الوُقَيْفَة: أبعادُها التّركيبيّةُ والدَّلاليّة
دراسةٌ تطبيقيةٌ مَعمليةٌ
على نماذجَ من الشعرِ العربيّ

د/أحْمد عبد الموجود عطيّة سُليمان مُعوّض
قسم أصول اللغة، كلية اللغة العربية بالقاهرة

(العدد الرابع والثلاثون)
(الإصدار الثاني .. أكتوبر)
(١٤٤٣هـ - ٢٠٢١م)

الوُقَيْفَة: أبعادُها التّركيبيّةُ والدَّلاليّة
دراسةٌ تطبيقيةٌ مَعمليةٌ على نماذجَ من الشعر العربيّ

أحْمد عبْدالموجُود عطيّة سُليمان مُعوّض
قسم أصول اللغة، كلية اللغة العربية بالقاهرة، جامعة الأزهر، مصر
البريد الإلكتروني: AhmedMoawad.203@azhar.edu.eg

ملخص البحث: ينطلق هذا البحث من دراسةِ ظاهرةٍ ذاتِ خطرٍ في صحة الأداء الصوتي وتجويده، ومن الفونيمات الثانوية التطْريزيّة التي لها ممارسات في التراث العربي؛ أعني ظاهرة الوُقَيْفة التي تُسهم بحظ وافر –مُتضامّة مع التنغيم– في تنميط الجمل إلى أجناسها النحوية وتشخيص دلالالتها، ويروم البحث استجلاءَ هذه الظاهرة في ستة نماذج شعرية منتخَبَة من العربية الفصحى في الفترة ما بين العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري، وتحليلَها نظريا ومعمليا على برنامج (برات)؛ تأكيدا على أن الفكرة حاضرة في تراثنا الأدبي، ولها أبعادها التركيبية والدلالية.

وقد جاءت هذه الدراسة في محورين اثنين، المحور الأول: اهتم بتحرير مصطلح الوُقَيفة وتأصيله وبيان خصائصه الفارقة، ويرفد هذا المحورَ المؤسسَ محورٌ تطبيقيٌّ تحليلي للظاهرة في الشعر العربي.

واقتضتْ طبيعةُ الموضوع اعتمادَ المنهج الوصفي المتّبِع في إجراءاته التحليل التجريبي؛ لمعالجة كل نموذج من النماذج التطبيقية المصطفاة نظريا؛ ببيان الأبعاد التركيبية والدلالية لأداءاته المحتملة، ثم التحليل التجريبي لموضع الشاهد على اعتبار وجود الوُقَيفة.

وقد خلُص البحث إلى استنتاجات كثيرة من أهمها: أن النماذج الستة احتملت وجوها إعرابية جائزة بحسب أعراف اللغة ومعهود كلام العرب، ولكن تسويغها وبيان الفرق بينها يعتمد على الأداء الصوتي عموما وعلى الوقيفة وما يصحبها من تنغيم خصوصا. كما تبيّن بالقياسات المعملية أن متوسط الكم

الزمني للوقيفات كلها (٠,٤٣) ثانية، مما يمكن معه الجزم بأن السكتة اليسيرة في الوقيفة تتم من غير تنفس وفي جزء أقل من الثانية، وهذان هما المعياران الواجب اتباعهما عند أداء الوقيفة في النسق الشعري.

الكلمات المفتاحية:

الوُقيفة، التركيب، الدلالة، الشعر، الدراسة الصوتية المعملية، الأداء الصوتي، علم اللغة التطبيقي.

Semi-Pause *(Al-Wuqayfah)*: Structural and Semantic Dimensions
A Practical and Empirical Study on Selected Models from Arabic Poetry

Ahmed Abdel Mawgoed Attia Suleiman Moawad
Department of Linguistics, Faculty of Arabic Language in Cairo, Al-Azhar University, Egypt
Email: AhmedMoawad.203@azhar.edu.eg

Abstract:
This research studies the semi-pause. This artistic sub-phoneme practiced in Arabic heritage has serious impact on the correct intonation and quality. This phenomenon – jointly with intonation - greatly contributes to profiling sentences to their syntactic genre and semantic analysis. This paper explores the phenomenon under discussion using six classical-Arabic poetic examples selected from pre-Islamic to the fifth Hijri century, analyzing them both theoretically and laboratory using PRAAT program; thus, stressing the fact that such idea is still vivid in our literary heritage, while having its both structural and semantic dimensions.
This research includes two parts. The first deals with definition of semi-pause and etymology, as well as its differentiated features. In addition to that, this part is enhanced by a second empirical approach where the phenomenon is analyzed in the Arabic poetry.
The nature of the topic requires using the descriptive approach that follows the empirical and analytical approach to handle the selected empirical examples. As such, this part studies each example, describes and analyzes its structure and meaning, in addition to its impact on the potential performance options; whereas the empirical approach identifies the citation section as the existences of the Semi-pause appears.
The research has summed up some conclusions, including: the six examples had plausible case options based on the

linguistic standards and the Arabs' customary use. Yet, to justify them and explain their differences greatly depends on the vocal performance in general, and on the semi-pause with intonation in particular. These two form the compulsory standard to be observed when using semi-pause in poetry.

Keywords: semi-pause *(Al-Wuqayfah)*, structure, semantics, poetry, empirical phonetics study, vocal performance, Applied Linguistics.

المقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وبعد

فقد وصل إلينا التراث العربي مكتوبا؛ إذ لم يكن للعرب اهتمام بتسجيل العناصر الأدائية في الفصحى، كما لم يكن في العربية المكتوبة ما يدلّ على الفروق الأدائيّة بين الأصوات بصورة واضحة متطابقة مع المكتوب؛ لذا لجأ العلماء في العصر الحديث إلى مقاربة المكتوب للمنطوق والاستعاضة عن التلوين الموسيقي بوضع علامات الترقيم استرشادا بها للنطق الصحيح، غير أن الملامح الأدائية –من تزمين وتنغيم ووقفات ونبر– أقدر –بلا شك– من تلك العلامات وأوفى في الكشف عن الوظائف التركيبية والدلالية للجملة؛ لأن الأداء هو الجسر المباشر الذي يفضي إلى وضوح المعنى في عملية التواصل كاشفا عن سياق الموقف بطرق لا يمكن للمعلومات المعتمدة على الفونيمات الرئيسة وحدها أن تقدمها.

أهمية البحث وهدفه:

الوُقيفة من أهم الظواهر الأدائية، وأبرز الفواصل الصوتية التي تسهم بحظ وافر –مُتضامّة مع مثيلتها اللغوية– في تنميط الجمل إلى أجناسها النحوية وتشخيص دلالاتها، ولها ممارساتٌ في التراث العربي؛ لذا يروم البحث استجلاءَ هذه الظاهرة في فُصحانا من خلال عدة نماذج شعرية، وتحليلَها نظريا ومعمليا؛ لتأكيد أن الفكرة كانت حاضرةً في تراثنا الأدبي، وأنها ذاتُ بال في الدرس الصوتي، ولها خطرها في إقامة المعنى.

وقد أوردت النماذج قرينة النسق الشعري؛ لارتباطه بالظواهر الصوتية، إذ إن الأداء جزء من طبيعة الشعر وركن من أركانه، والوقيفات في مجال موسيقا الشعر أكثر وضوحا لدى الأذن من النثر؛ لتعلق الأذن بمتحركات الشعر المنتظمة وسكناته، وأي انحراف نطقي أو خدش صوتي يُفقد الشعر كينونته، بل يؤدي لانكساره وزنا أو معنى.

حدود البحث:

استجلاء أثرِ الوقيفة وأبعادِها التركيبية والدلالية في ستة نماذج منتخَبَة من الشعر العربي القديم في الفترة من العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري.

إشكالية البحث:

يتغيا البحث الجواب عن إشكالية علمية في نماذج أدبية فصيحة ثار فيها الجدل إعرابا ومعنى بناء على أساس وجود وقيفة في السياق الكلامي أو اتصاله، متسائلا: هل للوقيفة أبعاد تركيبية أو تؤدي وظائف دلالية؟ وهل تحقق ذلك وحدها؟ أم تتضافر معها عناصر أدائية ولغوية أخرى؟

وهذا علاوة على إشكالية الفوضى الأدائية التي نعيشها في عربية اليوم، والتي يسعى البحث إلى معالجتها عن طريق الأداء التطبيقي السليم لهذه الشواهد، وتحليل عناصره الصوتية معمليا على برنامج التحليل الصوتي(Praat)[1].

منهج البحث:

قد توسل الباحث –بعد اصطفاء نماذج تطبيقية دالة على تأثير الوُقيفة– **بالمنهج الوصفي**؛ لمعالجة كلِّ نموذجٍ من النماذج التطبيقية المصطفاة نظريا؛ ببيان الأبعاد التركيبية والدلالية لأداءاته المحتملة، ويرفد هذا التحليلَ النظريّ لكل نموذج تحليلٌ تجريبيٌّ لموضع الشاهد –على اعتبار وجود الوقيفة– متبعا أسسَ الدراسة الصوتية التجريبية من إعداد المادة، وتحديد مستواها اللغوي، وكذا المؤدي لها، ثم تسجيلها، ودراستها دراسة سمعية، وأخيرا تحليلها باستخدام برنامج (برات) الذي زودنا بالصور التوضيحية للرسمَ

1 Boersma, Paul & Weenink, David (2021). PRAAT: doing phonetics by computer [Cpmputer Program]. Version 6.1.54, retrieved October 10, 2021 from http://www.praat.org /

الطيفي(Spectrum) للمنطوق، ومنحنيات تنغيمه(Pitch) مقاسا بالهرتز(ذ/ث)، وموطن الوقيفة، ومدتها الزمنية (Duration) بالثانية.

إجراءات تطبيق المنهج:

قد التزم البحثُ إجراءاتٍ منهجية محددةً عند معالجة كل نموذج على النحو الآتي:

١- تحقيق الرواية. ٢- التقطيع العروضي. ٣- سياق الموقف.

٤- الدراسة النظرية للشاهد، ويندرج تحتها أمران:

أ- التحليل التركيبي والدلالي.

ب- المناقشة والاستنباط.

٥- الدراسة المعملية، وفيها أمران:

أ- عناصر البيان الأدائي في الشاهد.

ب- التحليل المعملي لأداء الشاهد.

هيكل البحث:

لكي يأخذ البحث مساره المنهجي قسمته إلى مقدمة ومحورين وخاتمة وفهارس على النحو الآتي:

المقدمة: تناولت هدف البحث وأهميته وحدوده وإشكاليته ومنهجه وخطة تطبيقه والدراسات السابقة.

المحور الأول: مصطلح الوُقَيْفة: تحرير وتأصيل.

في هذا المحور قمتُ بتحرير المصطلح، وتحديد خصائصه الأدائية الفارقة، بعد تأصيله في التراث العربي وبيان تنبه الأوائل لبعض الوظائف التي يؤديها، ثم رسم الحدود بينه وبين مصطلحات الفواصل النطقية الشائعة في الدرس الحديث من مثل: المَفْصِل juncture – والسكتة pause، والصمتة Cuesura؛ ابتعادا عن إشكاليات ترادف المصطلحات وشيوع تداخلاتها.

المحور الثاني: الوُقيْفة في الشعر العربي تطبيق وتحليل.

وفي هذا المحور استشرفتِ الدراسةُ كتبَ الأوائل، واصطفتْ نماذجَ ستة معتبرة لتكون مادة تطبيقية للظاهرة في الشعر العربي مرتبة خارجيا وفق الشكلين المعروفين للجملة ومكملاتهما، وداخليا حسب القافية؛ لتصير على النحو الآتي: الوقيفة في إطار الجملة الاسمية، ويتضمن ثلاثة نماذج. الوقيفة في إطار الجملة الفعلية، ويتضمن نموذجا واحدا. الوقيفة في إطار المكملات الأسلوبية، ويتضمن نموذجين.

الخاتمة: أبرز النتائج وأهم التوصيات.

ثبت المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

-السوابق البحثية والإضافة المعرفية:

لم أُلْفِ بحثا طرق هذا الموضوع مُعالجا السياق الاصطلاحي لظاهرة الوقيفة وخواصها الأدائية الفارقة ووظائفها الفونولوجية وأبعادها التركيبية والدلالية، بلْه أن يدرسه دراسة تكاملية تتقاطع مع أفكاره، وبعد التصفح والاستقراء للظاهرة وممارساتها في النسق الشعري لم أجد إلا خطرات سريعة وإرهاصات تتناثر في دراسات صوتية موازية ومن أهمها:

١- (علم الأصوات) للدكتور: كمال بشر؛ إذ عقد فصلا بعنوان: التنغيم والفواصل الصوتية مبينا فيه التلازم بين التنغيم وبين الفواصل الصوتية من وقفات وسكتات واستراحات.

٢- (اللغة العربية معناها ومبناها) للدكتور: تمام حسان؛ إذ تناول ظاهرة التنغيم ضمن الظواهر السياقية التي لها دلالات وظيفية.

٣- (النحو والسياق الصوتي)، و(من وظائف الصوت اللغوي) للدكتور: أحمد كشك.

حيث حاول في كتابه الأول كشف بعض القيم النحوية لظاهرة الوقف على مستوى التركيب موليا وجهه شطر القراء الذين فطنوا إلى هذه القيمة من خلال تحديدهم لمواضع الوقف على آي القرآن مركزا في تطبيق الفكرة على المستوى القرآني أولا وبعد ذلك على مستوى النثر والشعر.

وفي كتابه الثاني حاول فهم بعض القضايا النحوية من خلال ظاهرة التنغيم كعامل من عوامل تفسير بعض هذه القضايا.

٤- (مقدمة في علم أصوات العربية) للدكتور: عبدالفتاح عبدالعليم البركاوي؛ إذ تناول في آخر فصول كتابه الملامحَ الأدائية في العربية، ذاكرا منها المَفصِل أو الوُقيفة، مبينا بعض وظائفها النحوية والصوتية من خلال التطبيق على أمثلة محدودة من القراءات القرآنية.

والحاصل أن هذا البحث قد أفاد من هذه الدراسات -ومن غيرها- التي تُلمع جُلّها إلى بعض آثار الوقف في إطار ظاهرة التنغيم، من غير أن تجرّ أذيالها في مجال تطبيقي خصب وممهد كما صنع البحثُ مع النماذج الشعرية التي حللها هذا البحثُ نظريا ومعمليا.

واللهَ -تعالى- أسأل إخلاصا في القول والعمل، وخشية في السر والعلن؛ إنه مجيب الدعاء.

كتبه

د. أحمد عبدالموجود معوض

المحور الأول

مصطلح الوُقَيْفة: تحرير وتأصيل

الفواصل الصوتية في العربية الفصحى:

لكل حدث كلامي مَبدأ ومُنْتهى، لكنّ الحدثَ الكلاميَّ قد تتخلله توقفات وفواصل بحسب حاجة المتكلم إلى إبراز المعنى أو تحديده بالوقوف في مواضع معينة من كلامه[1]، وبسبب طبيعة النطق البشري الذي يعتاص عليه تتابع سلسلة الأصوات من غير وقفات للتنفس، ومن غير وقفات تعطي المستمع أزمّة المعاني على وفق المباني؛ فإن العربية الفصحى استخدمت هذه الفواصل استخداما فونيميا للتمييز بين المعاني.

وتطلق الفواصل الصوتية على: مجموعة من الظواهر الأدائية التي تكسو المنطوق وتلوّن موسيقاه، وتساعد –مع غيرها من العناصر كالنبر والتنغيم– في تحديد طبيعة التركيب ودلالته، وتعد هذه الفواصل فونيمات ثانوية ذات خطر وبال في صحة الأداء الصوتي وتجويده[2]، وكذا عند تحليل التراكيب تحليلا دلاليا صحيحا، أو عند تنميطها إلى أجناسها النحوية.

---

١ ينظر: دراسة الصوت اللغوي د. أحمد مختار عمر ط. عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧ ص٣٦٥ بتصرف، المدخل إلى علم أصوات العربية د.غانم قدوري الحمد ط.دار عمار– عمّان، الأولى ٢٠٠٤م ص٢٤٨ بتصرف.

٢ جرى العرف عند الدارسين على تصنيف الفونيم إلى صنفين: الأول: (الفونيم الرئيسي) primary phoneme، والثاني نعتوه بـ(الفونيم الثانوي)secondery phoneme . والمقصود بالفونيمات الرئيسية(التركيبية): تلك الوحدات الصوتية التي تكون جزءا من أصغر صيغة لغوية ذات معنى، أو: تلك العناصر التي تكون جزءا أساسيا من بنية الكلمة المفردة، وذلك كالباء والتاء إلخ بوصفهما وحدات، لا أمثلة نطقية فعلية، وكذلك الفتحة والكسرة والضمة بهذا الوصف أيضا، أما الفونيمات الثانوية فتُطلق على: كل ظاهرة ذات مغزى في الكلام المتصل المنطوق، فهي فونيمات تطريزية فوق تركيبية تكسو المنطوق كله، وتؤثر على مجموعات أصواته الكلامية، وتعبر عن حقيقته وما يلفه من ظواهر تنبئ عن خواصه وتكسبه صفات مميزة، كما تحدد نوعيات المنطوق وكيفيات أدائه بطريق =

ويرتبط الأداء الصحيح لهذه الفواصل الصوتية ارتباطا وثيقا بعنصرين متلازمين –صحة وفسادا– من عناصر التوصيل اللغوي. أولهما: هيئات التراكيب وما تنتظمه من قواعد نحوية تحدد نوعيتها. ثانيهما: المعنى الذي يفصح عن هذا التركيب أو ذاك.[1]

أولا: مصطلح الوقيفة: المفهوم والمنشأ والوظيفة

(الوُقيفة) من الفواصل الصوتية الأدائية، وهو مصطلح تراثي أصيل تنبّه له علماء اللغة والقراءات والمفسرون منذ القرن الرابع الهجري، ومارسوه في أدائهم الفعلي بالسليقة اللغوية، وخبروا الوظيفة الصوتية(الفوناتيكية)، وكذا الفونولوجية التي يؤديها هذا الملمح الأدائي في العربية الفصحى على النحو الآتي:

قد يكون أبو علي الفارسي (ت٣٧٧هـ)أول من استعمل مصطلح (الوقيفة) مُسمّيا بها سكتةَ حمزة على الياء قبل الهمزة من (شيء)، موظّفا إياها توظيفا صوتيا(فوناتيكيا) متمثّلا في تحقيق الهمزة ومنع تسهيلها فقال: "الحجة لحمزة في ذلك أنه أراد بهذه الوُقيْفة التي وقفها تحقيقَ الهمزة وتبيينها، فجعل الهمزةَ بهذه الوُقَيْفة التي وقفها قبلها على صورةٍ لا يجوز فيها معها إلا التحقيق؛ لأن الهمزة قد صارت بالوُقيفة مضارِعة للمبتدَأ بها...فكذلك وقف حمزة هذه الوُقيفةَ الخفيفة ليكون أبين للهمزة"[2].

=علمي دقيق ينظر:علم الأصوات د. كمال بشر، ط. دار غريب،القاهرة ٢٠٠٠ ص٤٩٦–٤٩٨ بتصرف.

١ ينظر: علم الأصوات د. كمال بشر ص ٥٥٣

٢ الحجة للقراء السبعة، تصنيف أبي علي الفارسي، تحقيق: بدر الدين قهوجي وغيره، ط. دار المأمون للتراث، الأولى ١٩٨٤م ٣٩١،٣٩٢/١، وقد وظف النسفي أيضا هذا التوظيف الفوناتيكي للوقيفة؛ مسميا سكتة حفص على النون في(منْ راق) بالوقيفة. راجع: مدارك التنزيل وحقائق التأويل، تحقيق: يوسف بديوي، ط.دار الكلم الطيب، بيروت، الأولى ١٩٩٨م ٥٧٣/٣

وكذا استعمل ابنُ جني (ت ٣٩٢هـ) مصطلحَ الوُقيفة بمعنى "الفتْرة أو البرهة الزمنية اليسيرة بين المقاطع" في سياق فلسفته الإدغامَ، مفترضا وقوفَ المتكلم وُقيفة وفترةً على الأول الساكن من الصوتين المتماثلين، موظفا (الوقيفة) –فوناتيكيا– كوسيلة تعليمية لبيان ضرورة الإدغام فقال:"ألا ترى أنك لو تكلّفت ترك إدغام الطاء الأولى (في قطّع) لتجشّمت لها وقفة عليها تمتاز من شدة ممازجتها للثانية بها؛ كقولك قطْطَع وسُكْكَر، وهذا إنما تحكمه المشافهة به. فإن أنت أزلت الوُقيفةَ والفترةَ على الأول خلطته بالثاني فكان قربُه منه وادّغامه فيه أشدَّ لجذبه إليه وإلحاقه بحكمه"[١].

أما الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) فيُعدّ–على الأغلب– أول من تمكّن من توظيف هذا الملمح الأدائي فونولوجيا؛ عندما اكتشف القيمة النحوية الذي يمكن أن تؤديه الوُقيفة عند الواوين في(كالو هم–وزنو هم) في آية المطففين من تغيير المعنى النحوي للضمير (هم) من المفعولية إلى الفاعلية، فقال: "والضمير في (كَالوهُم أو وزنوهُم) ضمير منصوب(أي مفعول به) راجع إلى الناس...ولا يصح أن يكون ضميرا مرفوعا للمطفّفين، لأن الكلامَ يخرج به إلى نظم فاسد؛ وذلك أن المعنى(أي الصحيح من وجهة نظره): إذا أخذوا من الناس استَوْفُوا، وإذا أعطَوْهُم أخسَروا، وإن جعلت الضمير (أي الضمير هم) للمطففين(فيصير ضميرَ رفع منفصل مؤكد لواو الجماعة، أو بدلا منه) انقلب إلى قولك: إذا أخذوا من الناس استوفوا، وإذا تولوا الكيل أو الوزن هم على الخصوص أخسروا، وهو كلام متنافر؛ لأن الحديث واقع في الفعل لا في المباشر(للفعل)... وعن عيسى بن عمر وحمزة: أنهما كانا يرتكبان ذلك (أي يفعلان الوجه الخطأ من وجهة نظر الزمخشري)، أي يجعلان الضميرين للمطففين، ويقفان عند الواوين وُقيفة يُبينان بها ما أرادا."[٢]

---

١ الخصائص لابن جني، ط. المكتبة العلمية، تحقيق: محمد علي النجار، د.ت ١٤٠/٢

٢ الكشاف للزمخشري، تحقيقُ الشيخِ: عادل أحمد عبدالموجود، وآخرين، ط. مكتبة العبيكان–الرياض، الأولى ١٩٩٨م ٣٣٥/٦، وقد وافق بعض علماء معاني القرآن قراءة=

مفهوم الوُقيفَة: لغة: مشتقة من الوقف، و"الواو والقاف والفاء: أصل واحد يدل على تمكّث في شيء، ثم يُقاس عليه.....، وأوْقفَ: سكتَ وعنه أمسكَ وأقْلع، حكى الشيباني: (كلمتُهم ثم أوقفْتُ عنهم) أي: سكتُّ..."[1]، و"الوقْف في القراءة: قطْع الكلمة عما بعدها، والوَقْفة: المرة"[2]، وتصغيرها وتقليلها: الْوُقَيْفَة.

