل آلة النطق أو مصدر التصويت، وقد كان علماء اللّغة يُعنون بدراسة إنتاج الأصوات في آلة النطق من دون الاهتمام بأثرها في السمع[3].

يهتم بما يستقبله السّامع من أصوات وذبذباتها وما يكون لها من أثر على أذن السّامع.

ثانيا: الدّرس الصّوتي عند العرب القدامى:

نال علم الأصـوات الحظ الوافر لدى القدامى من العرب لما لهم من مسـاهمات جليلة القدر في زمن متقدّم، لذا يمثل الجانب النظري والتطبيقي أهم الميزات التي اختص بها الدرس الصوتي عند العرب.

يعتبر علم الأصوات عند العرب القدامى من أصل الجوانب التي تناولوا فيها دراسة اللّغة؛ لأن عماد هذا الدرس بُني على القراءات القرآنية لذلك حظي باهتمام خاص نظرا لعلاقته القوية بالخطاب القرآني، وقد دفعت قراءة القرآن علماء العربية القدامى لتأمل أصوات اللّغة وملاحظتها بدقة، أعطت في وقت مبكر دراسة جيدة للأصوات

[1]. غانم قدوري الحمد: أهمية علم الأصوات اللغوية في دراسة علم التجويد، دراسات تأصيلية3، مركز تفسير الدراسات القرآنية، الرياض، ط.3، 2015م، ص 41/40.

[2]. محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط.1، 1982م، ص114/115.

[3]. غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم الأصوات العربية، ص22.

العربية غير بعيدة عمّا توصّل إليه علماء الأصوات في الضفة الأخرى[1]، إذا يمكننا القول إنّ : "العرب هم أوّل من أفرد هذا الموضوع بالبّحث وذلك لضبط القرآن وأطلقوا عليه اسم تجويد القرآن أو علم التّجويد".[2]

وقد تضافرت مجموعة من الأسباب إلى نشأة الدّراسات الصّوتية عند العرب، من بين تلك الأسباب نجد:

1/ خدمة القرآن الكريم: السّبب الرّئيسي في اهتمام العرب بلغتهم وأصولها من أجل الحفاظ على القرآن الكريم ولغته من التحريف والتغيير، والذي كان دور الصحابة بارزا فيه وأول من قام بجمع القرآن الكريم هو عبد الله بن

ابي قحافة المكنى بأبي بكر الصديق ليأتي بعده الصحابي الجليل عثمان بن عفان ليجمع القرآن أيضا وذلك نتيجة اختلاط الأجناس خوفا على معاني القرآن من التحريف، فعملوا في جهد لا يعرف الملل على إتقان النُّطق بهذه الأصوات، ومن ثمة فإن عناية العرب بالصّوتيات قديمة تعود إلى اليوم الذي بدأ فيه اللّحن فأصاب العربية في أصواتها كما أصابها في نحوها وصرفها...فالرّواية التي تقول أنّ أعرابيا قرأ الآية الكريمة " أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ ۙ وَرَسُولُهُ " بكسر اللاّم في كلمة (رسولِه) بدلا من ضمها من هذا يُفهم أن لحن الأعرابي كان لحنا صوتيا إذ نشأ عنه خطأ في الدلالة، وكان أوّل ما اهتّم به العرب معرفة الوجوه الصحيحة لنطق الحروف وضبطها في النّص القرآني، ونقط أبو الأسود الدؤلي(ت69) في ظاهرة ضابط صوتي وإن كان في مضمونه وغايته يشكل بداية الدّرس النحوي العربي.

يظهر مراحل إعجام اللّغة العربية بدءًا بأبي الأسود الدؤلي وهي ظاهرة ضبط الصوت من خلال وضع علامة تبيّن ما يعرف بالكسرة، الضمة، الفتحة والسكون واصفا النقاط على الحروف لإظهارها.[3]

اما الخليل بن احمد الفراهيدي أبدل نقط الشكل الذي وضعها أبو الأسود الدؤلي بجرات علوية وسفلية للدلالة على الفتح والكسر، وبرأس واو للدلالة على الضم، فإذا كان الحرف المتحرك منونا كررت العلامة وكتبت مرتين فوق الحرف او تحته أو أمامه.[4]

---

[1]. شبل عودة عبد الله اللّحام : دراسة تقويمية لمحتوى الأصوات اللغوية في منهاج اللغة العربية في ضوء المعايير الواجب توافرها فيه، ص33.

[2]. محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، (دط)، (دت)، ص43

[3] سلام اورحمة ،اثر القوانين الصوتية في بناء الانظمة اللغوية، مقابة في التراث العربي القديم ، شبكة الالوكة، قسم الكتب ، ص5

[4] علي بعبوش،تطور النقط العربي من الدؤلي الى الخليل الفراهيدي، مجلة دراسات وابحاث المجلة العربية في العلوم الانسانية و الاجتماعية ،جامعة 20 اوت 1955 سكيكدة، مجلد 13 عدد 2 افريل السنة الثالثة عشر،ت ا 2024/06/30 ص 416

وقد جاء من بعده من زاد في تنظيم تعجيم اللّغة وهو ناصر بن عاصم اللّيثي الذي عمل على وضع النقاط على حروف اللغة العربية للتفريق بينهنا وسهولة النطق بها

2/ مقاومة اللّحن والحفاظ على اللّغة : لم يكن العرب في جاهليتهم وفي صدر إسلامهم بحاجة إلى من يلقنهم أصول لغتهم وقواعدها لأنهم كانوا يتكلمون بما تمليه عليهم سلائقهم وبيئتهم ومحيطهم فكانوا ينطقونها سليقة ونقية بدون تعليم ومعلم ولا موجه يرشد، فقد نشأوا وهم لا يعرفون إلا اللّغة العربية لكن بعد انتشار الإسلام ودخول الأعاجم في حضرة الدولة الإسلامية تفشي اللّحن في صفوف أبناء العربية، وهذا دفع بعلماء العرب للبحث في مجال الأصوات لحماية أصوات العربية وقد حقّقوا إنجازات مبكرة في هذا المجال منها : وضع الوحدات الصّوتية للعربية-تصنيف الأصوات العربية إلى فئات مختلفة وفق معايير خاصة وضعوها لتقسيم الأصوات إلى أصول وفروع صحيحة ومعتلة/مجهورة ومهموسة/شديدة ورخوة.../-دراسة الجهاز النطقي عند الإنسان ثم نسبة كل صوت أو مجموعة صوتية إلى المخرج الذي تنتمي إليه...

3/ **الرّبط والتنسيق بين المباحث الصوتية وبقية مستويات اللّغة**: إذ أنّ العرب قد اعتبروا البحث الصّوتي نواة للبحث اللّغوي الشامل ومستوى من مستويات اللّغة بل هو من أهم ركائز تعريف اللّغة عندهم حيث عرّفوها "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"... وهكذا قام العلماء القدامى بشتّى تخصصاتهم بدراسة الأصوات اللّغوية في وقت مبكر وخصصوا أبوابا مستقلة لهذه الدراسة لاستكمال الدّرس اللّغوي لأنهم وجدوا أنّ الدّراسة والفهم لأنظمة اللّغة العربية لا يتم بمعجمها وصرفها ونحوها من دون دراسة لأصواتها.

كان مبتدأ الدراسة الصوتية عند العرب مع محاولة أبو الأسود الدؤلي في سبيل تحصين اللّغة من اللّحن على الأساس الصوتي، ثم أتى بعده الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) حيث كانت بدايته مع معجم "العين" الذي بناه على أساس مخارج الأصوات، ثم تلى بعده كتاب سيبويه(ت180هـ) والذي نحى منحى أستاذه الخليل إلاّ أنه توسع وأضاف على دراسات شيخه، وكذلك نجد ابن جنّي(ت392هـ) في كتابه "سرّ صناعة الإعراب" الذي تحدث فيه عن مخارج الحروف وصفاتها[1].

[1]. سلام أورحمة: أثر القوانين الصوتية في بناء الأنظمة اللغوية (مقاربة في التراث العربي القديم)، شبكة الألوكة، قسم الكتب، ص من 8/7/6/5.

اهتم اللّغويون العرب القدامى بالنّظام الصّـــوتي للّغة العربية من خلال تحديدهم لمخارج الأصـــوات وصـــفاتها، معتمدين في ذلك على الملاحظة الذاتية والحس المرهف.

أ_ مخارج الأصوات عند القدامى:

المخرج: لغة: "هو موضع الخروج، يقول خرج مخرجا حسنًا وهذا مخرجه".[1]

اصـــطلاحا: أوضـــح الخليل بن أحمد الفراهيدي نقطة التقاء الهواء مع العضـــو الفعّالي في الجهاز النطقي وقد سمّاه بالمخرج.

قسمَّ علماء العربية مخارج الحروف إلى أقسام واختلفوا في أعدادها، فالخليل بن أحمد الفراهيدي جعل مخارج الحروف سبعة عشـر مخرجا من ضـمنها الجوف.[2] وفي العربية تسـعة وعشـرون حرفا، منها خمسـة وعشـرون حرفا صـحاحا وأربعة أحرف جوف وهي الواو والياء والألف اللينة والهمزة مخرجها الجوف.[3]

أما عدد مخارج الحروف عند سـيبويه سـتة عشـر مخرجا إذ نجده يقول: "وللحروف العربية سـتة عشـر مخرجا"[4]، وافق سيبويه شيخه الفراهيدي من حيث التقسيمات في مخارج الحروف إلّا أنه زاد المخارج الجوفية وحروفها.

وقد تبعه ابن جنّي والذي يعتبر أول من أفرد كتاب مسـتقل لدراسـة الأصـوات العربية وهو كتاب "سـرّ صـناعة الإعراب"، فقد اتّفق مع سـيبويه في إحصـاءه لعدد مخارج الأصـوات وقد روي في كتابه هذا: "اعلم أن مخارج هذه الحروف ستة عشر".[5]

---

[1]. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (دط)، 1965، ص249.

[2]. ابن الجزري: النشر في القراءات العشر، دار الكتب العلمية، بيروت، ج.1، ص198.

[3]. الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، تح مهدي المخزومي، (دط)، (دت)، ص5711.

[4]. سيبويه: الكتاب، تح عبد السلام هارون، دار الجبل، ط.1، بيروت، ج.4، ص433.

[5]. ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج.1، ص46.

وقد صنّف العرب القدامى مخارج الأصوات اللّغوية من أقصى الحلق إلى الشفتين ترتيبا تصاعديا، جعلها الخليل على شكل مجاميع كل مجموعة تحتوي على عدة أصوات رأى فيها اتحادًا في النطق وتطابقا في المخرج، أطلق على كل واحدة صفة تميزها نذكر:

1- **حروف الحلق**: (ع، ح، ه، خ، غ) لأن مبدأها من الحلق.
2- **حروف اللّهاة**: (ق، ك) لأن مبدأهما من اللّهاة.
3- **الحروف الشجرية**: (ج، ش، ض) لأن مبدأها من شجر الفم أي مخرج الفم.
4- **الحروف الأسلية**: (ص، س، ز) لأن مبدأها أسلة اللّسان أي طرف اللسان.
5- **الأصوات النطعية**: (ط، د، ت) لأن مبدأها من نطع الغار الأعلى.
6- **الأصوات اللثوية**: (ظ، ذ، ث) لأن مبدأها من ذلق اللّسان.
7- **الأصوات الذلقية**: (ر، ل، ن) لأن مبدأها من ذلق اللّسان وهو تحديد طرفيه كذلق اللّسان.
8- **الأصوات الشفوية**: (ف، ب، م) لأن مبدأها من الشفه.
9- **الأصوات الهوائية**: وهي (و، أ، ي، الهمزة)[1]، هذه الأصوات لم تنسب إلى مخرج صوتي معين فهي موضع خلاف لأنها هاوية في الهواء لا يتعلق بها شيء.

أوجد الخليل بن أحمد الفراهيدي طريقة في ضبط معجمه وذلك بمخارج الأصوات على ترتيب آخر صوت في الحلق، موضحا طريقة جديدة في كتابة المعاجم.

(ع، ه، ح، خ، غ، ك، ج، ي، ش، ض، ص، س، ز، ط، د، ت، ظ، ث، ذ، ر، ل، ن، ف، ب، م، و، أ، ى، ء)، هذا هو الترتيب الذي اعتمده في بحث الطالب عن المفردات داخل معجم العين للفراهيدي.

فالخليل اعتبر الجوف مخرجا واستبعد الخياشيم، والأصوات عنده لها ستة عشر مخرجا كان لها عشر مسميات نسبة إلى مخارجها:

1- **أحرف الجوف**: هي أصوات المد الثلاثة، الألف المفتوح ما قبلها والياء المكسور ما قبلها والواو المضموم ما قبلها فتسمى جوفية.

[1]. إبراهيم خليل الرفوع: الدرس الصوتي عند أبي عمر الداني، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط.1، عمان، 2011، ص57/56.

2- **أحرف الحلق**: هي الهمزة والهاء والعين والحاء والغين والخاء، وقد اختلف مع ابن سينا حيث جعل الخاء من مخرج اللّهاة وجعل الغين أخرج من ذلك والكاف من مخرج العين.[1]

3- **أحرف اللّهاة**: حرفا القاف والكاف.

4- **أحرف الشجر**: الجيم والشين والياء اللينة وهي الياء الساكنة المفتوح ما قبلها.

5- **أحرف الذلق**: النون واللام والراء.

6- **أحرف النطع**: وهو السقف الأعلى للحنك، وهي الطاء والدال والتاء.

7- **أحرف أسلة اللّسان**: الصاد والسين والزاي.

8- **أحرف اللّثة**: الطاء والذال والثاء.

9- **أحرف الشفاه**: الفاء والباء والميم والواو الساكنة المفتوح ما قبلها.

10- **أحرف الخيشوم**: هي المجموعة التي تصاحب النون والميم الساكنين والتنوين عند الإدغام في قراءة القرآن الكريم وبعضها تصاحب النون والميم المتحركتين.[2]

جاء بعد الخليل تلميذه سيبويه الذي خصّ في كتابه "الكتاب" باب بعنوان "الإدغام".

قسَّمَ الأصوات العربية على ستة عشر مخرجا إذ نجده يقول: "ولحروف العربية ستة عشر مخرجًا" فللحلق منها ثلاثة:

1- فأقصاها مخرجا الهمزة والألف والهاء.

2- ومن أوسط الحلق مخرج العين والحاء.

3- وأدناها مخرجا من الفم العين والخاء.

4- ومن أقصى اللّسان وما فوقه من الحنك الأعلى مخرج القاف.

5- ومن أسفل من موضع القاف من اللّسان قليلا، وما يليه من الحنك الأعلى مخرج الكاف.

6- ومن وسط اللّسان، بينه وبين وسط الحنك الأعلى مخرج الجيم والشين والياء.

7- ومن بين أول حافة اللّسان، وما يليه من الأضراس مخرج الضاد.

---

[1]. ابن سينا: رسالة أسباب الحروف، المطبعة السلفية، القاهرة، (دط)، 1352، ص 131.

[1]. المجلة الجامعية، العدد السابع عشر، المجلد الثاني، أغسطس2015.

8- ومن حافة اللّسان من أدناها إلى منتهى طرف اللّسان، وما بينهما وبين ما يليها من الحنك الأعلى، وما فوق الضاحك والناب والرباعية والثنية مخرج اللاّم.

9- ومن طرف اللّسان، بينه وبين ما يفوق الثنايا مخرج النون.

10- ومن مخرج النون، غير أنه أدخل في ظهر اللّسان قليلا لانحرافه إلى اللاّم مخرج الراء.

11- وما بين طرف اللّسان، وأصول الثنايا مخرج الطاء والدال والتاء.

12- ومما بين طرف اللّسان، وفويق الثنايا مخرج الزاي والسين والصاد.

13- ومما بين طرف اللّسان، وأطراف الثنايا مخرج الظاء والذال والثاء.

14- ومن باطن الشفه السفلى، وأطراف الثنايا العليا مخرج الفاء.

15- وما بين الشفتين مخرج الباء والميم والواو.

16- ومن الخياشم مخرج النون الخفيفة.[1]

كما نجد أيضا ابن سينا في القرن الخامس الذي ألّف رسالة صغيرة في الأصوات العربية سماها "أسباب حدوث الحروف" وخصّ فصلا كاملا حول مخارج الأصوات، حيث ميّز بين مصطلحين هما مخارج الحروف ومحابسها "فالمخارج يقصد بها مجرى الهواء أو طريقه الذي يخرج منه، أما المحابس فهي على ما يبدو المخارج الصوتية عند العلماء العرب"،[2] كما نلحظ أنّ ابن سينا لم يخالف العلماء الذي سبقوه ولم يضف جديد يتعلق بمخارج الأصوات، ابن سينا "كان تناوله للدراسة تناولاْ مبتكرا ودقيقا، إلاّ أنه لم يضف شيئاْ يذكر على مذكره الخليل وسيبويه فيما يخص مخارج الأصوات".[3]

اهتم القدامى بتفصيل صفات ومخارج الحروف ومن أبرزهم: الخليل بن أحمد الفراهيدي، سيبويه، وابن سينا.

---

[1]. سيبويه: الكتاب، ج2، ص405.

[2]. ابن سينا: أسباب حدوث الحروف، ص10.

[3]. نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، دار هناء، ط.1، القاهرة، 2000، ص107

ب_ صفات الأصوات عند القدامى: تمثلت صفات الحروف والأصوات عند القدامى للتمييز فيما بينها وذلك لوجود بعض الأصوات التي تشترك في مخرج واحد.

1-**الصّفة:** "هي كل ما من شأنه أن يكسب الصوت اللّغوي ميزة خاصة أو جرسًا خاصًا يميزه عن باقي الأصوات لا سيما التي تشاركه في المخرج نفسه".[1]

لكن تعريف علماء التجويد كان أشمل وأدق حينما يصفون صفة الصوت اللّغوي بأنه: (الكيفية العارضة للصوت عند حصوله في المخرج)[2] من جهر وهمس، وشدة ورخاوة، وإطباق وانفتاح، واستعلاء واستفال، ومدّ ولين، وصفير، وتفشي، واستطالة، وتكرير، انحراف، وغنة، وقلقلة، ونفخ.[3]

ولعل من أبرز العلماء الذين اهتموا بصفات الحروف نجد: سيبويه في باب عدد الحروف ومخارجها ومهموسها ومجهورها وأحوالهما واختلافهما[4]، وأيضًا ابن جني والزركشي وغيرهم...

2- أنواع الصفات

قسّم علماء العربية قديمًا صفات الحروف إلى قسمين من حيث التمييز وعدمه:

أ- صفات مميزة: سميت بهذا الاسم لأنّ من شأنها التمييز بين الأصوات المتشاركة في المخرج الواحد مثلاً: (ث، ذ، ظ) مخرجها واحد، والذي جعل جرسها مختلفاً في السّمع هو اختلاف صفاتها المصاحبة لها في تكوينها في مخرجها، فالثاء مهموس، والذال مجهور، وصفة الجهر في الذال ميزته عن الثاء، والضاء مجهور مطبق، وصفة الاطباق فيه ميزته عن الذال وهكذا، وأهم الصفات المميزة الجهر ويقابله الهمس، والشّدة تقابلها الرخاوة، والاطباق يقابله الانفتاح.[5]

---

[1]. أبو بكر حسيني: الصوتيات العربية، مطبعة مزوار، ط.1، الوادي، 2013، ص69.

[2]. محمد الصاوي قمحاوي: البرهان في تجويد القرآن، دار الفكر، ط10، بيروت، 1403هـ، ص19.

[3]. ابن الطحان: مخارج الحروف وصفاتها، تح: محمد يعقوب تركستاني، مركز الصحف الالكتروني، بيروت، 1984، ص77.

[4]. سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الجبل، ط.4، بيروت، ج.4، ص43.

[5]. ابن جني: سر صناعة الاعراب، تح: حسن هنداوي، ص51-52.

ب– صفات محسنة: وهي مجموعة الصفات التّي لا ضد لها، ومعنى التّحسين في هذه الصفات أنها تعطي للصوت جرسه الخاص به، من غير أن يكون لها سمة التفريق بين الأصوات فهي محسنة للأصوات ولا تكون سببًا لتمييزها عن غيرها.[1]

– الجهر والهمس:

صفتين متضادتين، عرَّف سيبويه الجهر في قوله: "حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النّفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت فهذه حال المجهورة".[2]

حروفه تسعة عشر حرفاً هي: "أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ي."[3]

لكن المبرِّد خرج عن سيبويه في تعريفه لصفة الجهر: "بأنها حروف إذا رددتها ارتدع فيها الصوت."[4]

أما الهمس فيقول سيبويه: "أما المهموسة فهي التي ضعفت الاعتماد على مخرجها حتى جرى النفس معها، وقد جمعت في قولك: "فحثه شخص سكت".[5]

يمثل طريقة اكتشاف الأصوات المجهورة والمهموسة وقد تمّ جمع الحروف المهموسة في قوله: فحثه شخص سكت.

2– الشّدة والرخاوة:

الشدة: هي انحباس الصّوت عند النطق لكمال الاعتماد على المخرج، أما الرخاوة فهي جريان الصوت مع الحرف لضعف الاعتماد على المخرج،[6] فالحرف الشديد عند سيبويه هو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه وهي:

---

[1]. غانم قدوري الحمد: مدخل إلى علم الأصوات العربية، ص117.

[2]. سيبويه: الكتاب، ص434.

[3]. صبحي الصالح: دراسات في فقه اللّغة، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1960، ص281.

[4]. المبرد: المقتضب، تح: حسن حمد، دار الكتب العلمية، ط1999،1، ج1، ص197.

[5]. سيبويه: الكتاب، ص434.

[6]. حسني عبد الجليل يوسف: علم قراءة اللّغة العربية الأصول والقواعد والطرق، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص68-69.

"الهمزة والقاف والكاف والجيم والطاء والتاء والدال والباء" ذلك أنّك لو قلت الحج ثم مددت صـــوتك لم يجري ذلك.[1]

أما الرخاوة فهي ضد الشّدة وهي انطلاق الصوّت عند النطق بالحرف لتمام ضعفه لضعف الاعتماد على مخرجه وهي: "الثاء والحاء والخاء والذال والزاي والســين والشــين والصــاد والضــاد والظاء والعين والفاء والهاء والواو والياء والألف". [2]

تختلف صفة الشّدة والرخاوة من حيث جريان الصّوت أو عدمه، فإذا جرى الصّوت مع الحرف نقول بأن هذا الحرف رخو، وإذا منع الصوت أن يجري معه فهو حرف شديد.

التوســط:هو عدم كمال جريان الصــوت مع الحرف وعدم انحباســه عند النطق به فهو بين صــفتين، أين ينحبس الصوت مثل حروف الشدة ولا يجري مثل حروف الرخاوة.[3]

3- الاطباق والانفتاح:

الاطباق: هو إلصاق الجزء من اللّسان بما يحاذيه من سقف الحنك الأعلى، وانحصار الصّوت بينهما عند النطق بحروفه وهي الصاد والضاد والطاء الظاء.

والانفتاح: هو افتراق اللّســـان عن الحنك الأعلى، بحيث يخرج الهواء من بينهما عند النطق بحروفه، والحروف المنفتحة عددها خمســة وعشــرون حرفًا وهي ما ليس مطبقا من الحروف العربية، [4] أي أنّ الحروف المنفتحة كل ما ســوى حروف الاطباق وهي: "الألف والباء والتاء والثاء والجيم والحاء والخاء والدال والذال والراء والزاي والســين والشين والعين والغين والفاء والقاف والكاف واللّام والميم والنون والهاء والواو والياء".

4- الاستعلاء والاستفال:

[1]. سيبويه: الكتاب، ص434.

[2]. صبحي الصالح: دراسات في فقه اللّغة، ص281.

[3] شرح متن الجزرية الدورة الثانية. صفحة 3

[4]. حسني عبد الجليل يوسف: علم قراءة اللّغة العربية الأصول والقواعد والطرق، ص69.

عرّف ابن جنّي صفة الاستعلاء في قوله: "أن تتصعد في الحروف في الحنك الأعلى، والحروف المستعلية سبعة يجمعها قولك: خص- ضغط- قظ، فأربعة منها فيها مع استعلائها إطباق وقد ذكرناها، والقاف لا إطباق فيها مع استعلائها".[1]

وعليه فالحروف المستعلية هي الخاء والصاد والظاء والضاد والغين والقاف والطاء، منها المطبقة الصاد والظاء والطاء والضاد والتي لا إطباق فيها: الخاء والغين والقاف.

والاستفال بخلافه أي هو انخفاض أقصى اللّسان عن الحنك الأعلى عند النطق بحروفه، وهو كل الحروف ما عدا حروف الاستعلاء.

5- الذّلاقة والإصمات:

أصوات الذّلاقة هي التي تخرج من طرف اللّسان وهي ستة أصوات: "الراء واللام، والنون والفاء، الباء والميم" وما عدا هذه الحروف حروف مصمتة، وذكر الخليل أنّ هذه الأصوات إذا وردت في كلمة رباعية أو خماسية لا يوجد فيها حروف الذلاقة، ندرك أنّ الكلمة دخيلة.

وقد حدد ابن جنّي الحروف المصمتة بقوله: "ومنها الحروف المصمتة، وهي باقي الحروف...أي صمت عنها أن تبنى منها كلمة رباعية أو خماسية معراة من حروف الذلاقة."[2] يوضح أنّ الحروف المصمتة في الرباعي والخماسي معرّاة من حروف الذلاقة

6- القلقلة:

هي شدّة الصوت، وحروف القلقلة خمسة يجمعها قولك: "جد قطب" سميت بذلك لشدة ضغط صوتها عند الوقف لأنّ هذه الأحرف مجهورة شديدة.

7-الصّفير:

[1]. سر صناعة الاعراب، شركة مكتبة مطبعة مصطفى الطبي، ط1، 1954، ص70-71.

[2]. ابن جني: سر صناعة الاعراب، ج.1، ص64.

وهي الأصوات التي تخرج من بين الثنايا وطرف اللّسان فينحصر الصّوت هناك فيأتي الصفير، أصواته تشبه صوت الطائر، حروفه ثلاثة: "الصاد والزاي والسين"، وقد تحدث عن هذه الصفة ابن الجزري في قوله: "وهذا ينطبق على- ز- س- ص- فهذه الأصوات تخرج من رأس اللّسان عند اقترابه من أصول الثنايا العليا، ولهذا تسمى أيضًا أسلية نسبة إلى أسل اللّسان أي حده".[1]

8- التّفشي:

اختلفوا في تحديد الأصوات التي تتميز بهذه الصفة، حيث ذكرها سيبويه في وصفه للشين، لكن أضاف بعضهم الفاء والظاء وبعضهم أضاف الراء والصاد والسين والياء والثاء والميم.[2]

9- الاستطالة:

الحرف المستطيل هو الضاد، لأنه استطال عن الفهم عند النطق به حتى اتّصل بمخرج اللّام وذلك لما فيه من القوة بالجهر والاطباق والاستعلاء.[3]

10- التّكرار:

المكرر: هو حرف شديد يجري فيه صوت لتكريره وانحرافه إلى اللاّم فيتجافى للصّوت كالرخوة ولو لم يكرر لم يجر الصّوت فيه وهو الراء.[4] إذن الحرف المكرر يتمثل في الراء فقط.

تظهر كل هذه التحليلات لمخارج الأصوات وصفاتها تلك العناية الفائقة لعلماء اللغة والقرّاء في هذا المجال رغم افتقارهم لوسائل التشريح آنذاك.

ثالثا: الدّرس الصوتي عند المحدثين العرب والغرب:

[1]. ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، تصحيح: علي محمد ضياع، دار الفكر، ج1، ص203.
[2]. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، ص118-119.
[3]. المرجع نفسه، ص119.
[4]. سيبويه: الكتاب، ج.1، ص266.

ظهر في القرن العشـرين العلماء الغرب الذين زاد اهتمامهم بعلم الأصـوات، وكانت لهم جهود معتبرة في ذلك واستنبطوا مفاهيم عدّة كان العرب قد أغفلها.

وقد ظهرت شخصيات كان لها الأثر البارز على غرار دي سوسير، والأمير ترياتسكوي، وغيرهم...

