OPEN ACCESS
Received: 18 -03 -2024
Accepted: 21- 07-2024

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Patterns of Rhythm and Principles of Discourse in the Poetry of Al-Khalil bin Ahmad al-Farahidi, and Their Impact on Sound, Form, Structure, and Meaning

Dr. Fahd Bin Salem Bin Mohammed Al-Maghloush *

f.almaghloush@uoh.edu.sa

Abstract:

This research examines the rhythm patterns, discourse principles, and their connotations in the poetry of Al-Khalil bin Ahmed Al-Farahidi, focusing on their impact on sound, form, structure, and meaning. The study is structured into an introduction and three sections: the first explores vocal rhythm and discourse principles and their impact on sound; the second addresses quantitative, qualitative, visual, measured, and resonant rhythms, and their effects on sound, form, structure, and meaning; the third examines rhetorical rhythm and its influence on meaning. The research highlights Al-Khalil bin Ahmed Al-Farahidi's pioneering contributions to rhythm, prosody, and rhyme. It underscores Al-Khalil's mathematical mindset through his use of numerical and qualitative language in both internal and external vocal rhythms in his poetry. The study reveals Farahidi's deep engagement with various types of rhythm—quantitative, qualitative, visual, measured, and resonant—and emphasizes the interconnection between vocal and semantic rhythms. Additionally, the research expands on the three levels of vocal rhythmic analysis, demonstrating their role in uncovering the central lexical meaning and the fulfillment of discourse principles at each rhythmic level.

Keywords: Rhythm Patterns, Discourse Principles, Vocal Rhythm, Semantic Rhythm, Central Meaning.

* Associate Professor of Grammar, Morphology and Linguistics, Department of Arabic Language, College of Literature and Arts, University of Hail, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Maghloush, Fahd Bin Salem Bin Mohammed. (2024 Patterns of Rhythm and Principles of Discourse in the Poetry of Al-Khalil bin Ahmad al-Farahidi, and Their Impact on Sound, Form, Structure, and Meaning, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *6*(3): 432 -461.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
DOI:https://doi.org/10.53286/arts.v6i3.2079

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2024/03/18م
تاريخ القبول: 2024/07/21م

أنماط الإيقاع وقوانين الخطاب في شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي، وأثرها في الصّوت والصيغة والتركيب والدّلالة

د. فهد بن سالم بن محمَّد المغلوث *
f.almaghloush@uoh.edu.sa

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة أنماط الإيقاع وقوانين الخطاب ودلالاتها في شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي، وأثرها في الصوت والصيغة والتركيب والدلالة. وقد قُسّم البحث إلى مقدمة وثلاثة مطالب، هي: الأوَّل: الإيقاع الصّوتيّ وقوانين الخطاب، وأثرها في الصوت، والثاني: الإيقاع الكميّ، والإيقاع الكيفيّ، والإيقاع المرئيّ، والإيقاع الموزون، والإيقاع الرنان، وأثرها في الصوت والصيغة والتركيب والدّلالة، والثالث: الإيقاعُ البلاغيّ وأثره في الدلالة. أظهر البحث ريادة الخليل بن أحمد الفراهيدي في الإيقاع، والعروض، والقافيّة من خلال شعره، كما وقف على عقلية الخليل الرياضية من خلال لغة العدد والنوع (الكيف) في الإيقاع الصَّوتيّ الداخليّ والخارجيّ في شعره، وقد تعمق الخليل في الإيقاع، وشاهد ذلك أنَّ شعره استوعب أنواع الإيقاع في هذا البحث كالإيقاع الكميّ، والإيقاع الكيفيّ، والإيقاع المرئيّ، والإيقاع الموزون، والإيقاع الرنان، كما أبرز البحث العلاقة الوطيدة بين الإيقاع الصّوتيّ والإيقاع الدّلاليّ، وقد توسعت دائرة النوعين في هذا البحث. كما أبرز البحث مستويات التّحليل الإيقاعيّ الصّوتيّ الثلاثة، ودورها في كشف المعنى المعجميّ المحوري (البؤري) ومدى تحقق قوانين الخطاب الثلاثة في كل مستوى إيقاعيّ.