ومن الدلالة المعجمية لمادة (و ق ف) على التمهل والتمكث، وفي ضوء بنيتها التصغيرية، وبناء على ما استقر لدى علماء اللغة والأداء القرآني يمكن تعريف الوقيفة اصطلاحا بأنها: "**سكتة يسيرة بين نغْمتين مُتباينتيْن من غير تنفّس على حدود ما بين الكلمتين، أو بين مقاطع الكلمة الواحدة، بُغية الفصل بين معانيها، وتقع في الشعر وفي الكلام.**"

والوُقيفة بالمعنى السابق من الفونيمات الثانوية التطريزية فوق التركيبية، ومن الملامح الصوتية التي تَظهر أدائيا في الكلام المتصل المنطوق، وتكون مع التنغيم فيصلا في الحكم على الجملة وتوجيهها وفهم محتواها، وقد اشتمل التعريف على بعض القيود التي تساعد في الكشف عن الخصائص الأدائية الفارقة للوُقيْفة على النحو الآتي:

=الجماعة مقتصرين على الوجه الأول من دون وُقيفة، بينما أجاز بعض علماء الإعراب القرآني الوجهين معا. ينظر: معاني القرآن للأخفش الأوسط ص٥٧٢، مشكل إعراب القرآن لمكي بن أبي طالب ٣٤٣/٢، ٣٤٤، التبيان في إعراب القرآن للعكبري ١٢٧٦/٢، مفاتيح الغيب للرازي ٨٩/٣١، البحر المحيط ٤٣١/٨

١ ينظر: مقاييس اللغة لابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، ط. دار الفكر، دون تاريخ، كتاب الواو– باب الواو والقاف وما يثلثهما– مادة و ق ف ١٣٥/٦، القاموس المحيط للفيروز ابادي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م، باب الفاء– فصل الواو– مادة و ق ف ١٩٩/٣

٢ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بجمهورية مصر العربية، ط. مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الرابعة ٢٠٠٤م، باب الواو– مادة و ق ف ص١٠٥٢،١٠٥١

السّكتة: والسكوت خلاف الكلام؛ ففي الوُقيفة سكوت، أو توقف يُستأنف معه الكلام، وبذلك يَخرج مصطلح القطع؛ فزمنُ السكوت فيه أطول، ولا يُستأنَف الكلام معه.

وصْف السكتة باليسيرة: قيد للقيد السابق؛ لبيان قصر مهلة التوقف في الوُقيفة، واحترازا من مصطلح الوقف؛ فزمن السكوت معه أطول.

بين نغْمتين مُتباينتين: أي يُصاحب سكتةَ الوقيفة اختلاف مسار نغمات اللاحق عن السابق في السلسلة الكلامية المتصلة؛ توجيها للمعنى ودلالة على أن المتأخّر ليس متصلا بما قبله.

من غير تنفس: قيد على القيدين السابقين(سكتة–يسيرة) تحديدا للكم الزمني للوُقيفة، وتأكيدا على قصر آن السكتة معها، ويخرُج الوقف لأنه بتنفس[1].

موضعها: تحدث الوُقيفة غالبا على حدود ما بين الكلمتين، فيُفصل بها بين الكلمة والأخرى، وهذا هو ما اعتمده البحث في تخيّر نماذجه، وأحيانا تحدث في داخل الكلمة الواحدة، فيُفصل بها بين المقطع والآخر، ويصير ما بعد الوقيفة في حكم المبتدَأ به، بخلاف الوقف الذي يرد آخر الكلمة فقط.

هدفها ووظيفتها: تخليص معنى لفظٍ من لفظ أو معنى مقطع من مقطع؛ كي لا يتوهم السامع أن معنيهما واحد.

ميدانها: قد تقع الوُقيفة في الشعر وقد تقع في الكلام العادي علاوة على القرآن الكريم، "أما في الشعر فإنها تفصل بين الكلمات أو المقاطع التي تقسم بيت الشعر إلى وحدات عروضية، وبذلك تنشأ ثغرات أو فراغات في

١– وواضح أن قيد(السكتة اليسيرة) ليس معياريا؛ لذا قيده البحث بقيد(بلا تنفس)، وقد استنتج البحث–بعد الدراسة المعملية– أن زمن هذه السكتة اليسيرة دون الثانية الواحدة.

الحديث. وأما في الكلام فللوقيفة أيضا وزنها، فعن طريقها تتكون مواقف من التوتر: جسمانية ونفسية تثب من المتكلم إلى السامعين فتؤثر فيهم".[١]

بين الوُقيفة والسكت:

السكت والسكوت في اللغة: خلاف النطق، الليث: يقال: سكت الصائت يسكت سكوتا إذا صمت. رجل ساكت: طويل السكوت، والسكت: من أصول الألحان: شبه تنفس بين نغْمتين من غير تنفس يراد بذلك فصل ما بينهما، ويُقال: سكت الرجل يسكُت سكْتا إذا سكن. [٢]

وواضح من التعريف اللغوي أن السكت يدور حول معنى الصمت والسكون، وهو بخلاف النطق والكلام، كما يستنبط أيضا مصاحبته-أدائيا- شبه تنفس، وقد لا يصاحبه.

اصطلاحا: قطع الصوت زمناً هو دون زمن الوقف عادة من غير تنفس. [٣]

وقد شاع مصطلحا(الوقيفة والسكت) مترادفين في الدرس اللغوي القديم عامة، وعند القراء خاصة كما رأينا في نص أبي علي الفارسي من قبل، وفي قول الخياط البغدادي(ت٥٤١هـ) أيضا:"وأما النون من(منْ راق) فانفرد حفص بإظهارها بوُقيفة عليها، وأدغمها الباقون"[٤]،قاصدا بالوُقيفة: السكتة اللطيفة على

---

١ ينظر: علم الصوتيات د. عبد العزيز علام، د. عبد الله ربيع ط. مكتبة الرشد-الرياض ١٤٢٥هـ ص٣٥٣ بتصرف.

٢ ينظر: العين للخليل بن أحمد، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دون طبعة ودون تاريخ، حرف الكاف-باب الثلاثي الصحيح من الكاف، باب الكاف والسين والتاء معهما- مادة س ك ت ٥/٣٠٥-٣٠٦، لسان العرب لابن منظور، ط. دار صادر- بيروت، حرف التاء، فصل السين المهملة، مادة س ك ت ٢/٤٣-٤٤

٣ النشر في القراءات العشر لابن الجزري، تقديم أ/علي الضباع، ط. دار الكتب العلمية- بيروت، الأولى ١٩٩٨م ١/١٩٠

٤ المبهج في القراءات السبع، تحقيق: سيد كسروي حسن ط.دار الكتب العلمية-بيروت، الأولى ٢٠٠٦م ١/٣٠٤

النون، وقد فصّل القول ابن الجزري (ت ٨٣٣هـ) فقال:" وقد اختلفت ألفاظ أئمتنا في التأدية عنه(أي عن السكت) بما يدل على طول السكت وقصره، فقال أصحاب سليم عنه عن حمزة في السكت على الساكن قبل الهمز: سكتة يسيرة. وقال أبو الحسن طاهر ابن غلبون: وقفة يسيرة، وقال مكي: وقفة خفيفة، وقال ابن شريح: وُقَيفة، وقال الداني: سكتة لطيفة من غير قطع، وقال الشاطبي: وسكتهم المختار دون تنفس، وقال أيضاً: وسكتة حفص دون قطع لطيفة، وقال أبو العلاء: وُقَيفة، وقال ابن غلبون: بوقفة خفيفة وكذا قال المهدوي."[١]

وبناء على ما تم عرضه يمكن القول بأن المصطلحين متفقان في: دلالتهما على التوقف عن النطق آنا يسيرا ثم مواصلته واستئنافه من غير تنفس. ويختلفان في الآتي:

من حيث المفهوم: مصطلح(الوقيفة) يتفرد –بمفهومه السابق– عن نظيره (السكت) باشتماله على خصائص أدائية فارقة من حيث: تحديد موضع توقف الكلام، واختلاف المسار النغمي قبله وبعده.

من حيث تداولية المصطلح: مصطلح (الوقيفة) متداوَل –كما رأينا– بين علماء اللغة وعلماء الأداء والمفسّرين، ويجري استعماله وتوظيفه في القرآن وكلام العرب عامة، بينما شاع مصطلح السكت في كتب علم الأداء القرآني فقط، واستقرّ مرتبطا بالقراءات في القديم والحديث؛ ومن ثم فمصطلح (الوقيفة) أوسع تداولية من مصطلح (السكت).

---

١ النشر ١/١٨٨–١٩٠ وقال المرعشي اختصارا لما في الإتقان: "المقالة الرابعة في السكت: وهو القطع ما دون مقدار التنفس، وله أسماء أخر وهي: وُقيفة، ووقفة خفيفة، ووقفة يسيرة، وسكتة لطيفة، وسكتة يسيرة. كذا في الإتقان". جهد المقل، تحقيق: د. سالم قدوري، ط. دار عمّار –عَمّان، الثانية ٢٠٠٨م ص٢٨٣، وقارن بالإتقان في علوم القرآن للسيوطي، تحقيق: مركز الدراسات القرآنية بوزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف، ط.مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالسعودية ،١٤٢٦هـ ٢/٥٦٢،٥٦١

من حيث بنية المصطلح: بُنِي مصطلح (الوقيفة) على صورة التصغير الذي يفيد تقليل الكم الزمني؛ مما يدل مباشرة على قصر مهلة التوقف، بخلاف مصطلح(السكت).

الفواصل النطقية في الدرس اللغوي الحديث:

قد تناول العلماء في الدرس اللغوي الحديث الفواصلَ النطقية، وما تؤديه من وظائف فونيمية في اللغة على مستوى الكلمات والمقاطع، وبيّنوا – في إشارات ضمنية، وإلماعات خاطفة، وتطبيقات محدودة– أهمية هذه الفواصل وخطرها في صحة الأداء الصوتي، كما عالجوها ضمن العناصر الأدائية التمييزية التي تنتظم في عِقد التنغيم ولا تنفكّ عنه؛ بصفتها من مقومات التنغيم بل من الركائز المهمة التي تُسهم في تشكيل التنغيم وفي تنوع أنماط نغماته، وقد حرر المحدثون من الغربيين والعرب المصطلح المعبِّر عن هذه الفواصل أو الحدود الصوتية على النحو الآتي:

أولا: عالج ماريوباي الفاصلة النطقية بين الكلمات أو المقاطع كنوع من أنواع الفونيمات الثانوية التي لها قيمة تمييزية في الإنجليزية مع ظاهرتي النبر والتنغيم، وأطلق عليها مصطلح juncture ، وقد ترجمه د. أحمد مختار عمر إلى مصطلح(المَفْصِل)، يقول ماريوباي:" أما المَفْصِل juncture – ويسمى أيضا الانتقال transition– فهو عبارة عن سكتة كلامية خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلامي واحد؛ بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية آخر"، وبيّن خطر هذه السكتة الخفيفة على المعنى فقال: وهذه الوحدات الفونيمية الثلاثة (يقصد النبر والتنغيم والمِفصل) قد تكون في بعض الأحيان مهمة للمعنى تماما كأهمية الوحدات الصوتية (الصوائت والصوامت) في الحدث الكلامي.[1]

---

١ أسس علم اللغة لماريوباي، ترجمة وتعليق د. أحمد مختار عمر، ط. عالم الكتب، القاهرة، الثامنة ١٩٩٨م ص٩٢–٩٥.

ثانيا: عبّر ديفيد كريستال في معجمه عن هذا الفاصل الصوتي بالمصطلح نفسه (juncture) مبينا استخدامه كمظهر من مظاهر الحدود الصوتية الذي يؤدي وظيفة "تحديد الوحدات النحوية" مشابها المورفيمَ أو الكلمة أو الجملة، ذاكرا أنواعه، ناصّا على أن الصمتة فيه هي الميزة الأكثر وضوحا، ولكن في الكلام المتصل، ولا تعمل هذه الميزة وحدها، بل تتداخل مع عناصر أخرى من مثل التنغيم والضغط والطول وغيرها من الملامح الصوتية.[1]

وقد ارتضى كثيرٌ من المحدثين هذا المصطلح(المَفصِل) أخذا بما ورد في (دراسة الصوت اللغوي) من ترجمته[2]، والمَفصِل مشتق من مادة (الفاء والصاد واللام) الدالة على تمييز الشيء من الشيء وإبانته عنه، والفصْل: بوْن ما بين الشيئين، ابن سيده: الفصل: الحاجز بين الشيئين، والمَفصِل: واحد مفاصل الأعضاء، وهو: مُلتقى كل عظمين من الجسد[3]، و(المفصِل) بهذا

١الترجمة من الإنجليزية عن معجم اللسانيات والصوتيات ص٢٥٨ بتصرف:
Crystal, David: A Dictionary of Linguistics and Phonetics 6th Edition, sixth edition, Blackwell Publishing, UK, 2008 P. 258

٢ ينظر: دراسة الصوت اللغوي ص٢١٨-٢٢٠، ٢٣١، المدخل إلى علم أصوات العربية د.غانم قدوري ص٢٤٩، أبحاث في أصوات العربية د. حسام النعيمي، ط. دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، الأولى ١٩٩٨م ص٦٦، من وظائف الصوت اللغوي د. أحمد كشك ط. دار غريب، القاهرة، الأولى-٢٠٠٦ ص٥٤، الظواهر الصوتية فوق التركيبية في العربية، وليد حسين بحث منشور بالجامعة الأردنية، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٦، العدد ٣، ٢٠٠٩م ص٦٦١ ، وعلاوة على من ذكرت فقد استخدم د. محمد الخولي مصطلحات ثلاثة على سبيل الترادف (وقف-مفصل-انتقال)تعبيرا عن السكون الذي يفصل بين بين صوت وآخر، أو بين كلمة وأخرى، أو بين جملة وأخرى. راجع: الأصوات اللغوية، نشر: مكتبة الخانجي -القاهرة ، الأولى ١٩٨٧م ص١٦٧

٣ ينظر: العين، حرف الصاد، الثلاثي الصحيح، باب الصاد واللام والفاء معهما، مادة ف ص ل٧/١٢٦، مقاييس اللغة، كتاب الفاء، باب الفاء والصاد وما يثلثهما، مادة ف ص ل ٤/٥٠٥، لسان العرب، حرف اللام، فصل الفاء، مادة ف ص ل ١١/٥٢٣

المعنى في الدرس الحديث يتفق إلى حد كبير مع مدلول (الوُقيفة) في دراستنا[1]، حيث يشتركان في الآتي:

١- التوقف عن النطق آنا يسيرا ثم مواصلته.

٢- يحدث ذلك على حدود الكلمتين أو مقاطع الكلمة الواحدة.

٣- الهدف: الدلالة على مكان الانتهاء ومكان الابتداء.

غير أنهما يختلفان في الآتي:

من حيث المعنى المعجمي: مصطلح(المَفصِل) يدل على تمييز الشيء من الشيء؛ فمعنى الحجز متحقق فيه، بينما مدلول مصطلح (الوُقيفة) ليس حاجزا صرفا ولا وصلا صرفا، وإنما هو شيء بين شيئين؛ فهو أدق وأحكم، هذا وإن اشتُمّ من الوقيفة شيء من الحجز، أو اشترك المصطلحان من وجهٍ في الدلالة على المنع، إلا أن مصطلح(الوقيفة) رَجحَ بالبنية التصغيرية.

من حيث المفهوم الاصطلاحي: لم يُشر(المفصِل) إلى ضرورة التنوع النغمي قبيل موضع المفصل وبعده، كما لم يُصرّح بعنصر عدم التنفس، ولا غرو فالمصطلح-في الأصل-مصطلح غربي (juncture) وُضع ليصور مفهومَ ملمح أدائي في الإنجليزية لا العربية.

من حيث تداولية المصطلح: مصطلح(الوقيفة) مستقر لدى علماء اللغة وعلماء الأداء بمفهوم محدد متداول في القديم والحديث؛ فهو يربط الحاضر بالماضي، بينما مصطلح(المفصِل) قاصر على الثقافة الحديثة، بل هو ترجمة محتملة -لا يقينية- لمصطلح غربي.

ثالثا: أطلق د. كمال بشر على هذه الظاهرة مصطلح السكتة pause، وعالجها بصفتها نوعا من أنواع الفواصل الصوتية وأثرا من آثار التنغيم، وحدد زمنها بأنها أخف من الوقفة وأدنى، وأن حقيقتها: تغيير مسيرة

---

١ لذا جمع أستاذي الدكتور/ عبد الفتاح البركاوي-يرحمه الله- بين مصطلحي المفصِل والوقيفة، وارتضى كليهما تعبيرا اصطلاحيا عن هذا الملمح الأدائي. ينظر: مقدمة في علم أصوات العربية، الثالثة ٢٠٠٤م ص١٩٠-١٩٦

النطق بتغيير نغماته إشعارا بأن ما يسبقها من الكلام مرتبط أشد ارتباط بما يلحقها ومتعلق به، ولها –مصاحبة بالتنغيم–دور فاعل في تصنيف الجمل إلى أجناسها النحوية المختلفة وتوجيه إعرابها.[١]

ولا بُدّ من الإشارة إلى أن هذا المصطلح بهذا المفهوم لا يلتقي مع الوقيفة بالمفهوم الذي تبتغيه هذه الدراسة، وإنما يتجه إلى نماذج معينة من التراكيب تنتظم طرفين يُكوّنان وحدة متكاملة لا يستغني أحدهما عن الآخر كطرفي الجمل الشرطية (الشرط والجواب)، وهو ما يعدل وظيفة الفاصلة(،) في نظام الترقيم الحديث.[٢]

وقد استخدم بعض الدارسين المصطلح نفسه (السكتة) بمفهوم مختلف عن مفهوم د. بشر، وعلى سبيل الترادف مع مصطلح (الوُقَيفة) على نهج ابن الجزري والقدماء؛ معرّفين السكتة بأنها: قطع الصوت عن القراءة زمنا يسيرا من غير تنفس، ثم استئناف القراءة بنغمة أعلى من السابق؛ للدلالة على أن المتأخر ليس متصلا بما قبله.[٣]

وقد سبق بيان أوجه الاتفاق والاختلاف بين الاصطلاحين في الدراسات القديمة، فمصطلح (السكتة) بهذا المفهوم محصور في مجال الأداء

---

١ راجع: علم الأصوات د. بشر ص٥٥٧–٥٦٤

٢ ينظر: أصوات بشر ص٥٥٨ بتصرف

٣ أثر التنغيم في التوجيه النحوي والدلالي، هاتف بريهي شياع الثويني، بحث منشور في مجلة العلوم الإنسانية بجامعة بابل–كلية التربية للعلوم الإنسانية، العراق، العدد ١٦–٢٠١٣م، المجلد ١ ص١٠، وينظر: التنغيم في التراث العربي د.عليان بن محمد الحازمي، بحث منشور في مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مكة المكرمة، العدد ٢٣، ١٤٢٢هـ–٢٠٠١م الجزء الثاني عشر ص٥٨، مختصر العبارات لمعجم مصطلح القراءات د. إبراهيم الدوسَري، ط. دار الحضارة للنشر والتوزيع، الأولى ٢٠٠٨م ص١٤٠

القرآني، وبهذه الصياغة (سكتة) يشترك مع (الوقيفة) من وجهٍ هو صياغتهما على مصدر المرة، إلا أن مصطلح(وُقيفة) يرجُح ببنيته التصغيرية.

رابعا: عبر بعض الباحثين عن هذه الظاهرة بمصطلح الصمتة Cuesura، فقال: "وهناك نوع آخر من أزمان توقف الكلام غير الوقفات يسمى (الصمتات Cuesura)، وتختلف عن الوقفات في أنها أقصر زمنا، وأنها غير مصحوبة بتنفس، وأنها قد تحدث على حدود كلمتين، وفي داخل الكلمة الواحدة، وتقع في الشعر وفي الكلام".[1]

ومصطلح(الصمتة) بهذه الدلالة يلتقي مع مصطلح (الوُقيفة) في الآتي:

١- تحديد الكم الزمني للتوقف بمعيارية عدم التنفس.

٢- موضع حدوثه بين الكلمتين أو بين مقاطع الكلمة الواحدة.

٣- ميدانه مشترك بين الشعر وبين الكلام.

غير أنهما يفترقان في الآتي:

من حيث المعنى المعجمي: دلالة (ص م ت) دلالة عامة مجملة تدل على مطلق "الإغلاق وطول السكوت"[2]، أما مادة (و ق ف) فأكثر خصوصية لدلالتها على التمكّث والتمهل.

من حيث المفهوم الاصطلاحي: لم يُشرْ مصطلح (الصمتة) إلى سمة أدائية فارقة هي: التباين النغمي قبل موقع الصمتة وبعدها.