بيد أنّ ديسـوسـير كان منظرا وكان له مكانة خاصـة في نظر الدّارسـين لا يشـاركه فيها غيره من العلماء المحدثين، فهو يمثل مدرسة فكرية وضعت قواعد ثابتة كانت بمثابة اللّبنات الأولى للمدارس اللغّوية المعاصرة يقول فيرث: " إنّ كتاب ديسوسير المشهور الذي لم يفهم إلا قليلاً، كان حجرًا من أحجار الأساس في علم اللّغة".[1]

أما الدّرس اللّغوي العربي الحديث فإنه أمر حديث العهد نسـبيًا؛ لم يذكر من قبل السـتينات، سـواء في مجال التّدريس أو البحث، فلم يكن لهذا العلم خطة واضـحة، ولا برنامج شـامل يسـير على هديه الدارسـين، ولم تكن له مؤسسة خاصة ترعاه، بل كان مجرد مبادرات فردية قليلة، استعان أصحابها بالترجمة في مراحله الأولى لهذا العلم.[2]

إذن فالدّرس الصّـوتي العربي الحديث وليد جهود عصـرية لم يكن موجود من قبل، إلاّ بعد دراسـة العرب لما قام به الدراسين الغربيين وذلك باستعانتهم بالترجمة. ويعتبر الدّرس الصّوتي المستوى الأول لدراسة اللّغة وأهمها والعمد في دراسـة المسـتويات الأخرى للغة، إذ نجد اختلافًا ملحوظًا بين العرب والمحدثين في دراسـة الأصـوات العربية، وهذا راجع للتّطور الصـوتي الذي اعترى أصـوات اللغة العربية، فاختلف نطق القدماء لبعض الأصـوات عن نطق المحدثين من ثمّ حصل الاختلاف في وصفهم لها[3]، ويعود ذلك إلى تطور الأجهزة والآلات وعامل الاختبار كمنظار الحنجرة أو الأشعة المجهولة التي توفرت للمحدثين دون القدماء، وبذلك حصل الغموض في وصف بعض الأصوات.

وتظهر إسـهامات المحدثين الصـوتية في تلمذة الدّارسـين العرب –أغلبهم مصـريين–لأسـاتذتهم الغربيين، خلال متابعة دراسـتهم في الجامعات الأوروبية، فتأثروا بهم وذلك يظهر من خلال كتاباتهم حين طبّقوا ما درسـوه من أفكار غريبة على الأصوات العربية، وذلك محاولة منهم إظهار الدّرس الصّوتي العربي في حلة جديدة.

---

[1]. كمال بشر: التفكير اللغوي بين القديم والحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2005، ص86-88.

[2]. مقدمة الترجمة العربية لكتاب دي سـوسـير: دروس في الألسـنية العامة، تر: صـالح القرمادي، محمد الشـاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985، ص8.

[3]. رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، ط.3، القاهرة، 1997، ص62.

ويعتبر إبراهيم أنيس أوّل من فتح باب الدراسة في مجال علم الأصوات، حيث ألّف كتاب "الأصوات اللغوية"، تناول فيه الأصـــوات عند المحدثين وما توصـــل إليه الباحثون الغربيون من نتائج علمية حديثة من خلال الأجهزة والآلات.

ثم أتى بعده العديد من العلماء العرب المحدثين أمثال: كمال بشر، رمضان عبد التواب، تمام حسان، محمود السعران...إضافة إلى إسهامات علماء مستشرقين من خلال كتاباتهم نذكر منها: "دروس في علم أصوات العربية" لجان كانتينو ترجمة صالح القرمادي، وكتاب "العربية الفصحى" لهنري فليش ترجمة عبد الصبور شاهين.

1/ الأصوات العربية عند المحدثين:

قسّم المحدثون الأصوات على أساسين اثنين:

أ- الأصوات الصّامتة: وهي ما يطلق عليها إبراهيم أنيس بالأصوات الساكنة[1]، وتمام حسان بالصحاح[2]، وأحمد مختار عمر بالسواكن[3]، وعند القدماء الأصوات الصحيحة.

ب- الأصوات الصّائتة أو المتحركة: وهي عند إبراهيم أنيس أصوات اللين[4]، وأطلق عليها تمّام حسان بالعلل[5]، وعند القدماء بالحركات، والبعض الآخر بالمصوتات، وهي الفتحة والضمة والكسرة، إذا كانت مرفقة بحروف المد واللين وهي الألف والواو والياء.

تختلف الأصوات الصّامتة عن الصّائتة بأنّه يحدث أثناء النطق بها اعتراض لمجرى الهواء، اعتراضًا تاما أو تضييق لمجرى الهواء الصّوامت في اللّغة العربية ثمانية وعشرون صوتًا تبدأ بالهمزة وتنتهي بالواو، صنّفها المحدثين على أسس ثلاث:

1- وضع الأوتار الصوتية.
2- مواضع النطق ومخارجه.

---

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

[2]. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مكتب النشر للطباعة، (دط)، (دت)، ص113.

[3]. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط.4، القاهرة، 2006، ص135.

[4]. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص26.

[5]. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، ص113.

3- حالة ممر الهواء في أثناء النطق.[1]

رتّب القدماء الأصوات من الحلق إلى الشفتين، ورتّبها المحدثون من الشفتين إلى الحنجرة ولعلّ هذا الجديد الذي ابتكره علماء الدّرس الصّوتي الحديث.

أ/ مخارج الأصوات عند المحدثين:

المخرج عندهم: هو الموضع الذي يتكون فيه الصّوت وهو مكان نطق الأصوات، وبذلك يكون مفهوم المخرج أو موضع النطق واحد عند القدماء والمحدثين.[2]

وعدد المخارج عند المحدثين مختلف عما هو الحال عند القدماء، وبسبب هذا الاختلاف نشأ تطور الدّرس الصّوتي الحديث، وقد أمد التقدم الصناعي في بلدان الغرب الباحثين بالوسائل والآلات الجديدة التي ساعدتهم كثيرا في دراساتهم فمنهم من جعلها تسعة[3].

ومنهم من عدّها عشرة ومنهم من قال أنها أحد عشرة[4]، ومنهم من قال اثنا عشرة مخرجا.[5]

فمن رأى أنّ مخارج الأصوات عشرة رتّبها على هذا الترتيب:

1- الشفه: ويسمى الصّوت شفويا وأصواته هي :"الباء والميم والواو."

2- الشفه مع الأسنان: ويسمى الصّوت الشفوي أسناني وأصواته هي :"الفاء".

3- **الأسنان:** ويسمى الصّوت أسناني وأصواته هي" الثاء والذال والظاء".

---

[1]. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص243.

[2]. عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي، دار الفكر، ط.1، دمشق،2007، ص25.

[3]. سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام، (دط)، مصر، القاهرة، 2005، ص200-201.

[4]. محمود السعران: علم اللّغة مقدمة القارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (دت)، ص315-319.

[5]. عبد الرحمن أيوب: أصوات اللّغة، مطبعة الكيلاني، ط.2 ،1967، ص181-182.

4- الأسنان مع اللثة: ويسمى الصّوت أسناني لثوي وأصواته هي : "الدال والضاد والتاء والطاء والسين والصاد والزاي".

5- اللّثة: ويسمى الصّوت لثويا وأصواته هي: "اللام والراء والنون ".

6- الغار: ويسمى الصّوت غاريا وأصواته هي: "الشين والجيم والياء".

7- الطبق: ويسمى الصّوت طبقيا وأصواته هي:" الكاف والعين والخاء".

8- اللّهاة: ويسمى الصّوت لهويا وأصواته هي :"القاف".

9- الحلق: ويسمى الصّوت حلقيا وأصواته هي: "العين والحاء".

10-الحنجرة: ويسمى الصّوت حنجريا وأصواته هي: "الهمزة والهاء".[1]

ومن المحدثين من جعل المخارج تسعة وهي:

1- **الأصوات الشفوية:** التي تقع بانضمام الشفتين إلى الأخرى مثل: الباء والميم والواو، وفي الواو يكون الوصف الأدق من أقصى الحنك إذ عند النطق بها يقترب اللّسان من هذا الحنك.
2- **الأصوات الشّفوية الأسنانية:** هي التي تقع بين الشفة السفلى منطبقة على الثنايا مثل: "الفاء".
3- **الأصوات الشّفوية الأسنانية:** هي التي تقع بين الشفة السفلى منطبقة على الثنايا مثل: "الفاء".
4- **الأصوات التي بين الأسنان:** هي التي تقع بوضع طرف اللّسان بين الأسنان العليا والسفلى منفرجة انفراجا قليلا مثل: "الذال والتاء والظاء ".
5- **الأصوات الأسنانية:** هي التي تقع بوضع اللّسان على أطراف الثنايا العليا أو على مغارزها مثل: "الثاء والدال والنون، السين والزاي ".
6- **الأصوات الأدنى حنكية:** وهي التي تقع بوضع اللّسان على أدنى الحنك مثل: "الكاف والقاف "إذ كان قبل حركته الكسرة، الفتحة الممالة إمالة شديدة نحو: "الشين والجيم والباء واللاّم".
7- **الأصوات الأقصى حنكية:** هي التي تقع بضم ظهر اللّسان إلى الجزء الخلفي من الحنك نحو: "الكاف والقاف" قبل الفتحة والضمة المنفتحة قليلا.

[1]. رمضان عبد التواب: مدخل إلى علم اللّغة، (دط)، مصر، 1985، ص181-182.

8- **الأصـوات اللّهوية:** نسـبة الى اللّهاة وهي التّي تقع بضـم ظهر اللّسـان الى غشـاء الحنك واللّهاة مثل: "القاف والخاء والغين".[1]

9- **الأصوات الأقصى حلقية:** وهي التي تقع أقصى الحلق أو بالأحرى في رأس قصبة الرئة وهو قادر على الانفتاح والانغلاق مثل: "الهمزة والهاء".

10- **الأصوات الأدنى الحلقية:** وهي التي تقع بتضييق أدنى الحلق وبانقباض من جداره مثل: "الحاء والعين".[2]

ب/ صفات الأصوات عند المحدثين:

1- **الجهر**: هو اقتراب الوترين للصوتين بعضهما من بعض أثناء مرور الهواء أثناء النطق فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح مرور الهواء، ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات منتظمة لهذه الأوتار[3]، والأصوات المجهورة أوضح في السّمع من الأصوات المهموسة وقد برهن الاستقراء على نسبة شيوعها أربعة أخماس الكلام في حين أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة.[4]

2- **الهمس**: وهو انفتاح الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه ومن ثم لا يتذبذب الوتران الصوتيان فمعيار الفصل بين الجهر والهمس عند المحدثين هو تذبذب الوترين الصوتيين أو عدم التذبذب.[5]

3- **الشدة والرّخاوة والمتوسطة** : وتسمى عند المحدثين الأصوات الانفجارية التي تكون بانحباس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسًا تامًا في موضع من المواضع وينتج عن الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتًا انفجاريًا.[6]

والرّخاوة عند المحدثين تسمى الاحتكاكية، فعند النطق بها لا نحبس الهواء احباسا محكما وإنما يكتفي أن يكون مجراه عند المخرج ضيقا جدا، ويترتب على ضيق المجرى أنّ النّفس في أثناء مروره بمخرج الصّوت يُحدث نوعا من

---

[1]. جان كانتينو: دروس في علم اصوات العربية، تر: صالح القرمادي، مركز الدراسات والبحوث، (د.ط)، تونس، 1966، ص22.

[2]. جان كانتينو: دروس في علم اصوات العربية، ص22.

[3].كمال بشر: علم الأصوات، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط.1، عمان، 2010، ص174.

[4].ابراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر، (دط)، (دت)، ص21-22.

[5].كمال بشر: علم الأصوات، ص87.

[5]. ابراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص23.

الصّفير أو الحفيف، تختلف شدّته تبعًا لشدة ضيق المجرى[1]، وهي: الفاء والضاء والثاء والزاي والصاد والسين والشين، الغين والعين والحاء والهاء.[2]

أما المتوسطة فهي عند المحدثين تسمى بالأصوات المانعة أو السائلة وهي: الراء والعين واللّام، والميم والنون.[3]

4- **الاستطالة:** وتعني عند المحدثين أن يستطيل أو يمتد مخرج الصّوت متى يتصل بمخرج آخر، وتشمل هذه الصّفة عندهم "الضاد" القديمة الرخوة فقط، عندما تتصل بمخرج اللامّ الجانبية فتكون صوتا احتكاكيًا جانبيا.[4]

5- **التّفشي:** يفيد مالبرج في صفة التّفشي المصاحبة لصوت السين قائلا: "وهو أن يشغل اللّسان أثناء النطق بالصّوت مساحة أكبر ما بين اللّثة والغار"، وهو وصف صادق على الشين ولولا التفشي لصارت الشين سينا كما يحدث لدى بعض ذوي العيوب النطقية، ولا سيما الأطفال الذين لا يجدون عناية ممن حولهم من الكبار.[5]

6- **الصّفير:** علّل المحدثين نشوء الصّفير لقوة الاحتكاك معها[6]، نتيجة ضيق المجرى عند مخرج الصوت، وعلى قدر ضيقه يكون علو الصوت، فهي عند المحدثين: الثاء والذال والزاي والسين والزاي والصاد.

7- **القلقلة:** القلقلة عند المحدثين انفجارية وهناك مراحل ينبغي توافرها لتكون هناك قلقلة وهي:

- في حالة الوقف.
- حبس الهواء بصورة تامة.
- إطلاق الصوت

---

[1]. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص24.

[2]. تمام حسان: مناهج البحث في اللّغة، دار الثقافة، (دط)، المغرب،1979، ص97-103.

[3]. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللّغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط.1، عمان، 2010، ص150.

[4]. ابراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص66.

[5]. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، القاهرة، مصر، 2000، ص29.

[6]. محمد مكي بن أبي طالب القشي: الرعاية للتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، دارعمان، (دط)، عمان، 1999، ص122-123.

– مع الإطلاق إتباعه بصويت أو حركة خفيفة فتنقل من السكون إلى شبه تحريك.[1]

8– التّكرار: وصــفه المحدثون بالتقاء طرف اللّســان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا فيتكرر النطق بها، كأنما يطرق طرف اللّسـان حافة الحنك طرقًا لينًا يسـيرًا مرّتين أو ثلاث، فتكرر ضـربات اللّسـان على اللّثة تكرارًا سـريعا ويكون اللّسان مسترخيًا في طريق الهواء الخارج من الرئتين.[2]

9– الإطباق والانفتاح: الإطباق عند المحدثين وصفوه بالتفخيم أي بعبارة أدق أصوات كاملة التّفخيم، والتفخيم معناه ارتفاع مؤخر اللّسـان إلى أعلى قليلاً في اتجاه الطبق اللين وتحركه إلى الخلف قليلا اتجاه الحائط الخلفي للحلق، ولذلك يسميه بعضهم الإطباق وذلك بالنّظر إلى الحركة العليا للسان.[3]

أما الانفتاح عند المحدثين فهو ما عدا التفخيم أو عدم ارتفاع مؤخر اللّســان، وعدم تركب المخرج وذلك في بقية الأصوات.[4]

10–الاستعلاء والاستفال: الاستعلاء أو التفخيم عند المحدثين وصفوه بارتفاع اللّسان عند النطق بالحرف إلى الحنك الأعلى، وحروفه سبعة يجمعها قولك: حض، ضغط، قظ.

أما الاســتفال أو التّســفل: فهو انحظاظ اللّســان عند خروج الحرف من الحنك إلى قاع الفم، وحروفه ما عدا حروف الاستعلاء السبعة وهي اثنتان وعشرون حرفًا جمعها بعضهم في بيتين:

خذ حروف الاستفال * واتركن من قال إفكا**

ثبت عيز من يجو * دحرفه إذ سل شكا**

---

[1]. كمال بشر: علم الأصوات، دار صفاء للنشر والتوزيع، ص116.

[2]. المرجع نفسه، ص 66.

[3]. محمد مكي بن أبي طالب القشي: الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، ص 122-123.

[4]. عبد العزيز أحمد علام: عن علم التجويد القرآني في ضوء الدراسة الصوتية الحديثة، ط.1، القاهرة، 2006، ص89.

استفاد علماء الأصوات المحدثين بما أنتجه فكر الأولين معترفين بفضلهم في هذا الفرع من فروع اللسانيات، وقد ظهر عدد من هؤلاء العلماء مثل ابراهيم أنيس، أحمد عمر مختار، وكمال بشر

وبعد التقدم العلمي الذي ساهم في إثبات ما جاء به القدامى من خلال معدّات وآلات متطوّرة وتقنيات مخبرية أظهرت الدّقة لما توصل له الأولون في تفصيل حيثيات دقيقة في مخارج وصفات الأصوات.

مـــلخص الفصل الأول:

برز علم الأصــوات كأحد العلوم الأصــلية في اللّســانيات لما له من أهداف في طريقة النطق وكيفية نســخ المؤلفين والأدباء لإبداعاتهم وقد كان للعرب القدامى جليل القدر في توضــيح كل الملتبســات من صفات ومخارج للأصوات وتوضيح الأعضاء الفيزيولوجية المؤثرة في إنتاج الصوت.

وكان أهم أعلام العرب القدامى في عالم الأصــوات الخليل بن أحمد الفراهيدي، ثم لحق الرّكبا ابن جني وابن سينا، ولم يتركوا شاردة ولا واردة إلا وهموا في تأصيلها.

وتبعهم المحدثون من العرب والغرب الذين اهتموا باللسانيات كعلم جديد وفد على الساحة العلمية من أمثال "دو ســوســير De Saussure"، "أندري مارتيني Andre Martinet"،" جاكبســون Jacobson"وغيرهم من الغرب.

أما العرب المحدثون فكان من أبرز أعلامهم إبراهيم أنيس كمال بشــر، تمام حســان، عبد الرحمان حاج صالح.

ويظهر جليا فروع علم الأصوات والمتمثلة في علم الأصوات النطقي والفيزيائي وعلم الأصوات السمعي مع ما يتخلله من إضـافات على ضـوء الفتح العلمي الجديد وأهمها اللسـانيات التي أطغت عامل الوظيفة للصوت.

أظهرت مخارج الأصــوات وصــفاتها مدى قدرة العرب القدامى على توضــيحها رغم قلة الإمكانيات أنذاك، مما جعلهم محل تقدير من الغرب بالأساس.

الفصل الثاني

الإيقاع الثابت والمتغير في ديوان الخرنق بنت بدر

1. الأنماط الإيقاعية الثابتة في المدونة.

ومن الأشياء الدَّالة على الإيقاع بصفة حسيّة وملحوظة وهو الوزن وقد قام علماء الأصوات القدامى إلى ضبط الإيقاع عبر 16 وزنًا.

1.1.الـــــــوزن:

يعدُّ الوزن من الأنماط الإيقاعية الثابتة ويعدّ الوزن أساسًا متينًا في البنية الإيقاعية للشعر، إذ يشكّل الرّكن الأول من أركان البحر الشعري أو أركان حدّ الشعر، لذا ليس غريبًا أن يهتم النقاد العرب قديمًا وحديثًا.

فإبن طباطبا تحدث عن الوزن في موضعين، ذهب في أحدهما إلى إعتبار الوزن خاصية أساسية للشعر، بينما عرّف الشعر في موضوع آخر بعناصر أربعة،[1] فالشعر عنده كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خصَّ به من النُّظم الذي إن عُدل عن جهته مجَّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونُظمُهُ معلوم محدود، فمن صحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقويته بمعرفة العروض والحذْق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطَّبع الذي لا تكلّف معه، وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه[2]وتكلفة نظمه. فمن تعصّت عليه أداة من أدواته. لم يكمل له ما يتكفله منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة.

فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا وأعد له ما يلبسه إياه الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه.[3]

وجاد في مقدمة إبن خلدون "قول العروض في حده أنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدده، ولا رسم له. وصناعتهم أنها تنظر في الشِّعر من حيث إتقان أبياته في عدد المتحركات

---

[1]. موسى لعور، البنية الإيقاعية والدلالية في شعر أبي ذويب الهذلي، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللسانيات جامعة الجزائر (2)، أبو قاسم سعد الله، ص109 .

[2]. إبن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، (ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، 1427)، ص9، 10.

[3]. المرجع نفسه، ص 10، 11.

والسواكن على التوالي، ومماثلة عروض أبيات الشِّعر لضربها، وذلك نظرٌ في الشعر باعتبار ما فيه من إعراب والبلاغة يُعطينا دقيقة من هذه الحيثية، فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصَّل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل منها في غرضه ومقصدها ما بعده وما قبله، الجاري على أساليب العرب [1] المخصوصة به.

ولو تتبعنا تعريف الشعر في النقد القديم تحدي يؤكد على أهمية العلاقة بين الوزن والشعر في حديث إنذار شيِّق عن أصالة أوزان الشِّعر العربي[2] يقول: " فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعرافها وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد، لتهزَّ أنفسها إلى الكرم وتدلَّ أبناءها على حسن الشّيع فتوهموا أعاريفًا جعلوها موازين الكلام، فلما تمَّ لهم وزنه سمُّوها شعرًا"، ويستزيد القول في الوزن فيقول:" والمتَّزِن ما عرض على الوزن فقبله فكأن الفعل صار له"، ولهذه العلة سمي ما جرى هذا المجرى من الأفعال مطاوعة. هذا هو الصحيح، وعلى حد حقه قوله" والمطبوع بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنمو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك بعينه على من يحاول منها الشأن[3].

كما يذهب اِبن سنان الخفاجي إلى أنَ الوزن " هو التَّأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحسّ أما العروض فلأن جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان قد حصر فيه فمتى عمل الشاعر شيئا لا يشهد بصحته الذوق مقدم على العروض، فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه.[4]

بينما يرى إبراهيم أنيس "أنَّ الوزن يسمّى بحرًا لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يعترف منه في كونه يوزن به مالا يتناهى من الشعر.[5]

---

[1]. جلول تُهامي، الوزن والإيقاع، إشكالية المصطلح في الشعر العربي، جامعة عمار ثليجي الأغواط، الجزائر، ت.النشر، 2020/07/29، ت.إ 2019/05/24، ت.ق، 2019/12/23، ص14.

[2]. المرجع نفسه، ص17.

[3]. المرجع نفسه، ص 14.

[4]. اِبن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 194، 195.

[5]. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010، ص 50.

ومن هنا يمكننا الوقوف على بذية الوزن في ديوان الخرنق من خلال الأوزان الأربع، الطويل، الوافر، الكامل، السريع، التي استعملتهم في الديوان بنسب متفاوتة على النَّحو الآتي:

1. 1.بحر الطويل:

توافق أغلب دارســـي العروض على أن هذا البحر أكثر البحور على أن هذا البحر أكثر البحور شُيوعًا في الشعر العربي، إذ جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن وكذلك وسيطه وحديثه. ومن مميزاته أنه تام لا يكون مجزوء ولا مشـــطورًا ولا منهوكًا. وسُمي هذا البحر طويلًا لطوله فقد بلغ عدد حروفه الثمانية والأربعين في حالة التصـريع أي في حالة كون العروض والضـرب من نفس الوزن والقافية[1]، يقول صفي الدين الحلى منبهًا إلى أجزائه:

طويل له دون البحور فضائل فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين[2]

وقد استعملته الخرنق أساسًا في 5 قصائد بنسبة **41.66 %**.

1.1. 1.أعاريضه وأضربه:

أ) – الضرب الأول:

صـحيح (مفاعلين)، اسـتعملته الشـاعرة في قصـيدتها واحدة من ديوانها على النحو الآتي: وهي ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه سالما (مفاعلين) [3]على النحو الآتي:

عَدَدْنَاْ لَهُ خَمْسَ وَعِشرِيْنَ حْجِجَتَّنْ فَلَمْمَاْ تَوَفْفَاْهَاْ اِسْتَوَىْ سَيْيِدَنْ ضَخْمَاْ

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

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن فعولن مفاعلين فعـــولن مفاعـــيلن

فُجُعْنَـــاْ بِهِ لَمْمَاْ اِنْتَظَرْنَـاْ إِيَاْبَهَـــوُ عَلَىْ خَيْرِ حِيْنِنْ لَاْ وَلِـيْدِنْ وَلَاْ قَحْمَاْ

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

فعـولن مفاعلـين فعـولن مفـاعلن فعـولن مفاعلـين فعـولن مفاعلـــين

[1]. الغازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، ط2، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1995، ص 45.

[2] . المرجع نفسه، ص45.

[3] سعد الواصل، موسوعة العروض والقوافي، ص 98

وهنا استهلت الشاعرة نتفتها الشعرية بانبساط عقلها وقلبها على الحساب الذي طال الأمد في انتظار وفاة أخيها بعد أن أدلَّهم سيف الحرب وبلغت القلوب الخناجر فراحت تبين موقفها الصعب هذا بعدها لأكثر من خمس وعشرين حجة نكون دافع أمل لها لرجعة أخيها لكن وبعدما استوفت عدَّ تلك الحجج سدّت أبواب رجعته بمصراعيها فكان هذا المصراع عددنا له خمس وعشرين حجة بمثابة الاستهلال الموحي لهم وعدد من الأسئلة المتماوجة في ذهنها ولا يجب أن تختار لقصيدتها أو لنتفتها الشعرية بحر طويل الذي يمتاز دون غيره باتساع واحتواء قدر كبير من التفعيلات وهذا البحر هو بحر الفحول من الشعراء وطالما اختاره الأوائل لأجل تبيان مقدرتهم الشعرية في مطاولة تفاعيله المنفتحة على الصدر والعجز مثل أمرئ القيس الذي كان من القدامى أمثال الخرنق فإنه يتصرف في الشعر خصوصًا على البحر الطويل.

ب) – **الضرب الثاني:**

الطَّويل المقبوض وهي ما كانت عروضه مقبوضة (مافاعلن) وضربه مقبوض مثلها (مفاعلن)[1] وهو الأشهر الراذق فاستعملته الشاعرة في قصيدتين من ديوانها على النّحو الآتي:

أَلَاْ لَاْ تَـــرَاعوْا أَوْ اِنْهَـاْ خَيْـلُ وَاْئـلِـــنْ	عَلَـيْهَاْ رِجَـاْلُ يُطْلُـئبُـوْنَ لُغَنَاْئِـمَـــاْ
0//0/ /0/ 0// 0/ 0/0// 0/0//	0//0//0 /0//0/ /0// 0/0//
فعـولن مفاعلـين فعـولـــن مفـاعـــلـــن	فعـولـــن مفـــاعلن فعـولن مفـاعلـــن

أَرَىْ عَبْدَ عَـمْـرُوْ قَدْ أَشَاْطَ اِبْـنَ عَمْمِهِى	وَأَنْضَجَـهُ فِيْ غَلَىْ قِدْرَنْ وَمَـاْ يَـدْرِيْ
0//0/ /0/ /0// 0/ 0/0/ /0/ 0//	0/0/ 0// 0/0/ 0/0/ /0/0//
فعـــــولن مفاعلـــين فعـــــولن مفاعلن	فعـــولن مفـاعيلن فعـول مفـــاعلـــن

ويمتزج اختيار الشاعرة للمقبوض من الطويل لما وقع في حياة طرفه الذي وشى به اِبن عمّه عمروا فكان الدّور المعنوي في شعر الخرنق وتوظيفها للمقبوض في هذه الأبيات لانقباض قلبها أثناء أسر طرفة بن عبد من جهة والخزي الذي لحق بِابن عمّها الذي وشي للملك.

ج) – **الضرب الثالث:**

[1] . سعد الواصل، موسوعة العروض والقوافي، ص98.

الطَّويل المحذوف وهو ما كانت عُرُوضــه مقبوضــة (مفاعلن) وضــربه محذوف (مفاعي) وتحول إلى (فعولن) المساوية لها بالحركات والسّكنات[1].