الكلمات المفتاحيّة: أنماط الإيقاع، قوانين الخطاب، الإيقاع الصّوتيّ، الإيقاع الدِّلاليّ، المعنى المحوريّ.

* أستاذ النّحو والصَّرف واللّسانيات المشارك، قسم اللُّغة العربيَّة، كلية الآداب والفنون، جامعة حائل، المملكة العربيَّة السعوديَّة.

للاقتباس: المغلوث، فهد بن سالم بن محمَّد. (2024). أنماط الإيقاع وقوانين الخطاب في شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي، وأثرها في الصّوت والصيغة والتركيب والدّلالة، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *6*(3): 432-461.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

المقدمة:

يعد الإيقاع أحد العلوم التي تندرج ضمن علم العروض، الذي ابتكره الخليل بن أحمد الفراهيدي، على غير مثال سابق، فهو من العلوم العربية التي تفرد بها الشعر العربي، وقد وُجد ليُعرف به صحيح أوزان الشعر العربي من فاسدها، وما يعتريها من الزحاف والعلل؛ ولذا يطلق عليه علم موسيقى الشعر؛ لكونه أشد القواعد التصاقا بالأبيات الشعرية.

وقد عرف الخَلِيْلُ بنُ أَحْمَدَ بن عَمْرو بن تَمِيْمٍ الأَزْدِيُّ علْمَ الإيقَاع وَالنَّغَم، فَفَتَحَ لَهُ ذَلكَ علْمَ العَرُوض (ابن خلكان، د.ت: 2/ 244)، وقيل إن سبب وضعه هذا العلم أنّه مَرَّ بالصَّفَّارِيْنَ، فَأَخَذَهُ منْ وَقْع مطْرَقَةٍ عَلَى طَسْتٍ (الذهبيّ، 1985: 7/ 431).

ومن مصادر الإيقاع عند الخليل أنّه كان صديقًا لابن المقفع مواطنه، فقرأ كل ما ترجمه وخاصة منطق أرسطو، كما قرأ ما ترجمه غيره من علم الإيقاع الموسيقي عند اليونان، وحذق هذا العلم حذقا جعله يؤلف فيه كتابًا، كان الأصل الَّذي اعتمد عليه إسحاق الموصليّ في تأليف كتابه الَّذي صنفه في النغم واللحون (ضيف، 1402، ص 30).

واشتهر من بين العلماء في العصر الأول، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) الذي عني كثيرًا بدراسة الأصوات بوجه عام، وموسيقى اللُّغة بوجه خاص، وقد ساعده على ذلك سمعه المرهف الحساس، فوجه عنايته لأوزان الشعر وإيقاعه، واستخرج بحور الشعر وقوافيه، الذي لا يعدو أن يكون دراسة صوتية، لموسيقى الشعر، واتجه كذلك إلى الألحان والأنغام، وألف في الإيقاع والنغم (عبدالتواب، 1997، ص 14).

وعلى هذا، فإن من ركائز البحث إبراز الإيقاع الّذي أسسه الخليل، من خلال شعره؛ لنقف على توظيف الخليل للإيقاع في شعره كمًّا وكيفًا؛ وذلك للربط بين الجانب النظريّ والجانب التطبيقيّ؛ وإبراز قيمة الإيقاع الصّوتيّة، والدّلاليّة، والصّرفيّة، والتّركيبيّة، من خلال شعره، ولتأكيد العلاقة الوثيقة بين أنواع الإيقاع وقوانين الخطاب الّذي يقوم عليها، والوقوف على أوجه التباين بين القوانين؛ لمعرفة آلية توظيف كل قانون في شعر الخليل؛ ولكي نرصد جميع أنواع الإيقاع في شعر الخليل؛ لكونه المؤسس؛ لأنّ ما تناوله الخليل تناوله غيره؛ وبغية تزويد المكتبة العربيّة بموضوع جديد يربط أنواع الإيقاع بقوانين الخطاب عند علم هو رائد ذلك؛ لذا وقع الاختيار عليه في هذه الدراسة، ومن أقدم النّصوص الّتي تؤكد ريادته، نص الجاحظ:" الخليل بن احمد الفراهيدي الّذي وضع أسس علم الموسيقى العربي، واكتشف علم العروض، وأسهم في بناء علم النحو وعلم المعاجم، عاش في البصرة" (الجاحظ، 1423، ص 223).