من حيث التداولية: مصطلح الصمتة محدود التداول في الدراسات الحديثة حسب قراءاتي، وليس له ذكر غالبا في الدراسات القديمة.

---

١ علم الصوتيات د. عبد العزيز علام ص٣٥٣

٢ ينظر: العين، حرف الصاد- باب الثلاثي الصحيح-باب الصاد والتاء والميم معهما- مادة ص م ت ١٠٦/٧، مقاييس اللغة كتاب الصاد، باب الصاد والميم وما يثلثهما، مادة ص م ت ٣٠٨/٣.

من حيث تحولات البنية: اشترك المصطلحان من وجهٍ هو صياغتهما على مصدر المرة، إلا أن مصطلح (وُقيفة) يفضُل ببنيته التصغيرية التقليلية.

خامسا: وهناك من استخدم مصطلح الوقف pause للدلالة على كل أشكال الانقطاع في مسيرة النطق طال زمنه أو قصر، فقال: "الوقف في السلسلة الكلامية: انقطاع أو صمت يقع في نهاية المجموعة النّفَسيّة، ويسبقه انخفاض وتغير هابط في التنغيم الصوتي. وقد يطول الوقف في الزمن أو يقصر، ولكن مدته تكون متناسبة عكسا مع عدد وروده في الكلام".[1] واستعمل د. سلمان العاني المصطلح نفسه(الوقف)لكنه صنفه إلى نوعين: الوقف النهائي final Pause: وهو الوقف الأخير الذي يدل على نهاية التعبير، والوقف غير النهائي Non-final Pause: وهو أقصر مدى بشكل عام من الوقف الأخير ، ويشير إلى عدم انتهاء التعبير والتردد أو عدم إنهاء الكلام.[2]

ولا يخلو مصطلح الوقف غير النهائي Non-final Pause بله مصطلح الوقف pause من دلالة عامة ومقتضبة؛ كما أن الوقف غير النهائي بهذا المعنى الذي طرحه د. العاني يندرج تحت الوقف الناقص (أو الاضطراري) الذي يقابل بالوقف التام، فتصنيفه تصنيف للوقوف من حيث الدلالة، ولا علاقة له بالأداء، وبذلك يكون بعيدا كل البعد عن مصطلح(الوقيفة) الذي استقرت عليه الدراسة، واعتمدته أدقّ وأوفق من أي مصطلح آخر.

---

١ علم الأصوات العام-أصوات اللغة العربية د. بسام بركة، مركز الإنماء القومي، لبنان، دون تاريخ، ص١٠٢، وينظر: مقومات التنغيم ودلالاته د.عائشة خضر أحمد البدراني، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد ١٨، العدد٢ -٢٠١١م ص١٠٨

٢ ينظر: التشكيل الصوتي في اللغة العربية -فونولوجيا العربية، د. سلمان العاني، ترجمة د. ياسر الملاح، ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة، الأولى ١٩٨٣م ص١٤٠

المحور الثاني: الوُقيْفة في الشعر العربي

تطبيق وتحليل الوُقيْفة في إطار الجملة الاسمية

النموذج الأول:

مَا رَأَيْنَا خَرَبًا نَقْــ *** ـقَرَ عَنْهُ الْبَيْضَ صَقْرُ

لَا يَكُونُ الْعَيْرُ مُهْرًا *** لَا يكونُ المْهرُ مُهْرُ

١-تحقيق الرواية

"حدثنا أبو إسحاق الطلحي قال: حدثنا أحمد بن إبراهيم بن إسماعيل الكاتب عن أبيه قال: سأل اليزيدي الكسائي بحضرة الرشيد وقال: انظروا، في هذا الشعر عيب؟ وأنشده:

مَا رَأَيْنَا خَرَبًا نَقْــ *** ـقَرَ عَنْهُ الْبَيْضَ صَقْرُ

لَا يَكُونُ الْعَيْرُ مُهْرًا *** لَا يكونُ المْهرُ مُهْرُ

فقال الكسائي: قد أقوى الشاعر. فقال اليزيدي انظر جيدا. فقال: أقوى؛ لا بد أن ينصب المُهر الثاني على أنه خبر كان. قال: فضرب اليزيدي بقَلَنْسُوَتِه الأرض وقال: أنا أبو محمد، الشعر صواب، إنما ابتدأ فقال: المُهر مُهْر، فقال له يحيى بن خالد: أتتكنّى بحضرة أمير المؤمنين وتكشف رأسَك! والله لخطأُ الكسائي مع أدبه أحبُّ إلينا من صوابك مع فِعلك. فقال: لذة الغَلَبِ أنْستْني من هذا ما أُحسن."[١]

---

١ مجالس العلماء لأبي القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، نشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، الثالثة ١٩٩٩م، (مجلس الكسائي)، ص١٩٥. ولم أتمكن من نسبة البيتين؛ فهما من الأبيات المجهولة، ولليزيدي(ت٢٠٢هـ) نظم جيد وشعره مدون؛ فيُحتمل أن يكون اليزيدي قالهما وجادت بهما قريحته في المجلس نفسه أمام الكسائي(ت١٨٩هـ)، والمناظرة مشهورة يُستشهد بها كثيرا في كتب النحو والتاريخ تصويرا للمناقشات التي جرت في المسائل النحوية بين الكوفيين والبصريين، وقد جرت هذه المناظرة في حضرة الرشيد، ورُويت على صورٍ متشابهة، وفي مصادر عديدة منها: كتاب التصحيف والتحريف وشرح ما يقع فيه لأبي أحمد الحسن العسكري، مطبعة الظاهرة-القاهرة،=

٢- التقطيع العروضي

لَاْ يَكُوْنُــلْ/ــعَيْـرُ مُهْـرَنْ *** لَاْ يَكُوْنُــلْــ/ـمُهْرُ مُهْرُوْ

٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ *** ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/

فَاعِلاتُنْ فاعِلاتنْ*** فاعِلاتُنْ فاعِلاتنْ[١]

٣- سياق الموقف

موقفُ سجال علمي وتحدٍّ لغوي يريد كل مُنازِل أن يدحر فيه صاحبه وأن يوقعه في مزلق، وكان قطب رحى المناظرة من الكوفيين الكسائي (زعيم الطبقة الثانية من الكوفيين)، ومن البصريين يحيى بن المبارك اليزيدي (من طبقة سيبويه)، بحضرة الخليفة هارون الرشيد؛ إذ سأل اليزيديُّ الكسائي عن عيب وقع في شعر أنشده اليزيديُّ، ويحتمل أن يكون من شعر اليزيدي نفسه،

=١٩٠٨م، (ما وهم فيه علي بن حمزة الكسائي) ٧١/١، معجم الأدباء لياقوت الحموي الرومي، تحقيق د. إحسان عباس، ط.دار الغرب الإسلامي، بيروت، الأولى ١٩٩٣م، حرف العين ١٧٤٢/٤، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خَلّكان، تحقيق د. إحسان عباس، ط.دار صادر- بيروت ١٩٧٨م ، ترجمة اليزيدي، ١٨٦،١٨٧/٦، الأشباه والنظائر في النحو للسيوطي، تحقيق د. عبدالعال سالم مكرم، ط. مؤسسة الرسالة-بيروت، الأولى ١٩٨٥م ٢١٣،٢١٤/٦ والخَرَب -بفتح الخاء والراء-: ذكر الحُبَارى، نقّر: نقّب البيضَ لخروج الفرخ، والعَيْر: الذكر من حمر الوحش، والمُهر: ولد الفرس، والمعنى: لا يُحاول الصقرُ استخراج صقرٍ من بيضة الحُبارى. راجع: نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة للشيخ محمد الطنطاوي، ط.دار المعارف- القاهرة، الثانية، د.ت هامش ص٥٧، من تاريخ النحو د. سعيد الأفغاني، ط.دار الفكر- بيروت، د.ت هامش ص٥٥.

١ البيت من مجزوء الرمل، وعروضه صحيحة، وضربه صحيح، وسمي البحر الرمل بهذا الاسم؛ لسرعة النطق به، من رمل في السير إذا أسرع، فالرمل في اللغة: الهرولة. ينظر: البارع في علم العروض لابن القطّاع، تحقيق د. أحمد عبد الدايم، ط. المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، الثانية ١٩٨٥م ص١٥٧

فلم يُجوّزه الكسائي إلا على ضرورة الإقواء، فأعادَ عليه القولَ، فأصرّ الكسائي على رأيه، ولم يفطن إلى الإلغاز الذي في البيت الثاني.

٤-الدراسة النظرية للشاهد: لَا يَكُونُ الْعَيْرُ مُهْرًا**لَا يكونُ المْهرُ مُهْرُ

التحليل التركيبي والدلالي

تحليل قول الكسائي:

الشطر الأول: لَا(نافية)+ يَكُونُ(فعل ناقص ناسخ)+الْعَيْرُ(اسم يكون)+ مُهْرًا (خبر يكون).

والقصد من هذا الشطر التمثيل لإيضاح فكرة البيت الأول؛ إذ إنّ الحمارَ لا يكون مُهرا بأي حال.

الشطر الثاني: لَا(نافية)+ يكونُ(فعل ناقص ناسخ)+ المْهرُ (اسم يكون)+ مُهْرُ(خبر كان والصواب نصبها).[1]

وابتدأ بالجملة معنى جديدا منفصلا عما قبله قاصدا نفي أن يكونَ المُهرُ مُهرا.

تحليل اليزيدي:

الشطر الأول: لَا(نافية)+ يَكُونُ (فعل ناقص ناسخ) + الْعَيْرُ (اسم يكون) + مُهْرًا (خبر يكون)، والمعنى كما هو عند الكسائي.

الشطر الثاني: لَا يكونُ (توكيد لفظي[2]) + وُقيفة + المْهرُ (مبتدأ)+ مُهْرُ (خبر).

والمعنى: لا يكون العَير مُهرا لا يكون، ثم يُستأنف الكلامُ: المْهرُ مُهْرُ على سبيل التأكيد المعنوي لما قبله، فالمهر مهرٌ ولا يبلغه العيرُ.

المناقشة والاستنباط

---

١ والرفع عيب، والصواب نصبها، ففي رفع(مهر) الثانية إقواء.

٢ والتوكيد اللفظي في التركيب هنا مسلوب اللوازم، لا علاقة له بما يحتاجه اللفظ من اسمٍ لكان أو خبرٍ لها.

قد رأى الكسائي ما بعد(يكون) معمولا ليكون؛ ومن ثم استنتج إقواءً[1] في رفع كلمة(مهر) الثانية، والصواب والأصل–في رأيه–:(لا يكونُ المهر مهرا)، ولا يرفض المستوى النحوي مجيء الثاني خبرا منصوبا فهو اعتبار مستوٍ من حيث الصناعة اللفظية غير مستقيم من حيث المعنى؛ لأنه إن لم يكنْ المُهر مهرا فماذا يكون؟[2]

وقد وعى اليزيدي موسيقى الكلام وأثرها الدلالي والتركيبي، وأدرك أنه بعد التوكيد اللفظي ينبغي وجود وُقيفة إتماما للفظ والمعنى، لكن الكسائي لم يفطن إلى ما ارتكز عليه اليزيدي في تفسير البيت من وجود (وقيفة) أو سكتة يسيرة بعد (لا يكون) الثانية؛ لتصير توكيدا لما قبلها، يعقبُها ابتداءٌ دالٌّ على انقطاع جملة (المهرُ مهرُ) نحويا عما قبلها[3]؛ ومن ثم فالشعر صواب إعرابا ومعنى ولا عيب فيه، غير أنه قد حدث كسر في تفعيلات الشطر الثاني وكتابته العروضية "لَاْ يَكُوْنُــلْــ/ــمُهْرُ مُهْرُوْ "عند اعتبار هذه الوقيفة، لكن هذا الكسر تتقبله طريقة الإنشاد، ويُغضُّ الطرف عنها مقابل بيان المعنى.

وإذا تأملت هذه المناظرة لم تجد سببا مقنعا في عدم فطنة عالم كالكسائي إلى إدراك ما وراء المسألة إلا طريقة الأداء، نعمْ، المقام مقام مناظرة

---

١ قول الكسائي في البيت إقواء ليس بجيد، فإن اصطلاح أرباب علم القوافي أن الإقواء يختصّ باختلاف الإعراب في حرف الرويّ بالرفع والجر لا غير بأن يكون أحد البيتين مرفوعا والآخر مجرورا، فأما إذا كان الاختلاف بالنصب مع الرفع والجر فإن ذلك يسمى إصرافا لا إقواء.... وقد قيل إن الإصراف من جملة أنواع الإقواء، فعلى هذا يستقيم ما قاله الكسائي. وفيات الأعيان٦/١٨٧

٢ في رواية كتاب التصحيف والتحريف للعسكري ٧١/١ قال اليزيدي:" لا يكون المهر مهرا –محالٌ في المعنى، مستوٍ في الإعراب– والبيتان جيدان، كأنه قال: المهر مهر مبتدئا: أي لا يبلغه العَير".

٣ أي أن تغير المعنى أو –بوجه دقيق– استقامته لم يكن بسبب صوت منطوق في السلسة الكلامية المتصلة، بل بسبب التوقف عن النطق آنا يسيرا، ثم مواصلته، فالمؤثر في المعنى هو انعدام الصوت اللغوي لا وجوده.

وتحدّ، ولكن المسألة عبرت على الكسائي بسبب الأداء المُعَمّى، فلو أبان اليزيدي أو أحسن تمثيل الوقيفة وتجسيد التنغيم الهابط عندها لكشف الكسائي المعنى، ولما خفي عليه، ولكن اليزيدي سلب من الأداء كل عناصر البيان التي أسلفنا ذكرها، وأدى البيت بسرعة تناسبا مع بحر الرمل، واستجابة لحالته النفسية الراغبة في التعمية على المستمع تحقيقا للغلبة؛ فقلّ زمن الوقيفة اطرادا مع زيادة سرعة الأداء، وقد تحققت التعمية على الكسائي "بأن ألقى اليزيدي بالشطر الأول(لا يكون العير مهرا) ووقف عليه، ثم ابتدأ(لا يكون المهر مهرُ) في نغمة مساوية لنغمة الشطر الأول متصلة لا وُقيفة فيها؛ لذا فالأداء وحده يقف خلف الإلغاز في هذا البيت؛ بل هو الأصل في الإلغاز والأنسب لمقامات التناظر والتسامر والتدريب". [1]

الدراسة المعملية[2]:

---

١ ينظر بتصرف: أداء الكلام وعلاقته بالمعنى والإعراب د. محمد بن علي العمري، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثالث-محرم ١٤٣١هـ-يناير ٢٠١٠م ص٤٩-٥٠

٢ وقد اختارت الدراسة الدكتور/ علاء جانب لأداء النماذج الشعرية في البحث؛ لأنه يعد ممثلا صادقا ومثاليا -عند أهل التخصص- للعربية الفصحى؛ فهو عالم شاعر؛ حيث يعمل أستاذا للأدب والنقد في جامعة الأزهر، وعلاوة على تخصصه الأكاديمي فهو شاعر مفلق حصل على جوائز عديدة من أهمها: لقب "أمير الشعراء" في أكبر مسابقة شعرية شهدها العصر الحديث من هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث بالإمارات العربية المتحدة عام ٢٠١٣، وغيرها من الدروع والأوسمة والشهادات، وله مؤلفات عديدة ودواوين منشورة.

وقد حرص البحث في تسجيل المادة الصوتية على أداء هذه النماذج بطريقة طبيعية تلقائية قدر الإمكان؛ محاولين الجمع بين النتائج العالية القيمة، وبين توفير الجهد.

وقد تم تحليل الأداء معمليا باستخدام برنامج التحليل الصوتي(Praat) والكلمة هولندية تعني: الكلام، والبرنامج برنامج لتحليل ومعالجة الموجات الصوتية، كتبه ويشرف عليه: Paul Boersma and David Weenink من معهد علوم الصوتيات بجامعة =

عناصر البيان الأدائي في الشاهد:

لَا يَكُونُ الْعَيْرُ مُهْرًا *** لَا يكونُ،[1] الْمُهْرُ مُهْرُ

يُراعى عند أداء الشطر الثاني من البيت السابق تحقيق العناصر الصوتية الآتية على الترتيب[2]:

أولا: وصل مطلع الشطر الثاني: (لا يكونُ) بالشطر الأول منه.

ثانيا: الأداء النغمي[3] الهابط لجملة (لا يكون):

=أمستردام، وللتعرف على البرنامج، والحصول عليه، ومعرفة كيفية تشغيله، يرجى الذهاب إلى صفحة البرنامج على الإنترنت: http://www.praat.org/

والبرنامج الحاسوبي الذي استعملته في تحليل بيانات الدراسة المعملية: هو مايكروسوفت اكسل Microsoft Excel؛ فهو من أكثر البرامج شيوعا وأيسرها استخداما، ويؤدي غرض البحث في إجراء العمليات الحسابية العادية لمتوسط زمن الوقيفات أو المنحنى التنغيمي.

١ وقد رمزت للوقيفة برمز الفاصلة(،)؛ لأننا درجنا على استعمالها في الكتابة العادية دليلا عدم انتهاء الكلام؛ فهي (فاصلة واصلة) أي فاصلة في النطق والأداء الفعلي للكلام، ولكنها في الوقت نفسه واصلة أي دليل على عدم انتهاء الكلام، ولم أعبر بالنقطة؛ لأنها أمارة الوقف التام وتمام المنطوق مبنى ومعنى. ينظر بتصرف: أصوات د. بشر ص٥٤٣

٢ وهذا بالنظر إلى نهايات الجملة المنطوقة وبداياتها لا بالنظر إلى الوحدات الداخلية المتناثرة في المنطوق؛ إذ إن الإطار الداخلي للمنطوق ينتظم عددا من التنويعات الجزئية الكثيرة من النغمات.

٣ والنغم هو هذه الصور المختلفة من درجات المقاطع المتوالية التي تُكوّن النغمات المختلفة: (المستوية–الهابطة–الصاعدة–الهابطة الصاعدة–الصاعدة الهابطة)، أما التنغيم فهو الصورة العامة التي تتمثل في مجموعة النغمات التي يشملها نوع خاص من أنواع الحدث اللغوي؛ إذ الكلام–مهما كان نوعه– لا يُلقى على مستوى نغمي واحد، بحال من الأحوال؛ لذا يعمل التنغيم على مستوى العبارة والجملة وليس على مستوى الكلمة، وللنغمات مدى تحسه الأذن المدربة، فعندما ترتفع درجة التلوين الموسيقي نحصل على تنغيم مرتفع rising tone وعندما تنخفض نحصل على تنغيم منخفض falling ، ويعمل في النظام النغمي أربعة مستويات لدرجة الصوت، وتعرف هذه المستويات بالأرقام: فالرقم ١ درجة منخفضة. والرقم ٢ درجة متوسطة. والرقم ٣ درجة عالية. والرقم ٤ درجة عالية جدا. وهذا=

ينبغي أن تنتهي نغمات هذه السلسلة المتوالية من الأصوات: (لا يكونُ) والتي تتجمع في مقاطع أربعة: (ص ح ح/ص ح/ص ح ح/ص ح) على شكل نغمة هابطة؛ فهي جملة خبرية تقريرية تامة المعنى؛ "ومن ثم يبدأ مستوى نظامها النغمي بدرجتين نغميتين متوسطتين تليهما درجة منخفضة"[1]، ويسمى الفاصل هنا فاصلا هابطا[2].

ثالثا: الوُقيفة بعد جملة (لا يكونُ):

أي يسكت المنشِد أو المؤدي سكتة خفيفة(وُقيفة) من غير تنفس بعد نطق (لا يكون).

رابعا: ابتداء جملة:(المهر مهر) بنغمة متوسطة:

أي يبتدئ المؤدي الجملة الخبرية:(المهر مهر) بنغمة متوسطة وينهيها بنغمة منخفضة[3]؛ لتكون النغمة المتوسطة المبتدأ بها جملة: (المهر مهر) أعلى من النغمة الهابطة المنهية بها جملة: (لا يكونُ)؛ تأكيدا لمعنى

=التلوين الموسيقي يعطي الكلام روحا ويكسبه معنى؛ حيث يدل على الحالة النفسية للمتكلم، كما يعد عاملا مهما من عوامل توضيح المعاني، وتمييز أنماط الكلام بعضها من بعض. ينظر: أصوات اللغة د. عبد الرحمن أيوب، ط. الكيلاني–القاهرة، الثانية ١٩٦٨ ص١٥٣–١٥٥، التشكيل الصوتي في اللغة العربية د. العاني ص١٤١، أصوات بشر ص٥٣٤

١ ينظر: التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص١٤١–١٤٣

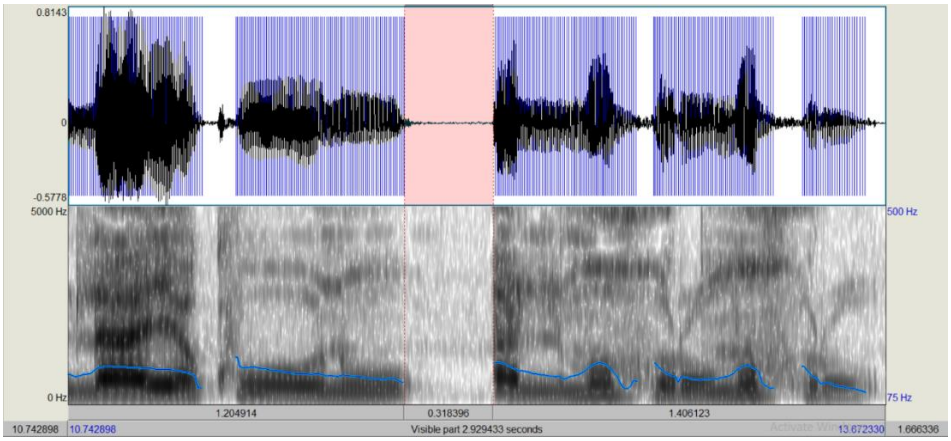
٢ والفواصل: نوع من السكون يفصل بين مجموعة صوتية وأخرى، وأنواعها خمسة مشتركة بين جميع اللغات وتشكل فونيمات فوقطعية مستقلة لها تأثير في المعنى، وهي: الفاصل الصاعد، والفاصل الهابط، والفاصل المؤقت، والفاصل الموجَب، والفاصل السالب. ينظر: الأصوات اللغوية د. الخولي ص١٦٧، ١٦٨

٣ حيث تبدأ الذبذبات الأولية للمقاطع المتتابعة في جملة خبرية ما من المستوى الثاني لدرجة الصوت، ويمتد خلال التعبير حتى المقطع الأخير حيث ينزل فجأة إلى المستوى الأول. التشكيل الصوتي ص١٤٣

الجملة السابقة من الشطر الأول ومطلع الشطر الثاني: (لا يكون العير مهرا لا يكون)؛ ومن ثم يتضافر التنغيم مع الوقيفة في إبراز المعنى وترجمته أدائيا.