علاوة على الأضرب الثلاثة، نجدها أيضًا تخرج عن سنن العروضين وذلك حينما يجتاح عروضًا محذوفًا مع ضرب محذوف في مطلع القصيدة الآتية:

أَلَاْ ذَهَبَ لْخَلَاْلُ فِيْ قَفَرَاْتِــيْ	وَمَنْ يَمْلَأْ لِخِفَاْنَ فِيْ حَجَرَاْتِيْ
0/0///0//0/0///0//	0/0///0//0//0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعـي	فعــولن مفاعلن فعول مفاعي
فعولن	فعولن

جاء العروض والضـرب محذوفين نقول: "جاز بسـبب التَّصـريع، يجعل العروض مشـبّهًا للضـرب وزنًا وقافية عن طريق تغيير في عروض البيت الأول ليناســب الضــرب كتغير (مفاعلن إلى مفاعي) أو (فعولن) في عروض الطويل أو كتغير (مفاعلن إلى مفاعيلن)، وهذا التَّصـريع غير ملتزم به، حيث تعود الشـاعرة في البيت الموالي إلى العروض المقبوضـة والضـرب المحذوف وهكذا مما سـبق ذكره نخلص إلى أنه ينبغي أن يمهّد للضـرب المحذوف (مفاعي) أو (فعولن) بقبض التفعيلة التي تسـبقه إذ تحول من (فعولن) إلى (فعول) وهذا أمر لازم يسـمى الاعتماد يقول اِبن رشيق: "إن السـبب قد اعتمد على وتدين أحدهما قبله والآخر بعده، فقوي لبست لغيره من الأسباب وحسن الزحاف فيه".[2]

الجدول التالي يبين النسب المئوية للضربين ارتضتها الشاعرة:

أضرب الطويــل	التكـــرار	النـــسـبة %
الصحيح	1	33.33
المقبوض	2	66.66

1. 1. 2. زحافاته وعلله:

[1] . سعد الواصل، موسوعة العروض والقوافي، ص98.

[2]. موسى لعور، البنية الإيقاعية والدلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص114.

زحاف القبض حذف الخامس ساكن مفاعليه تصبح (مفاعلن) وقبض (مفاعلين) مستقبح في الحشو، لازم في عروض الطويل، حيث ينزل منزلة الزحاف الجاري مجرى العلّة بالنظر إلى محله كعروض للطويل لذاته.[1]

قبضت التفعيلة (مفاعلين) في ديوان الخرنق 15 مرات بنسبة 60 % وقبضت التفعيلة (فعولن) 10 مرات بنسبة 40 % على النحو الآتي:

أَرَىْ عَبْدَ عَمْرُوْ قَدْ أَشَاْطَ اِبْنَ عَمْمِهِىْ	وَأَنْضَجْهُ فِيْ غَلىْ قِدْرِنْ وَمَاْ يَدْرِيْ
0//0/ /0/ /0// 0/ 0/0/ /0/ 0//	0/0/ 0// 0/0/ 0/ 0/ /0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
عَدَدْنَاْ لَهُ خَمْسَ وَعِشْرِيْنَ حِجْجَتَنْ	فَلَمْمَاْ تَوَفْفَهَاْ اِسْتَوَى سَيْيِدَنْ ضخْمَأْ
0//0/ /0/0// /0/// 0/0//	0/0//0/0//0/0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين
فَجَعْنَاْ بِهِ لَمْمَاْ اِنْتَظَرْنَاْ إِيَاْبَهُوْ	عَلَىْ خَيْرِ حِيْنْنِ لَاْ وَلِيْدِنْ وَلَاْ قُحْمَاْ
0//0//0/ 0//0/ 0/0/// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/ 0/0/ /0/ 0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

في هذه النتفة قالت الشاعرة: "عددنا له خمس وعشرين حجة" أي بعد انتهاء خمس وعشرين عامًا من عمر طرفة بن العبد الذي كان صُعلوكًا وخارجًا على أعراف قبيلته أمر الملك بقتله ووجعت أخته بعد ان تلقت الخبر فحدث القبض هاهنا بصورة عجيبة وفريدة من نوعها في لحظة حجّة والقبض كما وصل إلينا من كتب النقاد هو حذف الخامس ساكن وإذا أخذنا لفظه حِجّة بمعزل عن باقي ألفاظ المصراع أو الضرر هناك دلالة علاماتية في غاية الروعة والإتقان وكأن الشاعرة وضعت هذا المستهل في صدر البيت الأول على منضدة التّشريح حجّة: حدث فيها القبض تمامًا مثلما قبضت روح طرفة بن العبد من الوجود

[1]. عبد العزيز شرف، محمد عبد المنعم خفاجي، النظم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر، الرياض، (دط)، 1987، ص 72.

والقبض هو حذف الخامس ساكن أي وكأنها نصت بطريقة أخرى على قبضه وسكون روحه ومغادرتها الوجود بعد إنقضاء خمس وعشرين عامًا في صورة فنية في غاية الرّوعة ثم نرى قد أردفت بالتفصيل والتحليل وصف خبر تلقيها وفاته.

كما يجوز دخول الحذف على (مفاعيلن) فتصبح (مفاعي) وتنتقل إلى (فعولن)

أَلَاْ ذَهَبَ لْحَلْلَاْلُ فِيْ قَفَرَاْتِيْ	وَمَنْ يَمْلَأْ لْجَفَاْنِ فِيْ حَجَرَاْتِيْ
0/0///0//0/0///0//	0/0///0//0//0//0//
فعول مفاعلين فعول مفاعي	فعولن مفاعلن فعول مفـاعي
فعـولن	فعـولـن

وأنست بالحذف في قولها وهو يوافق ذلك الشطر المحذوف من حياتها بعد فقد زوجها ولم تبقى إلا ذكريات التي أمست تتذكرها كخواها مع زوجها في القفار، حذف شيء من رغد العيش الذي كان يملأ عليها حياتها، ومن تنظر إليه بعد فقده.

جدول يمثل النسب المئوية للزحافات والعلل التي اعترت البحر الطويل في الديوان:

الزحاف العلة	التكرار	النسبة %
القبض	15	83.33
الحذف	3	16.66
المجموع	**18**	100

ومن خلال هذا الجدول نجد دلالة القبض أكثر شيوعًا ضمن هذه القصائد وقد حلت بنسبة 83.33 %، وكان المراد منه ذلك الأثر الذي وقع على قلبها لما بلغ وصول نبأ وفاة أخيها، أما الحذف لم يوفه حقه في هذه القصائد وهي محصلة بـ 16.66%.

1. 2.بحر الوافر:

سمي الوافر وافرًا لتوفره حركاته لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مُفَاْعَلَتُنْ، وما يفك منه وهو متفاعلن وقيل سمي وافرًا لفور أجزائه وهو على ستة أجزاء مفاعلتُن مفاعلتُن مرتين[1] وهو من دائرة المؤتلف التي تضم بحرين مستعملين هما: الوافر والكامل، وبحرًا مهملًا هو: المتوفر وسميت هذه الدائرة بهذا الإسم، لإئتلاف أجزائها السباعية، أي أنها تتألف من تفعيلات سباعية مؤتلفة متكررة هي (مَفَاْعَلَتُنْ)، (مُتَفَاْعِلُنْ)، (فَاْعِلَاْتُنْ).

وزن البحر الوافر بحسب الدائرة العروضية:

مُفَـــــاْعَلَتـُنْ مُفَـــاْعَلَتُنْ مُفَـــــاْعَلَتُنْ مُفَـــاْعَلَتُنْ

يستعمل تامًا ومجزوءًا:

- **ضابط البحر الوافر:**

بحور الشعر وافرها جميل مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُ[2]

استعملته الخرنق بنت بدرٍ في ست قصائد أي بنسبةٍ بلغت 50 %.

1. 2. 1.أعاريضه وأضربه:

وله عروضان وثلاثة أضرب:

أ) – عروضه الأولى:

مقطوفة ووزنها فعولن.[3]

ب) – عروضه الثانية:

[1]. الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة 1994 م / 1415هـ، ص 51.

[2]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص48.

[3]. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 51.

مجزوءة ووزنها مُفَاْعَلَتُنْ ولها ضربان.[1]

لكن الشاعرة لم تستعمله إلا تامًاْ وارتضت منه عروضًا مقطوعة وضرب مثلها، حيث أوردت هذا المنوال في سنت قصائد.

أَعَاْذِلَتِيْ عَلَىْ رُزْءِنْ أَفَيْقِيْ	فَقَدْ أَشْرَقَتْنِيْ بِلْعَذْلِ رِيْقِيْ
0/0//0/0/0//0/0/0//	0/0//0/0/0//0///0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
أَلَاْ أَقْسَمْتُ آسى بَعْدَ بِشْرِنْ	عَلَىْ حَيْيِنْ يَمُوْتُ وَلَاْ صَدِيْقِيْ
0/0//0/0/0//0/0/0//	0/0//0///0//0/0/0//

أول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي استخدام الشاعرة لبيتين فقط من الشعر في رثاء زوجها بشر في البيت الأول

أعاذلتي على رزء أفيقي فقد أشرقتني بالعزل ريقي

والبيت الثاني لها:

ألا أقسمت آسى بعد بشرٍ على حي يموت ولا صديقي

وهو ما يعرف بتخاطب الحبيبين حياته في ذاكرتها وذكرها له بعد مماته فالأموات لا يموتون بالنسبة إلى الأحياء حيث لا تتعدى ومضاتهم ولا حركاتهم. ولا سكوتهم من خيال محبيهم ثم نراها وظفت هذا المشهد وتوظيف يتماها وما دخل على حياتها من تغيير وهو أفول شمس زوجها من هذا الوجود فتماها

هذا المشهد ما عايشته من تغيير وتغير بعد وفاته فجزأت وقسمت حياتها إلى شطرين، شطرٌ تحت التراب والآخر فوقه. ذكرياته الملتصقة بحلها وبرحالها ومكوثها وكذلك الحال بالنسبة إلى التّفعيلات التي انقسمت

[1]. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص52.

إلى قسمين قسم صافي يمثل حياتهما المشرقة قبل وفاته مجسدة هاته الصورة في ست تفعيلات صافية وستة أخرى دخل عليها تغيير من أصل اثني عشر تفعيلة وهو الرابط المنطقي الذي يؤكد ما طرأ عليها بعد وفاته نصفها (التفعيلات الصافية) "بشر" والزحافات التي تمثل النصف الثاني بكدر وثقل واجتياز جزء كبير من حياتها المشرقة ثم إذا ما نضرنا إلى سبب اختيار الشاعرة لدائرة المؤتلف نجدها تتماها والائتلاف والترابط والوشائج والعلاقة المتينة التي كانت بينها وبين زوجها مصادقًا لحديث الرسول صلى الله عليه وسلم "الأرواح جنود مجندتها تعارف ائتلف وما تناكر منها اختلف "كدليل على ائتلاف روحيهما وتخاطبهما حتى بعد وفاته من هذا الوجود والقارئ ما إن يتأمل كيف أجدل النص من وفرته وجلال وجمال ألفاظه واتساعه للمشاعر والأحاسيس وما تمظهر في خلد الشاعرة من كل متأرجحات الحياة وتموجها بين الفرح والسرور.

قالت الخرنق بنت بدر:

أَلَاْ لَاْ تَفْخَرْنَ أَسْدُن عَلَيْنَاْ	بِيَوْمِ كَاْنَ حِيْنًاْ فِيْ اَلْكِتَابِ
0/0// 0/0/ 0//0/ 0/ 0//	0/0//0/0/0//0/0/0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
فَقَدْ قُطِعَتْ رُؤُوسُ بِبَنِيْ قُعَيْنٍ	وَقَدْ نَفَعَتْ صُدُوْرٌ مِنْ شَرَاْبْ
0/0//0// /0// 0/// 0//	0/0//0/0/0// 0// 0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفتاعلتن مفاعلتن فعولن
وَأَرْدَيْنَاْ اِبْنَ حَسْحَاْسِنْ فَأَضْحَىْ	تَجُوْلُ بِشَلُوَه غُبْسِ لْذِئَاْبْ
0/0// 0/0/0/ /0/ 0/0//	0/0// /0// /0// 0/0//0
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

المتأمل لهذين البيتين وخاصة تعقيب الشاعرة النافي والرَّافض والصَّارخ في الآن ذاته للفخر بني أسد واعتدادهم بأنفسهم بعد جرّ مناوئهم من بني جلدتها الهزيمة بل اعتبرت الهزيمة أمرًا كان مسطورًا في الكتاب والأيام دول وليست دولة لهم دون من خالفهم وراحت تعدّد لهم الهزيمة تلو الأخرى: فقد قطَّعت رؤوس بني قُعيْن والذين هم من بني أسد وارتوت سيوف زعماء بواسل قبيلتها من دمائهم قائلة:

وَقَدْ نَقَعَتْ صُدُوْرٌ مِنْ شَرَابٍ

دون أن تغفل أو تتغافل لحظة واحدة من قاتل زوجها الذي هو على الأرجح سبع بن حسحاس هذا الأخير الذي أصبح لحمه موزّعًا بين أفواه الذّئاب النجسة على حد وصفها.

وأوردنا ابن الحسحاس فأضحى تحول بشوله غبس الذّئاب

ليجتمع ها هنا الرثاء مع الفيض وردّ الاعتبار والندم والاحتقار، وقد اختارت الشاعرة ها هنا في مقطعها الموسيقي بحر الوافر انتقته هاته الأبيات لوفور حركاته لما يقطن داخلها من مشاعر وأحاسيس تتذبذب بين الأفكار والتصبر لتفارض وإن كان على مقطوعة فنيا، إن الشاعرة باختيارها لبحر الوافر الذي ينتمي لدائرة المؤتلف المتكونة بدورها من بحرين اثنين "الوافر والكامل" تضيء إلى اتساع دائرة الجهر بعد مقتل زوجها بشر وأن قبيلتها تتضام

وتأتلف لردّ الاعتبار لها وله وهو ما أمكنها في الأخير الانتقام له ولوفرة حسبها ونسبها الذين سيدعمونها في هذا المسار.

قالت الخرنق أيضا:

أَلَاْ مَلِكَ لْمُلُوْكُ وَعَبْدُ عَمْرُوْ وَخُلْلَيَتِ لِعَرَاْقُ لَمَنْ بَتغَاْهَاْ

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فَكَمْ مِنْ وَاْلِدِنْ لَكَ يَاْبْنَ بِشْرِنْ تَأَزْزَرَ بِلْمَكَاْرِمِ وَاِرْتَدَاهَاْ

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلن مفاعلن فعولن

بَنَيْ لَـكَ مـرْثَدَ وَ أُبُـوْكَ بِشـرُو	عَـلْشَمِ لْـبـوَاْذج مِنْ ذُرَاْهَـا
0/0/ /0/// 0//0/ // 0//	0/0// 0/ //0//0/ /0//
مفاعـلـتـن مـفـاعـلتـن فـعـولـن	مفاعـلتن مـفاعـلتن فعـولـن

إستهلت نظمها بألف الاستفهام وهو المقدر عند النحاة بما يعرف استفهام تقرير، وهي المرثية التي اختارت لها الوافر من البحور حتى يكون لها المتســـع ووفرة المفردات لرثاء هذا العبد الذي كان جبلًا بنواحي العراق أنذاك خصوصًا من قولها: "فكم من والد لك يا بن بشر" أي المراد منه أن قد سلبنا من نســبكم شـــر الأعادي بأنه اغتال أخوها على حين غرة، وقد كان جديرًا بها أن اختارت هذا النوع من البحور لدلالة سعة ما في صدرهم من حب الانتقام ووفرة السؤدد عند المغرم واختارت دائرة المؤتلف في نتفتها لاتساع رقعة إنتقامهم وألفة أهلها في الأخذ بالثأر من عاداهم.

1. 2. 1. زحافاته وعلله:

يجوز في حشو البحر الوافر:

أ) – **العصب**: وهو تسكين الخامس متحرك فتصبح به (مفاعلتُن: مُفَاعَلْتُنْ)، وهو سانع، كثير ويقربه من الهزج، وعندما تعصب جميع أجزاء الوافر المجزوء يشتبه بالهزج وفي (مفاعلْتُنْ) المعصوبة تجري المعاقبة بين لامها الساكنة ونونها، فيجوز حذف أحدهما أو سلامتهما والعصب في الوافر حسن[1]، وقد أوردت الشاعرة العصب 44 مرة مثال ذلك قول الخرنق:

أَعَاْذِلَـتِيْ عَلَىْ رِزْءِنْ أَفِيْقِـيْ	فَقَـدْ أَشْـرَفَتْـنِيْ بِلْعَـزْلِ رِيْتقِـيْ
0/0//0/0/0//0///0//	0/0//0/0/0//0/0/0//
مُفَـاْعلتن مفاعلـتـن فعـولـن	مفـاعلتن مفـاعلـتن فعـولـن
معصوبة	معصوبة معصوبة

فالشـاعرة اقتبضـت واختصـرت في توظيفها لتفعيلات بحر الوافر على سـتة تدخل في باب الأصـل "مُفَاْعَلَتُنْ، فعولُ" وسـتة تليها قد طرأ عليها رخاف العصـب من العصـب والجزء والسـيالات والرَّسـائل والشـــكرات وعَلَقَ وسمه بالعقل تفكيرًا حيث نراها ها هنا اجتزت على ذكر ســتة تفعيلات مجزوءة وهي نصف التفاعيل الواردة في البيتين والبالغ عددها إثنا عشر تفعيلة؛

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص49.

أَلَاْ لَاْ تَفْـخَـرْنَ أُسْـدٌ عَـلَيْنَـاْ	بِيَوْمِ كَـاْنَ حِيْنًاْ فِـيْ اَلْكِتَابِ
0/0///0//0/0/0//0//	0/0//0/0/0//0/0/0//
مفـاعلتن مفـاعلتن فعـولـن	مفـاعلتن مفـاعلتن فعـولـن

طرأ على الأبيات زحاف العصب 7 مرات لتصبح مفاعلتن: مفاعلتن من أصل 12 تفعيلة باستثناء تفعيلة فعولن التي لم يحدث عليها أي تغيير.

جاءت دلالة العصب بين ثنايا هذه القصيدة لكونها تدعو أهلها وعصبيتها حتى يقوموا بالانتقام لمقتل زوجها، لأن العصبة عند العرب أن ذاك تعني أولاد العم الذين يساندون ابن القبيلة في الشدة والرخاء، وهو ما حد فعلًا فقد نادت عصبة قبيلتها وهم استجابوا لذلك لا دير أن يوظف العصب بين هذه الأبيات من القصيدة وكأنه ثلم أصاب القبيلة لمقتل عمر بن بشر وقد أحدث نوعًا من الحزن مس القبيلة كلها أي أنه كالسيف المحدب وقد أصاب ذلك الثلم.

1. 2. 2.العقل:

حذف الخامس المتحرك فتصـــبح به (مُفَاْعَلَتُنْ) تصـــبح (مُفَاْعَتُنْ) والعقل في الوافر قبيح[1] وقد أوردت الشاعرة العقل 5 مرات مثل ذلك:

حَشَاْهُ طَعْنَتَنْ بَعَثْ بِلَيْلِيْ	نَوَائِحِهُ وَأَرْخَصَتْ لِبضُوعَاْ
0/0//0///0//0//0//	0/0///0//0//0//0//
مفاعلتن مفاعلتن فعـولن	مفاعتـن مفاعتـن فعـولن

يذكر عن العرب أن العقل من مكارم الرجولة إلا أنه أراد بهم إلى أن توصـــلوا لقبح الضـــيع وهو هذا الانتقام وكأنهم تمنعوا عن القبائل كلها بفعلتهم وقالو أن الســـيف ســـبق العذل وقد ظهر هذا في البيت الثاني حين ذكرت "حاشاه" و "طعنة" أي ما ترك مجالًا لعاقل أن يتدارك الأمر.

الزحاف / العلة	التكرار	النسبة
العصب	44	%89.79

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص50.

العقل	5	%10.20
المجموع	49	100

من النماذج التي ارتأينا البحث فيها برز لنا أن العصب كان بنسبة معتبرة وقد بلغت89.79 % وهو مجرى الأحداث التي عمت أنذاك بين القبائل أي أن العصبية القبلية طغت على العقل وهو بدوره جاء بنسبة قليلة متواضعة بلغت 10.20% وهو العشر من المجموع العام.

1. 3. بحر الكامل:

سمي الكامل كاملا لأن في وزنه ثلاثين حركة لم يجتمع غيره من البحور الشعر حيث أن التفعيلة متفاعلن مكررة فيها الحروف المتحركة التالية " مُ، تَ، فَ، عِ، لُ " فهي خمسة ولما كان وزن الكامل مكوّنا من ست تفعيلات فيكون مجموع حروفه المتحرّكة ثلاثين.

وزنه: يتكون من تفعيلة "متفاعلُن" وقد تكررت ست مرات

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن[1]

وقيل أيضًا أن سبب تسميته " لأنه كمل عن الوافر الذي هو الأصل في الدائرة وذلك باستعماله تامًا".[2]

ويستعمل تامًا ومجزوءا وقد استعملته الخرنق في قصيدتين من ديوانها بنسبة 2%.

- **ضابطه:**

كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن[3]

[1]. محمد حسين إبراهيم عمري، الورد الصافي من على العروض والقوافي، (دط)، الإمارات العربية المتحدة، الدار الفنية، 1409هـ، 1988م، ص129.

[2]. غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، ص 91.

[3]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص51.

1. 3. 2. أعاريضه وأضربه:

للبحر الكامل ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب:

أ) – **عروضــه الأولى**: تامة صحيحة (يجوز فيها الإضــمار والوقص والخزل) ولها ثلاثة أضــرب حيث أوردت على هذا المنوال قصيدتين:

1) – **مثلها**: ولم ترد على هذا المنوال أي قصيدة.

2) – **مقطوع**: (ولا يجوز في هذا الضرب سوى الإضمار، مثال ذلك قالت الخرنق بنت بدر: [1]

سَمِعَتْ بَـنُـوْ أَسَـدَ لْصِيَـاْحِ فَـزَاْدَهَـاْ — عِنْـدَ لِـلْـقَـاْءِ مَعَ نْـنِـفَـاْرِ نِـفَـاْرَاْ

/ / /0 / /0/ / / / /0//0 / /0/ /0 — / /0/ /0/ / / /0/ /0 / /0/ / /0/0

متفــا علن متفــــاعلن مــتـفـاعلــن — متفاغلن متـفاعلــن مـتـفـــــاعل

وَرَأَتْ فَـوَاْرِسَ من صَـلِـيْـبـَة وَاْئِـلِـنْ — صُـبُـرَنْ إِذَاْ نَقْعَ سْسَنـَاْبِكَ ثَـــاْرَاْ

0/// 0//0/ / /0/ / / 0 / / /0/ — / / /0/ 0// 0/ /0/ /0 /0/ /0/ / /0/0

متفــاعلن متفــاعــلــن متـفـاعــلن — متفاعــلــن متـفـاعــلـن مـتـفاعـل

بـيْضَنْ يُحَزَنَ لْعِـظَـاْمَ كَـأَنْـنَـمَاْ — يُـوقِدْنَ فِيْ حَـلـقِ لْـمَـغـاْفِـرِ نَـــاْرَاْ

0/ 0/ ///0// 0/0// / /0//0 — /0/0/ /0 / / / 0/ /0/ / / 0/ 0/

مـتـفـاعـلـن مـتـفـاعلن متـفـاعــلن — مـتفاعــلن متفــاعــلـن مـتـفاعل

لأن نداها قد استجيب له فنفرت العشيرة كلها لمسعاها وكان لها ذلك حين اختارت البحر الكامل لأنها ترى في انتقام عصبتها كما لا لما كانت تدعو إليه ويظهر هذا في قولها:

وَرَأَتْ فَـوَاْرِسَ من صَـلِـيْـبـَة وَاْئِـلِـنْ — صُـبُـرَنْ إِذَاْ نَقْعَ سْسَنـَاْبِكَ ثَـــاْرَاْ

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقوافي، ص 52.

أي نزلت ساحة بني أسد رجال صبر في اللقاء يخزون النواصي يوم اللطام وهذا غاية ما تريده الخرنق من كمال ثأرها لمصابها.

3) **– أحذ مضمر**: ولم ترد على هذا المنوال أي قصيدة.

ب) عروضه الثانية: تامة حذاء ولها ضربان:

1) مثلها ولم ترد على هذا المنوال أي قصيدة.

2) أحذ مضمر: مثال ذلك قول الخرنق بنت بدر.[1]

لَاْ يَبْعَدَنْ قَوْمِيْ لْذِيْنَ هُمُو	سُمُ لْعدَاْةِ وَ آَفْفَةُ لْجُزْرِيْ
0///0/0/0//0/0/	0/0/0//0///0//0//
مـتفاعلن متفـاعلن متفا	مفـاعلن مـتفاعلن متفـا
نْنَـاْزِلُـوْنَ بِكُـلْلِ مُـعْتَرِكِنْ	وطْطَيِّبْينَ مُعَـاْقِـدَ اَلْأَزْرِيْ
0///0/ /0// /0//0/	0/0/0//0///0/0/0/
مـتفـاعلـن متفاعلن متفا	متفـــاعلن متفاعلن متفا

غاية المنى عند الفخر بالمشاهد أن يوصف المنتقم باسم العداوة وهو الكمال في إحداث الموت للغريمي، وعلى هذا الأساس إستعانت بهذا البحر لتكتمل لها كل صور النزال يوم الوغى ولذا ذكرت:

نْنَـاْزِلُـوْنَ بِكُـلْلِ مُـعْتَرِكِنْ

وهو ما دعت له وأعدت لذلك اليوم العصيب.

3.2.عروضه الثلاثة: مجزوءة صحيحة (يجوز فيها الإضمار والرقص والغزل ولها أربعة أضرب ولم ترد الخرنق أي قصيدة من هذا المنوال).

ثم عن الجدول يمثل النسب المئوية لأعاريض وأضرب البحر الكامل في الديوان.[2]

أضرب الكامل	التكرار	النسبة %
صحيح (مقطوع)	1	50

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص 53.

[2]. المرجع نفسه، ص 53.

تام (أخذ مضمر)	1	50
المجموع	2	100

زحافاته وعلله:

أ) **– الإضمار**: وهو تسكين الثاني متحرك فتصبح متفاعِلُن، متْفاعِلن، وهو حسن وربما دخل جميع التفعيلات فاشتبه ببحر الرجز ومع الإضمار تجوز المعاقبة.[1]

وقد أوردت الشاعرة الإضمار 21 مرة مثال ذلك:

سَمِعَتْ بَـنُـوْ أَسَـدَ لْصِيَـاْحِ فَـزَاْدَهَـاْ — عِنْـدَ لِـلْـقَـاْءِ مَعَ نْـنِـفَـاْرِ نِـفَـاْرَاْ

0/ /0/ / /0//0 / / / 0/ / 0/ / / — 0/0/ / /0/ /0 / / /0/ 0/ /0 /

متفـا علن متفـاعلن مـتـفـاعلـن — متفاغلن متـفاعلـن مـتـفـاعل

مهما بلغ من المرء في كمال الأخلاق وجزيل الإضـمار للعطاء لكنه في لحظة فارقة من حياته حين فقد الحبيب يظهر له نوع من حديث النفس وهو ما يعرف بإخفاء الأمر في غير مظان لذلك، عرف بأنه الإضمار أي إظهار صفة وإخفاء أخرى بين جوانب النفس وقد تجلى هذا في المرات العديدة التي أحدثته الخرنق من الإظهار في قولها الشعر وقد ذكرت سالفًا أنه ورد 21 مرة.

ب) **الوقص**: وهو حذف الثاني متحرك وهو ثقيل ناب استعملته الشاعرة في ديوانها مرة واحدة مثال ذلك الشطر الأول من البيت التالي[2]:

لَاْ يَبْعَـدَنْ قَوْمِـيْ لْذِيْنَ هُمُـوْ — سُم لْعـدَاْةِ وَأَفَـةُ لْـجَزْرِي

0// /0// 0/0/ 0//0/ 0/ — 0/0/0 //// /0//0 //

متفاعـلن متفاعـلن متـفا — مفـاعلن متفاعلن متفـا

الوقص

حذف من حياتها الرجل الثاني بفعل الموت الذي أراده قتيلا بين يدي الغدر، وهو زوجها وأخوها.

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص 54.

[2]. المرجع نفسه ، ص 54.

ثم إن الجدول يمثل زحافات وعلل بحر الكامل في الديوان:

الزحافات والعلل	التكرار	النسبة
الإضمار **الوقص**	21 1	% 95.45 %4.54
المجموع	22	100

1. 4. بحر السريع:

سماه الخليل السريع "لأنه يسرع على اللسان" و "فسر أهل العروض ذلك بسرعة النطق به وردوا هذه السرعة إلى تفعيلاته التي يتكون في كل ثلاث منها "سبعة أسباب بموجب الدائرة والأسباب كما هو معلوم أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تقطيعها.