وبناء على ذلك، سيكون عنوان هذا البحث (أنماط الإيقاع وقوانين الخطاب في شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ، وأثرها على الصّوت والصيغ والدّلالة) ويتكون البحث من الآتي:

التمهيد: الشعرُ الغنائيُّ عند الخليل بن أحمد الفراهيديّ.

المبحث الأوَّل: الإيقاع الصّوتيّ وقوانين الخطاب في شعر الخليل، وأثرها في الصوت.

المبحث الثاني: الإيقاع الكميّ، والإيقاع الكيفيّ وقوانين الخطاب في شعر الخليل، وأثرها في الصيغة والتّركيب والدّلالة.

المبحث الثالث: الإيقاعُ البلاغيُّ وأثره في الدّلالة.

وتدور الدراسة حول أنواع الإيقاع وقوانين الخطاب وأثرها الصّوتيّ، والصّرفيّ، والدّلاليّ، والتّركيبيّ من خلال شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ ولن تخرج عن هذه الدائرة.

ومن أهداف الدراسة:

1- إنشاء دراسة بينية حول الدرس الصّوتيّ (الإيقاع) والدرس التّداوليّ (قوانين الخطاب) تخدم المكتبة العربيّة.
2- إحصاء أنواع الإيقاع في شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ؛ لكونه رائد الإيقاع.
3- توثيق العلاقة المنطقية بين الإيقاع الخارجيّ والإيقاع الداخليّ وقوانين الخطاب من خلال شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ.
4- كشف مستويات التّحليل الإيقاعيّ الصّوتيّ من خلال شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ.
5- الوقوف على الأثر الصّوتيّ، والدّلاليّ، والصّرفيّ، والتّركيبيّ للإيقاع من خلال شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ.

ومن أسئلة البحث:

هل للإيقاع أثر في شعر الخليل غير الأثر الصّوتيّ؟

ما وجه المقارنة بين الإيقاع والقوانين الخطابية؟

كيف تحقق كل قانون خطابيّ في شعر الخليل؟ وما الفروق بينها؟

ما أنواع الإيقاع في شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ؟

ولم أجد بحثًا سابقًا يتعلق بالإيقاع في شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي، إنما وجدت دراسة تتعلق بالشعر العربي الحديث عنوانها: الإيقاع في الشعر العربي الحديث -المقالات والتمثلات- منشور في مجلة الآداب، ذي قار، للدكتورة بشرى ياسين محمد، ملخصها (الإيقاع يُعدُّ عنصرًا أساسيًّا وجوهريًا في بنية الشعر العربي الحديث؛ بيد أنّه مُختلَفٌ فيه كثيرًا من حيثُ تحديده تحديدًا دقيقًا، فمنهم من لا يفرّق بين الإيقاع

في الشعر والإيقاع في الموسيقي فهما عنده سواء، والآخر يقصره على الشعر دون سواه متجاهلًا الإيقاع النثري؛ خلافًا لمَنْ وازن بين الإيقاع الموزون والإيقاع المنفلت).

بينما يتعلق البحث بالإيقاع الشعري في شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي، إذ تحصر الدراسة جميع أنواع الإيقاع، وربطها بقوانين الخطاب، وبيان الأثر الصّوتيّ، والدّلاليّ، والصّرفيّ، والتّركيبيّ لذلك.

التمهيد:

الإيقاع هو التواتر والتتابع بين كل متقابلين متوازيين أو متضادين في عالم المحسوسات، بل وفي عالم المعنويات، والمتوازيان أو المتضادان هما نقطة التلاقي بين أنواع الإيقاع، وقوانين الخطاب -كما سيأتي- (مندور، 2004، ص 223)، ويتسع مفهوم الإيقاع ليشمل الأمرين:

1- التناوب الصحيح المنضبط لعناصر متشابهة.

2- التكرار الدقيق لنفس العناصر (أحمد، 1998، ص 116).

وعُرف الإيقاع عند القدماء من خلال مصطلحات نقدية، مثل: التوازن، والانسجام، والازدواج، والتكرار، وردّ العجز على الصّدر، كل هذا كان مساهمة في دراسة الإيقاع، وقد نظروا إليه من ناحيته الشكلية (ياسوف، 1999، ص 92).