ب- التحليل المعملي لأداء الشاهد وفق العناصر الصوتية السابقة:

ويتم ذلك برسم أصوات الشاهد بشكل طيفي، مع بيان موضع الوقيفة ومدتها الزمنية المستغرقة بالثانية، وبيان المنحنى التنغيمي وما ينبغي أن يكون عليه من ارتفاع أو انخفاض أو توسط قبيل الوقيفة وبعدها وفقا للمسموع الذي تم إعداده وأداؤه. [1]



الشكل رقم :١ (لَا يكونُ، المُهرُ مهرُ)

من الشكل السابق يمكنك تحليل أداء الشاهد: (لا يكون، المهر مهرُ) -الذي استغرق نطقه كله(٢,٩٢ ثانية)- بعناصره الصوتية السابقة، كما يأتي:

أولا: الأداء النغمي الهابط لجملة (لا يكون):

(١) ويُمثلُ اللون الأسود أسفل الشاشة الرسمَ الطيفي(Spectrum)، كما يعبر الخط الأزرق الأفقي أسفل الشاشة عن منحنيات تنغيم المنطوق(Pitch) ودرجة الميل والانحراف في الصوت وتردده مقاسا بالهرتز(ذ/ث)، وأخيرا فإن الخطوط الزرقاء الطولية أعلى الشاشة تمثل عدد الوقفات والذبذبات، كما تَظهر المدة الزمنية(Duration) للوقيفة على طول الجزء السفلي تحت الطيف مباشرة، وتظهر الوقيفة نفسها باللون الزهري الفاتح أعلى الرسم.

حيث انتهت نغمات جملة: (لا يكونُ) على شكل نغمة هابطة منحدرة مقدارها ١٢٢,٩ Hz[١].

ثانيا: الوُقيفة بعد جملة (لا يكونُ):

وهي التي تظهر في أعلى الشكل باللون الزهري الفاتح، وقد استغرق زمنها ٠,٣١ ثانية كما هو موضح في الشكل السابق.

ثالثا: ابتداء جملة: (المهر مهر) بنغمة متوسطة:

حيث ابتدأ المؤدي جملة: (المهر مهر) بنغمة متوسطة مقدارها ١٦٤,٦ Hz.

١ يُقاس مسار نغمة الصوت المنطوق بالهرتز، ويرمز له بـ Hz ، والهرتز: الوحدة الدولية لقياس التردد(Frequency)، وواحد هرتز يكافئ ذبذبة واحدة في الثانية ذ/ث.

النموذج الثاني:

يا دَارُ أَعْرِفُها وَحْشاً مَنازِلُهَا *** بَيْنَ الْقَوائِمِ مِنْ رَهطٍ فَأَلْبَانِ[1]

١- تحقيق الرواية

البيت مطلع قصيدة لأبي قِلابةَ الحارث بنِ صَعْصعةَ بنِ كعب بن طابِخَةَ بن لِحْيانَ بن هُذيل.[2]

٢- التقطيع العروضي

---

١ وحشا: ليس بها أحد، فالواو والحاء والشين: كلمة تدل على خلاف الأُنس، والوَحش: خلاف الإنس، يقال للمكان إذا ذهب عنه الإنس: قد أوحش. ينظر: العين: حرف الحاء، باب الحاء والشين والواو معهما، مادة (و ح ش) ٢٦٢/٣، مقاييس اللغة: كتاب الواو، باب الواو والحاء وما يثلثهما، مادة (و ح ش)٩١/٦ والقوائم جبال منتصبة لأبي بكر بن كلاب ورهْط وأَلْبان: بلدان أو موضعان من منازل بني لِحيان، ورواه بعضهم: أَلْيان، بالياء. ينظر: معجم البلدان، حرف الهمزة، باب الهمزة واللام وما يليهما(أَلْبان) ٢٤٣/١-٢٤٤، حرف الراء، باب الراء والهاء وما يليهما(رهْط)١٠٨/٣، حرف القاف، باب القاف والواو وما يليهما(قوائم) ٤١١/٤

٢ وفي رواية اسمه: دِعبِل عويمر بن عمرو، جاهلي، أقدم من قال الشعر في هذيل، عمّ المتنخِّل الهذلي الشاعر، كان سيدَ بني لِحيان من هذيل. وكان بنو لِحيان أشدَّ بني هذيل منعة وبغيا وأهل الهزوم. ينظر: نسب قريش للمصعب بن عبد الله الزبيري، عني بنشره: إ. ليفي بروفنسال، ط. دار المعارف-القاهرة، الثالثة ص٢١، معجم الشعراء للمرزُباني، تحقيق: د. فاروق اسليم، ط. دار صادر-بيروت، الأولى ٢٠٠٥، حرف العين ص١٠٤،١٠٥، ديوان الهذليين، مطبعة دار الكتب المصرية-القاهرة، الثانية ١٩٩٥ ٣٦/٣ والبيت لأبي قلابة الذي اشترك في الحرب التي قامت بين لحيان وأبي خزيمة، وأبلى فيها بلاء حسنا، وذكر أحداث المعركة في هذه القصيدة التي مطلعها هذا البيت، مستخدما في ذلك الألفاظ القاسية المتجهّمة كسائر الهُذليين. ينظر: ديوان الهذليين ٣٦/٣-٣٩، التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري لابن جني، تحقيق: أحمد ناجي القيسي وآخران، مطبعة العاني- بغداد، الأولى ١٩٦٢م ص٧٦-٨٣، معجم الشعراء الجاهليين إعداد: د. عزيزة فوال بابتي، ط. جروس بارس-دار صادر(لبنان)، الأولى ١٩٩٨م، باب القاف ص٢٩٧

يَاْ دارُ أَعْـ/ـرِفُهَاْ/وَحْشَنْ مَنَاْ/زِلُهَاْ *** بيْنَـلْـقَوَاْ/ئِمِ مِنْ/رَهْطِنْ فَأَلْـ/ـبَـاْنِي
/٠//٠/٠ ٠/// /٠//٠/٠ ٠/// *** /٠//٠/٠ ٠/// /٠//٠/٠ ٠/٠
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ *** مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ[1]

٣- سياق الموقف

وصف الأطلال وتصوير ما آلت إليه الديار، والتغني بالأحبة وذكر الوقائع والأيام والمنازعات بعد خروج بني لحيان من ديارهم في (ضَجَن القصائرة) يطلبون جارا لهم أخذه بنو خزيمة فلم يستجيبوا لهم، فقَتل بنو لحيان سيد بني خزيمة ثم فروا؛ فأدركهم بنو خزيمة وبنو الحارث بن تميم بصعيد الأحث وأكثروا فيهم القتل، فانتقلت بنو لحيان إلى مدينة(غُران)، فأنشد أبو قِلابة في ذلك اليوم قصيدته النونية.[2]

٤- الدراسة النظرية لموضع الشاهد:

التحليل التركيبي والدلالي لموضع الشاهد:

التحليل على الوجه الأول مع الوُقيفة:

يا دَارُ، أَعْرِفُها وَحْشاً مَنازِلُهَا *** بَيْنَ الْقَوائِمِ مِنْ رَهطٍ فَأَلْبَانِ

يَا (حرف نداء) + دارُ (منادى مبني على الضم) + وُقيفة+ أعْرِفُها (خبر لمبتدأ محذوف تقديره أنا أعرفها[3]) + وَحْشا (حال من "ها" في قوله أعرفها) + منازلُها (فاعل وَحْشا ومضاف إليه).

في هذا الوجه ينادى أبو قِلابة داره متحسرا على خروجه منها، فكأن سائلا سأله: هل تعرف هذه الدار التي تناديها؟ فاستأنف كلامه مجيبا: أعرفها وقد سكنها من بعد أهلها الوحْش.

التحليل على الوجه الثاني دون وُقيفة:

يا دَارُ أَعْرِفُها وَحْشاً مَنازِلُهَا *** بَيْنَ الْقَوائِمِ مِنْ رَهطٍ فَأَلْبَانِ

---

١ البيت من البسيط التام عروضه مخبونة وضربه مقطوع.

٢ ينظر: ديوان الهذليين ٣/٣٦، معجم الشعراء الجاهليين ص٢٩٧

٣ والجملة الاستئنافية (أنا أعرفها) لا محل لها من الإعراب.

يَا (حرف نداء) + دارُ (منادى مبني على الضم) + أعْرِفُها (حال من دار) + وَحْشا (حال من "ها" في قوله أعرفها[1]) + منازلها (فاعل وَحْشا ومضاف إليه).

وعلى هذا الوجه فإن الشاعر يخاطب داره مقارنا بين حال الماضي العامر وحال الحاضر الموحش قائلا: يا دار معروفة من قبل بعمرانها، وصرت الآن خاوية مخيفة.

ب- المناقشة والاستنباط

في توجيه معنى البيت قولان بناء على وجود وقيفة في البيت بين المنادى (دار) وبين الجملة التي بعدها (أعرفها)، أو عدم وجودها على النحو الآتي:

على الخطاب الاستئنافي لجملة(أعرفها) يتطلب الأداء وقيفة بعد النداء، وكأن نداء الشاعر للدار على غير الحقيقة تحسرا[2] قد أثار سؤال صاحبه: هل تعرفها؟ فكانت جملة الجواب على الاستئناف البياني: (أعرفها)، أي: أنا أعرفها موحشة المنازل، فالوقيفة على هذا الإعراب ثم الاستئناف: (أعرفها وحشا منازلها) تترجم اللحظة النفسية التي عاين فيها أبو قِلابة داره خاوية فغُصّ من حالها، حتى نسي -من قوة التأثير وصعوبة الموقف-معالم داره من قبل؛ لذا فهو لا يعرفها إلا موحشة مقفرة.[3]

---

١ والناصب لها(أعرفها)؛ أي: أعرفها وحشا. ويجوز أن تكون(وحشا) حالا من (دار) والعامل فيها على هذا حرف النداء ينظر: التمام ص٧٧

٢ لأن الأصل في النداء يكون لمن يتأتى منه الإقبال تتصور منه والاستجابة، ونداء الجمادات ليس كذلك بل يراد به البكاء والتألم.

٣ وهذا الوجه هو الاختيار الأول والأرجح عند ابن جني، يقول ابن جني:"ليس قوله (أعرفها) وصفا لدار، وذلك أن الجملة نكرة ودار هذه مخصوصة لقصدك إليها بندائك إياها، والمعرفة لا توصف بالنكرة، وإذا كان كذلك فقوله:(أعرفها) استئناف خطاب فكأنه =

واتصال تركيب الكلام يستوجب إعراب جملة(أعرفها) "حالا من (دار) ولم يحتج إلى إظهار الضمير (الفاعل المستتر) لأن الحال هنا فعل لا اسم فاعل"[1]، وعلى هذا الأداء غير المنقطع فالشاعر ينادي داره حالة كونها معروفة له في الماضي بعمرانها، ويرى حالها في الحاضر موحشة، فالجملتان الحاليتان على هذا الإعراب: (أعرفها- وحشا) تصوران الحالة الماضية التي كانت عليها الدار عامرة مؤنسة، والحالة التي آلت إليها الدار مقفرة موحشة.

والوجه الأول -على الوقيفة والاستئناف- آكد معنى في تصوير حال الدار بعد الرحيل، وفي تجسيد اللحظة النفسية التي مر بها الشاعر عند معاينة الدار.

ويتعاون -على هذا الوجه- عنصران أدائيان في بيان الوجه الإعرابي المحتمل لجملة(أعرفها) على الاستئناف، وهما: موضع الوقيفة، والأداء النغمي المتفاوت قبل الوقيفة وبعدها، وموضع الوقيفة هنا بعد المنادى(دار) مختلف عن موضع فواصل تفعيلات البيت.

٥- الدراسة المعملية:

عناصر البيان الأدائي للوجه الأول مع الوقيفة:

يُراعى عند أداء الشاهد: (يا دَارُ، أَعْرِفُها وَحْشاً مَنازِلُهَا) تحقيق العناصر الآتية على الترتيب:

أولا: الأداء النغمي الهابط لجملة النداء (يَا دارُ):

=قال لصاحبه: أنا أعرفها" التمام ص٧٦، ثم استشهد ابن جني على هذا الوجه الإعرابي ومعناه بشواهد ثلاثة أخرى شبيهة ببيت الهُذلي هي:

١- قول الأحوص: يا دارُ حسّرها البِلى تحْسيرا *** وسفَتْ عليها الريحُ بعدك مُورَا

٢- وقول عمرو بن قِعاس المرادي: ألا يا بيتُ بالعلياء بيتُ*ولولا حبُّ أهلكِ ما أتيتُ

٣- وقول الراجز: يا هندُ هندٌ بين خِلبٍ وكبد

١ ينظر: السابق ص٧٧

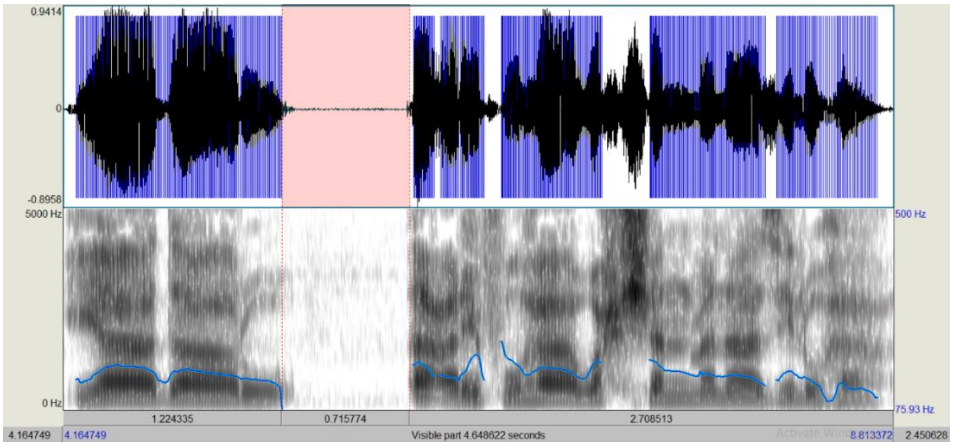
تتنوع درجات نمط النداء النغمي للمقاطع الثلاثة: (يَا/ دَا/رُ) على هذا النحو: (٢-٣-١) (درجة متوسطة ثم درجة عالية ثم درجة منخفضة) وتنتهي على شكل نغمة منخفضة.

ثانيا: الوُقيفة بعد جملة (يَا دارُ).

ثالثا: ابتداء مقاطع جملة:(أعرفُها...) بنغمة متوسطة:

أي يبتدئ المؤدي المقاطع المتتابعة للجملة الاستئنافية: (أعرفها وحشا منازلها) بنغمة من المستوى الثاني المتوسط، ويمتد هذا المستوى خلال التعبير حتى المقطع الأخير الذي ينزل فيه فجأة إلى المستوى الأول المنخفض؛ فالجملة بشكل عام من هذا النمط (٢- ٢- ١).

ب- التحليل المعملي لأداء الشاهد وفق العناصر الصوتية السابقة:



الشكل رقم ٢: (يا دارُ، أعرفها وَحْشا منازلها)

من الشكل السابق تُبصر أن الشاهد قد استغرق (٤,٦٤ ثانية)، ويمكن تحليل أداء عناصره الصوتية على النحو الآتي:

أولا: الأداء النغمي الهابط لجملة النداء (يَا دارُ): حيث ينتهي نمط النداء النغمي على شكل هابط أو منخفض مقداره ١٢٣,٤ Hz.[١]

١ يلاحظ في الشكل رقم(٢) انحدار خط التنغيم عند نهاية جملة النداء وقبيل الوقيفة انحدارا سحيقا، وهذا الهبوط البالغ لا يعكس الأداء وإنما من ثغرات البرنامج.

ثانيا: الوُقيفة بعد جملة: (يَا دارُ)، وقد استغرق زمن هذه الوقيفة ٠,٧١ ثانية.

ثالثا: ابتداء مقاطع جملة:(أعرفُها...) بنغمة متوسطة مقدارها ١٧١,٢ Hz.

النموذج الثالث:

تَاللهِ قدْ سَفِهَتْ أُمَيَّةُ رأيَها *** فاسْتَجْهلتْ حُلماؤُها سُفهاؤُها

حَربٌ تردَّدُ بينهم بِتشاجرٍ *** قدْ كَفّرتْ آباؤُها أبناؤُها[1]

١- تحقيق الرواية

البيتان لهمّام بن غالب بن صَعْصَعة بن ناجية بن عِقال بن محمد بن سفيان بن مجاشع الذي لُقب بالفرزدق.[2]

١السّفه والسّفاهة: نقيض الحِلم، وسفِهَ الرجلُ: صار سفيها. وقوله: (قد سفِهَت أميةُ رأيَها) فمثل قوله سبحانه: "إلا مَنْ سَفِهَ نَفسَهُ". والجهل: نقيض العلم، وأصله من الطيش والخفة، واسْتَجْهل: انتقل من حد العلم إلى حد الجهل. وتشاجرَ القوم: تنازعوا واختلفوا. والتكفير: أن يتكفّر المحاربُ في سلاحه، ورجل كافر ومُكَفَّر في السلاح: داخل فيها، والرجل يكْفِرُ دِرْعهُ بثوبٍ كَفْرا، إذا لبِسَه فوقه، فذلك الثوبُ كافرُ الدّرع. ينظر: كتاب العين، حرف الهاء، الثلاثي الصحيح، باب الهاء والسين والفاء معهما، مادة (س ف هـ)٩/٤، باب الهاء والجيم واللام معهما، مادة (ج هـ ل) ٩٠/٣، حرف الشين، الثلاثي الصحيح، باب الجيم والشين والراء معهما، مادة (ش ج ر) ٣١/٦، الإفصاح في شرح أبيات مشكلة الإعراب لأبي نصر الحسن بن أسد الفارقي، تحقيق: سعيد الأفغاني، جامعة بنغازي، الثانية ١٩٧٤م ص٧٦، شرح أدب الكاتب للجواليقي، تحقيق: د. طيبة حمد، مطبوعات جامعة الكويت، الأولى ١٩٩٥م ص١١، لسان العرب، حرف الراء، فصل الكاف، مادة (ك ف ر) ٤٦٤/٦

٢ وهو من الطبقة الأولى من الإسلاميين، ولد بالبصرة ٢٠هـ وتوفي ١١٤هـ. ينظر: طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجُمحي، شرح: محمود محمد شاكر، نشر: دار المدني بجدة، د.ت ٢٩٨/٢

ولا يوجد في ديوان الفرزدق إلا البيت الأول. راجع: ديوانه، نشر: عبد الله إسماعيل الصاوي، الأولى – القاهرة ١٩٣٦م ص٨.

واختلافات رواية البيت الأول على النحو الآتي: في ديوان الفرزدق، وطبقات ابن سلام ٣٦٥/٢، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، مطبعة التقدم–القاهرة ١٥/١٩، والبصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي، تحقيق: د. وداد القاضي، ط. دار صادر–بيروت، الأولى ١٩٨٨م ١٢٧/٦: (تالله قد سفهت)، وفي: شرح كتاب سيبويه لأبي سعيد السيرافي، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ ٢٢٥/٢، والمسائل=

٢- التقطيع العروضي

تَلْـلَاهِ قَدْ/سَفِـهَـتْ أُمَـيْـ/ـيَـةُ رَأْيَـهَاْ** فَسْـتَـجْـهَـلَـتْ/ حُـلَـمَـاْؤُهَاْ/ سُـفَـهَـاْؤُهَـاْ
٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/// ** ٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠
مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ ** مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
حَرْبُـنْ تَـرَدْ /ـدَدُ بَيْـنَـهُـمْ/ بِـتَشَـاْجُـرِنْ**قَـدْ كَـفْـفَـرَتْ/ أَاْبَـاْؤُهَـاْ/ أَبْـنَـاؤُهَـاْ
٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/// ** ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ ** مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ [١]

٣- سياق الموقف

=البصـريات لأبـي علـي الفارسـي، تحقيـق: د. محمـد الشـاطر أحمـد، الأولـى ١٩٨٥م ٨٨٢/٢، والإفصـاح للفـارقي ص٧٦، وشـرح أدب الكاتـب للجـواليقي ص١١، واللسـان ٤٦٤/٦: (هيهات قد سفهت)، وفي مجالس ثعلب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط. دار المعارف-مصر، ١٩٨٧م ٥٧/٢، والحماسة البصرية لعلي بن أبي الفرج المصري، تحقيق: مختار الدين أحمد، ط. عالم الكتب، الثالثة ١٩٨٣م ٨٥/١: (هيهات ما سفهت)، وفي رسالة الصاهل والشّاحج لأبي العلاء المعري، تحقيق: بنت الشاطئ، ط. دار المعارف، الثانية ١٩٨٤م ص٦٣١: (ضَلّتْ أميةُ من سفاهة رأيها)، وفي ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي، ط. دار الأندلس، الأولى ١٩٨٠م ص٢١٤: (هيهات قد جهلتْ). وفي ديوان الفرزدق والطبقات والصاهل والإفصاح: (سفهاؤُها حلماؤُها) بالرفع معا، وفي شرح السيرافي والمسائل البصريات والبصائر والذخائر وشرح الجواليقي وضرائر الشعر: (حلماؤُها سفهاؤُها)، وفي مجالس ثعلب والحماسة واللسان: (حلماءَها سفهاؤُها) بنصب أولهما، وفي الأغاني: (سفهاؤُها حلماءَها) بنصب ثانيهما.