وقال عنه سليمان البستاني في مقدمة الالياذة "السريع بحر يتدفق سلامة وعذوبة يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف ومع هذا فهو قليل جدا في الشعر الجاهلي"[1]

هذا البحر من دائرة المشتبه التي تضم ستة أبحر مستعملة هي: السريع والمنسرح والخفيف والمضارع، والمقتضب والمجتث وثلاثة أبحر مهملة هي: المتئد والمسرد والمطرد، وسميت هذه الدائرة بهذا الاسم لاشتباه تفاعيلها، إذ تشتبه مثلا تفعيله (مستفعلن) بـــ (مستفع لن) و (فاعلاتن) بـــ (فاع لاتن) على الرغم من اختلاف عدد الأسباب والأوتاد فيها وتفاعيلها سباعية هي: مستفعلن، مستفع لن، فاعلتان، فاعلاتن، مفاعيلن، مفعولات.

ووزن البحر السريع في الدائرة العروضية هو:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتْ مُسْتَفْعِلُنء مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ

1. إستعمال البحر السريع:

[1]. غازي يموت، بحور الشعر العربي وعروض الخليل، الطبعة الثانية، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1992م، ص 144.

يستعمل البحر السريع تاما ومشطورا.

1. 4. 2.ضابط البحر السريع:

بحـرٌ سريــعٌ ما لــه ساحِــلُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ[1]

1. 4.3.أعاريضه وأضربه:

للبحر السريع ثلاث أعاريض وستة أضرب:

أ) العروض الأولى:

مطوية مكشوفة وأضربها ثلاث (يمتنع فيها وفي أضربها الثلاثة الخبن) استعملته الشاعرة في ديوانها مرة واحدة [2]على النحو التالي:

مطوي موقوف:

قالت الخرنق بنت بدر:

يَاْ رُبْبَ غَيْثُ قَدْ قَرَىْ عَـاْزِبَـنْ	أَجَشْشَ أَحْوَىْ فِـيْ جُمَاْدَىْ مَطَيْر
0//0/ 0// 0/ /0/ /0/0/	00//0/0// 0/ 0/0/ /0 / /
مستفـعـلن متـفـعلن مفـعـلا	مـتـفـعــلن مســتـفـعلن مفعــلا
قَــاْدَ بِـهِ أَجْـرَدَ ذَاْ مَيـعَــتِـيْ	عَبــلَنْ شَـوَاْهُ غـيْرَ كَابِ عَــثـوْرِ
0/ /0/ 0/ / /0/0// /0/	00// /0/ /0/ /0/ / 0/ 0/ /0 / /0/ /0/ /0/
مستــعلن مستعلـن مفــعلا	مستـفــعــلن مـتفــعلن مفعلات

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص 77، 78.

[2] . المرجع نفسه، ص67

ب) **العروض الثانية:** مخبولة مكسوفة[1] ولها ضربان ولم تستعمله الشاعرة.

ج) **العروض الثالثة:** موقوفة (يجوز فيها الخبن)[2] لو تورده الشاعرة أيضًا في ديوانها.

جدول يمثل النسب المئوية لأعارض وأضرب البحر السريع:

أعاريضه وأضربه	التكرار	النسبة
مطوية مكشوفة	1	% 100

أظهرت الشـــاعرة مشـــاعرها الجمّة من خلال ما أرادته في انطواء فؤادها وهو ما يعرف بالمطوية مؤكدة على الفكر الواحد الذي يجول في بالها وقد كشـــفت هذا لقبيلتها حتى يصـــبو كلهم نحو مرادها وظهور هذا الأمر الجلل حتى يوم الوقيعة.

بينت الخرنق نوع تفكيرها الذي تجلى في معظم قصـــائدها وهي تهيب بقومها لنصـــرتها وكأنه إعداد لمدلهمات الأحداث وهذا الإبطاء كان القصد منه العمل على رؤية وذلك بإعداد العدة وتصيد الفريسة، لذلك كان البحر السـريع واردا مرة واحدة في شـعرها لأن السـرعة في مثل هذه الوقائع لا يحذبها أهل العقل حيث تنفيذ غرضـــهم، وعلى هذا الأســـاس كانت دلالتها واضـــحة بعدم التســـرع وأخذ الحيطة والاســتعداد فجاء البحر الســريع وحيدًا بين البحور الأخرى الموظفة بين القصــائد ويتجلى هذا الثاني في تنفيذ عمل الانتقام حين ذكرت:

أَجَشَّ أَحْوَىْ فِـيْ جُمَادَىْ مَطَيْر

والمراد منه الانتظار حتى تحين الفرصــة وهي المكان البعيد عن المضــارب فيتم ويتحقق ما أعلنت عنه في سريرتها واظهره نفس شعرها وحسن إختيارها لدائرة المشتبه حتى لا تخذلها حساباتها فتصيب نفسًا ليست مرادها ولا يشتبه في حد مقصود انتقامها.

[1] سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية ، ص67

[2] المرجع نفسه، ص67

1. 4. 4.زحافاته وعلله:

أ) **الخبن:**

وهو حذف الثاني ساكن فتصبح به (فَاْعِلُنْ): (فَعِلُنْ)، وتصبح (مستفعلن):(متفعلُن) وهو حسن[1] استعملته الشاعرة في قصيدتها من بحر السريع 6مرات على النحو التالي:

قول الخرنق بنت بدر:

يَاْ رُبْبَ غَيْثُ قَدْ قَرَىْ عَـاْزِبَـنْ	أَجَشْشَ أَحْوَىْ فِـيْ جُمَاْدَىْ مَطَيْر
0//0/ 0// 0/ /0/ /0/0/	00//0/0// 0/ 0/0/ /0 / /
مستفـعلن متـفـعلن مفـعلا	متـفـعـلن مسـتفـعلن مفعـلا
الخبن	**الخبن**

نستلهم قطرات المطر وهي تنزل على وقع مشية رجل يتفادى رؤيته حتى يستوزر بالفريسة وهو في حالة خبن في مشيته أي مذاهب ومختلس أثناء نهاية نحو الفريسة كالقطر الذي ينزل من السماء برؤية حتى ترتوي الأرض وهو على شاكلة ذلك الرجل الذي يريد الخلسة لتنفيذ فعلته.

أ) **الطي:** وهو حذف الرابع ساكن فتصبح به (مستفعلن): (مستعلن) وهو صالح[2] استعملته الشاعرة 6 مرات مثال ذلك:

قَـاْدَ بِـهِ أَجْـرَدَ ذَاْ مَيـعَـتِـيْ	عَبـلَنْ شَـوَاْهُ غـيْرَ كَابِ عَـثـوْرِ
/0/ //0/0/ / /0/ /0/ 0/	/0/0/ /0/ /0/ /0/ / 0/ 0/
مستـعلن مستعلن مفـعلا	مستـفـعـلن مـتفـعلن مفـعـلا

[1] سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص 78

[2] المرجع نفسه، ص78

من عادة المرء أنه إذا عزم على أمر لا يصرح به إلى خبره وهو ما يعرف بطي الكتمان حتى لا ينبع بين القوم خبر الانتقام ولذلك سعت الخرنق إلى توظيف الطي وكأنها تتحدث عن نفسها وحالتها الشعورية في طي سر انتقامها.

جدول يمثل النسبة المئوية لزحافات وعلل بحر السريع في الديوان:

الزحافات والعلل	التكرار	النسبة
الخبن	6	%50
الطي	6	%50
المجموع	12	100

من الملاحظ أن عدد تكرار هذا الخبن والطي جاء بنسب متساوية وقد بلغ 50 % لكل منهما ودلالة ذلك تكمن فيما ذكرناه سالفًا من حيث انتهاز الفرض ولا يكون ذلك إلا بالكتمان.

الجدول الآتي يمثل ترتيب البحور من حيث درجة الشيوع:

البحور	التواتر	النسبة
البحر الطويل	05	%35.71
البحر الوافر	06	% 42.85
البحر الكامل	02	% 14.28
البحر السريع	01	% 7.14
المجموع	14	100

تغنّت العرب بمنافرها وأهم المشاهد التي تخلّلت أيّامها، لذا أوجدوا لأنفسهم ما لاذا ينفثون عن صدورهم وما نختلجه المشاعر في وصف هذه الأحداث ومجرياتها، فكان الشعر ديوانًا غُمرت فيه كل شأن ذي بال. وكان قمقم لسانهم مغبّرًا عمّا تحتاجه أحاسيسهم.

وكان حقًا علينا أن نذكر دور المرأة في الجاهلية لما كان لها من مواقف جمة أثلجت صدور قومها وبني بلدتها، وكان لكلامها مسمع لكل ما يلتقط نظمها فهي الصورة المعبرة لكل ما يتناولها من شعور وأحاسيس، فإن كان الرجل يدفع عن نفسه المثالب فإن المرأة لها الحصن المنيع من بني قومها وتعزز ذلك في براعتها على غرار كل الشعراء وأصبح لها، صيت في قول الشعر واختيار الأغراض الموافقة لأحاسيسها لذا لا غرابة إذا كانت الخرنق إحدى هذه النسوة المبحرات في عالم الأدب.

وقد وقفنا على أخذ مناثر العرب وذخائرها الأدبية ألا وهو الشعر، متأملين في أحد صروحها لذا كتب لنا أن نتلمّس بين دفتي ديوان شعر الخرنق بنت بدر بن هفان المؤلف أربعة عشر عشرة قصيدة مختلفة الأغراض ما بين الرثاء والنحر والهجاء، وتم تحقيقه من طرف حسين نصار الذي أخرج معظم الملتبس من مفردات الشعر القديم شارحًا إياه ومظهر دلالاته في القصيدة والديوان بكامله طبع في مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، مصر، سنة 1430 هـ الموافق لـ 2009م وهو عبارة عن مجموعة شعرية كما يسميها العروضيون بالنتفة من الشعر وذلك لعدم طول هذه القصائد بين دفتي الديوان.

وقد أسهم هذا الديوان في عرض أهم الأغراض في الشعر القديم منه ما كان في الرثاء مثل:

عددنا له خمس وعشرين حجة ... فلما توفاها استوى سيدًا ضخمًا ... وقد

فجعنا به لما انتظرنا إيابه ... على خير حين لا وليدا ولا قدما

عبرت الخرنق بنت بدر في مطلع ديوانها بما يعرف ويصطلح عليه الأدباء بالوقوف على الأطلال مذكرة فاجعتها وأهلها على إثر فقد أخيها طرفة بن العبد وهذا النوع من أغراض الشعر له مناسبات خاصة تكتنفه أحاسيس الحزن والمصيبة وقد أبدعت الخرنق في وصف هذه المشاعر، وقد دعا ذلك إلى عزمها في مناجزة قتله أخيها وبوقص من عزيمة عصبتها في القبيلة للثأر، حتى إذا احتدمت صولات الجياد يوم الوطيس، أقبلت بفخر بأهلها الذين شهدوا الوقيعة وهم منتصرين وأظهرت هذا الفخر في قولها:

ألا تفخرن أسد علينا ... بيوم كان حينا في الكتاب

فقد قطعت رؤوس بني قعين ... وقد نقعت صدور من شراب

وكانت من عادة العرب الفخر بمناقبها التي تسجل بشعرها تاريخ قبيلتها ورجالها، وعلى عكس مجريات الأحداث وبعد بلوغ المراد يبدأ فصل جديد وهو هجاء المخالفين والمناوئين لقبيلة الخرنق – قتلة أخيها– جاعلة لسانها كسنان الرمح في لبان الأعداد، قاصدة الولوج في إغراق أحاسيسهم بما كانت تشعر به عي ومفصلة ذلك في قولها:

فقد قطعت رؤوس بني قـعـين وقد نقعت صدور من شراب

وقالت أيضًا:

سمعت بنو أسدَ الصياح فزادها عند اللقاء مع النفار نـفـارا

مؤكدة الإيغال في جروحهم، وذلك لاعتبار العرب أن الشـــعر هو الأكثر في إيصـــال رســـائل الحزن والانتقام على مسمع العرب.

وفي العموم اختارت الشـاعرة أهم بحور الشـعر واعتمدت كأسـاس بناء نظمها وهو البحر الوافر لتوفر مقدرتها على منازعة الشـعراء بلسـانها وقد بلغ هذا بنسـبة 42.85 % أي ما يعادل سـت قصـائد من مجموع ما ورد في الديوان، أما البحر الطويل فاختارته كدرجة ثانية من حيث التوظيف وقد بلغ نســـبة معتبرة وهي 35.71% بســـبب طول انتظارها لأخيها طرفة من جهة وأخرى طول مدة التدبير للانتقام لمقتله كما أنها لم تغفل من اسـتخدام بحور أخرى على غرار الكامل والسـريع وقد جاءا بنسـب متقاربة فالأول بنســـبة 14.28% والثاني بلغت 7.14% وهما كوقفة اســـتراحة بين كل تلك المشـــاعر والأحاسيس.

ومنه نسـتنتج أن شـاعرتنا لها القدرة على تناول الأغراض الشـعرية بدرجة من الإبداع، مما سمح لها في تطويع القافية على حسب مرادها والتصرف في اللغة بكامل أساليبها البلاغية والإبداعية، وكل ذلك على منوال القدامى البارعين في نسج كل الصور الشعرية من وحي الخيال والحقيقة.

2. القـــــــــافيـــــــة:

هو العلم الذي تعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصاحة وقبح، فهو العلم الذي يبحث عن حروف القافية وحركاتها وما يجب لها من لوازم وما يعرف لها من عيوب وموضوعه لذلك هو آخر الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها.[1]

اختلف العروضـيون في تعريف القافية، وقبل أن نعرض لتعريفاتهم لا بد من معرفة معناها، فهي لغة من قفا يقفو تبع، والقافية التابعة وهي اصـطلاحًا مقاطع صـوتية تتكرر في أواخر أبيات القصـيدة، وتنتج عن أحرف تسمى حروف القافية، ينشأ عنها نغم موسيقي معين.

وهي عند الخليل مجموعة من الأحرف تمتد " من آخر حرف في البيت إلى أول سـاكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن مثل: تابا من أقلي اللوم عاذل والعتابا".

وعرّفها الأخفش بقوله: "اعلم أنّ القافية آخر كلمة في البيت وإنّما قيل لها قافية لأنّها تقفوا الكلام، وفي قولهم قافية دليلٌ على أنها ليســـت بالحرف لأنّ القافية مؤنثة، والحرف مذكر". وهي عند أبي قطرب وأبي العباس ثعلب، الرّؤي وعدد غيرهم القصـيدة والرأي هو رأي الخليل صـاحب هذا العلم، ولو دققنا النظر في أقوال غيره ليان بطلاتها.

وبناء على ذلك، فالقافية حروف وحركات قد تكون بعضـــا من كلمة أو كلمة وبعض ســـابقتها أو كلمتين وتعريف الخليل يحددّها. [2]

والقافية هي السـاكنان اللذان في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة مع المتحرك الذي قبل الساكن الأول، أي أنّها من المتحرك قبل الساكنين إلى آخر بيت.[3]

تعد القافية الوجه الثاني من أوجه الإيقاع الثابت، ولازمة من لوازم البناء الشـــعري إذ " لا يســـمى الشعر شعرًا حتى يكون له وزن وقافية" وهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر" لدرجة تجعلنا ننهب

---

[1]. دكتور محمود، علي السمان، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1986، ص214.

[2]. محمد حسن إبراهيم غمري، الورد الصافي من على العروض والقوافي، (دط)، الدار الفنية، 1409هـ، 1988م

[3]. دكتور محمود، علي السمان، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ص 214.

إلى أنها قد تكون عرفت في تراثنا الشعري قبل أن يعرف الوزن ويضبط على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي وهذا ناتج حتما من انتقال القافية

من السبع باعتباره أقدم فنون القول لدى العرب إلى العالم الشعري العفوي البسيط، فالتزام الشعراء بها في نهايات أبياتهم قبل أن يلتزموا بوزن واحد.[1]

وجب الاحتراز عن الخطأ في القافية بمراعاة أصولها وإيتاء الشعر حقه من الموسيقى التي لا تستكمل إلا بها، وقد التزم شعراؤنا القدامى التقفية في شعرهم لأنهم أحسوا بفطرتهم أن القافية تكمل موسيقى الشعر، وأن الوزن وحده لا يكفي لكمال هذه الموسيقى.

ولئن كان شعراؤنا الجدد لم يلتزموا بالقافية الرتيبة التي جرى عليها شعرنا القديم قرون طويلة... فالحق أن التزام القافية بشكل ما أو مجيئها بشكل ما ولو من غير التزام برتابتها، قد يصبح ضروريًا، لأن للقافية نغمًا مساوقًا تستريح إلى سماعه الأذن، والشعر موسيقى كما قالوا.[2]

2. 1. حروف القافية:

إن حروف القافية من متحرك وساكن لها أسماء وهي بترتيب وقوعها في القافية: التأسيس والدخيل والردف والروي والوصل والخروج، وهذه الحروف لازمة بمعنى أن أي حرف منها يجيء في قافية بيت من أبيات القصيدة يلزم مجيئه في باقي القوافي.[3]

2. 1. 1. الروي:

وأقل ما يمكن أن يراعي تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسميه أهل العروض بالروي، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت

[1]. موسى لعور، البنية الإيقاعية والدلالية في شعر أبي ذؤيب، ص 135

[2]. المرجع السابق، ص214.

[3]. الدكتور أحمد سليماني ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، (دط)، الدار الفنية، جامعة الإمارات العربية المتحدة، 1409 هـ، 1978م، ص 114

المكرر في أواخر الأبيات وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية.[1]

وهو الحرف الذي يبني الشاعر عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت وبه تتسمى القصيدة، فيقال مثلا: لامية كعب بن زهير. [2]

بناء على هذا وضع العروضيون شروط تساعد الشاعر على اختيار قوافيه، وفق أرواء شائعة، وذات موسيقى قوية ويعتبر المعري أهم من تنبه لهذا، حيث قسم القوافي إلى ثلاثة أقسام أسماها:الذلل والنفر ثم الحوش " فالذل ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث، والنفر: اللواتي تهجر فلا تستعمل"[3].

ونحن حين نستعرض الشِّعر العربي قديمه وحديثه نلاحظ أن معظم حروف الهجاء ممّا يمكن أن يقع رؤيا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها فوقوع الرّاء رويّا كثير وشائع في الشعر العربي في حين أن وقوع الطّاء قليل ونادر ويمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع رويّا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

أ. حروف تجيء رويّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وقلت هي: الرّاء، اللّام، الميم، النون، الباء، الدال.

ب. حروف متوسّطة الشّيوع وتلك هي: التّاء، السّين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ج. حروف قليلة الشّيوع: الضّاء، الطاء، الهاء.

د. حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصّاد، الزّاي، الظاء، الواو.[4]

وبتطبيق ما أتى به إبراهيم أنيس على شعر الخرنق بنت بدر حسب النحو الآتي:

[1] . ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، ص 135

[2]. محمد حسين، الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، ص 468.

[3].موسى لعور، البنية الإيقاعية والدلالية في شعر ابي ذؤيب الهذلي ، ص 139، 140.

[4] . إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 214.

ما بني على الراء من القصائد:

لا يبعدن قومي الذين هم سم العداة وآفة الجزر

النّازلون بكل معترك والطّيبين معاقد الأزّر

الضاربون بحومة نزلت والطّاعنون بأذرع شعرِ

والخالطون نحيتهم بنضارهم وذوي الغنى منهم بذي الفقر

حرف النون لم ترتضه الخرنق في ديوانها.

ما بين على حرف الباء:

إن بني الحصن استحلت دماءهم بنو أسد حارثها ثم والبه

هم جدعوا الأنف الأشم فأعبدوا وجبوا السنام فالتحوه وغاربه

عميلة يراه السنان بكفه عسى أن تلاقيه من الدهر نائبه

وأيضًا:

أ لا لا تفخرن أسدَ علينا بيوم كان حينا في الكتاب

فقد قطعت رؤوس بني قعين وقد نقعت صدور من شراب

وأوردنا اِبن حسحاس فأضحى تجول بشلوه غبس الذئاب

حرف الدال لم ترتضه الشاعرة أيضًا في ديوانها.

- **الحروف المتوسطة الشيوع:**

ما بني على حرف التاء:

ألا ذهب الحلال في الفقرات ومن يملأ الجفان في الحجرات

ومن يُرجِعُ الرّمح الأصم كعــوبه عـليه دمــاء القـوم كالـشـقـرات

وما بني على حرف القاف

أعــاذلتـي على رزء أفيـقــي فـقـد أشرقتني بالـعذل ريـقـي

ألا أقسمت آسى بعد بشــر على حي لا يموت ولا صديق

وبعت الخير علقمة بن بشــر إذا نـزت الـنفـوس إلـى الحلوق

وبعـد بنـي ضبيعة حـول بشر كمـا مـال الـجذوع من الحريق

مـأ بني على حرف العين.

سمعت بنو أسد الصيّاح فزادها عند اللّقاء مع النفار نفــارا

ورأت فوارس من صليبة وائــل صبرا إذا نقع السنابك ثــارا

بيضًا يحززن العـظــام كـأنـمـا يوقدن في حلق المغافر نــارا

وأيضًا:

يا رب حيث قد قرى عازب أجشّ أحوى في جمادى مطير

فـقـاد بـــه أجـرد ذا مـبـيعــة عبلا شـواه غيـر كـاب عثـور

فـألـبس الــوحش بحـافاتـه والـتـقط البيض بجنب السدير

ذاك وقدما يعجل البازل ال كومـاء بالموت كشبه الحصير

أيضًا:

أرى عبد عمرو قد أشاط ابن عمّه وأنضجه في على قدرٍ وما يدري

فهلا ابن حسحاس قتلت ومعبدا هما تركاك لا تريش ولا تبري

هما طعنا مولاك في خرج دبره وأقبلت ما تلوي على محجر تجري

حرف اللّام لم ترتضه الشاعرة في ديوانها.

ما بني على حرف الميم قول الخرنق:

عددنا له خمسا وعشرين حجة فلما توفاها استوى سيّدا ضخما

فجعنا به لما انتظرنا إيابه على خير حين لا وليدا ولا قحما

وأيضًا:

ألالا تراعوا إنها خيل وائل عليها رجال يطلبون الغنائما

وأيضًا:

ألا مبلغ عمرو بن هند وقد لا تعدم الحسناء ذاما

كما اخرجتنا من أرض صدق ترى فيها لمغتبط مقاما

كما قالت فتاة الحي لما أحسن جنانها جيش لهاما

أنا ابن التارك البكري بشرا عليه الطير تركبه وقوعا

حشاه طعنة، بعثت بليل نوائحه وأرخصت البضوعا

وغادر مرفقا، والخيل تهفو يجذب الردم محتبلا صريعا

وقاد الخيل عائدة لكلب ترى لوجيفها رهجا سريعا

أمّا حرف التاء والســـين، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم لم ترتضـــهم الخرنق في ديوانها.

جدول يمثل النسبة المئوية لبروز حرف الروي في الديوان:

الحرف	التكرار	النسبة %
الراء	4	33.33
الميم	3	25
النون	2	16.66
التاء	1	8.33
القاف	1	8.33
العين	1	8.33
المجموع	**12**	**100**

التعليق على الجدول:

جاءت القصـــيدة محملة بمجموعة من الدلالات أولها الجهر والجهر عادة ما يكون في الوفاة هذه الأخيرة تستدعي التفجع والألم والجهر من صفات حرف الراء والميم اللتان اجتاحتا القصيدة بنسبة كبيرة تمثلت في حرف الراء 33.33 % أما الميم 25 %، والجهر بالفاجعة التي أصـــابتها إثر وفاة أخيها وغدرًا، وخسارة أخرى بعد موت زوجها وابنها في المعركة، أما النسبة القليلة وهو حرف القاف من القلقلة وهي اضـطراب الحرف عند النطق بالحرف السّـاكن حتى يسـمع بنبرة قويّة وهذا الاضـطراب وانكسـار حالتها النّفسية والمعاناة التي مرت بها.

2. 1. 2. الوصل:

هو حرف المد الذي يجيء بعد الروي لإشباع حركته كالألف[1]، كما عرف أنه الحرف الذي يأتي بعد الروي يظهره الإشباع، فإشباع الضم ينتج عنه الواو وإشباع الكسر ينتج عنه الياء، وإشباع الفتح ينته عنه الألف وقد لا يكون حرف إشباع وإنما يكون حرف الهاء الذي يلزم في جميع الأبيات.[2]

فمثال الألف بالإشباع قول الخرنق بنت بدر:

عددنا له خمسًا وعشرين حجة فلما توفاها استوى سيدًا ضخما

فجعنا به لما انتظرنا إيابه على خير حين لا وليدا ولا قحما

وأيضا من الطويل:

ألا لا تراعوا انهاخيل وائل عليها رجال يطلون العنائما

فالميم هنا الروي وبعدها وصل وهو الألف

وأيضًا من الوافر:

أنا ابن التارك البكرى بشرا عليه الطير تركبه وقوعا

فالعين هنا الروي وبعدها الألف وهو الوصل.

وأيضًا من الكامل:

بيضًا يحززن العظام كأنها يوقدن في حلق المغافر نارا

وأيضًا من الوافر:

[1]. فوزي سعد عيسى، العروض العربي محاولات التطور والتجديد فيه، الطبعة 2، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، ص 90.

[2]. محمد حسين إبراهيم عمري، الورد الصافي من العروض والقوافي، (دط)، الدار الفنية، الإمارات العربية المتحدة، 1409هـ – 1988 م، ص 328.

ألـست ترى القـطا متواتـرات ولـو ترك القطـا لـغفا ونـامـا

وأيضا من الوافر:

بـنى لك مرثـد وأبوك بشر على الشم البواذخ من ذراها

الواو بالإشباع الضمة لم ترتضه الشاعرة في ديوانها:

اما الياء باشباع الكسرة قولها من الوافر

أضاع بضوعهن مصاب بشر وطـعنة فاتـك فمتى تفـيق؟

وأيضًا من الوافر:

وأوردنا ابن حسحاس فأضحى تجول بشلوه غبـس الذئــاب

وأيضًا من الطويل:

ومن يرجع الرمح الأصم كعوبه عـليه دماء القوم كالــشقرات

وأيضًا الوافر:

فـغــادر معقلا وأخـاه حصنا عفير الوجه ليس بنى انتهاض

وأيضًا من الطويل:

هـما طعنـا مولاك فـي فرج ديــره وأقبلت ما تلوى على مجحر تجري

أما الهاء المتحركة والساكنة فلم ترتضيها الشاعرة في ديوانها.

الوصل البحر	مجموع عدد الأبيات	الوصل بالألف	الوصل بالواو	الوصل بالياء

		عدد الأبيات الموصولة	النسبة	عدد الأبيات الموصولة	النسبة	عدد الأبيات الموصولة	النسبة
الطويل	11	2	%40	0	0	2	% 40
الوافر	26	2	%40	0	0	3	% 60
الكامل	13	1	%20	0	0	0	00
السريع	6	0	0	0	0	0	00
المجموع	56	5	%100	0	00	5	%100

2. 1. 3. الردف:

وهو حرف مدٍّ يسبق الروي، فإن كان ألفًا لزم كل الأبيات وإن كان واوا أو ياءا جاز مجيء أي منها.[1]

وهوما خوذ من ردف التراكب؛ لأن الروي أصل فهو الراكب وهذا كردفه؛ والردف هو ما يقع قبل الروي مباشرة من غير فاصل، ويكون من حروف المد الثلاثة وحروف اللين وهي الواو والياء الساكنتان بعدد حركة غير متجانسة لهما والألف تعتبر أصلًا.

ويجوز في الباء والواو أن يتعاقبا في القصيدة الواحدة، ويجوز أن يكون الردف والروي من كلمة واحدو أو كلمتين، ولا تعتبر الياء أو الواو المحركتين أو المشددتين ردفًا: [2]

والألفاظ تكون إلا حرف مدّ ولين مثل قول الخرنق بنت بدر من الوافر

ألا لا تفخرن أسد علينا بيوم كان حينا في الكتاب

فقد قطعت رؤوس بني قعين وقد نقعت صدور من شراب

وقولها أيضًا: (الكامل)

سمعت بنو أسد الصياح فزادها عند اللقاء مع النفار نفارا

[1]. محمد حسن ابراهيم عمري، الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، ص 469.

[2]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص 104.