وكذلك من خلال توالي الصّوائت والصّوامت وانتظامها واطّرادها على نسق خاص، فأساسه رجوع الظاهرة الصوتية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة (ياسوف، 1999، ص 92).

والخَلِيْلُ بنُ أَحْمَدَ بن عَمْرو بن تَمِيْمٍ الأَزْدِيُّ، كَانَ يَعْرِفُ علْمَ الإيقَاع وَالنَّغَم، فَفَتَحَ لَهُ ذَلكَ علْمَ العَرُوض (ابن خلكان، د.ت: 2/ 244)، وقيل إن سبب وضعه هذا العلم أنّه مَرَّ بالصَّفَّارِيْنَ، فَأَخَذَهُ منْ وَقْع مطْرَقَةٍ عَلَى طَسْتٍ (الذهبيّ، 1985: 7/ 431).

ومن مصادر الإيقاع عند الخليل أنّه كان صديقًا لابن المقفع مواطنه، فقرأ كل ما ترجمه وخاصة منطق أرسطاطاليس، كما قرأ ما ترجمه غيره من علم الإيقاع الموسيقي عند اليونان، وحذق هذا العلم حذقا جعله يؤلف فيه كتابًا، كان الأصل الَّذي اعتمد عليه إسحاق الموصليّ في تأليف كتابه الَّذي صنفه في النغم واللحون (ضيف، 1402، ص 30).

واشتهر من بين العلماء في العصر الأول، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) الذي عني كثيرًا بدراسة الأصوات بوجه عام، وموسيقى اللُّغة، وقد ساعده سمعه المرهف الحساس، فوجه عنايته لأوزان الشعر وإيقاعه، واستخرج بحور الشعر وقوافيه، الذي لا يعدو أن يكون دراسة صوتية، لموسيقى الشعر، واتجه كذلك إلى الألحان والأنغام، وألف في الإيقاع والنغم (عبدالتواب، 1997، ص 14).

وعلى هذا، قرر الباحث إبراز الإيقاع الّذي أسسه الخليل، من خلال شعره؛ لنقف على توظيفه للإيقاع في شعره كمًّا وكيفًا؛ وذلك للربط بين الجانب النظريّ والجانب التطبيقيّ؛ وإبراز قيمة الإيقاع الصّوتيّة، والدّلاليّة، والصّرفيّة، والتّركيبيّة، من خلال شعره، ولتأكيد العلاقة الوثيقة بين أنواع الإيقاع وقوانين الخطاب الّذي يقوم عليها، والوقوف على أوجه التباين بين القوانين؛ لمعرفة آلية توظيف كل قانون في شعر الخليل؛ ولكي نرصد جميع أنواع الإيقاع في شعر الخليل؛ لكونه المؤسس؛ لأنّ ما تناوله الخليل تناوله غيره؛ وبغية تزويد المكتبة العربيّة بموضوع جديد يربط أنواع الإيقاع بقوانين الخطاب عند علم هو رائد ذلك؛ لذا وقع الاختيار عليه في هذه الدراسة، ومن أقدم النّصوص الّتي تؤكد ريادته، نص الجاحظ:" الخليل بن احمد الفراهيدي الّذي وضع أسس علم الموسيقى العربي، واكتشف علم العروض، وأسهم في بناء علم النحو وعلم المعاجم، عاش في البصرة " (الجاحظ، 1423، ص 223).

أمّا الخطاب فهو في التراث العربي الكلام مقابل اللّسان بالمعنى الذي أعطاه دي سوسير للفظ الكلام، وبهذا المعنى يكون الخطاب هو استعمال الذات للسان بغرض التعبير والتواصل، والخطاب ملفوظ يساوي أو يفوق الجملة من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل، ويتكون من متوالية تتشكل منها رسالة ذات بداية ونهاية (ياسوف، 1999، ص 92).

لم يدلنا الخليل بن أحمد الفراهيدي على وحدة الكلام وهي المقطع -كما هي الحال في العروض اليونانيّة - وأكبر الظن أن الخليل لم يطّلع على العروض اليوناني، وإلا لفطن إلى المقطع، وإن يكن قد علم بالموسيقى اليونانية بفرعيها: علم الإيقاعrythmique وعلم الانسجام "Les harmoniques والعروض اليوناني - كما هو معلوم- يقوم على المقطع، بينما العروض الخليليّة تقوم على التّفعيلات (مندور، 2004، ص 189).