واختلافات رواية البيت الثاني كما يأتي: في شرح السيرافي والمسائل البصريات والإفصاح وضرائر الشعر واللسان: (حربٌ تردّدُ بينهم بتشاجرٍ * قد كفّرتْ آباؤُها أبناؤها)، وفي الصاهل: (حربٌ تُسعَّرُ بينهم بتشاجرٍ)، وفي الحماسة: (حرب تشاجر بينهم بضغائن)، و(آباءها أبناؤها).

١ البيتان من الكامل التام، والعروض صحيحة، والضرب صحيح؛ إذ إن الإضمار في ضرب البيت الثاني غير لازم.

هجاء البيت المرواني وسبهم ووسمهم بالسفه والجهالة والتقاتل واشتعال الفتن إبان قيام دولتهم، استجابة لما في الفرزدق وبني تميم من تشيع، وانعكاسا للنزعة الهجائية والعنجهية العاتية التي يصدر عنها الفرزدق، حيث تظل الخلافة التي آلت إلى قوم غير التميميين حسرة فاجعة في أعماقه، وهو يأنف أن يكون تابعا، فيعتو على الأمويين جميعا، حتى اضطر إلى مصانعتهم في مدحٍ أو استعتاب، بعدما صارت لهم أبهة التاج والكرسي.

الدراسة النظرية لموضع الشاهد:

التحليل التركيبي والدلالي:

التحليل على الوجه الأول دون وُقيفة:

البيت الأول:(تاللهِ قدْ سفِهتْ أميةُ رأيَها *فَاسْتجْهلتْ حُلماؤُها سُفهاؤُها)

تالله (حرف قسم ومقسم به مجرور) + قدْ (حرف تحقيق وتأكيد) + سفِهتْ: (فعل ماض والتاء للتأنيث) + أميةُ(فاعل)+رأيها (مفعول به ومضاف إليه يعود على أمية). فَاستجْهلتْ (الفاء عاطفة، والفعل ماض والتاء للتأنيث) + حلماؤُها (بدل من أمية) + سُفهاؤها (فاعل استجهلتْ).

والتقدير: قد سفهت حلماءُ أميةُ رأيَها، فاستجهلتْ سفهاؤها أي صاروا في جملة الجهال.[1]

البيت الثاني: (حَربٌ تردَّدُ بينهم بِتشاجرٍ * قدْ كَفّرتْ آباؤُها أبناؤُها)

حربٌ:(مبتدأ) +تردّدُ (فعل مضارع والفاعل مستتر يعود على الحرب والجملة خبر المبتدأ) +بينهم (ظرف مكان ومضاف إليه)+ بتشاجرٍ(جار ومجرور متعلق بالفعل). قدْ(حرف تحقيق وتأكيد)+ كفّرتْ(فعل ماض والتاء للتأنيث) + آباؤُها(فاعل كفّر) + أبناؤها(فاعل تشاجُرٍ).

---

١ ينظر: طبقات فحول الشعراء، هامش ص ٣٦٥، شرح السيرافي ٢/٢٢٦، شرح الجواليقي ص١١

والمعنى: تتردد الفتن بين الأمويين، ويتشاجر أبناؤها؛ حتى لبست الآباءُ الدروعَ وتغطت به استعدادا للحرب نتيجة تشاجر الأبناء.[1]

التحليل على الوجه الثاني مع الوُقيفة:

البيت الأول:(تاللهِ قدْ سفِهتْ أميةُ رأيَها *فَاسْتجْهلتْ، حُلماؤُها سُفهاؤُها)

تالله (حرف قسم ومقسم به مجرور) + قدْ (حرف تحقيق وتأكيد) + سفِهتْ: (فعل ماض والتاء للتأنيث) + أميةُ(فاعل)+رأيها (مفعول به ومضاف إليه يعود على أمية)+ فاستجْهلتْ (الفاء عاطفة، والفعل ماض والتاء للتأنيث والفاعل مستتر يعود على أمية) + وقيفة+ حلماؤُها (مبتدأ) + سفهاؤُها (خبر).

والمعنى: أن أمية قد سفهت آراؤها واستجهلتْ، حتى أن حليمهم صار مثل السفيه في عموم الجهل.[2]

البيت الثاني: (حَربٌ تردَّدُ بينهم بِتشاجرٍ * قدْ كَفّرتْ، آباؤُها أبناؤُها)

حربٌ:(مبتدأ) +تردّدُ (فعل مضارع والفاعل مستتر يعود على الحرب والجملة خبر المبتدأ)+بينهم (ظرف مكان ومضاف إليه)+ بتشاجرٍ(جار ومجرور متعلق بالفعل). قدْ(حرف تحقيق وتأكيد)+ كفّرتْ(فعل ماض والتاء للتأنيث والفاعل يعود على أمية) + وُقيفة+ آباؤُها(مبتدأ) + أبناؤها(خبر).

والمعنى: أن الحروب قد سعرت بين الأمويين نتيجة كثر ة نزاعهم، وتكفّر محاربو أمية في سلاحهم ولبسوا دروعهم، فآباء أمية أبناء هذه الحروب التي طال ترددها.[3]

ب- المناقشة والاستنباط

---

١ ينظر: شرح السيرافي ٢٢٨/٢، لسان العرب ٤٦٤/٦، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل لأبي حيان الأندلسي، تحقيق: د. حسن هنداوي ، ط. دار كنوز إشبيليا- الرياض، الأولى ٢٠١٣م ٧٤/١١

٢ ينظر: شرح السيرافي ٢٢٩/٢، ضرائر الشعر ص٢١٥

٣ ينظر: المسائل البصريات ص٨٨٤، ضرائر الشعر ص٢١٥

اختلف العلماء في توجيه رواية الرفع للبيتين: (حلماؤُها سفهاؤُها- (آباؤُها أبناؤُها)، فهناك من ذهب إلى اتصال الكلام وعدم تمامه مطلع الشطر الثاني من البيتين عند قوله:(فاسْتجْهلتْ- قد كفرتْ) مما يستوجب -كما سبق بيانه- حمل الكلام على التقديم والتأخير. يقول السيرافي عن هذا الوجه في الموضع الأول: "فأبدل (حلماؤها) من أمية، ورفع (سفهاؤها) باستجهلت، ووضعَ الكلامَ في غير موضعه؛ لأن قوله: (فاستجهلت) هو جواب لقوله: (قد سفهت)، وفاعل الفعل الأول حكمه أن يأتي بعد الذي يعمل فيه الفعل الثاني."

وقال في الثاني: "فـ(آباؤها) يرتفع بـ (كفرت)، ومعناه: لبست السلاح وتغطت به، ويرتفع (أبناؤها) بـ (تشاجرٍ)، كما يرتفع الفاعل بالمصدر...وقد كان ينبغي ألا يفرق بين ما قد ارتفع بتشاجرٍ وبين تشاجرٍ بقوله: (قد كفرتْ)؛ لأن ما يعمل فيه المصدر بمنزلة الصلة."[1]

وعلاوة على ما ذكره السيرافي فإن المعنى مُلبس متداخل على أهل الصنعة جراء التقديم والتأخير، كما أنه قد "يسبق إلى ذهن أي سامع -نتيجة وصل الكلام من غير وقيفة- أن(حلماؤها) فاعل لـ(استجهلتْ) على رواية: (حلماؤها سفهاؤها)، فيشكل عليه حينئذ رفع(سفهاؤها) التي كان حقها النصب على هذا الفهم. ويقال القول نفسه في:(كفرت آباؤها أبناؤها)"[2].

والراجح أن في البيتين وجها بيّنا أقرب مما ذكر من غير ضرورة، ويُتوصل إليه مع أيسر تأمل، وبه يسلم البيتان من التقديم والتأخير؛ وهو أن يُحمل الكلامُ على أنه قد تمّ وانقطع في البيت الأول عند قوله: (فاستجهلت)،

---

١ شرح السيرافي ص٢٢٦،٢٢٨ وهو الذي ذهب إليه الفراء فيما نقله عنه ابن عصفور في شرح الجمل من أنه لا يجوز أن يُلفظَ بالفاعل بعد المصدر المنون، وكذا مال إليه أبو حيان الأندلسي في شرح كتاب التسهيل ونصره. راجع: شرح جمل الزجاجي لابن عصفور الأشبيلي تحقيق د. صاحب أبو جناح، وزارة الأوقاف-بغداد ١٤٠٠هـ ٢/٢٥، التذييل والتكميل ١١/٧٥

٢ ينظر: أداء الكلام وعلاقته بالمعنى والإعراب ص٥١

وفيه ضمير فاعل من(أمية)، ثم استُؤنف فقيل: حلماؤها سفهاؤها. وانقطع في البيت الثاني عند قوله: كفّرتْ، وفيه أيضا ضمير فاعل من (أمية)، ثم استؤنِف: آباؤها أبناؤها[1]، كما أنه لا تعارض بين موضع الوقيفة في البيتين وبين فواصل تفعيلات بحر الكامل كما سبق بيانه.

في هذا الشاهد إذا تتعاون عناصر أدائية ثلاثة في إيضاح المعنى وكشف الإعراب ورفع الإشكال هي على الترتيب: ١- الوصل؛ أي وصل مطلع الشطر الثاني من البيتين بالشطر الأول منهما. ٢- موقع الوقيفة. ٣- تنغيم المقاطع الأخيرة قبيل الوقيفة والمقاطع الأولى بُعيدها.

"ولا شك في أن الذي يريد الإلغاز يؤدي البيتين أداء يخدم قصده من المسارعة بإيقاع الإشكال في ذهن السامع والتعمية عليه؛ وذلك بأن يلقي الشطر الثاني مستقلا عن الأول، بادئا بنبرة عالية عند بدايته: (فاستجهلت حلماؤُها سفهاؤُها) (قدْ كفرتْ آباؤُها أبناؤُها)."[2]

الدراسة المعملية:

أ- عناصر البيان الأدائي للوجه الثاني مع الوقيفة:

يُراعى عند أداء البيتين تحقيق العناصر الصوتية الآتية على الترتيب:

أولا: وصل مطلع الشطر الثاني من البيتين:(فَاسْتجْهلتْ- قد كفرتْ) بالشطر الأول منهما.

ثانيا: الأداء النغمي الهابط لنهايتي الجملتين: (فاستجهلت- كفّرتْ):

الجملتان خبريتان بهما يتم المعنى من غير تعليق له؛ لذا ينبغي أن تتصف نهاية نغماتهما بالهبوط؛ حيث "تبدأ الذبذبات الأولية لمقاطعهما

---

١ وهذا الرأي قال به أبو العباس ثعلب فيما نقله عنه السيرافي في شرح كتاب سيبويه ٢٢٨/٢ (الهامش)، والسيرافي ٢٢٩/٢، وأبو علي في مسألته الثامنة والخمسين بعد المائة ٨٨٤/٢، والفارقي ص٧٨، والجواليقي ص١١، وابن عصفور ص٢١٥، وأبو حيان التوحيدي ٧٥/١١

٢ أداء الكلام ص٥١

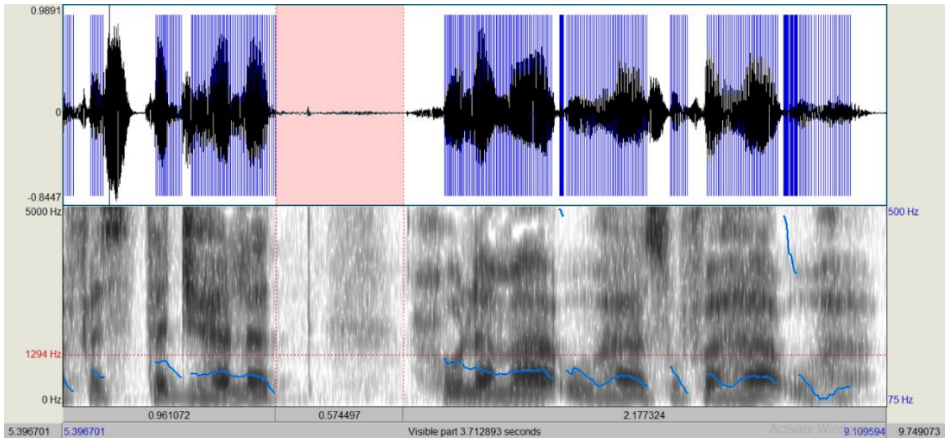
المتتابعة (فَسْـ/ـتَجْـ/ـهَـ/لَتْ)-(كَفْـ/ـفَـ/ـرَتْ) من المستوى الثاني (المتوسط) لدرجة الصوت، ويمتد خلال التعبير حتى المقطع الأخير حيث ينزل فجأة إلى المستوى الأول(المنخفض)، ويمثل هذا النمط من الكلام المتوازن المستمر والذي يخفض عند الوقف Sustaining falling بـ :(٢-٢-١)[١]، والفاصل هابط؛ لأنه في نهاية جملة إخبارية.

ثالثا: الوُقيفة من غير تنفس بعد نطق جملتي (فاسْتجهلتْ- كفّرتْ).

رابعا: ابتداء جملتي: (حُلماؤُها سُفهاؤُها)، و(آباؤُها أبناؤُها) بنغمة متوسطة:

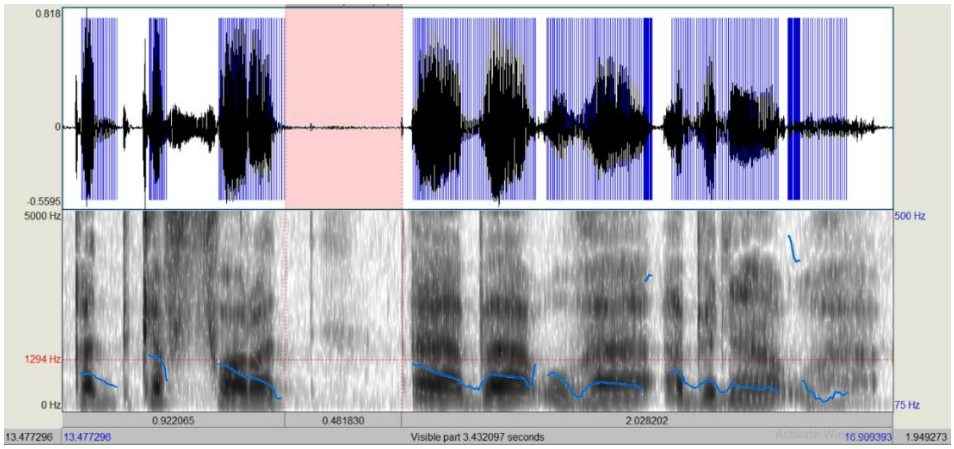
الجملتان خبريتان تقريريتان؛ فعلى المؤدي أي يبتدئ مقاطع الكلمة الأولى من كل منهما: (حُـ/ـلَـ/ـمَا/ؤُ/هَا) - (آ/بَا/ؤُ/هَا) بدرجة نغمية متوسطة من المستوى الثاني، وتمتد هذه الدرجة خلال نطق الكلمتين حتى المقطع الأخير منهما، فعنده تهبط الدرجة إلى المستوى الأول.

ب- التحليل المعملي لأداء الشاهد وفق العناصر الصوتية السابقة:



الشكل رقم ٣: (فاستجهلتْ، حلماؤُها سفهاؤُها)

١ التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص١٤٣ بتصرف.



الشكل رقم ٤: (قدْ كفرتْ، آباؤُها أبناؤُها)

من الشكلين السابقين يمكنك تحليل أداء الشاهد الأول:(فاستجهلتْ، حلماؤُها سفهاؤُها)، والذي استغرق نطقه (٣,٧١ ثانية)، وأداء الشاهد الثاني: (قدْ كفرتْ، آباؤُها أبناؤُها)، والمستغرق نطقه (٣,٤٣ ثانية) على النحو الآتي:

أولا: الأداء النغمي الهابط لنهايتي الجملتين: (فاستجهلت- كفّرتْ):

تنتهي كلُّ جملة من الجملتين بنغمة هابطة مقدارها في الأولى Hz١٠٨,٢ ، ومقدارها في الثانية Hz١٠٣,٨.

ثانيا: الوُقيفة من غير تنفس بعد نطق جملتي: (فاسْتجهلتْ- كفّرتْ) وقد استغرقت أولاهما: ٠,٥٧ ثانية، بينما استغرقت الثانية ٠,٤٨ ثانية.

ثالثا: ابتداء جملتي: (حُلماؤُها سُفهاؤُها)، و(آباؤُها أبناؤُها) بنغمة متوسطة مقدارها في الأولى: Hz١٨١ ، ومقدارها في الثانية ١٧٧,٥ Hz

الوُقيفة في إطار الجملة الفعلية:

النموذج الرابع:

لَا لَا أَبُوحُ بِحبِّ بَثْنَةَ؛ إِنَّهَا *** أَخَذَتْ علَيَّ مَوَاثِقًا وعُهُودا

١-تحقيق الرواية

البيت لجميل بن عبد الله بن مَعْمَر المتوفى ٨٢ هـ، اشتهر بنسبته إلى بُثينة، وهما جميعا من بني عُذرة، من قبيلة قُضاعة.[١]

٢- التقطيع العروضي

لَاْ لَاْ أَبُوْ/حُ بِحُبْبِ بَثْْ/نَةَ إِنْْنَهَا ** أَخَذَتْ عَلَيْ/ـيَ مَوَاْثِقَنْ/ وَعُهُوْدَاْ

٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠//٠/// ** ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠/// ٠/٠///

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ ** مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ[٢]

٣- سياق الموقف

تصوير مظهر من مظاهر عشق جميل لبثينة؛ حيث يقرر كتمان حبه وعدم إفشائه؛ صونا لكرامة محبوبته، وإيفاء بعهده معها.[٣]

الدراسة النظرية:

التحليل التركيبي والدلالي لموضع الشاهد:

---

١ ينظر ترجمته في: الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ط. المعارف-القاهرة، الثانية ١٩٥٨م ١/٤٣٤-٤٤٤، المؤتلف والمختلف للآمدي ص٩٦-٩٧ وينظر نسبة البيت إليه في: جميل بثينة، تأليف: عباس محمود العقاد، ط. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة- القاهرة، ٢٠١٢م ص١٨، ديوان جميل (شعر الحب العذري)، جمع وتحقيق وشرح د. حسين نصار، نشر: مكتبة مصر- القاهرة ص٧٩

٢ البيت من الكامل التام عروضه صحيحة، وضربه مقطوع.

٣ والعجيب أن الكلام نفسه بوح وإذاعة لما بينهما رغم معاهدته على عدم كشف السر، يقول العقاد تعليقا على البيت: "أيقول هذا البيت رجل رشيد كائنا ما كان قصده وذاهبا ما ذهب في معناه؟! إنه كان مضرب المثل بحق على حماقة كاتم السر الذي يقسم ألا يبوح. به، وهو في قسمه على الكتمان قد باح!" جميل بثينة ص١٨

التحليل على الوجه الأول مع الوُقيفة:

لا، لا أبُوحُ بِحبِّ بَثْنَةَ إنَّهَا *** أَخَذَتْ علَيَّ مَوَاثِقًا وعُهُودا

لا (حرف جواب لسؤال مقدر) + وقيفة+ لا (حرف نفي للفعل الذي بعده) + أبوحُ (فعل وفاعل) + بِحبِّ بَثنةَ+ (بِحبّ متعلق بأبوح وهو مضاف وبثنة مضاف إليه).

المعنى على الوقيفة بين الأداتين: الشاعر يجيب عن سؤال وارد أساسه: هل تبوح بحب بُثينة؟ فكان جوابه (لا). ثم سكت بعد الحرف الأول سكتة لطيفة، واستأنف بعد ذلك كلاما يتصدره النفي، وبدأ في إعطاء تقرير جديد مؤداه: لن أظهر محبتي لبثينة أمام الناس؛ لأنها أخذت علي عهدا مؤكدا بذلك وعلي الالتزام به.[1]

التحليل على الوجه الثاني من دون وُقيفة:

لَا لَا أبُوحُ بِحبِّ بَثْنَةَ إنَّهَا *** أَخَذَتْ علَيَّ مَوَاثِقًا وعُهُودا

لا (حرف نفي) + لا (توكيد للأول) + أبوحُ (فعل وفاعل) + بِحبِّ بَثنةَ+ (بِحبّ متعلق بأبوح وهو مضاف وبثنة مضاف إليه).

والمعنى: يقول: إني لا أستبيح لنفسي أن أذيع حبي بثينة وأعلن ما استتر عن الناس من علاقتي بها؛ لأنني مرتبط معها بمواثق وعهود على ألا نطلع أحدا على شيء من سر ألفتنا،[2] وكرر النفي توكيدا على عدم إعلان حبه أبدا.

ب- المناقشة والاستنباط

في باب التوكيد يجيز النحاة التوكيد اللفظي للحروف الجوابية بتكرار اللفظ من غير إعادة اتصال الحروف بشيء ودون حاجة للفصل بين المؤكِّد

---

١ ينظر: من وظائف الصوت اللغوي ص٧٨ بتصرف.

٢ راجع: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك لأبي محمد عبدالله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبدالله بن هشام الأنصاري المصري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، منشورات المكتبة العصرية-بيروت ٣/٣٣٨-٣٣٩(المتن والهامش).

والمؤكَّد مستشهدين بالبيت موضع التحليل، ولا يفرقون بين (لا)النافية والجوابية؛ لمكان النفي في كل منهما، ولا يزيدون في إعرابهم عن كون الأولى نافية والثانية توكيد لفظي[1].

وإني أحسب غير ذلك، فكون(لا) الثانية جوابية توكيدا للأولى–كما ذهب النحاة– يقتضى اتصالَ لفظَي المؤكِّد والمؤكَّد، مما يستتبع –أدائيا– ضرورة وجود وقيفةٍ أو سكتة بعد الأداتين: (لا لا)، واستئناف كلام جديد مثبت يخالف –عندئذ– مطلب الشاعر؛ إذ يصير الباقي بعد التكرار: أبوح بحب بثنة، وجميل لم يُرد –فيما يزعمه– البوحَ بحب بثينة؛ بل يريد العكس تماما.