ورأت فوارس من صليبة وائـل صبـرا إذا نـقع السنابك ثـارا

وقولها أيضًا: (من الطويل)

ألا ذهب الحلال في الفقـرات ومن يملأ الجفان في الحجرات

ومن يرجع الرمح الأصم كعوبه عليه دماء القـوم كالشقـرات

وقولها أيضًا من الوافر:

لقد علمت جديلة أن بشرًا غـداة مربـح مـر التقـاضـي

غـداة أتاهم بالخيـل شعثا يدق نسورها حد القضاض

عليهـا كـل أصـيد تغلبـى كريم مركب الحدين ماض

وقولها أيضًا من الوافر:

ألا مـن مبلغ عمـرو بـن هنـد وقد لا تعدم الحسناء ذاما

كمـا أخرجنا من ارض صدق تـرى فيها لـمغتبط مقامـا

كمـــا قـالت فتاة الحي لـما احس جنانها جيشا لهاما

وقالت أيضًا من الوافر:

ألا هلك الملوك وعبد عمرو وخليت العراق لمن بغاها

فكم من والـــدن لك يـابن بشـر تـأزر بالمكـارم وارتـداهـا

الواو: قد تكون حرف مد ولين مثل قول الخرنق من الوافر:

أنا ابن التارك البكرى بشرا عـليه الطير تـركبـه وقـوعـا
حشـاه طـعنة بعثـت بليـل نـوائـحه وأرخصت البضوعا

والياء قد تكون حرف مد ولين مثل قول الخرنق من الوافر.

وغادر مرفقا والخيل تهفو بجنب الردم محتبلا صريعا
وقاد الخيل عائدة لكلب ترى لوجيفها رهـجـا سـريعـا
عجبن لقائلين: صه لقوم علاهم يفرع الشرف الرفيعـا

وقولها أيضا في الوافر:

وبيضن قـد قعدن وكـل كـحل بـــأعـينهن أصبح لا يـليق
أضاع بضوعهن مصاب بشر وطعنه فاتك فمتـى تفـيق

وقولها أيضًا في السريع:

آب وقـد عـنم أصحـابـــه يلوى على أصحابه بالبشير

ثم إن الجدول يمثل نسبة شيوع الردف في المدونة:

الردف		الردف بالألف		الردف بالواو		الردف بالياء	
البحر	مجموع عـدد الأبيات	عـــــدد الأبيات	النسبة	عـــــدد الأبيات	النسبة	عـــــدد الأبيات	النسبة
الطويل	11	1	%16.66	0	0	0	00
الوافـر	26	4	%66.66	1	%100	2	%66.66

الكـامل	13	1	%16.66	0	0	0	00
السريـع	6	0	0	0	0	1	%33.33
المجموع	**56**	**5**	**%100**	**0**	**100**	**3**	**%100**

2. 1. 4. الخروج:

سمي بهذا الاسـم لخروجه وتجاوزه الوصـل التابع للروي وهو موضـوع الخروج من بيت القصـيدة حيث لا يأتي بعده حرف، والخروج بكون بالألف وبالواو أو بالياء يتعدى هاء الوصل.[1]

ومثال الخروج بالألف قول الخرنق من الوافر:

ألا من رأى قومي كان سراتهم نخيل أتـاهـا عاصفا فـأمالـها

أما الخروج الياء حلم ترتضه الشاعرة في ديوانها.

مثال الخروج الواو قول الخرنق من الطويل:

إن بني الحضن استحلت دماءهم بنـو أسـد حـــارثـهـا ثـم وابله

هـم جدعوا الأنف الأشم فأوعبوا وجبوا السنام فالتحوه وغـار بـه

عـمـيلـة بـــواه الـسنـــان بـكفـه عسى أن تلاقيه من الدهر نائبه

2. 1. 5.التأسيس:

والتأســيس لا يكون إلا بالألف قبل حرف الروي بحرف واحد، فالتأســيس إذا حرف ألف بينها وبين الروي حرف واحد صـحيح، وهذا الحرف الصـحيح الذي يفصـل بين ألف التأسـيس وحرف الروي

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص 104.

(يسمى) الدخيل وهما متلازمان فسميت الألف تأسيسًا لأنه يحافظ عليها في قافية القصيدة كأنها أساس للقافية وقيل: لأنها تقدمت على جميع حروف القافية ويجوز أن تكون ألف التأسيس والدخيل في كلمة واحدة كلمتين.[1]

الخرنق بنت بدر تم تجري على قصائدها التأسيس الا في قصيدة واحدة من ديوانها من بحر الطويل

أ لا لا تراعوا إنها خيل وائل عليها رجال يطلبون الغنائما

وهذا كان بنسبة 9.09 **%**.

2. 1. 6. الدخيل:

وهو حرف متحرك يقع بين ألف التأسيس والروي وسمي دخيلا لأنه دخيل في القافية، وذلك لوقوعه بين حرفين، الروي والتأسيس خاضعين لمجموعة من الشروط في حين لا يخضع هو لشروط مماثلة فشابه الدخيل في القوم والدخيل حرف لا يلتزم بذاته وإنما يلتزم بنظيره وهو واقع بين حرفين ملتزمين من حروف القافية، فإذا التزمه الشاعر فهو لزوم مالا يلزم كما فعل أبو العلاء المعري.[2]

والدخيل يتناغم مع التأسيس حضورًا وغيابًا هذا ما يدل على حضوره بنسبة 9.09 % نفس نسبة التأسيس في البيت الذي ذكر سالفًا:

أ لا لا تراعوا إنها خيل وائل عليها رجال يطلبون الغنائما

2. 2. حركات القافية:

لحركات حروف القافية أسماء هي:

2. 2. 1. المجرى:

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية ، ص 105.

[2]. المرجع نفسه، ص 105.

هو حركة الروي المطلق والروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وبه تسمى، فإن تحرك بالفتح لحقته الألف و ان تحرك بالضم لحقته الواو وان تحرك بالكسر لحقته الياء .[1]

نجد في ديوان الخرنق بنت بدر الروي المطلق عن اثني عشرة حرفًا:

أ. **المتحرك بالضم**: فلم تقتضه الشاعرة في ديوانها.

ب. **المتحرك بالفتح**:

1. **حرف الميم**: في قولها من الطويل:

عددنا لـه خمسا وعشرين حجة فلما توفاها استوى سيدا ضخمـا

فجعنـا بـه لمـا انتظرنـا إيـابـه على خير حين لا وليدا ولا قحما

وقولها أيضًا من الطويل:

أ لا لا تراعوا إنـها خيل وائـل عليها رجـال يطلبون الغنـائمـا

2. **حرف العين**: في قولها من الوافر:

عجبن لقائليـن: صـــه لقـوم علاهم يفرع الشرف الرفيع

وقالت أيضًا من الوافر:

ألست تـرى القطا متوتـرات ولو ترك القطـا لغفى ونـامـا

3. **حرف الراء**:
4. في قولها من الكامل:

[1] سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص 106

بيضا يحززن العظام كأنمـا يوقدن في حلق المغافـر نـارا

ج. **المتحرك بالكسر**: في قوله من الوافر:

1. **حرف القاف**: في قولها:

أضــاع بضـوعهن مصاب بشر وطــعنه فاتــك، فمتى تفـيق؟

2. **حرف الراء**: في قولها:

لاقــوا غـــداة قـلاب حتفهـم ســـوق العتيـر يســاق للعتر

وقولها أيضًا:

هما طعنا مولاك في فرج دبره وأقبت ما تلوى على مجدر تجرى

3. **حرف الباء**: في قولها:

وأوريـنا ابن حسحاس فأضحى تجول بشلـوه عبس الذئــاب

4. **حرف التاء**: في قولها:

ومـن يـرجع الرمح الأصم كعوبه عليه دمـاء القـــوم كالشقـرات

5. **حرف الضاد** في قولها:

فغــادر معقلا وأخـــاه حصنـا عفير الوجه ليس بذي انتهاض

6. **حرف الهاء:** في قولها أيضا من الوافر:

بنى لك مرثـد وأبـوك بشـر على الشـم البـواذخ من ذراهـا

ثم إن الجدول الآتي يوضح النسب المئوية لحركات المجرى:

المجرى / الروي	حركة الروي		حركة الروي		عدد الأبيات المطلقة
	الفتحة	نسبتها %	الكسرة	نسبتها %	
القاف	0	0	1	16.66	1
الراء	1	20	2	33.33	3
الباء	0	0	1	16.66	1
التاء	0	0	1	16.66	1
الضاد	0	0	1	16.66	1
الميم	2	40	0	0	2
العين	1	20	0	0	1
الهاء	1	20	0	0	1

النسبة العامة للحركات الثلاث (الفتحة، الضمة، الكسرة) وفق الجدول الآتي:

الحركة	التكرار	النسبة %
الفتحة	5	45.45

الكسرة	6	54.54
المجموع	11	100

2. 2. 2. النفـــاذ: وهو حركة هاء الوصل "ضمة كانت أو فتحة أو كسرة".[1]

اســتعملت الخرنق بنت بدر في ديوانها النفاذ بالفتحة فقط في قصــيدة واحدة لا غير كانت من بحر الوافر في قولها:

بنى لــك مرثــد وأبــوك بشــر علــى الشــم البــواذخ مـن ذراهــا

ولم تقتضي في الديوان النفاذ بالضم والكسر.

2. 2. 3. الإشباع:

هو حركة الخيل في القافية المطلقة والمقيدة وسمي بذلك لأنه ليس قبل الروي حرف مســمى إلا وهو ســاكن، يعني التأســيس والردف فلما جاء الدخيل متحركا مخالفًا للتأسـيس والردف صــارت الحركة فيه كالإشباع له؛ وذلك لزيادة المتحرك على الساكن لاعتماده بالحركة وتمكنه به[2]. وقد استعملت الشاعرة في القصيدة واحدة بالكسر مثال ذلك قولها:

أ لا لا تــراءوا إنـها خـيـل وائـل عليهـا رجــال يطلبون الغنــائما

2. 2. 4. التوجيه:

هو حركة ما قبل الروي (الســاكن) شــريطة ألا يكون في القافية دخيل، أي ينبغي ألا تكون القافية مؤسسة، وسمي بذلك لأن الشاعر له الحق أن يوجهه إلى أي جهة شاء من الحركات[3]. وارتضته الشاعرة في ديوانها في قصيدتين بالفتح مثال ذلك:

1. محمد حسين ابراهيم عمري، الورد الصافي في علمي العروض والقافي، ص 385.
2. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص109.
3. المرجع نفسه، ص110.

- التوجيه بالفتح من الوافر:

آب وقــد عنــم أصحــابــه يلوى على أصحـابه بالبشير

وقولها أيضًا: من السريع:

هــم جدعـوا الأنف الاشم فأوعبوا وجبــوا السنـام فالتحوه وغـاربـه

الجدول يمثل النسبة المئوية للتوجيه في الديوان:

التوجيه / الحرف	حركــة مــا قبــل الــروي		عدد الأبيات المقيدة
	الفتحة	نسبتها %	
الياء	1	50	1
الباء	1	50	1
المجموع	2	100	2

2. 2. 5.الحذو:

وهو حركة الحرف الذي يسبق الردف، سواء أكانت الضمة أو الفتحة أو الكسرة.[1]

أ. **الحذو بالضم**: كقول الخرنق:

حشــاه طعنة بعثــت بليــل نوائــحـه وأرخـصت البضوعـا

ب. الحذو بالكسر: في قولها:

[1] سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص 109، 110

عجبت لقائلين: صه، لقــوم علاهــم يفرع الشرف الــرفيعــا

وقولها أيضا في السريع:

آب وقــد عنهــم أصحابــه يلوي على أصحابــه بالبشيــر

ج. **الحذو بالفتح**: في قولها:

ومن يرجع الرمح الأصم كعوبه عليه دماء القوم كالشقرات

وقولها أيضًا: من الوافر:

عليهــا كــل أصيد تــغــلبى كريــم مركب الحين مــاض

6.2.2. الرس:

وهو حركة الفتح على الحرف الذي يسبق التأسيس[1]، ومثال ذلك قول الخرنق بنت بدر:

ألا لا تراءوا إنها خيــل وائــل عليها رجال يطلبون الغنائما

ولم ترتضه الشاعرة إلا في قصيدة واحدة.

والرس رديف للتأسـيس حضــورًا وغيابًا، لذا قال بعضــهم " إن ذكر الرس لم يجتح إليه، لأن الألف يكون ما قبلها مفتوحًا أبدا، سواء أكان تأسيس أم غير تأسيس".[2]

2. 3. أنواع القافية:

القافية نوعان:

1. من حيث الإطلاق والتقييد:

[1]. محمد حسن ابراهيم عمري ، الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، ص488.

[2]. موسى لعور، البنية الإيقاعية والدلالية في شعر أبو ذؤيب الهذلي، ص 166.

- **الأولى**: قافية مقيدة وهي ساكنة الروي.
- **الثانية**: قافية مطلقة وهي متحركة الروي.

أ) **القافية المطلقة**: تأتي على ستة أقسام: [1]

1) مجردة من الردف والتأسيس موصولة بحرف لين أو مد (واو، ياء، ألف) وذلك على النحو الآتي:

- الموصولة بحرف المد اليائي[2]: مثال ذلك قول الخرنق:

لاقـوا غــداة قلاب حتفهم سـوق العتير يسـاق للعتـر

- الموصولة بحرف المد الألفي[3]: مثال ذلك قول الشاعرة:

فجعنا به لما انتظرنا إيـابـه على خير حين لا وليدا ولا قدما

- الموصولة بحرف المد الواوي[4]: فلم تستعمله الخرنق في ديوانها.

1) مجردة من الردف والتأسيس موصولة بالهاء المتحركة أو الساكنة وهذا الغرب لم تورده الشاعرة في شعرها.

2) مردوفة موصولة بحرف مد أو لين (واو، ياء، ألف)[5] تاتي وفق الصور الآتية:

- المردوفة بالألف[6]: استعملت الشاعرة وفق الضرب ست قصائد، مثال ذلك من الوافر:

فقد قطعت رؤوس بني قعين وقد قطعت صدور من شراب

وقولها أيضًا:

ومن يرجع الرمح الأصم كعوبه عليه دمـاء القـوم كالشقرات

[1]. محمد حسن ابراهيم عمري، الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، ص 481.
[2] موسى لعور، البنية الايقاعية و الدلالية في شعر ابي ذؤيب الهذلي، ص 167
[3] المرجع نفسه، ص 167
[4] المرجع نفسه، ص 167
[5] المرجع نفسه، ص 168

- المردوفة بالواو والياء:[1] اقتضت الشاعرة وفق هذا الضرب أربعة قصائد على النحو الآتي:

قولها في الوافر:

حشـاه طعنة بعـثت بليـل نوائـحـه وأرخـصت البضوعـا

وقولها أيضًا من الوافر:

عجبت لقائلين: صـه لقـوم عـلاهـم يفرع الشرف الرفيعـا

2) مردوفة موصولة بالهاء: لها ثلاث صور:

أ. المردوفة بالألف، الموصولة بالهاء المفتوحة.

ب. المردوفة بالواو، الموصولة بالهاء المفتوحة.

ج. المردوفة بالياء، الموصولة بالهاء المفتوحة.[2]

ولم ترد الشاعرة أي من هذه الأضرب في ديوانها.

1) مؤسسة موصولة بحرف لين أو مد: (ألف، واو، ياء).

2) **مؤسسة موصولة بحرف مد ألفي**: مثال ذلك قول الخرنق:

ألا لا تراعوا إنها خيل وائل عليها رجال يطلبون الغنائما

- مؤسسة بحرف مد واوي.
- مؤسسة بحرف مد يائي.[3]

هذين الضربين الأخيرين لم تقتضهم الخرنق في ديوانها.

[1] موسى لعور، البنية الايقاعية و الدلالية في شعر ابي ذؤيب الهذلي، ص 168
[2] المرجع نفسه، ص 168
[3] المرجع نفسه، ص 169

3) مؤسسة موصولة بالهاء سواء كانت مفتوحة أم مضمومة أو مكسورة أم ساكنة [1]فلم تدخل الشاعرة هذا المنوال في قصائد ديوانها.

القافية المقيدة:

تأتي على ثلاث صور كالآتي:

1) مجردة من الردف والتأسيس[2] واستعملت الشاعرة في أول قصيدة من ديوانها على النحو الآتي:

قولها من الطويل:

فجعنا بـه لما انتظرنا إيابه على خير حين لا وليدا ولا قدما

2) المردوفة (بالألف والواو والياء)[3]: ورد في ديوان الخرنق قافية واحدة مقيدة مردوفة بالياء في قولها (من السريع):

آب وقد عنم أصحابه يلوى على أصحابه بالبشير

3) المؤسسة[4]: فلم ترد في أي قصيدة من الديوان.

ثم إن الجدول يوضح النسبة المئوية للقافية المطلقة والمقيدة في الديوان:

عدد القصائد	عدد القصائد المقيدة	نسبتها %	عدد القصائد المطلقة	نسبتها %
124	**02**	**14.28**	**11**	**78.57**

نرى من خلال الجدول هيمنة القافية المطلقة راجع إلى انطلاق سجية الخرنق بنت بدر من رحم الحزن والألم الذي اجتاح قلبها بألفاظ متميزة تحكي لواعج صدرها وتصاعد كمدها على أخيها الذي

[1] موسى لعور، البنية الايقاعية والدلالية في شعر ابي ذؤيب الهذلي، ص 169
[2] المرجع نفسه، ص 169
[3] المرجع نفسه، ص 170
[4] المرجع نفسه، ص 170

قتل غدرا وهو في ريعان شبابه، ومقتل زوجها بشرا يوم قلاب فانفلج صدرها فقد سجلت أحداث هذا اليوم وكان مبعث الرثاء في شعرها وكان أيضا منطلق هجائها والتعنيف الذي ألحق به فأكسب هذا الهجاء طابع الفخر بقومها ومنجزاتهم إذا أن هذه القافية بلغت نسبتها 84.61 % على عكس القافية المقيدة التي حضرت نسبة ضئيلة وصلت إلى 15.38 % وذلك رابع أن الشاعرة مقيدة كونها امرأة لا تستطيع الانتقام والثأر لمقتل أخيها وزوجها وابنها فتبنت الشعر كمتنفس لأحاسيسها ومركنا لشتات أفكارها، وهذا يمثل أجمل صور الوفاء عند المرأة في الجاهلية.

2. من حيث الحركات:

سمّى علماء القافية كل نوع من هذه الأنواع باسم خاص به على النحو التالي:

أ. **المتكاوس**: وهي ما فصل بين ساكنيها أربعة أحرف متحركات وهي أكثر القوافي اضطرابا، كاضطراب النّاقة إذا مشت على ثلاث قوائم لم توردها الشاعرة في أي من قصائدها.[1]

ب. **المتراكب**: كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه ثلاث حركات متوالية وهو مأخوذ من تراكب الشيء إذا ركبت بعضها بعض والمتراكب في اللغة هو مجيء الشيء بعضه إلى بعض.[2i]

ركبت الشاعرة هذا النوع من القافية في قصيدة وحيدة من ديوانها مثال ذلك قولها من الكامل:

سوق العتير يساق للعتر

والملاحظ من هذا البيت ذلك التراكب الحاصل في القبيلة من قبيل رصّ الصفوف والوقوف خلف ابنتهم المجروح قلبها حتى تنال مرادها وهذا التراكب يعكس الواقع داخل القبيلة أي أن مجاميع الناس من أغنياء وفقراء قد ركبوا موجة الانتقام لابنتهم والكل كان على صعيد واحد.

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص112.

[2] .سعد الواصل، موسوعة العروض والقوافي، ص 112

ج. المتدارك: كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه حركتان متواليتان وهي لغة المتلاحق وسميت القافية به لأنه الحركة الثانية قد أدركت الأولى فيل أن يليها ساكن.[1]

ركبت الخرنق هذا النوع من قافيتها في ثلاث قصائد مثال ذلك قولها من الطويل:

عليها رجال يطيلون الغنائما

0//0/

وأيضًا من الطويل:

عسى أن تلاقيه من الدهر نائبه

0//0/

د. المتواتر: إذا كان بين ساكنيها حرف واحد متحرك، استعملته الخرنق في ديوانها بنسبة معتبرة، في تسع أبيات على النحو الآتي[2]:

مثال ذلك قولها في الوافر:

كما مال الجذوع من الحريقي

0/0/

وقولها أيضًا من الوافر:

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض و القافية، ص 112.

[2]. احمد حسن ابراهيم العمري، الورد الصافي من علمي العروض و القوافي، ص 464.

وقـد نفعت صدور مـن شرابــي

0/0/

وقولها أيضًا من الطويل:

فلما توفاها استوى سيدا ضخما

0/0/

هـ. المترادف: كل لفظ قافية توالي سـاكناه بغير فاصـل وسمي بذلك لترادف السـاكنين فيه وهو أنها لهما وتتبعهما[1]، ارتضته الشاعرة في ديوانها في قصيدة واحدة على النحو التالي:

مثال ذلك في قولها من السريع:

يلوى على أصحـابه بالبشيـر

00//

جدول يمثل النسبة المئوية للقافية باعتبار حركاتها:

القافية / البحـــر	عـــــدد أبـيـــات البحر	المتدارك		المتراكب	
		عـــــدد الأبيات	النسبة %	عـــــدد الأبيات	النسبة %
الطويل	11	2	100	0	0
الوافر	26	0	0	0	0

[1]. سعد الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص112.

الكامل	13	0	0	1	100
السريع	06	0	0	0	0
المجموع	56	2	100	1	100

2. 4. عيوب القافية:

للقافية عيوب كثيرة منها ما يقع في الروي: الإكفاء الإجازة ومنها ما يقع في المجرى حركة الروي وهي الإقواء، الاصراف، ومنها ملحقة بهذه العيوب "عيوب الروي والمجرى"، الإيطاء، التضمين.

ومنها عيوب تفع في حروف القافية السابقة للروي وحركاتها وهي السناء.[1]

أ) **الإكفاء:** وهو أن يأتي في القصيدة الواحدة رويان، كأن يكون الروي الذي بنيت عليه القصيدة (س) فيأتي بدلها أخوها الصاد (ص) ولم تستعمله الشاعرة في قصائدها.[2]

ب) **الإقواء:** هو اختلاف حركة الروي بالضم والكسر أي اختلاف حركة المجرى في القصيدة الواحدة وهو مأخوذ من قول العرب " أقوى القاتل حيلة" إذا خالف بين قواه فجعل إحداهن قوية والأخرى ضعيفة ولم تستعمله الشاعرة في ديوانها.[3]

ج) **الإيطاء:** هو أن تتكرر كلمة الروي بلفظها ومعناها في قصيدة واحدة من غير فاصل يحدّد به كسبعة أبيات، وهو مأخوذ من (المواطاة) التي تعني الموافقة، [4]اقتضته الشاعرة في ديوانها في قصيدة واحدة مثال ذلك قولها: (من الكامل).

[1] محمد حسين إبراهيم عمري، الورد الصافي في علمي العروض و القوافي، ص 379

[2] المرجع نفسه، ص379

[3] سعد الواصل، موسوعة العروض و القوافي، ص116

[4] المرجع نفسه، ص 114

من غير ما فحش يكون بهم في منتج المهرات والمهر

وتفـاخـروا في غير مجهلـة في مربط المهرات والمهر

د) الســـناد: هو اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات وهو خمســـة، اثنان باعتبار الحروف[1]، وثلاثة باعتبار الحركات:

1) سناد الردف: وهو جعل بعض الأبيات مردفة وبعضها غير مردوف.
2) سناد التأسيس: وهو جعل بعض الأبيات مؤسسة وبعضها غير مؤسس.
3) سناد الإشباع: وهو تغير حركة الدخيل في القافية المقيدة والمطلقة وهذه الأنواع ثلاثة من السناد لم توردهم الشاعرة في ديوانها.
4) سناد الحذو: هو اختلاف حركة ما قبل الردف [2]وهو الآخر لم ترتضه الشاعرة في ديوانها.
5) سناد التوجيه: هو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد إما فتحه مع ضمه أو كسره، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سناد، وإن جاءت الفتحة مع إحداهما فهو سناد عند الخليل، وكان سعيد بن مسعد لا يراه سناد لكثرة في أشعار العرب.[3]

- ما جمع بين الفتح والكسر: لم تقتضه الشاعرة في ديوانها.
- ما جمع فيه بين الفتح والكسر كتخريج جديد كسر به القاعدة الآنفة[4] وهو الآخر لم تقتضه الخرنق في ديوانها.

هـ) التضـمين: (التشبيه الدائري، الاستطراد، الطويل): هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني، فيأتي العامل في أحد الأبيات ثم لا يأتي بالمعمول إلا في البيت التالي أو بعد أبيات، هذا وقد ينوب عن مصطلح التضمين مصطلحات أخر كالتشبيه الدائري الذي يستهل بحرف النفي (ما) ويتخلص إلى اسم التفضيل على وزن (أفعل) المقترن بالباء، وكذلك الاستطراد والطويل وأسهما في ذلك "طرف التشبيه وما يشغلاه من مساحة مكانية أفقية أو رأسية".[5]

[1] سعد الواصل، موسوعة العروض والقوافي، ص 115
[2] المرجع نفسه، ص 116
[3] موسى لعور، البنية الايقاعية والدلالية في شعر ابي ذؤيب الهذلي، ص 181
[4] سعد الواصل، موسوعة العروض القوافي، ص 117
[5] موسى لعور ، البنية الايقاعية و الدلالية في شعر ابى ذؤيب الهذلي، ص 178

من خلال ديوان الخرنق نجد التضمين، مثال ذلك في قولها:

عددنا له خمس وعشرين حجة فلما توفاها استوى سيدا ضخما

فجعنا بـه لما انتـظرنا إيابـه على خير حال لا وليدا وقحما

وقولها أيضًا:

وقاد الخيل عائدة لكلب ترى لوجيفها رهجا سريعا

عجبت لقائلين: صه لقوم علاهم يفرع الشرف الرفيعا

وقولها أيضًا:

هم جدعوا الأنوف الأشم فأوعبوا وجبوا السنام فالتحوه وغاربه

عميـلة بـواه السنـان بـكـفـه عسى أن تلاقيه من الدهر نائبه

وقولها أيضًا:

ألا لا يفخرن أسـد علـينا يوم كـان حينا في الكتـاب

فقد قطعت رؤوس بني قعين وقد نقعت صدور من شراب

2. الأنماط الإيقاعية المتغيرة في المدونة.

1. التكرار:

في معناه اللغوي هو مصدر على صيغة "تفعال" مأخوذ من "كرّر" وأصله الرّجوع ويفيد كذلك الإعادة وترديد الصوت، قال إبن منظور الكرّ: الرجوع يقال: "كرّ كرّ بنفسه؛ يتعدى ولا يتعدى والكرّ: مصدر كرَّ عليه يسكرّ كرّا وكرورًا وتكرارًا: عطف. وكرّ عنه: رجع، وكرّ على العدو يكرّ، ورجل كرّار وكسرّ، وكذلك الفرس، وكرّر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد مرة والكسرة: المرة والجمع: الكرّات". ويقال: "كرّرت عليه الحديث وكرّرته إذا ردّدته عليه، وكرّرته من كذا كركرة، إذا ردّدته والكرّ: الرجوع من الشيء ومنه التكرار، وكررت الشيء تكريرا وتكرارا والتّكرّة بمعنى التكرار وكذلك التسّرة والتّضرة والتّدرة. [1]

التكرار بمعناه الاصطلاحي: وهو إلحاح على جهة هامة من العبارة، بمعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيِّمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا [2] مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر، أو هو تشاكل لغوي يلفت الانتباه ومظهر من مظاهر التماسك المعجمي، حيث يقوم ببناء شبكة من العلاقات داخل المنجر (النص) مما يحقق ترابط النص وتماسكه، إذن العناصر المكررة تحافظ على بنية النص، وتغذي الجانب الدلالي والتداولي فيه، وذلك من خلال تكاثر المفردات وكثافتها مما يحقق سبك النص وتماسكه وإعادة كينونيته واستمراريته واطراده.[3]

التكرار الصوتي: يمثل التكرار الصوتي مستوى مهم في الدراسات الصوتية لانه اللبنة الأولى لمعرفة أصول الأصوات وكيفية توضيحها

1. 1. الصوامت:

بعد النظر في ديوان الخرنق بنت بدر تهيأت لنناسب تواتر الصوامت العامة والجزئية وفق النحو التالي:

---

[1]. عبد الرحمن محمد الشهراني، التكرار مظاهره وأسراره، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستير، جامعة أم القرى المملكة العربية العربية السعودية، 1404هـ – 1984 م، ص2.

[2]. موسى لعور، البنية الإيقاعية والدلالية في شعر أبي ذويب الهذلي (أطروحة لنيل شهادة دكتوراه لعلوم في اللسانيات، جامعة الجزائر 2، أبو القاسم سعد الله، 2015 – 2016، ص183.

[3]. المرجع نفسه، ص183.

1.1.1. النسبة العامة للصوامت:

يوضح الجدول الآتي نسبة شيوع الصوامت في الديوان:

الصامت	التكرار في الديوان	النسبة
ب	96	7.10
ت	72	5.32
ث	9	0.66
ج	30	2.22
ح	45	3.33
خ	16	1.18
د	44	3.25
ذ	8	0.59
ر	108	7.99
ز	11	0.81
س	39	2.88
ش	27	1.99
ص	15	1.11
ض	17	1.25

ط	15	1.11
ظ	4	0.29
ع	68	5.03
غ	20	1.48
ف	49	3.62
ق	84	6.21
ك	29	2.14
ل	107	7.92
م	97	7.17
ن	89	6.58
هـ	50	3.70
و	97	7.17
ي	98	7.25
ء	7	0.74
المجموع	1351	100

1.1. 2 النسبة العامة للصوامت:

هي بدورها تنقسم إلى صفات لها ضد وصفات ليس لها ضد.

- **صفات لها ضد:** الانفجارية، الاحتكاكية، المتوسطة:

الرقم	الصوامت الانفجارية الشديدة	التكرار	النسبة %
1	الهمزة (ء)	7	1.85
2	الجيم (ج)	30	7.95
3	الدال (د)	44	11.67
4	القاف (ق)	84	22.28
5	الطاء (ط)	15	3.97
6	الباء (ب)	96	25.46
7	الكاف (ك)	29	7.69
8	التاء (ت)	72	19.09
المجموع العام	/	**377**	100

يمثل الجدول قائمة بالفونيمات المؤثرة داخل الديوان وهي في العموم انفجارية شـــديدة توحي بدرجة عالية من الشعور القوي الذي يحضو الشاعر فهو شفوي يولد نوعا من ضخامة الصوت حين النطق به، وكان صــوت القاف ثانيها وهو من حروف القطع والشــدة، وقد تناســب ورودهما لأن وقع الجريمة على نفســية الخرنق شــديدة وكان لا بد لها أن تفجر عواطفها عبر الكلمات، أما بدرجة أقل فظهر بين أيدينا صوت الهمزة وهو حلقي لا تظهر فيه نبرة الحادة ذات علامة الغضب أو الحزن.

الرقم	الصوامت الاحتكاكية الرخوة	التكرار	النسبة %
1	الفاء (ف)	49	16.72
2	الحاء (ح)	45	15.35
3	الهاء (ه)	50	17.06
4	الظاء (ظ)	4	1.36

5			
6	الذال (ذ)	8	2.73
7	الثاء (ث)	9	3.07
8	الزاي (ز)	11	3.75
9	الصاد (ص)	15	5.11
10	السين (س)	39	13.31
11	الشين (ش)	27	9.21
12	الغين (غ)	20	6.82
	الخاء (خ)	16	5.46
المجموع	/	293	100

تعتبر الرخوة ضد الشدة وهي انطلاق الصوت عند النطق بالحرف كتمام ضعفه ولضعف الاعتماد على مخرجه، أما الرخوة من الفونيمات الواردة في الجدول فبمثل صوت الهاء ذلك الوهج في نفسية الشاعر على أنه الهدوء الذي يسبق العاصفة والمتمثل في حالة التدبير في الانتقام فقد ظهر بنسبة معتبرة تمثلت في 17.6% أما صوت الفاء البالغ 16.72% من حضوره هو المعبر عن حالة قرب الفرج في الثأر وأما صوت ظاء بنسبة ضئيلة وهو من معجم الكلم العربي القديم حيث يوظف في معاني محددة كالظل أي من كانت تستند عليه القبيلة وهو شاعرها المفدى طرفة بن العبد فسقط لواءها وأضفى ظلا بين قومه لا جسدا ولا روحا.

الرقم	الصوامت المتوسطة	التواتر	النسبة %

1	اللام (ل)	107	16.11
2	الميم (م)	97	14.60
3	النون (ن)	89	13.40
4	الراء (ر)	108	16.26
5	العين (ع)	68	10.24
6	الواو (و)	97	14.60
7	الياء (ي)	98	14.75
المجموع التام	/	664	100

يظهر صـوت الراء بنسـبة عالية في ديوان الخرنق وقد بلغ مضـوره ب 16.26 % وهو الدال على تكرار نفسية الشاعرة وقبيلتها حول ذكر الفاجعة من جهة أو الاكثار من ضرورة الانتقام مما أصفى على القصيدة التكرارية وهو وصف لصوت الراء، أما ورود صوت اللام والمعبر عنه بنسبة 16.11 % فهي من قبيل الوازع الذي كان يحذو القبيلة اتجاه تساحرهم طرفة فقد كان كالعصى بلسانه ضد المناوئين بهم وقد جاء عند العرب قديمًا أن اللام من أسماء العصى أما صوت العين وهو الأقل درجة من حيث الذكر وقد بلغ نسبته 10.24 % فهو يعبر عن الغصة في الحلق على إثر مقتل طرفة.

الرقم	الصوامت المهموسة	التواتر	النسبة %
1	السين	39	11.11
2	الكاف	29	8.26
3	التاء	72	20.51
4	الفاء	49	13.96
5	الحاء	45	12.82
6	الثاء	9	2.56

7	الهاء	50	14.24
8	الشين	27	7.69
9	الخاء	16	4.55
10	الصاد	15	4.27
المجموع العام	/	351	100

وأما جدول الهمس والمتمثل في الأصوات السالفة الذكر فيعني بها ذلك الهمس الحاصل أثناء إنشاء سر أخيها من طرف ابن عمّها للملك وقد كان النّصيب الوافر لصوت التاء وهو جرسي أي أن ابن عمرو قد دق جرس مقتل ابن طرفة في أذن الملك وكان بنسبة كبيرة بلغت 20.51 % ويليه الأقل نسبة في الحضور وهو صوت الثاء بنسبة 2.56 % وهو كالغيث الصحيح في البادية وقد جاء في لسانها:

يا رب غيث قد قرى عازب

وهي دلالة قلة الأمطار كقلة ورود بصوت الثاء في القصائد ولا يكون ذلك إلا بالدعاء.

الرقم	الصوامت المجهورة	التواتر	النسبة %
1	الهمزة	7	0.70
2	الطاء	15	1.51
3	القاف	84	8.46
4	الباء	96	9.67
5	الجيم	30	3.02

6	الدال	44	4.43
7	الراء	108	10.88
8	الزاي	11	1.10
9	الصاد	17	1.71
10	الظاء	4	0.40
11	العين	68	6.85
12	الغين	20	2.01
13	اللام	107	10.78
14	الميم	97	9.77
15	النون	89	8.97
16	الواو	97	9.77
17	الياء	98	9.87
المجموع العام	/	**992**	**100**

من خلال إحصائنا للأصوات المجهورة الخاصة بالصوامت أظهر صوت الراء حضورا قويا بلغ 10.88 % مع صوت اللام بنسبة 10.78 % وهذان الصوتان رغم اختلاف صفاتهما إلا أن لصوت الراء دلالة التكرار وديمومة الحدث مثل، انتظرنا، خير، أما صوت اللام قلة دلالة النفس الطويل وقدو وظيفه إمرىء القيس في معلقته، وتستخدم كذلك في اللوم مثل: أعاذلتي، مال، وكلها جاءت على وصف الجهر بما وقع والقدوم على حد سواء أي ولولة المرأة كان بالخصر عبر الكلام وليس بالصراخ

والنديب، أما للنسبة القليلة في توظيف الأصوات في القصيدة فكان من نصيب صوت الظاء وهو في حكم المهمل في القصائد غير أنه أقدم بسبب معجم اللغة القديم.

- **الاطباق والانفتاح:**

الرقم	الاطباق	التواتر	النسبة %
1	الصاد	15	29.41
2	الضاد	17	33.33
3	الطاء	15	29.41
4	الظاء	4	7.84
المجموع العام	/	51	100

تعليق جدول اطباق: شكل هذا الجدول التمييز بين بقية ما استخرجناه من صفات الأصوات بحيث أظهر لنا الأصوات ذات الاطباق مثل الضاد بنسبة عالية بلغت 33.33 %ويجاورها صوتي الصاد والطاء وهما من حر أصوات الاطباق أي تحصل دلالتها على الشاعرة لما وصلها خبر المقتل وكأن الدنيا أطبقت على قلبها وكان كذلك لذلك جاءت بهذه النسب المعتبرة.

الرقم	**المتفتحة**	**التواتر**	**النسبة %**
1	الهمزة	07	0.54
2	القاف	84	6.50
3	الباء	96	7.43
4	الجيم	30	2.32
5	الدال	44	3.40
6	الراء	108	8.35
7	الزاي	11	0.85

8	الغين	20	1.54
9	العين	68	5.26
10	اللام	107	8.28
11	الميم	97	7.50
12	النون	89	6.88
13	الواو	97	7.50
14	الياء	98	7.58
15	السين	39	3.01
16	الكاف	29	2.24
17	التاء	72	5.57
18	الفاء	49	3.79
19	الحاء	45	3.48
20	الثاء	9	0.69
21	الهاء	50	3.86
22	الشين	27	2.08
23	الخاء	16	1.23
المجموع العام	/	1292	100

يرجع بنا استخراجنا للأصوات المنفتحة ذات النسبة المعتبرة والتي بلغت 8.35 % بالنسبة لصوت الراء وهو انفتاح قريحة الشاعرة لما يختلجها من مشاعر اتجاه فقد عائلتها أما النسبة الأقل حضور بين القصائد فيها يتمثل بانفتاح صوت الهمزة وقد بلغت 0.54 %. وهو ما يؤكد جنوح الشاعرة من توظيف مجزآت الأصوات والعرب قديمًا كانت تستنكف عن نفسها هذا النوع من الأصوات ولذلك لا يظهر بقوة في المعاجم القديمة وإنما صنفه المحدثون على أنه صوت خارج من الألف المعهودة.

- **الاستعلاء (التفخيم) والاستفالة (الانخفاض):**

الرقم	الصوامت المستعلية	التواتر	النسبة %
1	الصاد	15	8.77
2	الضاد	17	9.94
3	الطاء	15	8.77
4	الظاء	4	2.33
5	القاف	84	49.12
6	الغين	20	11.69
7	الخاء	16	9.35
المجموع التام	/	171	100

تبين لنا أن للأصوات وظيفة ذات دلالات وكان من بينها ما يعرف بالاستعلاء وهو تفخيم الصوت حتى يكون له وظيفة داخل القصيدة ويدل ذلك مرتبة صوت القاف وهو من حروف الشدة أي يعلو شأنه بين الأصوات كما يعلو شأن الثأر بين العرب، قد بلغت حصيلته 49.12 %.

وأما صوت الظاء بدرجة أقل بلغت 2.33 % راجع إلى ورود شأنه بين القبيلة فكان كالظل ولو أنهم فقدوا عزيزهم إلا أن شعاع نظمه لازال مقلا على جوانب القبيلة.

الرقم	الصوامت المستفلة (المنخفضة)	التواتر	النسبة %
1	الهمزة	7	0.61
2	الباء	96	8.48
3	الجيم	30	2.65

4	الدال	44	3.88
5	الذال	8	0.70
6	الراء	108	9.54
7	الزاي	11	0.97
8	الغين	20	1.76
9	اللّام	107	9.45
10	الميم	97	8.56
11	**النون**	**89**	**7.86**
12	**الواو**	**97**	**8.56**
13	**الياء**	**98**	**8.65**
14	**السين**	**39**	**3.44**
15	**الكاف**	**29**	**2.56**
16	**التاء**	**72**	**6.36**
17	**الفاء**	**49**	**4.32**
18	**الحاء**	**45**	**3.97**
19	**الثاء**	**9**	**0.79**
20	**الهاد**	**50**	**4.41**
21	**الشين**	**27**	**2.28**
المجموع	/	**1132**	/

يظهر حين نطق صوت الراء أنه ينقطع الصوت عند طرف اللسان ويحاذيه الأسنان (القواطع)وهو بجانب 9.54%، كأحد الأصوات بروزا مما يدل على انقطاع أخبار أخيها طرفة من بعد تردده بين خيام القبيلة.

وأما الأقل حضـورًا بين حروف الاسـتقال فهو صـوت الثاء الذي يخرج من رأس طرف اللسـان مع أطراف الثنايا العليا ومدلوله في القصـائد أن له ضـعفًا ولا توجد له أي صـفة من بين الأصـوات وهذا لما يعكس ضعف قبيلة أسد وضعفهم في مواجهة زوجها وأبنائه.

- **الاذلاق والإصمات:**

الرقم	الصوامت المذلقة	التواتر	النسبة %
1	الفاء	49	8.97
2	الراء	108	19.78
3	الميم	97	11.76
4	النون	89	15.30
5	اللام	107	19.59
6	الباء	96	17.58
المجموع	/	546	100

هو النطق بالصـوت على ذلق اللسـان أي طرفه والشـفة فكان نصـيب صـوت الراء بوفرة وقدر ب 19.78 %وهو ما يدعي له عند دارسـي الأصـوات بالانحراف ويدل في مأثر قبيلة الخرنق أن أخاها انحرف عن عادات قبيلته لذلك توافق انحراف طرفة صوت الراء مع انحراف طرفة الشاعر وتعرف أصوات بأنها حدة اللسـان وبلاغة وتطلق على الفصـاحة والخفة نسـبة لشـعراء هذه القبيلة وعلى رأسـهم طرفة وأخته الخرنق، أما الصوت الأقل من بين هذه الصوامت المذلقة فهو صوت الفاء والمقدر ب 8.97 %.

الرقم	الصوامت المصمتة	التواتر	النسبة %
1	الهمزة	**7**	0.94
2	الجيم	30	4.05

3	الدال	44	5.94
4	الذال	8	1.08
5	الزاي	11	1.48
6	الغين	20	2.70
7	الواو	97	13.10
8	الياء	98	13.24
9	السين	39	5.27
10	الكاف	29	3.91
11	التاء	72	9.72
12	الحاء	45	6.08
13	الثاء	9	1.21
14	الهاء	50	6.75
15	الشين	27	3.64
16	الصاد	27	3.64
17	الضاد	15	2.02
18	الطاء	15	2.02
19	الظاء	4	0.54
20	القاف	20	2.70
21	الغين	84	11.35
22	الخاء	20	2.70
المجموع العام		**740**	97.04

يعرف الاصمات عند القراء بمنع حروفه من أن ينبني منها لوحدها كلمة رباعية الأصول وقد بلغ صوت الياء نسبة بلغت 13.24 % وهي نتيجة معتبرة وتعد من الأصوات الشعرية ولها بين ثنايا القصائد دلالة المنع أي منع أهل القبيلة من قدوم طرفة إليهم لأنه خرج من عاداتهم وتقاليدهم ومن جهة أخرى تبرع تلك المنحة المأثورة عند العرب أثناء الغدر بأبنائها، بمعنى الكل يقوم على مناجزة الخصوم.

أما النسبة اليسيرة المطلعة داخل فهي لصوت الطاء والمقدر ب 0.54% وقد وظف كعادة العربي الذي يستريح في الظل لمواصلة مسيرة الإصمات وهي المنع.

- **صفات ليس لها ضد:**

- **القلقلة:**

الرقم	الصوامت المقلقلة	التواتر	النسبة %
1	القاف	84	31.22
2	الطاء	15	5.57
3	الباء	96	35.68
4	الجيم	30	11.15
5	الدال	44	16.35
المجموع العام		**269**	100

ظهر صوت الباء بكثرة في مضامن القصائد المتناثرة في الديوان وقد بلغت نسبة 35.68 % وهو شفوي يظهر مدى قوة الكلمات التي تنظم بها شعرها مع قوة وبأس قبيلتها الذين ساندوها في مرحلة الانتقام أما النسبة الأقل فهو صوت الطاء وهو غير معبر عن شغف الخرنق في الانتقام وكأنها اختارت أصواتا ذات شدة كالباء والقاف لأن وقعها في السمع شديد.

- **الصفير:**

الرقم	الصوامت الصفيرية	التواتر	النسبة %
1	الصاد	15	23.07
2	السين	39	60
3	الزاي	11	16.92
المجموع العام		65	100

يبين الجدول الذي بين أيدينا الأصوات ذات الصفير العالي وقد بلغ صوت السين نسبة طاغية عليها حيث أوجد لنفسه موطيء قدم بلغت نسبة 60 % وهو يعكس ألسنة السيوف والرماح وقعقعتها في يوم قلاب، أما صوت الزاي فقد أجمل في نسبة 16.92 % وهو نسبة قليلة غير أنه بسمع جريسه من خلال مفردات القصيدة.

- **اللين:**

الرقم	أصوات اللين	التواتر	النسبة %
1	الواو اللينة	97	49.74
2	الياء اللينة	98	50.25
المجموع العام		195	100

توظف أصوات اللين في نظم الشعراء لسهولة دخولها على الأصوات الأخرى وهي ما تعرف بالمتحركة، وقد جاءت بنسب متقاربة للغاية بلغ كل منهما –الواو، الياء_ 49.74 % و 50.25% على التوالي.

- **التكرار:**

الرقم	التكرار	التواتر	النسبة %
1	الراء	108	100
المجموع التام		108	100

يعكس التكرار النسبة المعتبرة لصوت الراء وهي المتوافقة مع مصطلحات كان لها الأثر البليغ في أحداث حكاية الخرنق ومن بين المفردات وفرة صوت الراء مع الثأر، الحرب، وهي تعكس واقع ما حدث للخرنق وقبيلتها ومع وجوده مع أسماء العلم وهي شخصيات مؤثرة في الأحداث كالخرنق عمرو بن بشر، طرفة، عمرو بن هند وقد كانت كلها تحوي صوت الراء في هذه الأسماء كدلالة على كثرتها وتكرارها.

- **الانحراف:**

الرقم	التكرار	التواتر	النسبة %
1	اللام	107	49.76
2	الراء	108	50.23
المجموع العام		215	100

يشكل الانحراف ذلك التوجه الطارئ على أحوال الخرنق وقبيلتها التي تحولت معيشتهم إلى نوع من الاضطراب على إثر ما وقع من قتل لذا غلب صوتي "الرّاء واللام" في الانحراف بنسبة متقاربة.

- **التفشي:**

الرقم	التكرار	التواتر	النسبة %
1	**الشين**	**27**	**100**
المجموع العام		**27**	/

صوت الشين المتواتر في القصائد يظهر تفشي حب الثأر والانتقام بين أفراد القبيلة.

- **الاستطالة:**

الرقم	الأصوات المستطيلة	التواتر	النسبة %
1	الضاد	17	100
المجموع العام		17	/

كل شاعر يلجأ إلى صوت الضاد إلا وكان بين جوانحه شيء من استطالة مدة الجرح والألم الذي ألم به لذلك كان صوت الضاد من الأصوات المستطيلة عند القراء.

- **الغنة:**

الرقم	أصوات الغنة	التواتر	النسبة %
1	**الميم**	**97**	**52.15**
2	**النون**	**89**	**47.84**
المجموع العام		**186**	/

تظهر الغنة في الخيشوم حيث صوت النون والباء يلتقيان أثناء النطق فيعوضان الميم المشمومة لذلك عده القراء من الأنف أما مدلوله في القصـــيدة فيعرف عند الغرب بتلك الأنفة التي تغمر القبائل في الثأر والانتقام.

بعد عرض الجداول التفصـــيلية المبنية لمدى حضـــور الصـــوامت وصـــفاتها تذهب إلى ترتيب درجات الحضور الخاصة بالصفات وفق الجدول التالي:

الصفة	الترتيب	النسبة%
الانفجار	377	4.90
الرخوة	293	3.80
التوسط	664	8.63
الهمس	351	4.56
الحذو	992	12.89
الاطباق	51	0.66
الانفتاح	1292	16.79
الاستعلاء	171	2.22
الاستفال	1132	14.71
الاذلاق	546	7.09
الاصمات	740	9.62
القلقلة	269	3.49

الصفير	65	0.84
اللين	195	2.53
التكرار	108	1.40
الانحراف	215	2.79
التفشي	27	0.35
الاستطالة	17	0.22
الغنة	186	2.41
المجموع	7691	100

من خلال ما درسنا من نسب الحضور للصفات في القصائد يتبين لنا أن صفة الانفتاح هيمنة على الصفات الأخرى عمومًا 16.79 % وهي نتيجة مقدرة نظرًا لانفتاح الشاعرة على القوالب الشعرية في نظمها، ووضوح هدفها بغية رص صفوف أهلها لأجل بلوغ مرادها، أما صفة الاستطالة فلم تبلغ المدى المرجوا منها ضمن الأبيات وقد بلغت نسبتها 0.22 % ذلك أنها في يوم الانتقام لم يطل وقته لذلك جاءت نسبته قليلة.

النسب التفصيلية للصوامت:

القصيدة الصامت	القصيدة رقم1		القصيدة رقم 2		القصيدة رقم 3	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %

ب	2	3.22	1	4.54	8	6.66
ت	4	6.45	1	4.54	6	5
ث	0	0	0	0	1	0.83
ج	2	3.22	1	4.54	4	3.33
ح	3	4.83	0	0	3	2.5
خ	3	4.83	1	4.54	3	2.5
د	4	6.45	0	0	4	3.33
ذ	0	0	0	0	0	0
ر	2	3.22	2	9.09	15	12.5
ز	0	0	0	0	8	8
س	3	4.83	0	0	3	2.5
ش	1	1.61	0	0	3	2.5
ص	0	0	0	0	3	2.5
ض	1	1.61	0	0	1	0.83
ط	0	0	1	4.54	1	0.83
ظ	1	1.61	0	0	0	0
ع	4	7.40	2	9.09	2	7.5
غ	0	0	1	4.54	1	0.83

ف	3	5.55	0	0	5	4.16
ق	0	0	0	0	6	5
ك	0	0	0	0	4	3.33
ل	6	11.11	4	18.18	11	9.16
م	2	3.70	0	0	3	2.5
ن	4	7.40	2	9.09	4	3.33
هـ	1	1.85	2	9.09	9	7.5
و	4	7.40	1	4.54	6	5
ي	4	7.40	3	13.63	7	5.83
المجموع	54		22		120	

القصيدة الصامت	القصيدة رقم4		القصيدة رقم 5		القصيدة رقم 6	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
ب	7	0.09	22	9.36	14	6.79
ت	3	3.89	13	5.53	14	6.79
ث	2	2.59	1	0.42	1	0.48

ج	2	2.59	4	1.70	3	1.45
ح	4	5.19	7	2.97	5	2.42
خ	0	0	4	1.70	1	0.48
د	3	3.89	8	3.40	5	2.42
ذ	0	0	3	1.27	5	2.42
ر	3	3.89	12	5.10	17	8.25
ز	0	0	1	0.42	5	2.42
س	5	6.49	7	2.97	7	3.39
ش	1	1.29	3	1.27	3	1.45
ص	1	1.29	4	1.70	0	0
ض	0	0	4	1.70	2	0.97
ط	0	0	1	0.42	4	1.94
ظ	0	0	1	0.42	1	0.48
ع	4	5.19	14	5.95	12	5.82
غ	1	1.29	1	0.42	5	2.42
ف	4	5.19	8	3.40	4	1.94
ق	1	1.29	18	7.65	130	6.31
ك	1	1.29	6	2.55	3	1.45
ل	5	6.49	26	11.06	14	6.79
م	3	3.89	21	8.93	18	8.73

ن	10	12.98	17	7.23	19	9.22
هـ	11	14.28	7	2.97	14	6.79
و	5	6.49	13	5.53	11	5.33
ي	1	1.29	9	3.82	11	5.33
المجموع	**77**		**235**		**206**	

القصيدة الصامت	القصيدة رقم7		القصيدة رقم 8		القصيدة رقم 9	
	التكرار	**النسبة %**	**التكرار**	**النسبة %**	**التكرار**	**النسبة %**
ب	8	11.11	5	6.94	2	4
ت	4	5.55	1	1.38	3	6
ث	0	0	0	0	0	0
ج	1	1.38	0	0	3	6
ح	3	4.16	3	4.16	3	6
خ	1	1.38	0	0	0	0
د	4	5.55	4	5.55	1	2
ذ	1	5.55	0	0	1	2
ر	5	6.94	7	9.72	4	8
ز	0	0	1	1.38	0	0
س	4	5.55	4	5.55	0	2
ش	2	2.77	0	0	1	2
ص	1	1.38	3	4.16	1	0
ض	1	1.38	1	1.38	0	0
ط	1	1.38	0	0	0	0
ظ	0	0	1	1.38	0	6

ع	4	5.55	5	6.94	3	0
غ	1	1.38	1	1.38	0	0
ف	4	5.55	5	6.94	3	6
ق	4	5.55	2	2.77	3	6
ك	1	1.38	2	2.77	2	4
ل	6	8.33	4	5.55	4	8
م	1	1.38	5	6.94	5	10
ن	10	13.88	10	13.88	3	6
ه	1	1.38	1	1.38	3	6
و	0	0	3	4.16	2	8
ي	4	5.55	4	5.55	3	6
المجموع	72		72		50	

القصيدة الصامت	القصيدة رقم 10		القصيدة رقم 11		القصيدة رقم 12	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
ب	17	13.6	10	7.29	4	3.63
ت	3	2.4	9	6.56	13	11.81
ث	2	1.6	2	1.45	0	0
ج	5	4	2	1.45	3	2.72
ح	6	4.8	4	2.91	3	2.72
خ	0	0	3	2.18	1	0.90
د	5	4	11	8.02	4	3.63
ذ	3	2.4	1	0.72	0	0
ر	11	8.8	9	6.56	9	0.18
ز	1	0.8	0	0	0	0
	3	2.4	3	2.18	4	3.63

س	5	4	2	1.45	1	0.90
ش	3	2.4	4	2.91	1	0.90
ص	1	0.8	6	4.37	1	0.90
ض	2	1.6	0	0	4	3.63
ط	1	0.8	0	0	1	0.90
ظ	7	5.6	4	2.91	2	1.81
ع	4	3.2	4	2.91	2	1.81
غ	3	2.4	6	4.37	2	1.81
ف	8	6.4	6	4.37	6	5.45
ق	3	1.45	0	0	4	4.44
ك	14	6.79	13	9.48	14	12.72
ل	18	8.73	13	9.48	12	10.90
م	19	9.22	4	2.91	6	5.45
ن	14	6.79	7	5.10	6	5.45
هـ	11	5.33	5	3.64	8	7.27
و	11	5.33	9	6.56	3	2.72
ي						
المجموع	**206**		**137**		**110**	

القصيدة الصامت	القصيدة رقم 13		القصيدة رقم 14	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
ب	**8**	**11.59**	**6**	**6.66**
ت	**3**	**4.34**	**6**	**6.66**
ث	**1**	**1.44**	**0**	**0**

ج	0	0	2	2.22
ح	0	0	3	3.33
خ	2	2.89	0	0
د	3	4.34	6	6.66
ذ	1	1.44	0	0
ر	9	13.04	11	12.22
ز	1	1.44	0	0
س	0	0	2	2.22
ش	3	4.34	2	2.22
ص	0	0	0	0
ض	0	0	1	1.11
ط	0	0	2	2.22
ظ	0	0	0	0
ع	4	5.79	5	5.55
غ	1	1.44	1	1.11
ف	1	1.44	3	3.33
ق	0	0	4	4.44
ك	0	0	7	7.77
ل	8	11.59	7	7.77
م	7	10.14	8	8.88
ن	5	7.24	2	2.22
هـ	4	5.79	5	5.55
و	6	8.69	6	6.66
ي	2	2.89	1	1.11
المجموع	69		90	

تُظهر التعابير الصوتية مدى قيمة الصوامت في إبراز دلالات معينة ثم استغلالها من لدن الشاعرة لتفصح ما تختلجه مدخلات نفسية قامت بنفثها في طريق نظم الشعر.