والمتأمل في معنى البيت يُرجّح أنه لا توكيد فيه؛ لأن الثانية ليست مرادفة للأولى، بل الحرفان مختلفان؛ فـ(لا)الأولى حرف جواب يُقصد به إبطال ما أوجبه السؤال المقدر، والثانية أداة نفي على الاستئناف لا التوكيد؛ فالشاعر يجيب عن سؤال هو: هل تبوح بحب بثنة؟ فكان جوابه(لا)، ثم سكت وبدأ في إعطاء تقرير جديد مؤداه: لا أبوح بحب بثنة إنها أخذت علي مواثقا وعهودا.[2]

ولو اصطنع النحاة لأنفسهم علامات للترقيم لوجد القارئ نقطة للوقف بعد(لا) الأولى، ولأدركوا أنـ(لا) هذه بنفسها تكون جملة مفيدة يُستحسن في تنغيمها أن نقف عليها لتمام الفائدة، ولما تورطوا في اعتبارها حرف نفي مؤَكَّدًا توكيدا لفظيا بحرف على مثل صورته تالٍ له. ومن الواضح أن هناك فرقا بين أن تكون(لا) الأولى حرف نفي مؤكدا أو جملة كاملة الإفادة يحسن السكوت عليها. ويتطلب التنغيم في حالة التوكيد وصل الكلام، وفي حالة الجملة المفيدة وقفة واستئنافا.[3]

٥– الدراسة المعملية:

---

١ ينظر: أوضح المسالك ٣٣٨/٣، شرح الأشموني لألفية ابن مالك تحقيق د. عبد الحميد السيد، نشر: المكتبة الأزهرية للتراث ١٥٨/٣

٢ ينظر: النحو والسياق الصوتي ص٢٤٨، من وظائف الصوت اللغوي ص٧٨

٣ اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان، ط. دار الثقافة–المغرب، ١٩٩٤م ص٢٢٨

عناصر البيان الأدائي للوجه الأول مع الوقيفة:

يُراعى عند أداء الشاهد: (لا، لا أبُوحُ بِحبِّ بَثْنَةَ) تحقيق العناصر الآتية على الترتيب:

أولا: الأداء النغمي المنخفض لـ(لا) الأولى:

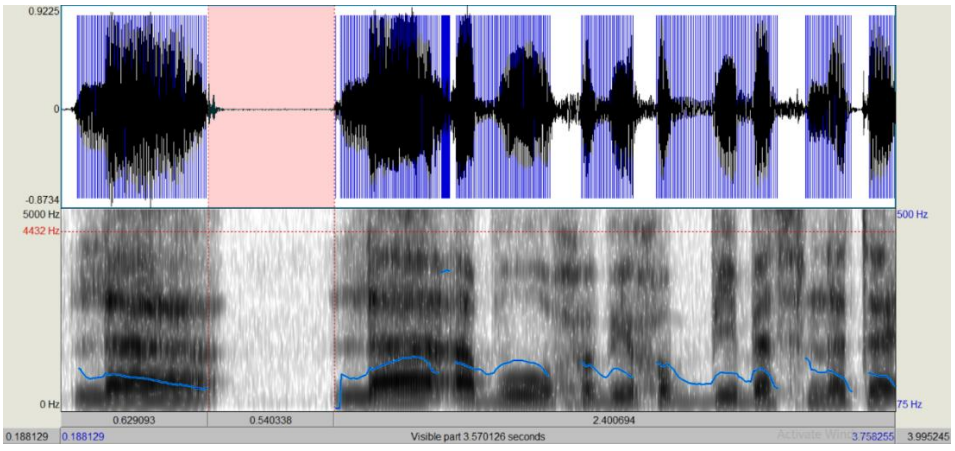
فالجملة الأولى المكونة من حرف الجواب(لا) من نمط جوابٍ لسؤال عادي–كما قررنا–؛ ومن ثم فمستويات درجة الصوت لجملة الجواب –المكونة من مقاطع متتابعة– وللجملة الخبرية بشكل عام: (٢–٢–١)، لكن حرف الجواب مكون من مقطع واحد(ص ح ح) فيستحق درجة نغمية من المستوى الأول، والفاصل فاصل هابط.

ثانيا: الوُقيفة اليسيرة بعد حرف الجواب(لا).

ثالثا: ابتداء النمط النغمي لجملة: (لا أبوح بحب بثنة) بنغمة متوسطة:

ينبغي أن تتدرج نغمات السلسلة الصوتية لجملة النفي؛ بأن يبدأها المؤدي بالدرجة المتوسطة، ويمتد خلال مقاطع التعبير على الدرجة النغمية نفسها، على أن تنتهي السلسلة الكلامية (المقطع الأخير) بدرجة منخفضة؛ إذ إن الجملة تقريرية تامة المعنى.

ب– التحليل المعملي لأداء الشاهد وفق العناصر السابقة:



الشكل رقم: ٥ (لا، لا أحوب بحب بثنة)

من الشكل السابق تستطيع تصور أداء الشاهد –الذي استغرق نطقه زمنا مقداره: (٣,٥٧ ثانية) –ضمن العناصر الصوتية النموذجية على النحو التحليلي الآتي:

أولا: الأداء النغمي المنخفض لـ(لا) الأولى؛ حيث بلغ هبوط النغمة ١٢٤,٤ Hz.

ثانيا: الوُقيفة اليسيرة بعد حرف الجواب(لا)؛ حيث استغرقت ٠,٥٤ ثانية.

ثالثا: ابتداء النمط النغمي لجملة: (لا أبوح بحب بثنة) بنغمة متوسطة بلغت ١٤٥,٥.

الوُقيفَة في إطار المُكملات الأسلوبية[1]

النموذج الخامس:

يَا لَيْل الصَّبّ مَتَى غَدُهُ * أقيامُ السّاعةِ موعدُهُ**

رقدَ السُّمّارُ فأرّقهُ * أسَفٌ لِلْبَيْنِ يُردّدُهُ[2]**

١-تحقيق الرواية

البيتان لأبي الحسن علي بن عبد الغني الفهري الضرير الحُصري القيرواني، وهما من مطلع قصيدة سائرة كانت أحد أسباب شهرته؛ فلا يذكر أبو الحسن الحصري حتى يُقال شاعر: (يا ليل الصب). [3]

١يقصد بمصطلح المكملات الأسلوبية، أو مكملات الجملة: أيّ عنصر لغوي زائد على الإسناد المجرد في الجملة، كالحرف المهمل أو العامل، والنواسخ، والمنصوبات الفعلية، وأشباهها، وقيود الجر والإضافة، والتراكيب المتعددة الجمل، والتوابع. تقنيات الإعراب في النحو العربي د. حسن الملخ، ط.عالم الكتب الحديث- الأردن، الأولى ٢٠١٥ ص١٦١

٢والصبابة: الشوق، وهو يَصَبُّ إليها عشقا، وهو الوَجْد والمحبة، صَبِبْت إليه صبابة، فأنا صبٌّ أي عاشق مشتاق، والأنثى صَبّة. والسمرُ: حديث الليل، والفعل: المسامرة، وهم سُمّار، والسّامر: الموضع الذي يجتمعون فيه للسمر. ينظر: كتاب العين، حرف الصاد، الثنائي الصحيح، باب الصاد والباء (ص ب)٩٠/٧، حرف السين، الثلاثي الصحيح، باب السين والراء والميم معهما، مادة (س م ر) ٢٥٥/٧، لسان العرب، حرف الباء، فصل الصاد، مادة(ص ب ب) ٥١٨/١

٣ كان أبو الحسن الحصري ضريرا وكان من أهل العلم بالنحو، وذاعت شهرته كشاعر فحل شغل الناس بشعره، طاف الأندلس ومدح ملوكها، توفي في طنجة ٤٨٨هـ. راجع ترجمته في: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام تحقيق د. إحسان عباس، ط. دار الثقافة -لبنان، الأولى ١٩٧٩م ١/٤ :٢٤٥ ، معجم الأدباء ٤/ ١٨٠٨، وفيات الأعيان ٣٣١/٣، الأعلام للزركلي ط.دار العلم للملايين -بيروت ، الخامسة عشرة ٢٠٠٢م ٣٠٠/٤-٣٠١، وقد قام الأستاذان: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى بدراسة عنه مرفقة بما وجداه من رسائله وأشعاره مع ديوانيه: (المعشرات) و(اقتراح القريح) في كتابهما المعنون بـ: أبو الحسن الحصْري القيرواني، نشر: مكتبة المنار-تونس ١٩٦٣، وقد أفردا هذه القصيدة: (يا ليل الصب) عن (ديوان المتفرقات) لأنها من القصائد السائرة في =

٢- التقطيع العروضي

يَاْ لَيْـ/ـلصْصَبْـ/ـــب مَتَـىْ/ غَدُهُوْ *** أَقِيَاْ/مُسْـسَاْ/عَةِ موْ/عِدُهُوْ

/٠/٠ /٠/٠ ///٠ ///٠ *** ///٠ /٠/٠ ///٠ ///٠

فَعْلُنْ/فَعْلُنْ/ فَعِلُنْ/ فَعِلُنْ *** فَعِلُنْ/ فَعْلُنْ/ فَعِلُنْ/ فَعِلُنْ [١]

٣- سياق الموقف

نظم الحُصْري قصيدة: (يا ليل الصب) مادحا الأمير أبي عبد الرحمن محمد بن طاهر أمير (مرسية) ومعتذرا له، وتشتمل على (٩٩) بيتا منها(٢٣) بيتا الأولى في النسيب، وتخلص في الرابع والعشرين إلى مدح صاحبه، وسبب

=الأندية، ولينشروا معها نماذج من معارضاتها القديمة والحديثة. ينظر: المرزوقي والجيلاني ص١٣٩-٢٠١، أبو الحسن الحُصْري القيرواني حياته وشعره، إعداد: البخاري عبد المحمود، رسالة ماجستير في كلية اللغة العربية-جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٩م ص١٠٥-١٠٧

١ البيت من المتدارك التام ويسمى بالخبب، وعروضه مخبونة، وضربه مخبون. ويتميز هذا الوزن بخفته وسرعة تلاحق أنغامه؛ لذا يصلح للأغراض الخفيفة الظريفة، والظاهر أن الشاعر العربي كان يضيق بهذا التقطع في وزن الخبب فيعمد إلى التخفيف منه بإسكان العين في "فعلن "بين الحين والحين وبذلك يتحول السبب الثقيل إلى سبب خفيف ويزول العناء، وهذا النغم الحلو والجرس الموسيقي العذب الذي اشتهر به ميزان(الخبب) قد أعان على ذيوع القصيدة مضافا إلى ذلك هذه القافية العذبة المتركبة من (دال) تعقبه(هاء) مضمومة، ينطلق فيها النغم حرا مرحا لعوبا، يأخذ بمجامع اللب، ويحلق بالنفس في جو من السعادة والإشراق؛ مما جعل المطربين والمنشدين يتلقفون القصيدة، ويصوغون لها ألحانا رددتها المحافل ، ومما دفع الشعراء إلى معارضتها -وزنا وقافية وموضوعا-بعشرات القصائد. ينظر: الكافي في علمي العروض والقوافي لشهاب الدين أبي العباس أحمد بن عباد بن شعيب القنائي المعروف بالخواص (ت٨٥٨هـ)، تحقيق د. عبد المقصود محمد، نشر: مكتبة الثقافة الدينية- القاهرة، الأولى ٢٠٠٦م ص١٠٠-١٠١ ، المرزوقي والجيلاني ص١٣٩، قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة، ط.دار العلم للملايين -بيروت، الخامسة ١٩٧٨م ص١٣٢-١٣٣

نظمه يتلخص في تفنيد وشاية بلغت إلى الأمير تتهم الحُصري بشتمه إياه في مجالسه.[1]

٤- الدراسة النظرية للشاهد: (يَا ليْل الصَّبّ مَتَى غَدُهُ؟)

التحليل التركيبي والدلالي

تحليل الضبط الأول:(يا ليلَ الصّبِّ، متى غدُهُ؟)

يا(حرف نداء)+ليلَ(منادى منصوب مضاف)+ الصّبِّ(مضاف إليه)+ وقيفة + متى(خبر مقدم)، غدُهُ(مبتدأ مؤخر).

والنداء-على هذا الضبط- منصب على التركيب الإضافي المنصوب جزؤه الأول، والمجرور جزؤه الثاني (ليلَ الصبِّ) إشارة إلى طوله وعدم انتهائه، وهنا يقتضي الأمر وجود وقيفة بعد كلمة(الصبّ) تفصل بين المنادى وبين جملة الاستفهام البادئة بالأداة(متى)، ويكون الضمير في(غده) راجعا إلى الليل على سبيل الالتفات أي: (يا ليلَ الصَّبِّ، متى غد ليلِ الصب؟)، وفي الجملة تجريد، فكأن الشاعر يقول: يا ليلَ العاشقين المشتاقين متى غدُكَ؟[2]

تحليل الضبط الثاني: (يا ليلُ، الصبُّ متى غدُهُ؟)

يا(حرف نداء)+ليلُ(منادى مبني على الضم في محل نصب) + وُقيفة + الصّبُّ (مبتدأ) متى غدُه (خبر المبتدأ).

ويتوقف النطق في هذا السياق بعد كلمة(ليل)، ويصير المنادى نكرة مقصودة وينصبّ النداء على (ليل) بوصفه وَحْده منادى مما يستلزم وجود سكتة تالية له؛ للفصل بينه وبين الجملة الاستفهامية بعده، وبدايتها "الصبُّ" الواقع مبتدأ[3]، وكأن الشاعر ينادي الليل بظلمته وحُلكته ويسأله عن حال

---

١ ينظر: المرزوقي والجيلاني ص١٤٠

٢ ينظر: المرزوقي والجيلاني ص١٤١، علم الأصوات ص٥٦٣،٥٦٤ وهذا الضبط هو المنصوص عليه في وفيات الأعيان ٣٣٢/٣

٣ ينظر: علم الأصوات ص٥٦٣، من وظائف الصوت اللغوي ص١٠٨، وهذا الضبط هو الراجح عند المرزوقي والجيلاني في كتابهما ص١٤٣

الصبّ، فيقول: يا ليلُ، متى لقاء الحبيب؟، أو متى تأتي الليلة التي يكون غدها لقاؤه؟، ويكون الضمير في (غدُه) راجعا إلى الصبّ؛ أي: (يا ليلُ، متى غدُ الصّبّ)؟ من غير حاجة إلى الالتفات والعدول من أسلوب إلى آخر.

تحليل الضبط الثالث: (يا، ليلُ الصّبِّ متى غدُهُ؟)

يا (للتنبيه أو للتعجب) + وُقيفة + ليلُ (مبتدأ)+ الصبِّ (مضاف إليه) + متى غدُه (خبر المبتدأ).

والوقوف على (يا) هنا يُخرجها عن كونها حرف نداء، فهي للتنبيه أو للتعجب، ويكون الضمير في(غده) راجعا إلى الليل.

ب- المناقشة والاستنباط

الوجوه المذكورة محتملة وجائزة بحسب أعراف اللغة ومعهود كلام العرب، ولكن يبقى تسويغها وبيان الفرق بينها وطبيعة هذا الفرق معتمدا الأداء الصوتي عموما والوقيفة وما يصحبها من تنغيم خصوصا؛ ذاك أن اختلاف موضع الوقيفة أوجب كثيرا من القيم النحوية والوجوه الدلالية، منها: أن الجملتين الأُوليين تصبحان-وفق الضبطين الأولين بوقفتيهما- ندائيتين، وتصبح الثالثة تعجبية. ومنها: أن المُنادى مختلِف أمره في الجملتين الأوليين مع اختلاف كل نداء وكل وقيفة. ومنها: أن المستفهَم عنه مختلف مع اختلاف كل نداء فالاستفهام وفق الوقيفة الأولى والثالثة: متى غد ليل الصب؟، والاستفهام وفق الوقيفة الثانية: متى غدُ الصّبّ؟، ومنها: اختلاف الحكم الإعرابي للوظائف التي تحملها كلمات هذه الجملة مع كل ضبط كما بيّنا.

والأقرب للصواب، الوجهان الأول والثاني، وهما المعروفان على ألسنة الرواة.[1]

١ ينظر: المرزوقي والجيلاني ص١٤٢، علم الأصوات ص٥٦٣،٥٦٢، من وظائف الصوت اللغوي ص١٠٨

وإذا كان الإعراب قد أضحى في هذا النموذج قيمة خلافية يحدد طبيعة الجملة؛ إذ لم تتفق الوجوه الإعرابية الثلاثة، فلا يمكننا تغافل الأداء؛ لأنه إذا كان للجملة أكثر من وجه إعرابي فهل نطقها القيرواني قاصدا جميع وجوهها الإعرابية في وقت واحد؟! وهل كانت الجملة في جميع وجوهها الإعرابية تنطق بصورة واحدة؟! الجواب بالطبع: لا؛ فهو قصد وجها إعرابيا واحدا؛ إذ إن "المثال الواحد في الموقف المعين لا يمكن–بحال– أن يقبل غير وجه واحد من الإعراب، ذلك الوجه هو ما يقتضيه هذا الموقف، وما تتطلبه ملابسات الحال، فإذا ما تعددت وجوه الإعراب اقتضى ذلك في الحال تعدد المواقف وتعدد المعنى كذلك، ومن ثم فإن تعذر علينا حسم الموقف وملابساته، واضطررنا إلى تطويع المثال الواحد لأكثر من موقف، توجّب على أدائنا تغيّرٌ على وجه ما في النطق والخواص الصوتية المتمثلة أساسا في التنغيم وما يصحبه من فواصل صوتية"[1]، وهكذا تضافرت عناصر خطّية متمثلة في الحركة الإعرابية، مع عناصر أدائية متمثلة في الوقيفة والتنغيم وأفرزت دلالات مختلفة، تحكمها المفاضلة الذوقية.

٥– الدراسة المعملية:

الضبط الأول: (يا ليلَ الصّبّ، متى غدُهُ؟)

أ– عناصر البيان الأدائي:

يُراعى عند أداء الشاهد المذكور تحقيق العناصر الصوتية الآتية على الترتيب:

أولا: الأداء النغمي الهابط لجملة النداء (يَا ليلَ الصبِّ):

ينبغي أن تتدرج نغمات هذه السلسلة المتوالية من المقاطع الخمسة: (يَا/لَيْ/لَصْـ/ـصَبْـ/ـبِ) حتى تنتهي على شكل نغمة هابطة، حيث يشبه نمط النداء النغمي المستويات الثلاثة: (٢– ٣– ١) أي يبدأ بدرجة متوسطة

١ ينظر: علم الأصوات ص٦١٦–٦١٧

تعقبها نغمة عالية على أن تنتهي السلسلة الكلامية بدرجة نغمية منخفضة[1] والفاصل هنا فاصل هابط.

ثانيا: الوُقيفة بعد جملة (يَا ليلَ الصبِّ):

أي يسكت المؤدي سكتة خفيفة من غير تنفس بعد نطق الجملة المذكورة.

ثالثا: ابتداء جملة: (متى غدُهُ؟) بنغمة عالية:

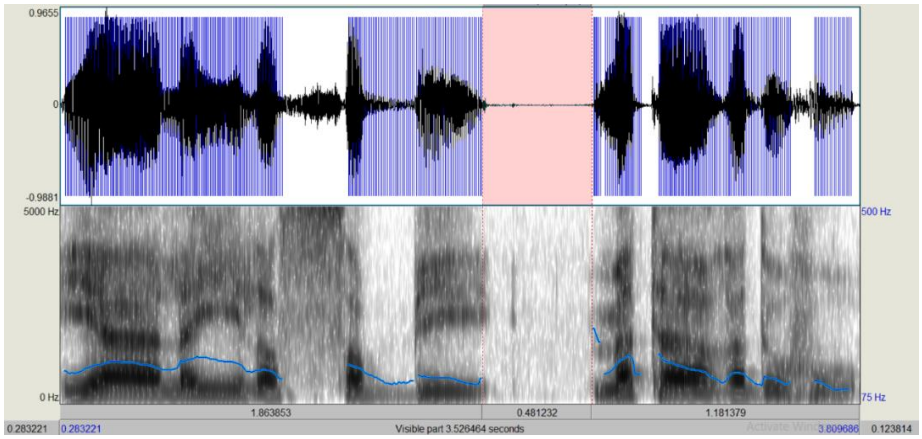
أي يبتدئ المؤدي مقاطع الجملة الاستفهامية: (متى غدُهُ؟) بنغمة عالية تمييزا بينها وبين النغمة المنهية بها الجملة الندائية السابقة: (يا ليلَ الصبِّ)، وبعد ذلك يحدث نزول تدريجي وهبوط نغمي حتى نهاية التعبير؛ لأن جملة: (متى غده) جملة استفهامية لا تجاب بنعم أو لا؛ وتحتوي أداة استفهام خاص: (متى).[2]

ب- التحليل المعملي لأداء الشاهد وفق العناصر الصوتية السابقة:

---

١ راجع مستويات درجة الصوت في النظام النغمي في: التشكيل الصوتي ص١٤١، وراجع أيضا نمط النداء النغمي في: الكتاب نفسه ص١٤٤

٢ يعتمد النمط النغمي في الاستفهام(السؤال) على موقع المقطع الأول الذي يتلقى درجة صوت عالية. ويكون هذا المقطع أعلى نسبيا من أية قمم أخرى توجد في التعبير، وبعد ذلك يحدث نزول تدريجي حتى نهاية التعبير؛ ولذلك فإن نمط السؤال:(٣- ٢- ١) أي يبدأ بدرجة عالية تعقبها درجة متوسطة تعقبها درجة منخفضة، والفاصل هابط هنا؛ لأن الجملة استفهامية لا تُجاب بنعم أو لا. ينظر: التشكيل الصوتي ص١٤٤، الأصوات اللغوية ص١٦٨، علم الأصوات ص٥٣٦



الشكل رقم: ٦ (يا ليلَ الصبِّ، متى غده؟)

من الشكل السابق يمكنك تحليل أداء الشاهد: يا ليلَ الصّبِّ، متى غدُهُ؟ – الذي استغرق نطقه كله (٣,٥٢ ثانية)– بعناصره الصوتية السابقة، على النحو الآتي:

أولا: الأداء النغمي الهابط لجملة النداء (يَا ليلَ الصبِّ):

حيث تنتهي نغمات جملة النداء على شكل نغمة هابطة مقدارها ١٣٠,٥Hz.

ثانيا: الوُقيفة بعد جملة (يَا ليلَ الصبِّ):

وتظهر في أعلى الشكل باللون الزهري الفاتح، وقد استغرق زمنها ٠,٤٨ ثانية كما هو موضح في الشكل السابق.

ثالثا: ابتداء جملة: (متى غدُهُ؟) بنغمة عالية:

حيث تُبتدأ الجملة الاستفهامية بنغمة عالية مقدارها ٢٣٧,٥ Hz

الضبط الثاني: (يا ليلُ، الصبُّ متى غدُهُ؟)

أ– عناصر البيان الأدائي:

يُراعى عند أداء الشاهد السابق تحقيق العناصر الصوتية الآتية على الترتيب:

أولا: الأداء النغمي الهابط لجملة النداء (يَا ليلُ):

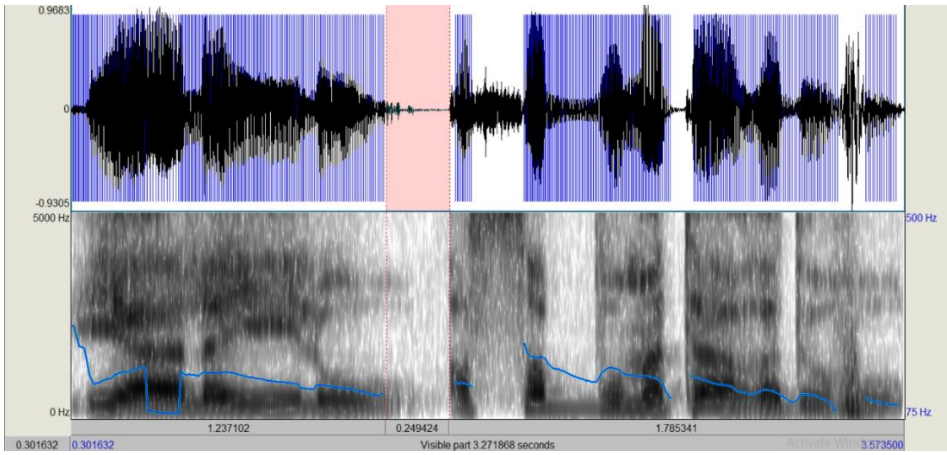
ينبغي أن تُنطق نغمات هذه السلسلة المتوالية من ثلاثة مقاطع: (يَا/لَيْ/لُ)على شكل نغمة منحدرة؛ فالجملة ندائية تبدأ بنغمة متوسطة، وتنتهي بنغمة منخفضة، والفاصل إذا هابط.

ثانيا: الوُقيفة بعد جملة (يَا ليلُ).

ثالثا: ابتداء جملة:(الصّبُّ متى غدُهُ؟) بنغمة عالية:

أي يبتدئ المؤدي مقاطع الجملة الاستفهامية: (الصّبُّ متى غدُهُ؟) بنغمة مرتفعة، وبعد ذلك يحدث نزول تدريجي للنغمة المتوسطة، ويتدرج حتى ينتهي التعبير بنغمة منخفضة.

ب- التحليل المعملي لأداء الشاهد وفق العناصر الصوتية السابقة:



الشكل رقم: ٧ (يا ليلُ، الصبُّ متى غدُهُ؟)

من الشكل السابق يمكنك تحليل أداء الشاهد: يا ليلُ، الصّبُّ متى غدُهُ؟ – الذي استغرق نطقه كله (٣,٢٧ ثانية) – بعناصره الصوتية السابقة، على النحو الآتي:

أولا: الأداء النغمي الهابط لجملة النداء (يا ليلُ):

حيث تنتهي نغمات جملة النداء على شكل نغمة هابطة مقدارها Hz١٢٨,٨.

ثانيا: الوُقيفة بعد جملة (يَا ليلُ):

واستغرق زمن الوقيفة ٠,٢٤ ثانية كما هو موضح في الشكل السابق.

ثالثا: ابتداء جملة:(الصّبُّ متى غدُهُ؟) بنغمة عالية:

حيث تُبتدأ الجملة الاستفهامية بنغمة مرتفعة مقدارها ١٥١,٧ Hz.

الضبط الثالث: (يَا، ليلُ الصّبِّ متى غدُهُ؟)

أ- عناصر البيان الأدائي:

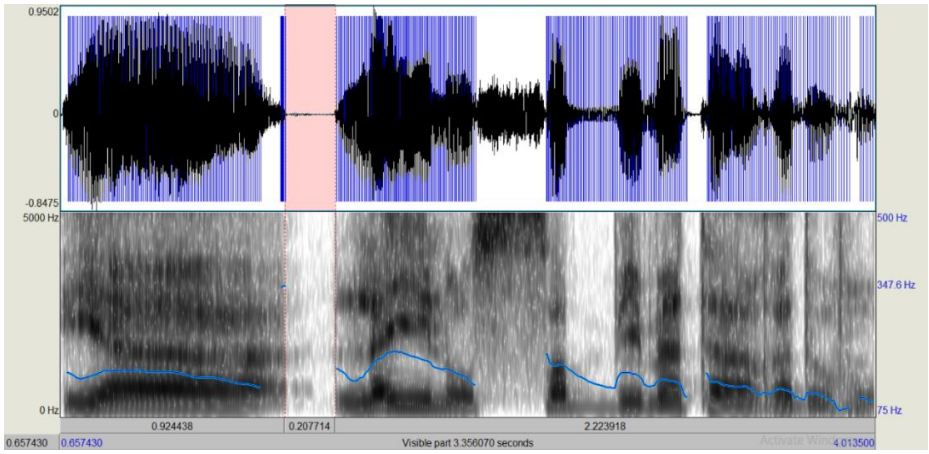
أولا: الأداء النغمي العالي جدا لحرف التنبيه أو التعجب (يَا):

بأن يُنطق المقطع (ص ح ح) على المستوى الرابع؛ أعني الدرجة العالية جدا تناسبا مع الأسلوب التنبيهي أو التعجبي.[١]

ثانيا: الوُقيفة بعد حرف التنبيه أو التعجب(يَا).

ثالثا: ابتداء النمط النغمي الاستفهامي: (ليلُ الصبِّ متى غدُهُ؟) بنغمة عالية، وبعد ذلك يحدث نزول تدريجي حتى تنتهي الجملة بنغمة هابطة.

ب- التحليل المعملي لأداء الشاهد وفق العناصر الصوتية السابقة:



الشكل رقم: ٨ (يَا، ليلُ الصبِّ متى غدُهُ؟)

١ وهذا المستوى محدود الوجود والتوزيع، ويوجد في الألفاظ الانفعالية كالدهشة الكبيرة أو الحزن أو الفرح الشديد. ينظر: العاني هامش ص١٤١

من الشكل السابق يمكنك تحليل أداء الشاهد: يا، ليلُ الصّبِّ متى غدُهُ؟ – الذي استغرق نطقه كله (٣,٣٥ ثانية) – بعناصره الصوتية السابقة، على النحو الآتي:

أولا: الأداء النغمي العالي جدا لحرف التنبيه أو التعجب (يَا):

حيث يُؤدَّى هذا الحرف بدرجة نغمية عالية جدا تبلغ ٣٤٦,٦ Hz.[١]

ثانيا: الوُقيفة بعد حرف التنبيه(يَا).

واستغرق زمنها ٠,٢٠ ثانية كما يظهر في الشكل السابق.

ثالثا: ابتداء النمط النغمي الاستفهامي: (ليلُ الصبِّ متى غدُهُ؟) بنغمة مرتفعة مقدارها ١٧٥,١ Hz

١ وهذا العلو يظهر في الشكل السابق بنقطة زرقاء صغيرة أعلى الخط التنغيمي الأزرق العادي قبيل الوقيفة مباشرة.

النموذج السادس:

قَوْمِي هُمُ قَتَلُوا أُمَيْمَ أَخِي * فإذَا رَمَيْتُ يُصِيبُنِي سَهْمِي**

١-تحقيق الرواية

البيت لِلْحَارِث بنِ وَعْلَةَ بن المجالِد بن الزّبّان بن الحارث بن مالك بن شيبان بن ذُهْل بن ثعلبة.[١]

٢- التقطيع العروضي

قَوْمِيْ هُمُوْ/قَتَلُوْ أُمَيْـ/ـمَ أَخِيْ *** فَإِذَاْ رَمَيْـ/ـتُ يُصِيْبُنِيْ/سَهْمِيْ

/٠//٠/٠ ///٠//٠ ٠/// *** ///٠//٠ ///٠//٠ ٠/٠/

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاْ *** مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعْلُنْ[٢]

٣- سياق الموقف

---

١ شاعر جاهلي، يشتبه على العلماء بالحارث بن وعلة الجَرْمي، وهذا غير ذاك كما نبّه الآمدي، فالذّهلي صاحب الأبيات التي اختارها أبو تمام في الحماسة، ومنها الشاهد المذكور. وقد ذكر الآمدي نسبَ الشاعرِ، ونسبَ الشاهدَ إليه في: المؤتلَف والمختلَف، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ط. البابي الحلبي-القاهرة ١٩٦١م ص٣٠٣، وراجع أيضا: الأغاني ١٣٢/٢٠، المفضليات للمفضّل الضّبي، تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، ط. دار المعارف، السادسة ١٩٦٤م، هامش ص١٦٤-١٦٥

وفي نسبة الشاهد للحارث الذُّهْليّ راجع: شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء المعري، دراسة وتحقيق د. حسين محمد نقشة، ط. دار الغرب الإسلامي-بيروت ١٩٩١م ١٤٨/١شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، نشر: أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة، الثانية ١٩٦٧م ٢٠٣/١-٢٠٤، شرح حماسة أبي تمام للشَّنتمري، تحقيق د. علي المفضل حمودان، ط. مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث-دبي، الأولى ١٩٩٢م ٣٢٠/١، والبيت في عيون الأخبار لابن قتيبة الدِّينَوَرِيّ من دون عَزو، شرح وتعليق: د. مفيد قميحة، ط.دار الكتب العلمية-بيروت، الأولى ١٩٨٦م ١٠٠/٣

٢ البيت من الكامل التام عروضه حَذّاء، وضربه أحذّ مضمر

ذمّ الشاعر قومه بني شيبان على جريمتهم البشعة من قتلهم أخاه، وتردده بين مؤاخذتهم وبين الصفح عنهم؛ محاولا ترجمة ما في نفسه من تفجّع وتحسر يشوبه تهكّم وتوعّد.

٤- الدراسة النظرية للشاهد:

التحليل التركيبي والدلالي لموضع الشاهد:

التحليل على الوجه الأول مع الوُقَيْفتين:

قَوْمِي هُمُ قَتَلُوا، أُمَيْمَ، أَخِي *** فإذَا رَمَيْتُ يُصِيبُنِي سَهْمِي

قومي (مبتدأ) + هم (مبتدأ ثان) + قَتَلُوا: (فعل وفاعل-خبر المبتدأ الثاني)[١] + وُقيفة+ أميمَ[٢] (منادى لحرف نداء محذوف) + وُقيفة+ أخي (مفعول قَتلوا).

والمعنى: يَقُول الشاعر على سبيل التفجّع والتحزّن: قومي، يَا أُمَيْمَة، هم الذين فجَعُوني بأخي ووتَروني فِيه، فإذا رمتُ الانتصارَ منهم والانتقام، عاد ذلك بالنّكاية في نفسي والإضرار بها؛ لأن عِزّ الرجل بعشيرته.[٣]

التحليل على الوجه الثاني من دون وُقيفة:

قَوْمِي هُمُ قَتَلُوا أُمَيْمَ أَخِي *** فإذَا رَمَيْتُ يُصِيبُنِي سَهْمِي

قومي (مبتدأ) + هم (مبتدأ ثان) + قَتَلُوا: (فعل وفاعل-خبر المبتدأ الثاني)[٤] + أميمَ (مفعول به) + أخي (بدل من أميم).

---

١ والجملة من المبتدأ الثاني وخبره في محل رفع خبر المبتدأ الأول.

٢مبني على الفتح على لغة من ينتظر.

٣ ينظر: شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ص٢٠٤

٤ والجملة من المبتدأ الثاني وخبره في محل رفع خبر المبتدأ الأول.

والشاعر –على هذا الوجه من اتصال الكلام– يصف قومَه بأنهم قتلوا أميمَ أخاه؛ فإن قتلَ بأخيه منهم نقص عدده هو؛ لأنهم قومه، وضربَ إصابةَ سهمِه له مثلا؛ فسهم الشاعر إذا أصاب قومه فقد أضرّ بنفسه.[1]

ب– المناقشة والاستنباط

لبعض العناصر التركيبية والإفرادية في الشطر الأول من البيت طابع نحوي مُحتمل، ويختلف من توجيه لآخر كما بينّا[2]، ووجود الوقيفَتَيْن على الوجه الأول، أو عدمهما واتصال الكلام على الوجه الثاني عامل أدائي رئيس في بيان الوجوه الإعرابية وتجسيد المعنى على النحو الآتي:

أولا: الوجه الأول يجعل الاسم (أميم) منادى حذف منه حرف النداء، وهو مرخم (أميمة) على لغة الانتظار[3] كما ذهب إلى ذلك جمهور الشراح؛ فقد كانت أميمةُ تُحرضه على أخذ الثأر، وتلومه على تركه، فاعتذر في ذلك بما قاله[4]؛ والتقدير إذا: قومي هم قتلوا يا أميمة أخي؛ ومن ثم فالمنادى معترض بين الفعل ومفعوله؛ مما يقتضي وقيفة قبل الاسم المنادى (أميم) وبعده؛ ليساعد هذا اللون الموسيقي المتلقي على استيعاب المعنى المراد.

ويلزمُ هذا الوجهَ الإعرابيّ نظامٌ أدائيٌّ ذو خواصَّ صوتية، تتمثلُ أساسا في الفواصل الصوتية وما يَصحبها من تنغيمٍ مُتفاوت قبيل الفاصلتين (الوُقَيفتين) وبعدهما، وواضح أن موقع الوُقيفتين في الشاهد مختلف عن موقع فواصل تفعيلات البيت.

---

١ ينظر: شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء المعري ١٤٩/١، شرح حماسة أبي تمام للشنتمري ٣٢٠/١

٢ مع التأكيد على أن الرسم الكتابي أو الضبط في الوجوه الإعرابية المحتملة واحد.

٣ شرح شواهد المغني للإمام جلال الدين السيوطي، المطبعة البهية– مصر، دون تاريخ ص١٢٥، وراجع شرح المرزوقي٢٠٤/١، والتبريزي ١٥٣/١

٤ شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية خرّج الشواهد وصنّفها وشرحها/ محمد محمد شُرّاب، ط. مؤسسة الرسالة–بيروت، الأولى ٢٠٠٧م ٨٣/٣

ثانيا: وصْلُ المؤدي العناصرَ النحوية للشطر الأول من غير وقيفة يجعل الاسم(أميم) مفعولا، وترخيمه تبرره لغة الشعر، وتصبح كلمة (أخي) بدلا من أميم، والتقدير: قومي هم قتلوا أميمَ أخي.[1]

٥- الدراسة المعملية:

أ- عناصر البيان الأدائي للوجه الأول مع الوقيفة:

يُراعى عند أداء الشاهد: (قومي هُم قَتَلُوا، أُمَيْمَ، أَخِي) تحقيق العناصر الآتية على الترتيب:

أولا: الأداء النغمي الهابط لنهاية مقاطع جملة: (قَتَلُوا):

الجملة خبرية أدت معنى مفيدا؛ لذا تنتهي بنغمة منخفضة، والفاصل هابط.

ثانيا: الوقيفة بعد جملة(قَتَلُوا).

ثالثا: ابتداء النمط النغمي للمنادى(أُمَيْمَ) بنغمة متوسطة، وانتهاؤه بنغمة منخفضة:

ينبغي أن تتدرج نغمات هذه السلسلة المتكونة من مقاطع ثلاثة: (أُ/مَيْـ/ـمَ) على هذا النحو: (٢-٣-١) أي يبدأ المؤدي نغماتها بدرجة متوسطة تعقبها نغمة عالية على أن تنتهي السلسلة الكلامية بدرجة منخفضة.

رابعا: الوقيفة الثانية بعد المنادى(أُميم).

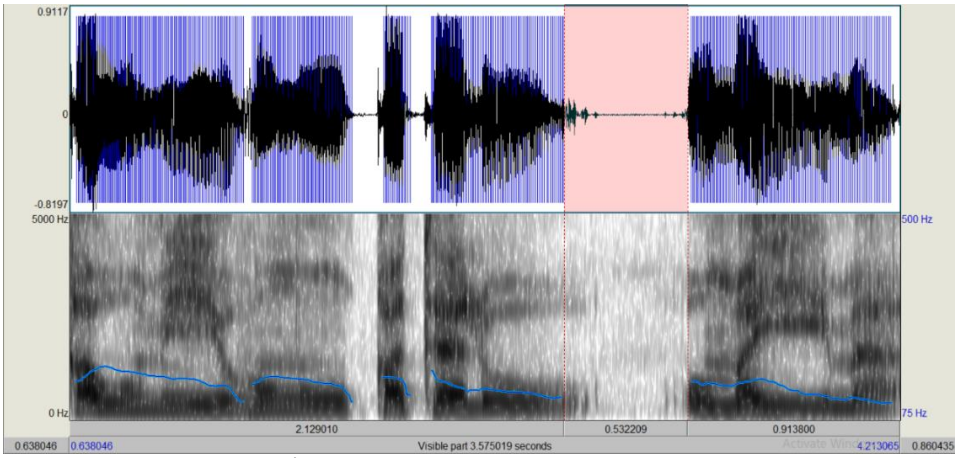
خامسا: ابتداء مقطعي: (أَخِي) بنغمة متوسطة وانتهاؤهما بنغمة منخفضة:

لأنه من توابع الجملة الفعلية السابقة (قتلوا)، لذا فهو في حكم الكلام الخبري الذي تكون الدرجة النغمية فيه متوسطة خلال المقاطع كلها عدا الأخير الذي ينزل فيه إلى المستوى الأول.

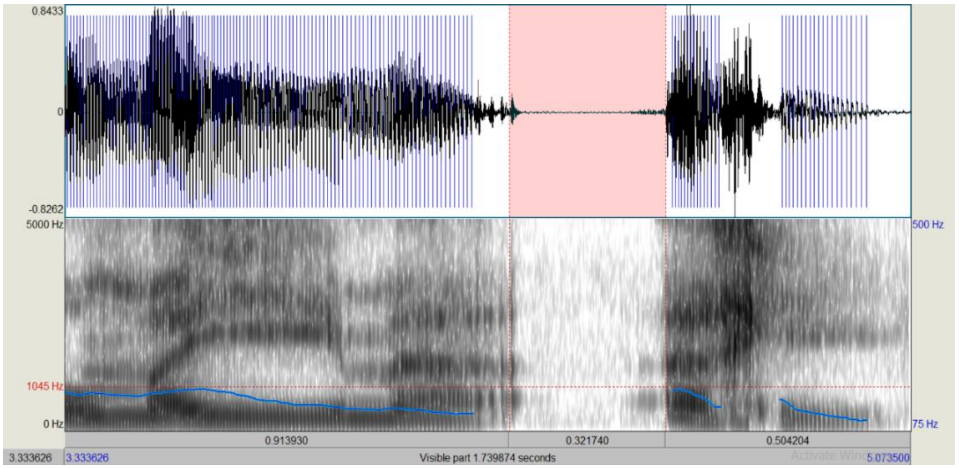
ب- التحليل المعملي لأداء الشاهد وفق العناصر السابقة:

---

١ ينظر: النحو والسياق الصوتي ص٢٤٨



الشكل رقم: ٩ (قَومِي هُمُ قَتَلُوا، أُمَيْم)



الشكل رقم:١٠(أميمَ، أخِي)

يلاحظ من الشكلين السابقين ما ينبغي أن يكون عليه أداء هذا الشطر من البيت :(قومي هم قتلوا، أميم، أخي) والذي استغرق نطقه بكل عناصره (٤,٤٤) ثانية، وتحليل ذلك على النحو الآتي:

أولا: الأداء النغمي الهابط لنهاية مقاطع جملة: (قَتَلُوا):

حيث تنتهي جملة(قتلوا) بنغمة منخفضة مقدارها ١٢٣,٤ Hz كما في الشكل رقم(٩).

ثانيا: الوقيفة بعد جملة(قَتَلُوا).

وهي الوقيفة الأولى في هذا الشاهد، وقد بلغت ٠,٥٣ ثانية، كما في الشكل رقم(٩).

ثالثا: ابتداء النمط النغمي للمنادى(أُمَيْمَ) بنغمة متوسطة بلغت درجتها ١٥٥,٣ Hz، تعقبها نغمة أعلى بلغت ١٦٠,٢، وانتهاؤه بنغمة منخفضة مقدارها ١١١,٨ Hz، كما هو واضح في المنحنى التنغيمي لكلمة(أميم) في الشكل: (٩)، والمتكررة في الشكل:(١٠).

رابعا: الوقيفة الثانية بعد المنادى(أُميم).

وقد استغرقت زمنا أقل من الوقيفة الأولى حيث بلغت ٠,٣٢ ثانية، كما هو واضح في الشكل رقم:(١٠).

خامسا: ابتداء مقطعي كلمة (أَخِي) بنغمة متوسطة بلغت ١٥٦,٢Hz وانتهاؤهما بنغمة منخفضة مقدارها ٩٦,٣٥ Hz، كما في الشكل رقم:(10).