تار تفيدنا في الوقوف على تحليل بعض المواقف التي تتجلى فيها قريحتها الشعرية متأسية بألفاظها وفق ما يوظفه شعراء زمانها وتستخدم نفس المعجم.

❖ دلالة الصوامت في العينة رقم 1 :

يظهر مطلع ديوان العرض الأبرز من نفسية الشاعرة خصوصا وهي تقف على أطلال سنوات خلت من عمر أخيها طرفة بن العبد فقال صائحة الثكلى:

عددنا له خمسًا وعشرين حجة فلما توفاه استوى سيدا ضخما

فجعنا به لما انتظرنا إيابه على خير حال لا وليدا ولا قحما

أحدثت حصرتها على أخيها أنها تعد الأيام والليالي لرجعته غير أن الموت وافته من غير ميعاد فكان لهذه الفاجعة الأثر البالغ وتحول في حياتها وقبيلتها عموما لأن الخطب جلل وقع على صاحب أفحل المعلقات وهو طرفة بن العبد مما دعا بأخته الخرنق بأن تخلفه بمرثية خالدة على نسج القدامى مبنى ومعنى.

الفونيم الأكثر شيوعًا في القصيدة هو النون ويعتبر من أصوات الغنة وله صفات تميزها عن غيره منها الجهر والتوسط والإصمات واللين وقد شكلت نغمًا موسيقيا داخل القصيدة وقد بلغ نسبة معتبرة تجاوزت 9.67 % مع نظيره الفونيم الياء ويعرف بأنه من الأصوات الشجرية وله نفس الصفات يتمتع بها صوت النون وقد كانت دلالتهما حين أوردت نون الجماعة في لفظة "فجعنا" ولها معنى عمق المصيبة التي حلت بالقبيلة أما الياء فتعود على طول الغياب إلا أن إيابه كان على غير ما كان يرجوه أهله. وقد كشف القناع عن ذلك الغدر وذلك الفقد ويحل في المرتبة الثانية صوتي اللام والواو وهي من الأصوات المتوسطة بلغت نسبتهما 8.06 % وقد كانت لها دلالة بغض من الاستطالة نظرًا لتوسطها بين الصوامت المذكورة وهي تنفيس ما تختلجها الشاعرة من اللواء الحاصل عليها. أما الأصوات المنعدمة من

الصـوامت فهي: الثاء والذال ثم الراي، الصـاد، الطاء، الغين، الكاف ولم يكن لهم دور بارز في القصـيدة أما النسبة القليلة كانت من نصيب الفونيمات، الشين، الضاد، الطاء، ثم القاف.

وهي أصـوات لها من الشـدة مالا يكون في غيرها فاسـتغنت الشـاعرة عن الاعتماد عليها لكون النون من الغنة وهي مدعاة للأنفة عند العرب للانتقام والياء عادة ما تذكر في المناداة لعصـــبتها حتى تبلغ مرادها.

❖ دلالة الصوامت في العينة رقم 2:

من خلال قراءتنا للقصـــائد بين دفتي الديوان أظهرت العينة الثانية شـــكلًا من معاني عدة أقرتها الشـاعرة أثناء بلوغ الفاجعة وقد أحصـينا الصـوامت كلها المبينة في الجدول فتميز لنا صـوت اللام بنسـبة 15.71% وهو من الأصـوات المعتمدة بكثرة بين شـعراء الجاهلية بسـبب العمق والمد الذي يتجلى به كامرئ القيس الذي اعتمده في قافية معلقة وقد أوردته الخرنق للتعريف ببعض المفردات كزيادة توكيد يخص هدفها مثل الصياح، النفار، وائل بنو عمومتها وكلها داخل في واقعها النفسـي الداعي إلى لم شمل قبيلتها للدفاع عن حرمتها فقالت:

سمعت بنو أسد الصياح فزادها عند القاء مع النفار نفارا

فهذا البيت أجمل لنا مرادها من كل ما قامت تدبر له من بني عمومه في يوم نفير وحلت النون ثاني الصوامت إيقاعًا في القصيدة وهو كما يعرف من أصوات الغنة وقد بلغت نسبتها 12.85 % وتوافقـت بورودهـا في مفردة النفـار بمعنى يوم الوقيعـة بـالأعـداء وانتبهنـا لـه أن عـددا من الصـوامت لم يكن لها سـوى الدور القليل من إيرادها مثل: الثاء، الراء، الضـاد، الطاء، الغين، القاف، الهاء رغم وفرتها على صـفات الانفجار والجهر إلا أنها فصـلت صـوت اللام لأنه معبر عن التعريف بما فعله بنو وائل من إجلاء بني أسد عن مضاربهم.

2.1. الصوائت:

1. 2. 1. النسبة العامة:

أنواع الصوائت	التكرار في الديوان	النسبة %
القصيرة	1244	78.63
الطويلة	339	21.37
المجموع	1582	100

ومن خلال الجدولين الآتيين نرصد مكونات الصائت القصير (الفتحة، الضمة، الكسرة) والطويل (الألف، الواو، الياء) وتبيان النسب المئوية.

أنواع الصوائت	التكرار في الديوان	النسبة %
الفتحة	756	60.82
الضمة	196	15.76
الكسرة	292	23.42
المجموع	1244	100

أنواع الصوائت	التكرار في الديوان	النسبة %
الألف	223	65.97
الواو	61	18.04

الياء	54	15.99
المجموع	**339**	**100**

نلاحظ من خلال الجدول الأول صيغة الصوائت القصيرة على الصوائت الطويلة.

انفجرت قريحة الشاعرة في الصوائت القصيرة المبينة في الجدول والمقدرة ب 78.63 **%** وهي النتيجة الأعلى من بين أنواع الصـــوائت تكرارا، ولعله راجع إلى أناة المفجوعة بفقد بعض من أهلها وذلك لتوالي المصائب عليها في وقت قصير ووجيز لذا يستلهم من النسبة الغالبة للصوائت القصيرة هذه الدلالة المبينة، ومن جهة أخرى تظهر قصر مدة الانتقام الذي راود الخرنق وتبدل أحوالهم من العيش الرغيد إلى الضنك والشقاء والتشتت أما الصوائت الطويلة المعبر عنها بنسبة 21.37 **%** ذلك أن الإحساس بمدة الحزن القصيرة ثم اللجوء إلى الانتقام في وقت وجيز طغى على الصوائت الطويلة ومنه كان حجم القصر المؤثر في القصائد أبلغ وأكثر حضورًا من غيرها.

❖ دلالة الصوائت في نفس العينة 1:

دلالة الصوائت الطويلة في العينة :

تبيّن القيم الصوتية لدى الصوائت المتناثرة بين الأبيات الشعرية للديوان أثرًا بالغًا لما تكتنفه من دلالة تكاد وتكون ناطقة لوحدها فالصائت المعتمد وهو ألف المد لأن الشاعرة بمجرد أن وصلهم نبأ اغتيال الشاعر طرفة حتى أصبحت تنادي من يألفهم من قبيلتها وبني عمومتها، لذلك يعرّف ابن منظور الألف بأنها: "تألف الحروف كلها، وهي أكثر الحروف دخولا في المنطق ويقولون هذه ألف مؤلفة"[1]، وقد غمرت دهشة فاجعتها كل القبيلة حتى يكون يدًا واحدة على من سواهم وقد بلغت نسبة معتبرة لألف المد تراوحت 87.5 **%** وهي الغالبة على من سواها، وكانت بدرجة أقل الياء رغم أنها توظف في النداء إلا أن الشاعرة آثرت تأليف قلوب قبيلتها قبل مناداتهم ومنه كانت بنسبة ضئيلة مقدرة ب12.5 **%**، وانعدم ذكر الواو في مطلع الديوان.

[1]. جمال الدين ابن مكرم، الملقب ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د،ت)، ص1.

دلالة الصوائت القصيرة في نفس العينة : أظهرت الحركات الإعرابية في الشطر الأول من الديوان تلك الصبغة التي طرأت محيا الشاعرة وأهلها فتم الاعتماد على الفتحة بنسبة معتبرة بلغت 73.46 **%** ومعبّر عنه كونه انفتح عليهم باب شر لا يُعلم مداه[1]، وأمّا الكسرة في نسبة 18.36 % للدلالة على ذلك انكسار في خاطر الشاعرة وأهلها في لحظة فارقة أثناء الحزن والألم، أما الضمة البالغة 8.16 % وهي تكاد تكون متجاوزة لأن مقام اللحظة لا يسمح برفع أحد.

❖ دلالة الصوائت في العينة رقم 2:

دلالة الصوامت الطويلة في العينة :

أبرزت الصوائت دورها الهام في النصوص الأدبية سواء في الشعر أو النثر لما لها من قيم معتبرة، والقصيدة التي بين أيدينا إحدى هذه القيم لما طغى فيها الصائت، ألف المد وهو المقدر ب 8.07 **%** وقد جاءت في معظمها أثناء التعريف، مؤكدا على المنجز يوم الحرب والتعني بما تم من تأثر من جهة وإجلاء الملك لبني أسد من جهة أخرى، تليها الواو المقدرة ب 3.27 % وكأن الرفعة التي كانت تحذو الخرنق وأسرتها قد تغيرت بلا رجعة حيث وفاة زوجها، فالواو المجدرة بالرفعة اعتبرها النحويون قيمة للرجل والخفض بمعنى انكسار في الفضل والأول حضورًا في القصيدة صوت الياء والمعبر عنه ب 1.85 % وهي نسبة متقاربة مه الواو تم إهمالها من طرف الشاعرة.

دلالة الصوامت القصيرة في العينة نفس العينة:

بينما تعودنا على رفع الشاعر للمقامات داخل نصه الشعري للشخصيات المؤثرة إلا أننا فوجئنا الفتحة تكررت 39 مرة وهذا له دلالة أن الحرب ضد بنو أسد فتحت جراحهم وآلامه الوجع الذي كانوا يحسّون به، ودليل ذلك قوله:

بيضًا يحززن العظام كأنما يوقدن في حلق المغافر نارًا

وكان شدة فتح الجراح حتى بان العظم بين الضحايا، أما حركة الكسرة فتبين درجة انعدام الأمن على بني

1

أسـد إثر مصـابهم الجلل أما الضـمة فلم يكن لها الحظ الوافر بين أبيات هذه القصـيدة ولعلها راجعة إلى ذلك السـقوط بعد الرفعة، وقد كانت العرب تنأى عن نفسـها ذلك الجلاء والهزيمة حتى لا تصـبح بين ألسن العرب كلهم.

النسب التمفصلية للصوائت:

القصيدة / الحرف	القصيدة رقم 1		القصيدة رقم 2		القصيدة رقم 3	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
الألف	14	21.53	8	23.52	18	13.33
الواو	0	0	2	5.88	3	2.22
الياء	2	3.07	0	0	4	2.96
الفتحة	36	55.38	15	44.11	69	51.11
الضمة	4	6.15	6	17.64	12	8.88
الكسرة	9	13.84	3	8.82	29	21.48
المجموع	65		34		135	

القصيدة / الحرف	القصيدة رقم 4		القصيدة رقم 5		القصيدة رقم 6	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
الألف	12	13.95	23	9.95	19	9.74
الواو	1	1.16	8	3.46	14	7.17
الياء	1	1.16	12	5.19	9	4.61
الفتحة	45	52.32	92	39.82	79	40.51
الضمة	13	15.11	41	17.74	35	17.94
الكسرة	14	16.27	55	23.80	39	20
المجموع	86		231		195	

القصيدة / الحرف	القصيدة رقم 7		القصيدة رقم 8		القصيدة رقم 9	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
الألف	10	12.82	18	20.68	6	11.32
الواو	3	3.84	2	2.29	1	1.88
الياء	1	1.28	1	1.14	0	0
الفتحة	37	47.43	39	44.82	27	50.94
الضمة	12	15.38	6	6.89	10	18.86
الكسرة	15	19.23	21	24.13	9	16.98
المجموع	78		87		53	

القصيدة / الحرف	القصيدة رقم 10		القصيدة رقم 11		القصيدة رقم 12	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
الألف	19	13.10	20	12.98	32	26.44
الواو	2	1.37	2	1.29	1	0.82
الياء	5	3.44	6	3.89	1	0.82
الفتحة	87	60	73	47.40	60	49.58
الضمة	9	6.20	21	13.63	11	9.09
الكسرة	23	15.86	32	20.77	16	13.22
المجموع	145		154		121	

القصيدة	القصيدة رقم 13		القصيدة رقم 14	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %

الحرف				
الألف	12	15.18	12	12.76
الواو	3	3.79	1	1.06
الياء	0	0	6	6.38
الفتحة	42	53.16	55	58.51
الضمة	10	12.65	6	6.38
الكسرة	12	15.18	14	14.89
المجموع	79		94	

❖ **المقاطع:**

تكمن أهمية دراسة المقطع الصوتي في أنها تعيننا على معرفة الخصائص الصوتية والبنيوية للكلمة العربية، يساعدنا على التفريق بينها وبين الكلمات ذات النسيج غير العربي، كما تفيدنا الدراسة المتقطعة في معرفة موسيقى الشعر وموازينه إلى جانب فوائد أخرى لها أهميتها في دراسة بنية الكلمة مقطعيًا.[1]

جاء في معجم علم الأصوات لمحمد علي الخولي أن المقطع هو وحدة هويته تتكون من عدة أصوات، ولكن يمكن أن تتكون من صوتٍ واحد فقط بشرط أن يكون صامتًا ولكل مقطع نواة تأخذ منها النبرة المناسبة.[2]

كما يعرف أيضًا أنه أصغر وحدة صوتية تركيبية تنبني منها الكلمة وهي حد وسطي بين الكلمة المركبة والوحدة الصوتية المجزئة "الحرف".[3]

يتضح المعنى الأول من كلام ابن جني عند حديثه عن مخارج الحروف (الأصوات) وكيفيات مرور الهواء عند النطق بها ويقول " أعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في

[1].الشريف ميهوبي، المقطع الصوتي وبنية الكلمة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 14 ديسمبر،168،167 ص 168.
[2].محمد علي خولي ، معجم علم الأصوات، ط1، 1406هـ، 1986م، ص 160.
[3].أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الاعراب، ص 6.

الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنية وامتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرف، وتختلف أجراس الحروف بسبب اختلاف مقاطعها.[1]

- **أنواع المقاطع في اللغة العربية:**

المقطع العربي ينقسم على قسمين أساسيين أولهما المفتوح وثانيهما المغلق ويستخدم المقطع بخمسة أشكال مختلفة كالآتي:

المقطع الأول: وهو مقطع قصير مفتوح يتكون من (صامت + حركة) والحركة هنا قصيرة، ومثاله: الفاء أو الحاء من كلمة فتح فهي تتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة.[2]

المقطع الثاني: مقطع طويل مفتوح ويتكون من (صامت +حركة طويلة) ومثاله: لا، ما، يا.[3]

المقطع الثالث: مقطع طويل مغلق يتكون من صامت وصوته قصير وصامت (ص+صاق+ص) نحو (مِنْ) (يَدْ).

المقطع الرابع: مقطع طويل حركته طويلة، ويتكون من (صامت + حركة طويلة + صامت) ويرمز له (ب.ص.ح.ح.ص) كما في (باب).

المقطع الخامس: مقطع زائد في الطول: ويكون من (صامت + حركة قصيرة + صامت +صامت) كما في (بنت).[4]

يرى إبراهيم أنيس أن المقاطع الثلاثة الأولى أكثر شيوعًا في اللغة العربية بينما النوعين الأخيرين فقيلا الشيوع فيكونان في أواخر الكلمة أو الوقف، أما فيما يخص توالي المقاطع من النوع الأول والثالث جائز

---

[1]. الشريف ميهوبي، المقطع الصوتي وبنية الكلمة، ص 169.

[2] . المرجع نفسه، ص 169.

[3] . الشريف ميهوبي، المقطع الصوتي وبنية الكلمة، ص 169.

[4] . موسى لعور، البنية الإيقاعية والدلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص 242.

رغم ميل اللغة إلى التخلص من توالي المقاطع من النوع الأول. أما النوع الثاني وهو مقيد ما يسمح بتوالي أكثر من اثنين وفيما يخص الرابع والخامس فلا يوجد إلا متحركًا وفي حالات الوقف.[1]

تمثل القصائد ثلاث أنواع من المقاطع (المقطع القصير المفتوح) (المقطع الطويل المغلق) (المقطع الطويل المفتوح) وهذا ما يبرز في الجدول التالي:

المقاطع	التكرار	النسبة العامة %
ص ح	756	55.75
ص ح ح	351	25.88
ص ح ص	249	18.36
المجموع	1356	100

تبرز قيم المقاطع الصوتية التي لها دلالات معتبرة يعتمدها الشعراء بفعل أحاسيسهم ومحيطهم ينشأ فيه أو واقعًا عايشوه سواء كان سلبًا أو إيجابًا فمن خلال هذا الجدول السالف أظهرت الشاعرة قدرتها على تفعيل المقاطع القصيرة (ص ح) في معظم ديوانها ويدل ذلك على هذه النسبة المعتبرة والمقدرة بأكثر من نصف المقاطع الصوتية ضمن أنواع المقاطع الأخرى فقد بلغت نسبة 55.75 % وقد لاحظنا ذلك التناغم بين الحركات القصيرة الأكثر حضورًا في قصائدها وهذه المقاطع الصوتية القصيرة كذلك ولها دلالة الإيقاعات المستمرة رغم قصرها إلا أنها أظهرت تلك الحسرة والآهات المستمرة على فقد بعضٍ من أسرتها في وقت قصير مثال ذلك قولها:

سَـــ	ـــمِـــ	عَتْ	بَـــ	ـنُـــوْ	أَ	سَـــ	دَ	الـــ	صِّـــ	ـــيـــا	ح ف	ز ا	دَ	هـــا
ص	ص	ص	ص	ص ح	ص	ص	ص	ص	ص	ص			ص	ص

[1] . إبراهيم أنيس، الأصوات العربية، ص 93

ح	ح	ح ص	ح	ح	ح	ح	ح ص	ح	ح	ح	ح ص	ص ح	ح ص	ح ح

عِـنْـــ صح ص	دَ الـــ صح صح ص	لْـــلِـــ صح	قَـــــأْ صح	ءِ صح	مَـــــ صح	عَ النِـــ صح صح ح	فَـــــا صح ح	رِ نِـــ صح صح	فـــــا صح ح	رَا صح ح

ويليها مباشـــرة المقطع الطويل (ص ح ح) المفتوح والذي يأخذ زمن أطول في النطق به ووقتًا وجيزًا في ســـريان الهواء أثناء الكلام، لذا عبر عنه بنســـبة 25.88 % وهذا دلالته على قوة الفجيعة وطول الحزن الذي لحق بالشـــاعرة وقبيلتها وانفتاح الجرح الذي لا يندمل ويمكن التعبير بصـــورة أخرى هذا الطول والانفتاح بطول انتظار أخيها طرفة وحزنها وآلمها على غيابه وهذا ما يتناســـب أيضـــا مع غرض الرثاء في قولها:

عـَ ص ح	دَدْ ص ح ص	نَـــ أْ صح	لـــَ هُ ح	خَـــمْـــ . صح ح	سَـــــ ا صح ح	و ص ح	عِـــشْـــ . صح ص	رِيْـــ . صح ح	نَ حِـــ ص ح ص ح	جـــَ . صح	ـــــ ة صح

فَـــ	ـــلَـــمَـ	ـمَـــا	ـــــوَ	فَـــــا	هَـــا	ـتَـــ	وَى	ـــدًا	ـــمَـــا
صح	صح	تَـــ	صح	صح	اسْـــ	صح	سَيْـ	ضَـخْـ	صح ح
	ص	صح			صح		ح	صح ص	
		ص			ح		صح		
		صح			صح		ح		
		ص			ص				

أما بالنســبة للمقطع الطويل المغلق والذي ينتهي بصــامت (ص.ح.ص)، حيث لم يكن له وفرة في الحضور من بين المقاطع الأولى وقد قدر بنسبة 18.36 % ولها دلالة طول الحزن المتلاحق عليها حيث رسمت خطًا طويلًا للحزن والفجيعة في أعماق قلبها مما أحدث لها انغلاقًا على حياتها بســبب هذا الفقد لا تمحوه السنون ومثال ذلك:

أَ	لَا	اِبْـ	نُ اَلْتْـــ	ـــتَـا	رِ	كِ الـ	بَكْـــ	رِ يـ	ـي بِشـ	رًا
صح	صح	صـح	صـــــح	صح	صح	صح	صـح	صح	صح	صح
		ص	صح ص	ح			ص	ح	صح	ح
									ص	

عَـــ	ـلَـــيْـ	ـهَاْ	ـطَيْـــ	ـرَ	كـــ	ـبُـ	ـهُ وُ	قُـــوْ	عَـــــا
صح	صح ص	اَلْـ	صح ح	يَـرْ	صح	صح	صح	صح ح	صح ح
		صح ح		صح			صح		
		صح ص							

النسب التفصيلية للمقاطع في المدونة

القصيدة	القصيدة رقم 1	القصيدة رقم 2	القصيدة رقم 3

الحرف	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
صح	25	52.08	14	51.85	69	53.48
صح ح	11	22.91	10	37.03	36	27.90
صح ص	12	25	03	11.11	24	18.50
المجموع	**48**		**27**		**129**	

القصيدة / الحرف	القصيدة رقم 4		القصيدة رقم 5		القصيدة رقم 6	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
صح	44	51.16	113	51.13	126	57.53
صح ح	22	25.58	62	28.05	48	21.91
صح ص	20	23.25	46	20.81	45	20.54
المجموع	**86**		**221**		**219**	

القصيدة / الحرف	القصيدة رقم7		القصيدة رقم 8		القصيدة رقم 9	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
صح	39	52.70	48	46.15	33	56.89
صح ح	16	21.62	24	23.07	14	24.13

صح ص	19	25.67	32	30.76	11	18.96
المجموع	74		104		58	

القصيدة / الحرف	القصيدة رقم 10		القصيدة رقم 11		القصيدة رقم 12	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
صح	78	54.54	84	54.19	35	31.23
صح ح	36	25.17	39	25.16	38	40.42
صح ص	29	20.27	32	20.64	21	22.34
المجموع	143		155		94	

القصيدة / الحرف	القصيدة 13		القصيدة 14	
	التكرار	النسبة %	التكرار	النسبة %
صح	48	60.75	34	41.46
صح ح	21	26.58	22	26.82
صح ص	10	12.65	26	31.70
المجموع	79		82	

- **تكرار الأساليب:**

- **تكرار أسلوب النداء:**

في هذا الأســـلوب اعتمدت الشـــاعرة على أداة واحدة ألا وهي الهمزة عبر تكرارا الا لا تراعوا على النحو الآتي:

ألا لا تـــراعوا إنـها خيـل وائـل عليها رجـال يطلبون الغنـائـمـا

أعـاذلتـي عـلى رزء أفـيقـــي وقـــد أسـرقتنـي بالعـذل ريقـي

- **تكرار أسلوب الاستفهام:**

وهو ما يظهر في الحروف الآتية:

1) **كم**: أوردتها الشاعرة مرتين في قولها:

فكم بقلاب من أوصال خرق أخي ثقة وحميمه فليق

فكم من والد لك يابن بشر نأزر بالمكارم وارتداها

2) **من**: أوردتها الشاعرة مرتين أيضًا في قولها:

ألا **مـــن** مبلغ عمرو بن هنـد وقتـلًا تعـدم الحسنـاء ذامـا

ألا ذهب الحلال في القـذرات و**مـن** يملأ الجفان في الحجرات

و**من** يرجع الرمح الأصم كعوبه عليه دمـاء القـوم الشقـرات

- **تكرار أسلوب الشرط:**

ارتضته الشّاعرة على النحو الآتي:

1) **لـمّا**: استعملته الشاعرة 4 مرات في قولها:

عددنا له خمسًا وعشرين حجة **لـمّا** توفاها استولى سيّدًا ضخما

فُجعنا به **لـمّا** انتظرنـا إيـابه على خير حين لا وليدا ولا قحما

هـم جدعوا الأنوف أو عبوها **فلما** يتساع لـي مـن بعـد ريـقـي

مـن غير ما فحش يكون بهم فـي منح الـمهـر والـمهـارات

2) **إذا**: استعملته الشاعرة 5 مرات في قولها:

وبـعد الخير عـلقمه بن بشـر **إذا** نـزلـت النفـوس إلـى الحلوق
تـرامـى للملـوك **إذا** لقـوهـم جـدوا وسقـوا بكـأسهم الرحيق
قـوم **إذا** ركـبـوا سمعت لهم لغـطا مـن التـأبـيه والـزجـر
هـذا ثنائـي مـا بقيت لـهم فـ**إذا** هلـكت أجنتي قـدري
ورأت فـوارس من صليبة وائل صبـرًا **إذا** نقـع السنـابك ثـارا

- **تكرار أسلوب التوكيد:**

إنَّ، أنَّ، إنْ، أنْ: اعتمدته الشاعرة 5 مرات في قصائدها في قولها:

إنّ بنو الحصن استحلت دمائهم بـنـو أسحارتـها تـم وأبـلـه
عميـلـة بـواد السنان بكفه عسـى **أن** تلاقيه من الدهر تائبه
إنْ يشربـوا يهبـوا وإن يذروا يتواعظـوا مـن منطـق الـهجـر
ألا لا تـراعـوا **إنـها** خيل وائـل عـليها رجـال يطلبون الغنائمـا

- **تكرار أسلوب النّفي والجزم:**

للنفي عدد من الحروف أبرزها:

1) مـا: استعملتها الشاعرة في ديوانها 5 مرات في قولها:

هم جدعـوا الأنوف وأوعبوهـا **فمـا** ينسـاع لي من بعد ريقي
هـما طعنـا مولاك في فرج دبره وأقبلت ما تلوى على مجحر تجري
هما هذا ثنائي ما بقيت لـهم فـإذا هـلكت أجننـي قبـري
لـوالـدها وأرأتـه جليـل قطـا ولقـل **مـا** تسري ظلاما

الجدول التالي يبين نسبة شيوع الأساليب في الديوان:

الأساليب	التواتر	النسبة%
أسلوب النداء	2	9.52
أسلوب الاستفهام	5	23.80
أسلوب الشرط	4	19.04
أسلوب التوكيد	5	23.80
أسلوب النفي والجزم	5	23.80
المجموع	**21**	**100**

- **تكرار حروف التشبيه:** يتحقق بعدة أدوات استخدمت منها الشاعرة حرف كان مرتين

بيضًا يحززن العظام **كأنما** يوقدن في حلق المعافر نارًا

ألا من ران قومي **كأن** سراتهم نخيل أتاها عاصفًا فأمالها

- **تكرار اسم الاشارة:** له عدة أدوات، اعتمدت الشاعرة في ديوانها مرتين في الاسم "ذا" كالآتي:

ذاك وفيما يعجل البازل الـ كرماء بالموت كشبه العميم

قاد به أجرد **ذا** ميعة عبلًا شواه غير كاب عثور

- **تكرار حروف العطف:** استعملت الشاعرة 53 مرة كالآتي:

حرف الواو:

عددنا له خمسًا وعشرين حِجة فلما توفاها استوى سيّدًا ضخمًا

فجعنا به لما انظرنا إيابه على خير حين لا وليدًا ولا قحما

حشاه طعنة بعثت بليل نوائحه وأرخصت البُضوعا

وغادر مرفقًا والخيل تهفوا بجنب الردم محتبلًا صريعًا

وفـــاد الـــخيـــل عـــائـــدة لـــكـــلب تـــرى لـــوجـــيفهـــا رهجـــا سريـــعًـــا

هـــم جاعـــوا الأنف الأشم فأوعبوا وجـــبـــوا السنـــام فالتـــحوه وغـــاربـــه

ألا أقـــســـمـــت آس بـــعـــد بشـــــر على حـــي يـــمـــوت ولا صـــديـــقـــا

وبـــعـــد الـــخيـــر علقمة بـــن بشر إذا نـــــزت الـــنـــفـــوس إلى الحلوق

حرف الفاء:

عـــددنا لـــه خمسًا وعشرين حِجة **فـــلما** توفـــاها استوى سيّدًا ضخمًا

اعاذلتـــي علـــى رزء افيقـــي **فـــقـــــتد** اشرقتني بالعذل ريقـــــي

فــــــــــكم بقلاب من اوصال خرق أضـــــى ثقـــة وجمجمة فليـــق

والجدول الآتي يمثل النسبة المئوية لتكرار الأصوات والأسماء:

الأدوات والأسماء	التكرار	النسبة %
أدوات التشبيه	2	3.50
أدوات الإشارة	2	3.50
حروف العطف	35	92.98
المجموع	57	99.98

- **تكرار اللفظة**: ويتمثل في تكرار الاسم، الفعل، والعبارة:

- **تكرار الاسم:**

يشكل العنصر المؤثر في الأعمال الأدبية والمتمثل في الاسم واسم العلم والركن الأساسي في مجريات الأحداث، ولعل الاسم البارز في الديوان كله يتمحور حول زوج الخرنق وهو عمرو بن بشر، لأنه نال الحضرة الكبيرة في الذكر بين الأبيات على الرغم من وجود أسماء أخرى كان لها الوقع والتأثير في كل القصائد المعروضة بمختلف أغراضها.