خاتمة البحث

بعد هذا التّطْواف في آفاق الموضوع أخْلُص إلى رقْم أهمِّ ما توصّل إليه البحثُ من نتائج:

أولا: ذاع مصطلح الوُقَيفة في مرحلة باكرة عند علماء اللغة والقراءات والمفسرين الذين تنبهوا إلى حقيقته ومارسوه في أدائهم الفعلي، وفسروا به بعض القراءات القرآنية تفسيرا فوناتيكيا خاصة ما روي عن حمزة من تحقيق الهمز، كما تمكنوا من توظيفه فونولوجيا عندما اكتشفوا القيمة النحوية الذي يمكن أن تؤديه الوقيفة من تغيير المعنى النحوي من باب إلى باب آخر.

ثانيا: صاغت الدراسة تعريفا اصطلاحيا يحدد معنى الوقيفة ووظيفتها ويعكس خصائصها الفارقة بعد تأمل سياقات كلام العلماء التي ورد فيها المصطلح، وفي ضوء الدلالة المعجمية والبنية التصغيرية للمصطلح، وهو أن الوقيفة: "سكتة يسيرة بين نغْمتين متباينتين من غير تنفّس على حدود ما بين الكلمتين، أو بين مقاطع الكلمة الواحدة، بُغية الفصل بين معانيها، وتقع في الشعر وفي الكلام".

ثالثا: ميّزَ البحثُ مصطلحَ الوُقَيفة منْ مصطلحات الفواصل النطقية المقاربة في الدرس اللغوي القديم كالسكت، والدرسِ اللغوي الحديث من مثل: المَفْصِل juncture – والسكتة pause، والصمتة Cuesura؛ وانتهى إلى أن الوقيفة ترجح ما سواها من المصطلحات من حيث البنية المعجمية والصرفية ودرجة التداولية.

رابعا: الجمع في الدراسات الصوتية بين المنهج النظري المعتمد على التحليل والمناقشة والاستنباط، وبين المنهج التجريبي المعتمد على برامج التحليل الصوتي يضفي على البحث الثراء والعمق والدقة؛ حيث يأخذ نتائجه وأحكامه مما تقوله التجربة ويصدقه الواقع الذي تعيشه اللغة في أفواه الناطقين بعيدا عن الافتراض العقلي.

خامسا: موقف الوقيفة في جل الشواهد التي تم تحليلها مختلف عن موقع فواصل تفعيلات البيت، ولا غرو فالكتابة العروضية لا ترتبط بالأداء، ولا تهتم بالدلالة، وإن كان المعنى أو الصورة الشعرية أغلى عند الشاعر من الوحدات العروضية وأعلى.

سادسا: أكدت الدراسة أن لظروف الأداء التي ألقيت فيها الشواهد الشعرية (سياق الموقف) دورا فاعلا في فهم الموقف وملابساته وتحليله تحليلا دقيقا.

سابعا: انتهت الدراسة النظرية للشواهد التطبيقية لظاهرة الوقيفة إلى الآتي:

١- الوُقيفة من الفونيمات الثانوية التطريزية فوق التركيبية(فَوْقَ قَطْعية) التي لها قيمة تمييزية؛ فتغير المعنى الشعري لم يكن بسبب صوت منطوق في مبنى الكلام، بل بسبب التوقف عن النطق آنا يسيرا، ثم مواصلته؛ فالمؤثر في العلاقات الدلالية والتركيبية هو انعدام الصوت اللغوي لا وجوده؛ فهو عدم له موضع معلوم ودور حاسم.

٢- احتملت الشواهد الستة وجوها إعرابية جائزة بحسب أعراف اللغة ومعهود كلام العرب، ولكن تسويغها وبيان الفرق بينها يعتمد الأداء الصوتي عموما والوقيفة وما يصحبها من تنغيم خصوصا.

٣- تضافرت الوُقيفة مع المنحنى التنغيمي في الشواهد الستة في تصنيف التراكيب إلى أجناسها النحوية وإفراز دلالات مختلفة، غير أن العلامة الإعرابية أضحت في النموذج الخامس قرينة أساسية يتعاون معها عنصرا الوقيفة والتنغيم في بيان الخواص التركيبية والدلالية للجملة.

٤- يتحدد إطار التنغيم وتدرك أنماط نغماته في نهايات الجمل ومستهلها بناء على وجود وقيفة في الشاهد أو اتصال سياقه الكلامي.

٥- إذا اضطررت إلى تطويع البيت الشعري لأكثر من موقف، توجب على أدائك تغير على وجه ما في النطق والخواص الصوتية، لكنّ أداء النسق الشعري أداء مُعمّى مسلوبا منه كل عناصر البيان يؤدي

دائما إلى الإلغاز والتعقيد، وإن ناسب مقامات التناظر والتسامر والتدريب.

٦- وردت الوقيفة في إطار الشكلين المعروفين للجملة الإسنادية(الجملة الاسمية والجملة الفعلية)في أربعة شواهد، بينما وردت في إطار العناصر اللغوية الزائدة على الإسناد(مكملات الجملة) في شاهدين فقط، وهذا بالنظر إلى صياغة الجملة بعد الوقيفة لا قبلها.

٧- تنوعت أنماط الجمل قبل الوقيفة وبعدها في الأداءات المحتملة لكل نموذج، وكانت الغلبة في مرات الورود للجملة الخبرية(إحدى عشرة مرة)، ثم جملة النداء(أربع مرات)، ثم الجملة الاستفهامية(ثلاث مرات).

ثامنا: انتهت الدراسة المعملية للشواهد التطبيقية على برنامج التحليل الصوتي (برات) للآتي:

١- لا ينفك عنصر التنغيم عن عنصر الوقيفة من حيث الموقع والوظيفة، حيث دلّت التجارب التطبيقية للشواهد كلها وجود هبوط نغمي ملحوظ في نهايات الجملة قبيل الوقيفة، ووجود ارتفاع متوسط في بدايات الجمل اللاحقة بعد الوقيفة؛ ومن ثم ترتبط الوقيفةُ بنهايات المنحنى التنغيمي للجملة المنطوقة قبلها، وبالبدايات بعدها، ولا يمكن أن يؤدي أيٌّ من العنصرين وظيفته مستقلا عن الآخر.

٢- للصيغة التنغيمية للجملة الخبرية منحنى نغمي يتصف بالهبوط في نهايته والتوسط في بدايته، ويُمثل بالنمط الآتي:(٢-٢-١) ، ويختلف عن النمط النغمي في الجملة الاستفهامية الذي يتدرج نغميا من العلو إلى التوسط إلى الهبوط، ويشبه النمط:(٣-٢-١)، والجملتان مختلفتان عن أسلوب النداء الذي يُمثَّل نمطُه النغمي بـ:(٢-٣-١) فيبدأ منحناه على التوسط ثم يعلو ثم يهبط فجأة.

٣- تبين بعد قياس أزمان السكتة اليسيرة اختلافها من شاهد لآخر، وبالقياسات المعملية تبين أن أطول وقيفة استغرقت(٠,٧١) ثانية في النموذج الثاني؛ مما يدل على أن تزمينها كان بطيئا، وأن أقصر وقيفة استغرقت(0.20) ثانية في الشكل الأدائي الثالث للنموذج الخامس؛ مما يدل على أن تزمينها كان سريعا، كما تأكد بالقياسات الدقيقة أن متوسط الكم الزمني للوقيفات كلها (.43) ثانية، وهو ما تحقق عند أداء البيت الثاني من الشاهد الثالث، وعند أداء الشكل الأدائي الأول من النموذج الخامس.

٤- بناء على النتيجة السابقة يمكن الجزم بأن السكتة اليسيرة في الوقيفة تتم من غير تنفس وفي جزء أقل من الثانية، وهذان هما المعياران الواجب اتباعهما عند أداء الوقيفة في النسق الشعري، واختلاف زمنها في هذا الإطار(ما دون الثانية) مرهون بسياقات الكلام والمتطلبات النفسية للمؤدي والإثارات الإحساسية فيه.

ومن توصيات البحث ما يأتي:

١- ينبغي على المؤسسات العلمية المتخصصة تكثيف جهودها في محاولة وضع نظم كتابية صوتية أدقّ لهذا الموروث الشعري؛ لبيان الوجه الصحيح في نطق ما ينتظمه الشعر من مفردات وتراكيب، وترجمة نطق عباراته ترجمة سليمة تطابق النطق الفعلي الواقعي لها وفق سياقاتها المقاليةLinguistic Contexts والمقامية Context of sitution.

٢- أن تنظم المجامع اللغوية دراساتٍ للتنغيم تنتهي بخلق نظام صوابي متكامل وموحَّد لإلقاء العربية الفصحى، حتى لا يكون التنغيم خاضعا في كل إقليم للعادات النطقية، وحتى لا يجد العربيُّ غرابة في إلقاء أخيه العربي؛ فيكون أقدر على فهمه.

٣- هناك أبواب نحوية وبلاغية في الدرس العربي يرجع تفسيرها وتحليلها وحل مشكلاتها إلى دراسة موسيقا الكلام والوقوف على أبعاد هذه الظاهرة الصوتية المعروفة بالوقيفة، ومن هذه الأبواب النحوية: باب النداء (شواهد حذف المنادى)، ومن الأبواب البلاغية: باب الجناس المركب المتشابه، وباب الفصل والوصل.

وفي الختام أسأل الله أن يكون هذا البحث بذرة طيبة قابلة للاستزراع والنماء، وأن يوفقنا -سبحانه- فيما نحاول دينا ودنيا للرشاد، وأن يرزقنا علما نقرن به عملا يُقرّب منه، إنه سميع مجيب الدعاء.

د. أحمد عبدالموجود معوض

ثبت بأهم المصادر والمراجع

١. أبحاث في أصوات العربية د. حسام النعيمي، ط. دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد، الأولى ١٩٩٨م.

٢. أبو الحسن الحصْري القيرواني، للأستاذين: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى، نشر: مكتبة المنار–تونس ١٩٦٣م.

٣. أبو الحسن الحُصْري القيرواني– حياته وشعره، إعداد: البخاري عبد المحمود، رسالة ماجستير في كلية اللغة العربية–جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٩م.

٤. الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، تحقيق: مركز الدراسات القرآنية بوزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف، ط.مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالسعودية ،١٤٢٦هـ.

٥. أثر التنغيم في التوجيه النحوي والدلالي، هاتف بريهي شياع الثويني، بحث منشور في مجلة العلوم الإنسانية بجامعة بابل–كلية التربية للعلوم الإنسانية، العراق، العدد ١٦–٢٠١٣م.

٦. أداء الكلام وعلاقته بالمعنى والإعراب د. محمد بن علي العمري، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثالث–محرم ١٤٣١هـ–يناير ٢٠١٠م.

٧. أسس علم اللغة لماريوباي، ترجمة وتعليق د. أحمد مختار عمر، ط. عالم الكتب، القاهرة، الثامنة ١٩٩٨م.

٨. الأشباه والنظائر في النحو للسيوطي، تحقيق د. عبدالعال سالم مكرم، ط. مؤسسة الرسالة–بيروت، الأولى ١٩٨٥م.

٩. أصوات اللغة د. عبد الرحمن أيوب، ط. الكيلاني–القاهرة، الثانية ١٩٦٨م.

١٠. الأصوات اللغوية، د. محمد علي الخولي نشر: مكتبة الخانجي – القاهرة ، الأولى ١٩٨٧م.

١١. الأعلام للزركلي ط.دار العلم للملايين –بيروت ، الخامسة عشرة ٢٠٠٢م.
١٢. الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، مطبعة التقدم–القاهرة.
١٣. الإفصاح في شرح أبيات مشكلة الإعراب لأبي نصر الحسن بن أسد الفارقي، تحقيق: سعيد الأفغاني، جامعة بنغازي، الثانية ١٩٧٤م.
١٤. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك لأبي محمد عبدالله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبدالله بن هشام الأنصاري المصري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، منشورات المكتبة العصرية.
١٥. البارع في علم العروض لابن القطّاع، تحقيق د. أحمد عبد الدايم، ط. المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، الثانية ١٩٨٥م.
١٦. البصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي، تحقيق: د. وداد القاضي، ط. دار صادر–بيروت، الأولى ١٩٨٨م.
١٧. التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل لأبي حيان الأندلسي، تحقيق: د. حسن هنداوي ، ط. دار كنوز إشبيليا– الرياض، الأولى ٢٠١٣م.
١٨. التشكيل الصوتي في اللغة العربية –فونولوجيا العربية، د. سلمان حسن العاني، ترجمة د. ياسر الملاح، ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة، الأولى ١٩٨٣م.
١٩. التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري لابن جني، تحقيق: أحمد ناجي القيسي وآخران، مطبعة العاني– بغداد، الأولى ١٩٦٢م.
٢٠. التنغيم في التراث العربي د.عليان بن محمد الحازمي، بحث منشور في مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مكة المكرمة، العدد ٢٣، ١٤٢٢هـ–٢٠٠١م.

٢١. جميل بثينة، تأليف: عباس محمود العقاد، ط. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة– القاهرة، ٢٠١٢م.
٢٢. جهد المقل، تحقيق: د. سالم قدوري الحمد، ط.دار عمّار –عَمّان، الثانية ٢٠٠٨م.
٢٣. الحماسة البصرية لعلي بن أبي الفرج المصري، تحقيق: مختار الدين أحمد، ط. عالم الكتب، الثالثة ١٩٨٣م.
٢٤. الخصائص لابن جني ط. المكتبة العلمية، تحقيق: محمد علي النجار، د.ت.
٢٥. دراسة الصوت اللغوي د. أحمد مختار عمر ط. عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧ ، المدخل إلى علم أصوات العربية د.غانم قدوري الحمد ط. دار عمار– عمّان، الأولى ٢٠٠٤م.
٢٦. ديوان جميل (شعر الحب العذري)، جمع وتحقيق وشرح د. حسين نصار، نشر: مكتبة مصر– القاهرة.
٢٧. ديوان الفرزدق، نشر: عبد الله إسماعيل الصاوي، الأولى – القاهرة ١٩٣٦م.
٢٨. ديوان الهذليين، مطبعة دار الكتب المصرية–القاهرة، الثانية ١٩٩٥م.
٢٩. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام تحقيق د. إحسان عباس، ط. دار الثقافة –لبنان، الأولى ١٩٧٩م.
٣٠. رسالة الصاهل والشّاحج لأبي العلاء المعري، تحقيق: بنت الشاطئ، ط. دار المعارف، الثانية ١٩٨٤م.
٣١. شرح أدب الكاتب للجواليقي، تحقيق: د. طيبة حمد، مطبوعات جامعة الكويت، الأولى ١٩٩٥م.
٣٢. شرح الأشموني لألفية ابن مالك تحقيق د. عبد الحميد السيد، نشر: المكتبة الأزهرية للتراث.

٣٣. شرح جمل الزجاجي لابن عصفور الأشبيلي تحقيق د. صاحب أبو جناح، وزارة الأوقاف–بغداد ١٤٠٠هـ.
٣٤. شرح حماسة أبي تمام للشَّنتمري، تحقيق د. علي المفضل حمودان، ط. مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث–دبي، الأولى ١٩٩٢م.
٣٥. شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء المعري، دراسة وتحقيق د. حسين محمد نقشة، ط. دار الغرب الإسلامي–بيروت ١٩٩١م.
٣٦. شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، نشر: أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر– القاهرة، الثانية ١٩٦٧م.
٣٧. شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية خرّج الشواهد وصنّفها وشرحها: محمد محمد شُرّاب، ط. مؤسسة الرسالة–بيروت، الأولى ٢٠٠٧م.
٣٨. شرح شواهد المغني للإمام جلال الدين السيوطي، المطبعة البهية– مصر، د.ت.
٣٩. شرح كتاب سيبويه لأبي سعيد السيرافي، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠.
٤٠. الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ط. دار المعارف–القاهرة، الثانية ١٩٥٨م.
٤١. ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي، ط. دار الأندلس، الأولى ١٩٨٠م.
٤٢. طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجُمحي، شرح: محمود محمد شاكر، نشر: دار المدني بجدة، د.ت.

٤٣. الظواهر الصوتية فوق التركيبية في العربية، وليد حسين بحث منشور بالجامعة الأردنية، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٦، العدد ٣، ٢٠٠٩م.
٤٤. علم الأصوات د. كمال بشر، ط. دار غريب، القاهرة ٢٠٠٠م.
٤٥. علم الأصوات العام- أصوات اللغة العربية د. بسام بركة، مركز الإنماء القومي، لبنان، د.ت.
٤٦. علم الصوتيات د. عبد العزيز علام، د. عبد الله ربيع ط. مكتبة الرشد-الرياض ١٤٢٥هـ.
٤٧. العين للخليل بن أحمد، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دون طبعة ودون تاريخ.
٤٨. عيون الأخبار لابن قتيبة الدِّينَوَرِيّ، شرح وتعليق: د. مفيد قميحة، ط.دار الكتب العلمية-بيروت، الأولى ١٩٨٦م.
٤٩. القاموس المحيط للفيروز ابادي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م.
٥٠. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط.دار العلم للملايين - بيروت، الخامسة ١٩٧٨م.
٥١. الكافي في علمي العروض والقوافي لشهاب الدين أبي العباس أحمد بن عباد بن شعيب القنائي المعروف بالخواص، تحقيق د. عبد المقصود محمد، نشر: مكتبة الثقافة الدينية- القاهرة، الأولى ٢٠٠٦م.
٥٢. كتاب التصحيف والتحريف وشرح ما يقع فيه لأبي أحمد الحسن العسكري، مطبعة الظاهرة-القاهرة، ١٩٠٨م.
٥٣. الكشاف للزمخشري، تحقيقُ الشيخِ: عادل أحمد عبدالموجود، وآخرين، ط. مكتبة العبيكان-الرياض، الأولى ١٩٩٨م.
٥٤. لسان العرب لابن منظور، ط. دار صادر- بيروت.

٥٥. اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان، ط. دار الثقافة- المغرب، ١٩٩٤م.
٥٦. المؤتلَف والمختلَف، للآمدي تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ط. البابي الحلبي-القاهرة ١٩٦١م.
٥٧. المبهج في القراءات السبع، تحقيق: سيد كسروي حسن ط.دار الكتب العلمية-بيروت، الأولى ٢٠٠٦م.
٥٨. مجالس ثعلب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط. دار المعارف- مصر، ١٩٨٧م.
٥٩. مجالس العلماء لأبي القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، نشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، الثالثة ١٩٩٩م.
٦٠. مختصر العبارات لمعجم مصطلح القراءات د. إبراهيم الدوسَري، ط. دار الحضارة للنشر والتوزيع، الأولى ٢٠٠٨م.
٦١. المدخل إلى علم أصوات العربية د.غانم قدوري الحمد ط.دار عمار- عمّان، الأولى ٢٠٠٤م.
٦٢. المسائل البصريات لأبي علي الفارسي، تحقيق: د. محمد الشاطر أحمد، الأولى ١٩٨٥م.
٦٣. المفضليات للمفضّل الضّبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، ط. دار المعارف، السادسة ١٩٦٤م.
٦٤. معجم الأدباء لياقوت الحموي الرومي، تحقيق د. إحسان عباس، ط. دار الغرب الإسلامي، بيروت، الأولى ١٩٩٣م.
٦٥. معجم الشعراء للمرزُباني، تحقيق: د. فاروق اسليم، ط. دار صادر- بيروت، الأولى ٢٠٠٥م.
٦٦. معجم الشعراء الجاهليين إعداد: د. عزيزة فوال بابتي، ط. جروس بارس-دار صادر(لبنان)، الأولى ١٩٩٨م.

٦٧. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بجمهورية مصر العربية، ط. مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الرابعة ٢٠٠٤م.
٦٨. مقاييس اللغة لابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، ط. دار الفكر، د.ت.
٦٩. مقدمة في علم أصوات العربية، د. عبدالفتاح عبدالعليم البركاوي، الثالثة ٢٠٠٤م.
٧٠. مقومات التنغيم ودلالاته د.عائشة خضر أحمد البدراني، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد ١٨، العدد٢ –٢٠١١م.
٧١. من تاريخ النحو د. سعيد الأفغاني، ط.دار الفكر–بيروت، د.ت.
٧٢. من وظائف الصوت اللغوي د. أحمد كشك ط. دار غريب القاهرة، الأولى–٢٠٠٦.
٧٣. نسب قريش للمصعب بن عبد الله الزبيري، عني بنشره: إ. ليفي بروفنسال، ط. دار المعارف–القاهرة، الثالثة.
٧٤. نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة للشيخ محمد الطنطاوي، ط.دار المعارف– القاهرة، الثانية، د.ت.
٧٥. النشر في القراءات العشر لابن الجزري، تقديم أ. علي الضباع، ط. دار الكتب العلمية–بيروت، الأولى ١٩٩٨م.
٧٦. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خَلّكان، تحقيق د. إحسان عباس، ط. دار صادر– بيروت ١٩٧٨م.

المصادر والمراجع الأجنبية:

1- Boersma, Paul & Weenink, David (2021). PRAAT: doing phonetics by computer [Cpmputer Program]. Version 6.1.54, retrieved October 10, 2021 from http://www.praat.org /
2- Crystal, David: A Dictionary of Linguistics and Phonetics 6th Edition, sixth edition, Blackwell Publishing, UK, 2008 P. 258

فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	١٠٠٩
المحور الأول: مصطلح الوُقَيْفة: تحرير وتأصيل	١٠١٤
المحور الثاني: الوُقيْفة في الشعر العربي تطبيق وتحليل	١٠٢٧
الوُقيْفة في إطار الجملة الاسمية	١٠٢٧
الوُقيْفة في إطار الجملة الفعلية	١٠٥٠
الوُقيْفَة في إطار المُكمِّلات الأسلوبية	١٠٥٥
خاتمة البحث	١٠٧١
ثَبْت بأهم المصادر والمراجع	١٠٧٦
فهرس الموضوعات	١٠٨٣