"بشر" كُرِّرت في الديوان 7 مرات على النحو الآتي:

أنا ابن التارك البكرى **بشرا** عليه الطير تركيه وقوعا

ألا أقسمت آسى بعد **بشر** على حي يموت ولا صديقا

وبعد الخيل علقمة بن **بشر** إذا نزلت النفوس إلى الحلوق

وبعدنني ضبيعة حول **بشر** كما مال الجذوع من الحريق

لقد علمت جديلة أن **بشرا** غداة جريح مر التقاضي

فكم من والد لك يابن **بشر** يأزم بالمكارم فارتداها

بنى لك مرتد وأبوك **بشر** على الشم البواذخ من ذراها

- تظهر من الأبيات أثر الفاجعة على نفسية الشاعرة لتعدد الوفيات بين عائلتها ومدربيها، إلا أن فقد الزوج جعلها تكثر من ذكره في الرثاء، كما للرجل أمن أثّر في حياة زوجته، فهو عمود البيت وركن حياتها ففقده يعد سرفًا في شطر عمرها.

- أوردت الشاعرة كلمة " الخيل" 3 مرات في قولها:

ألا لا تراءوا إنها **خيل** وائل عليها رجال يطلبون الغنائما

وقاد **الخيل** عائدة لكلب ترى لوحيدها رهجا سريعا

غداة أتاهم ب**الخيل** شعثا يدق نسورها حد القضاض

- استعملت الشاعرة كلمة "عمرو" 3 مرات على النحو الآتي:

ألا مـن مبلغ **عمرو** بن هند وقد تعدم الحسناء داها
ألا هلك الملوك وعبد **عمرو** وخليت العراق لمن بعاها
أرى عبد **عمرو** قد أشاط ابن عمه وأنضجته في على قدر وما يدري

- أما بالنسبة لاسم "قلاب" كررته 3 مرات في قولها:

مدت لهم بواليه المنايا بجنب **قلاب** للحين المسوق
فكم ب**قلاب** من أوصال حرق أخي تقه وجمجمة تليق
لاقوا غداة **قلاب** حتفهم سوق العتير يساق للعتر

- كما كررت كلمة "غداة" مرتين في قولها:

لقد علمت جديلة أن بشرا **غداة** مربح مر التقاضي
غداة أتاهم بالخيل شعثا يدق نسورها حد القضاض

- أوردت الشاعرة في قصائدها كلمة "بنو أسد" مرتين في ديوانها:

إن بني الحصن استحلت دماءهم **بنو أسد** جارتها ثم والبه
سمعت **بنو أسد** الصياح فزادها عند اللقاء مع النفار نفارا

- إضافة إلى كلمة "قوم" فقد كرّرتها مرّتين في قولها:

يبقى عليها **القوم** إذا أرملو وساء ظن البلمعى الدزور
قوم إذا ركبوا سمعت لهم لغطا من التأبيه والزجر

- كما كُرِّرت كلمة "قومي" مرتين:

لا يبعدن **قومي** الذين هم سم العداة وآفة الجزر
ألا من رأى **قومي** كأن سراتهم نخيل أتاها عاصف فأمالها

- كما كرّرت الشاعرة كلمة "القطا" ثلاث مرات في قولها:

لـــوالـــدهـــا ورأتـــا بـــلـبـــل **قـطـا** ولـذل مـا شـرى ظـلامـا
ألـســت مـرى **القــطا** مـتـواتـرات ولـو تـرك **القـطـا** لـغضى فـي وتاهـا

- **تكرار الفعل:**

كرّرت الخرنق أفعال عديدة (ماضية ومضارعة):

الفعل الماضي، مثال ذلك:

- الفعل "غادر" كرّرته الخرنق مرتين في قولها:

و**غـــادر** مـرفـقـا والـخيـل تـهفـو بـجنب الـــردم اصحمبلا صـــريـعـا
و**غـــادر** مـــغـفـــلا وأخاه حصيا غـفـيـر الـوجـه لـيس لـذي انـتـهاض

- الفعل "قاد" كرر أيضًا مرتين في قول الخرنق:

و**قـــاد** الـخـيـل عـائده لـكـلـب تـرى لـــوحـدهـا رهـجـا ســريـعـا
قـــاد بـــه أجـــرد ذا مـيـعـــة عـــبـلا شـــواه غيـر كـاب عـتـور

الفعل المضارع، مثاله:

- الفعل "ترى" كرّرته الشاعرة في ديوانها مرتين في قولها:

وقـــاد الـخـيـل عـائـدة لـكـلـب **تـرى** لـوحـيـدهـا رهـجـا سـريعـا
كـمـا أخـرجـنـا مـن أرض صـدق **تـــرى** فـيـهـا لـمغتبط مـقـامـا

- **تكرار العبارة:**

يعمد الشعراء لما لهم من وفرة اللغة على مزج نتاجهم الفكري لفن التكرار، سواء كان هذا التكرار في الكلمة، العبارة أو الجملة لما لها من هزة نفسية على وقع القارئ ولها مبعث ذو معنى يستشفه الدارس بين مضامين القصائد، ولعل أهم ما كان من تكرار والمتمثل في كثرة ورود العبارات الموحية لمآرب تشغل بال الشاعرة.

لم تعتمد الشاعرة في ديوانها كثيرًا حيث كرّت عبارتين لا أكثر في كامل قصائدها مثال ذلك:

- قولها عبارة "المهر والمهرات" كرّرتها مرتين:

مـــن غيـر مـا وحـش يـكـون بـهـم فـي مـنـتـج **الـمـهـر والـمـهـرات**
وتـفـاخـروا فـي غـيـر مـجـهـلـة فـي مـربـط **الـمـهـر والـمـهـرات**

- عبارة "جدعوا الأنوف" كرّرتها مرتين أيضًا في قولها:

هــم **جدعوا الأنف** الأصم فو أوعبوا وجـدوا السـنـام فـالتـحوه وغـاربـه

هـم **جـدعـوا الأنـــوف** وأوعـــبـوا فـمـا يـنـساع لـي حـق بـعد ريـقـي

الجـــدول التالي يمثل النسبة المئوية للتكرار في الديوان:

أنواع التكرار	التواتر	النسبة %
التكرار الصوتي	**9273**	**99.15**
الأساليب(النداء، الاستفهام)	**21**	**0.22**
الأدوات والأسماء	**21**	**0.22**
اللفظة	**33**	**0.35**
العبارة	**4**	**0.04**
المجموع	**9352**	**100**

تناغمت أنواع التكرار في القصـائد ما بين الأصـوات والأسـاليب وغيرها من اسـتخدامات اللغة حتى يكون النتاج الفكري تابع من بوتقة لغوية عالية، والملاحظ من الجدول السـالف الذكر عمق لغة الشاعرة التي وظفتها في نظمها من أنواع جمة من تكرار للأصوات الصامتة والصائتة والمعلوم في الدراسات الصوتية أن الصفات الأكثر حضورًا تبرز دلالته لما ليس فيها في مراد الشاعر وما يبتغيه في نظمه، تكرار صوتي من ناحية، الاستفال والاستعلاء، نجدهما الأكثر شيوعًا من بين الصفات الأخرى نظرًا للموقف

المفجع آنذاك فهو يوجد الاستقالة نظرًا لثقل اللّسان في حالة الحزن، أما الاستعلاء فهو حجم الثأر الذي علا القبيلة ضد بني أسد.

أما تكرار اللفظة فهي ثاني أنواع الكرار في القصائد لما لها من وقع في نفسية القارئ، فتوظيف المعجم القديم في الشعر يظهر مدى قدرة الشاعر على التصرف باللغة.

أما تكرار الأساليب والأدوات والأسماء، يظهر مدى تمكن القاموس العربي من احتواء مجمل الدلالات، لأن هذه الأساليب توظف لتوضيح المعاني المستخلصة من الأغراض الشعرية.

التصريع:

تتجلى جمالية أسلوب التصريح في براعة حسن الاستهلال التي تضفي على البيت الأول صحة جمالية، وتمنح الكلام زينة إيقاعية وتتهيأ الملتقي للتقبل والانشراح ومن ثمة يلجأ إلى عالم القصيدة مستسلمًا لسحر المطلع والمؤكد أن الشاعر لا يعمد إلى التصريع عمدًا وإنما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى، الشطر الأول على صرب معين فيلحقه به العروض وزنًا وقافية.[1]

يرى ابن رشيد القيرواني " فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته".[2]

أما الخطيب القزويني فيرى في هذا الفن ما يساعد المتلقي في مجال الميزان الصرفي للبيت إذا ما وقع مصراعيه اختلاف يقول:" وهو مما استحسن، حتى أن أكثر الشعر صرح البيت الأول منه ولذلك مني خلاف العروض الضرب في الوزن، جاز أن تجعل موازنه له، إذا كان البيت معركًا.[3]

---

[1]. علي نكاع، جماليات التصريع في القصائد الاندلسية لأحمد شوقي، دراسة أسلوبية، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، المجلد 5، العدد 12، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، سطيف 2، ديسمبر 2017، ص236.

[2]. زهرة خضر عباس، التصريع في شعر المتنبي، دراسة تحليلية، (جامعة بغداد، العدد 204، 1433هـ- 2012م، ص 113.

[3]. المرجع نفسه، ص 114.

يقول قدامى بن جعفر في نعت القوافي: أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج وأن تقصد لتصير مقطع المصرع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها.

ويقول ابن سنان الخفاجي " وأما التصريع، فيجري مجرى القافية وليس الفرق بينهما، إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت والقافية في آخر النصف الثاني منه".[1]

ومن هنا نجد التصريع في شعر الخرنق لا يأخذ نسبة عالية حيث ارتضته الشاعرة في مطلع قصيدتين فقط على النحو الآتي:

أعاذلتي على رزء أفيقي فقد أشرقتني بالعدل ريقي

ألا ذهب الحلال في القفرات ومن يملأ الجفان في الحجرات

المجموع الكلي للقصائد	القصائد المصرعة	النسبة %
14	2	% 14.28

من هذا الجدول نرى أن التصريع حظى بنسبة 85.71 % إذن الخرنق لم تستعمل التصريع في شعرها واستغنت عنه وخالفت الشعراء الجاهلين هذا ليس نابع من ضعف الشاعرة وهشاشة قريحتها، بل العكس كانت شاعرة متمكنة وافتتحت ديوانها بالرّثاء وأكملته بالهجاء ولم تغفل عن المدح والذم، بل كان شعرها عفويًا نابعًا من حزنها وألمها لفقد عائلتها ذلك الحزن طغى عليها فلم تجد وقتًا للتصريع.

ونظرًا للموقف الصعب الذي ينتابها وهي صرعى لمقتل أخيها وزوجها وابنها، فإذ يسعها أن توظف التصريع على منوال القدامى، فاختارت الاسترسال في الشعر أفضل من التكاثف فيه.

[1]. المرجع نفسه، ص113.

ملخص الفصل الثاني:

- شـــكل المســـتوى التطبيقي على ديوان الخرنق مســـاهمة فعالة في إبراز أهم الإيقاعات الثابتة داخل المدونة المدروسـة؛ فقد تطرقنا إلى الوزن الشـعري وأهم البحور الشـعرية الموظفة ما بين البحر الطويل والوافر والكامل والسريع.
- أما القافية فكما هو معلوم يتم دراسـة حروف القافية في القصـائد مع حركاتها وجل أنواعها المختلفة في القطع مع العيوب الملحقة من زحافات وعلل.
- وبالنســـبة للأنماط الايقاعية المتغيرة كان للنمط التكرار الحظ الوافر خصـــوصـــا من جانب التكرار الصوتي نتيجة توظيف الصوامت والصوائت وفق مراد الشاعرة وأهم الدلالات المستوحات من ذلك.
- وأظهرت المقاطع الصـوتية القصـيرة شـيوعًا في الديوان مقارنة بالمقاطع الأخرى لسـهولة تداولها على اللسان واستعمال الشعراء القدامى لها في شعرهم.
- بينت أســـاليب وطرق توظيفها نوعًا من الحس اللغوي الذي تمتلكه الشـــاعرة حيث نحس منها الاعتمـاد على تكرار بعض الألفـاظ كـالأسمـاء والأفعـال والتي لهـا وجـه من التـأثير داخـل مجريـات الأحداث في وتيرة أبيات الشعر، فاسم **بشر** هو الطاغي لدلالة معينة.
- أما تكرار العبارة فرغم قلته إلا أنه زاد في النص نوعا من التشـــويق المفضـــي إلى رؤيا شـــاملة لأهم موضوع،
- يخص الخرنق الشاعرة وقد جاء التصريع متوفرًا لمرتين ضمن الديوان لأن المجال والظروف لا تدعوا إلى الكلف في الشعر.

الخاتمة

الخاتمة:

تعرف اللغة العربية على أنها نظام خاص من قواعد وأبنية ذات دلالات متباينة في بنياتها، لذلك اعتمدنا في هذه الدراسة المتواضعة على ديوان العرب القديم والموسوم بديوان الخرنق بنت بدر كدراسة صوتية في مبناها ومعناها، مستأنسين بعلم الأصوات الذي أبدع فيه العرب القدامى وكان لهم الفضل الجليل إخراجه للوجود، فهذا العلم يساعد بشكل لا لبس فيه تعليل كل اعتمادات الشعراء في نظمهم من أساليب أدبيته، بلاغته، لغوية، وصوتية، وفق دلالات تعمل على توضيح معاني عميقة، وبعد إلقاء عصا الترحال لا يسعنا في هذا المقام إلا أن نقرّر جملة من النتائج، حيث انتهى بحثنا على عدد من النقاط نذكر منها:

- ✓ توصلنا في دراستنا إلى أن علم الأصوات أبدع فيه وأوجده العرب القدامى، نشأةً وتحديدًا لسماته.
- ✓ فرّق علماء الأصوات من العرب بين علم الأصوات النطقي، وعلم الأصوات الفيزيائي، وعلم الأصوات السمعي وبيّنوا خصائص كل نوع منهما.
- ✓ فصّل علماء الأصوات العرب القدامى مخارج الأصوات وجعلوها سبعة عشر مخرجًا على رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي وستة عشر مخرجًا رأي سبيله.
- ✓ قسّم علماء العربية صفات الحروف إلى قسمين هما: صفات مميزة وصفات محسّنة.
- ✓ زاد علماء الأصوات المحدثين من إظهار متانة القواعد التي بنى عليها علماء العرب الأوائل وأثبتوا صدق منطلقهم.
- ✓ قسم علماء العربية المحدثين الأصوات على أساسين هما: الأصوات الصامتة والأصوات الصائتة المتحركة.
- ✓ تمثل الأنماط الإيقاعية على وجهين هما: الأنماط الإيقاعية الثابتة والأنماط الإيقاعية المتغيرة.
- ✓ لاحظنا حضور البحر الوافر لسهولته وتوظيفه بكثرة في ديوان الخرنق.
- ✓ شيوع القافية المطلقة بين أبيات القصائد لطلاقة لسانها في الرثاء.
- ✓ تشكل حرف الروي "الراء" وهو المهيمن على بقية الأحرف الأخرى لدلالة معينة وهي سعة المفردات التي تحوي صوت الرّاء مثل الخرنق عمروا بن بشر طرفة بن العبد، الثأر، الحرب.
- ✓ الحضور الكثيف لصفة الانفتاح بين الصوامت في القصائد بسبب انفتاح القبيلة على الثأر لمقتل فقيدهم "طرفة بن العبد".

- ✓ شغلت الصوائت القصيرة الحيّز الكبير في أبيات شعر الديوان، نظرًا للأيام الحالكات التي توالت على الشاعرة وقبيلتها.
- ✓ أظهرت المقاطع القصـــيرة وجودًا قويًا على غير مختلف المقاطع الصـــوتية الأخرى، وقد تناغمت مع قصـــر مدة وصـــول الفواجع على قلب الشـــاعرة التي فقدت أخاها طرفة ثم زوجها عمرو بن بشـــر وختاما كان ابنها علقمة بن بشر.
- ✓ ورد تكرار الأساليب الأدبية التي توظف في غالب القوالب اللّغوية مثل الاستفهام، النداء والشرط . يعد التكرار جانبًا من بعض جوانب بعض من المحسنات في اللغة لسبب توظيفها في مواضع مختلفة تؤدي دورها كل في موضعها، كالاسم الذي ورد بكثرة وهو بشر زوج الشاعرة الخرنق.
- ✓ لاحظنا قلة تكرار واقتصرت على عبارات هي: المهرات والمهر، جدع الأنوف، وقد وردت كل عبارة مرتين فقط.
- ✓ ورد التصريع مرتين في قصيدتين مختلفتين من نحو الطويل والوافر.
- ✓ أثبتت الدراسات الصوتية القدرة على استكشاف المكنونات المنكثرة في الإرث العربي وهو الشعر وقد أظهر هذا العلم هذه الخاصية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر

- ديون الخرنق بنت بدر بتحقيق حسين نصار

المراجع

أولا: الكتب بالعربية

1. ابراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر، (دط)، (دت).
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010.
3. إبراهيم خليل الرفوع: الدرس الصوتي عند أبي عمر الداني، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط.1، عمان، 2011.
4. ابن الجزري: النشر في القراءات العشر، دار الكتب العلمية، بيروت، ج.1.
5. ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، تصحيح: علي محمد ضياع، دار الفكر، ج1
6. ابن الطحان: مخارج الحروف وصفاتها، تح: محمد يعقوب تركستاني، مركز الصحف الالكتروني، بيروت، 1984.
7. ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم، ط.1، دمشق، 1985.
8. ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وآخرين، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط.1، مصر، 1954، ج1.
9. اِبن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.
10. ابن سينا: رسالة أسباب الحروف، المطبعة السلفية، القاهرة، (دط)، 1352.

11. اِبن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، (ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، 1427).

12. ابن منظور: لسان العرب، المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ج2

13. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (دط)، 1965.

14. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللّغة، دار الفكر،1979

15. أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الاعراب.

16. أبو بكر حسيني: الصوتيات العربية، مطبعة مزوار، ط.1، الوادي.

17. احمد حسن ابراهيم العمري، الورد الصافي من علمي العروض و القوافي.

18. أحمد سليماني ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، (دط)، الدار الفنية، جامعة الإمارات العربية المتحدة، 1409 هـ، 1978م

19. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط.4، القاهرة

20. تمام حسان: مناهج البحث في اللّغة، دار الثقافة، (دط)، المغرب،1979، ص97-103.

21. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مكتب النشر للطباعة، (دط)، (دت)

22. الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط.7 ،1998، ج1.

23. جلول ثُمامي، الوزن والإيقاع، إشكالية المصطلح في الشعر العربي، جامعة عمار ثليجي الأغواط، الجزائر، ت.النشر، 2020/07/29، ت.إ 2019/05/24، ت.ق، 2019/12/23.

24. جمال الدين اين مكرم، الملقب ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د،ت)

25. حسني عبد الجليل يوسف: علم قراءة اللّغة العربية الأصول والقواعد والطرق، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، ط1، 2003،

26. الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة 1994 م / 1415هـ

27. الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح: عبد الحلين هنداوي، مادة صوت، دار الكتيبة العلمية، 2003.

28. الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، تح مهدي المخزومي، (دط)، (دت).

29. خولة طالب الابراهيمي: مبادئ في اللّسانيات، دار القصبة للنشر، ط.2، الجزائر، 2006

30. رمضـــان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، ط.3، القاهرة، 1997

31. رمضان عبد التواب: مدخل إلى علم اللّغة، (دط)، مصر، 1985

32. زهرة حيضـر عباس، التصـريع في شـعر المتنبي، دراسـة تحليلية، (جامعة بغداد، العدد 204، 1433هـ- 2012م

33. سر صناعة الاعراب، شركة مكتبة مطبعة مصطفى الطبي، ط1، 1954

34. سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام، (دط)، مصر، القاهرة، 2005.

35. سـلام أورحمة: أثر القوانين الصـوتية في بناء الأنظمة اللغوية (مقاربة في التراث العربي القديم)، شبكة الألوكة، قسم الكتب .

36. سيبويه: الكتاب، تح عبد السلام هارون، دار الجبل، ط.1، بيروت، ج.4.

37. شـبل عودة عبد الله اللّحام : دراسـة تقويمية لمحتوى الأصـوات اللغوية في منهاج اللغة العربية في ضوء المعايير الواجب توافرها فيه.

38. الشـريف ميهوبي، المقطع الصـوتي وبنية الكلمة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 14 ديسمبر

39. صبحي الصالح: دراسات في فقه اللّغة، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1960

40. عاطف محمد فضل: الأصوات اللّغوية، دار المسيرة، ط.1، 1996

41. عبد الرحمن أيوب: أصوات اللّغة، مطبعة الكيلاني، ط.2 ،1967.

42. عبد العزيز أحمد علام: عن علم التجويد القرآني في ضوء الدراسة الصوتية الحديثة، ط.1، القاهرة، 2006

43. عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي، دار الفكر، ط.1، دمشق،2007

44. عبد العزيز شرف، محمد عبد المنعم خفاجي، النظم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر، الرياض، (دط)، 1987

45. عبد القادر عبد الجليل علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2002.

46. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللّغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط.1، عمان، 2010.

47. غازي يموت، بحور الشعر العربي وعروض الخليل، الطبعة الثانية، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1992م

48. غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، ط2، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1995

49. غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم الأصوات العربي، دار عمان للنشر والتوزيع، ط.1، عمان، 2004

50. غانم قدوري الحمد: أهمية علم الأصوات اللغوية في دراسة علم التجويد، دراسات تأصيلية3، مركز تفسير الدراسات القرآنية، الرياض، ط.3، 2015م.

51. فوزي سعد عيسى، العروض العربي محاولات التطور والتجديد فيه، الطبعة 2، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية

52. كمال بشر: التفكير اللغوي بين القديم والحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2005

53. كمال بشر: علم الأصوات، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط.1، عمان، 2010.

54. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، القاهرة، مصر، 2000.

55. المبرد: المقتضب، تح: حسن حمد، دار الكتب العلمية، ط1،1999، ج1

56. مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، (دط)، (دت)

57. محمد الصاوي قمحاوي: البرهان في تجويد القرآن، دار الفكر، ط10، بيروت، 1403هـ.

58. محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، (دط)، (دت).

59. محمد حسين إبراهيم عمري، الورد الصافي من العروض والقوافي، (دط)، الدار الفنية، الإمارات العربية المتحدة، 1409هـ – 1988 م، ص 328.

60. محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط.1، 1982م.

61. محمد مكي بن أبي طالب القشي: الرعاية للتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، دار عمان، (دط)، عمان، 1999.

62. محمد منصف القماطي: الأصوات اللّغوية ووظائفها، دار الفكر، (دط)، لبنان، 1992.

63. محمود السعران: علم اللّغة مقدمة القارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (دت)

64. محمود علي السمان، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1986.

65. مقدمة الترجمة العربية لكتاب دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985.

66. نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، دار هناء، ط.1، القاهرة.

ثانيا: الكتب المترجمة

1. جان كانتينو: دروس في علم اصوات العربية، تر: صالح القرمادي، مركز الدراسات والبحوث، (د.ط)، تونس، 1966.

ثالثا : الرسائل والأطروحات

1. عبد الرحمن محمد الشهراني، التكرار مظاهره وأسراره، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستير، جامعة أم القرى المملكة العربية العربية السعودية، 1404هـ – 1984 م.

2. موسى لعور، البنية الإيقاعية والدلالية في شعر أبي ذويب الهندلي (أطروحة لنيل شهادة دوكتورا العلوم في اللسانيات، جامعة الجزائر 2، أبو القاسم سعد الله، 2015 – 2016

رابعا: المجلات

1. علي نكاع، جماليات التصريع في الخصائص الأذدلية لأحمد شوقي، دراسة أسلوبية، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، المجلد 5، العدد 12، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، سطيف 2، ديسمبر 2017

2. المجلة الجامعية، العدد السابع عشر، المجلد الثاني، أغسطس2015.

خامسا: الموسوعات

1. سعد الواصل، موسوعة العروض والقوافي.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	ص
مقدّمة	أ–ج
الفصل الأول : الدّراسة الصّوتية عند القدامى والمحدثين	
علم الأصوات مفهومه ونشأته.	06
الصّوت في اللّغة والاصطلاح	06
مفهوم علم الأصوات(phonétique)	08
فروع علم الأصوات	09
علم الأصوات النطقي(الفسيولوجي	09
علم الأصوات الفيزيائي(الأكوستيكي)	11
علم الأصوات السمعي	12
الدّرس الصّوتي عند العرب القدامى	13
مخارج الأصوات عند القدامى	15
صفات الأصوات عند القدامى	19
الدّرس الصوتي عند المحدثين	24
الأصوات العربية عند المحدثين	25
مخارج الأصوات عند المحدثين	26
صفات الأصوات عند المحدثين	28
ملخص الفصل الأول	32
الفصل الثاني: الإيقاع الثابت والمتغير في ديوان الخرنق بنت بدر	
الأنماط الإيقاعية الثابتة في المدونة	34
الوزن:	34
القافية:	58
الأنماط الإيقاعية المتغيرة في المدونة	87
التكرار	84

التكرار الصوتي	84
تكرار المقاطع:	121
تكرار الأساليب	127
تكرار اللفظة	131
تكرار العبارة	134
التصريع	136
ملخص الفصل الثاني	138
الخاتمة	140
قائمة المصادر والمراجع	
الملخص	

الملخص:

الدراسة الصوتية أسهمت في اختراق ديوان الخرنق بنت بدر لاستكشاف تلك البنيات الصوتية التي يكثر دورانها داخل العمق الشعري، وقد استوقفتنا هذه الدراسة التي بين أيدينا على نقاط مهمة أبرزها:

عرفت من خلال توظيف الشاعرة للقاموس القديم والذي تضاهي به شعراء زمانها فهم اللبنة الاولى في مراس الشعر ومتانة الألفاظ وغزارة المعاني بدلالاتها وحسن السبك.

وهذه الخواص الصوتية تميز العمل الابداعي وتصنفه مع رواد القيم التعبيرية الذين تملكوا حسن التصرف في اللغة وسعة الملكة اللسانية وهذا راجع للبيئة الأدبية التي تواجد فيها هذا العنصر البشري، فلا غرابة أن تظهر الشاعرة الخرنق هذا النمط الشعري المتوارث بين جوانح بيئتها الخالصة، فهي شاعرة وأخت شاعر صاحب معلقة يدعى طرفة بن العبد.

الكلمات المفتاحية: اللسانيات، دراسة صوتية، القافية، البنية الإيقاعية الثابتة والمتغيرة.

Abstract :

The phonetic study contributed to penetrating the collection of Al-Kharnaq bint Badr in order to explore those phonetic structures that frequently rotate within the poetic depth. This study that is in our hands has focused us on important points, the most prominent of which are:

She was known through the poet's use of the ancient dictionary, with which she compared the poets of her time, to understand the first building block in the elegance of poetry, the strength of words, the abundance of meanings with their connotations, and the good form of casting.

These vocal characteristics distinguish the creative work and classify it with the pioneers of expressive values who possessed good disposition of the language and broad linguistic ability. This is due to the literary environment in which this human element existed. It is not surprising that the poet Al-Kharnaq showed this poetic style inherited among the aspects of her pure environment. She is a poet and the sister of a poet. The owner of the hanging is called Tarfa bin Al-Abd.

Keywords: linguistics, phonetic study, rhyme, fixed and variable rhythmic structure.