إذ كشف فؤاد سزكين ذلك في قوله: "لا شك في أصالة نظرية الخليل في الدوائر العروضية والنظام العروضي المرتبط بها، وأنه وضع خطوطها بعيدا عن أي تأثير يوناني أو هندي" (سزكين، 1991: 1/ 20).

وقد ظهرت ملامح الشعر الغنائيّ عند الخليل، وكما نعلم بأنَّ الشعرَ الوجدانيَّ تغلبُ عليه النّزعةُ العاطفيةُ، والشعرُ بحد ذاته هو غناءٌ، وقد نظمَهُ العربُ ضمنَ سياقٍ وزنيٍّ درجوا عليه، يقول عبدالعزيز عتيق: والعرب "تعرف أوزان الشعر من قبل، فالواقع أنهم كانوا قبل وضع علم العروض على علم بأوزان الشعر العربي وبحوره على تباينها، وإن لم تكن تعرفها بالأسماء التي وضعها الخليل لها فيما بعد. وما أشبه علمها بذلك بعلمها بالإعراب في الكلام حين كانوا عن سليقة يرفعون أو ينصبون أو يجرون ما حقه الرفع أو النصب أو الجر دون علم بما وضعه النحاة فيما بعد من مصطلحات الإعراب وقواعده، كذلك كانوا بذوقهم

وسليقتهم يدركون ما يعتور الأوزان المختلفة من زحافات وعلل وإن لم يعطوها أسماء ومصطلحات خاصة كما فعل العروضيون" (سزكين، 1991: 1/ 20).

وفيما بعد نُظمتْ هذه الأوزانُ بما يُعرف بالبحور الشعريّة على يد الخليل بن أحمدَ الفراهيديّ، وتلميذه الأخفش الأوسط، يقول شوقي ضيف: "وأكبر الظن أن عروض الخليل لم تضبط كل ما عُرف في عصورها من أوزان في الشعر العباسي؛ بل إنا لنراها تقصر في ضبط بعض أوزان الشعر القديم؛ فهنالك قصائد أثرتْ عن العصر الجاهلي وهي خارجة عنها" (سزكين، 1991: 1/ 20). وإذا كان الخليل بن أحمد غير مسبوق في وضع علم العروض، فإن أبا عمرو بن العلاء قد سبقه في الكلام عن القوافي وقواعدها ووضع لها أسماء ومصطلحات خاصة.

وقد نشأ الشعرُ الغنائيُّ معَ ولادة القصيدة، وتطورتْ القصيدة الغنائيّة معَ تطور الأحداث، وكمْ منْ قصائدَ عندَ الخليل بن أحمدَ الفراهيديَّ تنطوي تحتَ الشعر الغنائيّ، نحو قوله (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 27):

إنْ كنتَ لستَ معي فالذكرُ منكَ هُنا يرعاكَ قلبي وإن غُيّبْتَ عنْ بصري
العينُ تَفْقدُ من تهوى وتُبْصرُهُ وناظرُ القلب لا يخلو من النظر

وللموسيقى والإيقاع دورهما في الشعر الغنائيّ، يقول محمود سالم بهذا الشأن: "فمبعث الجمال في موسيقى الشعر، يرجع إلى الانسجام الذي يدرك بالسمع، وهذا يؤثر في السامع، فيجتمع تأثير المعنى والصورة مع تأثير الإيقاع الموسيقي في الشعر، فيكون للشعر الوقع المميز في النفس، وهذا يكون على أشده إذا كان الموضوع تهفو إليه النفس، ويحرك مكامن الارتياح فيها" (محمد، 1417، ص 263)، كالشعر الغنائيّ.

وأغلبُ شعر الخليل في الحكمة والزهد، وقد سُئلَ الخليلُ بن أحمد الفراهيديّ عن هذه القلة الشعريَّة، فقالَ: "لأنَّي آبى رديئَهُ، ويأباني جيدُهُ"، ورُغمَ هذه القلة الشعريَّة فإنَّه نالَ استحسانَ أكثر الأدباء والنقاد القدماء، حيثُ علّلَ قلَّة شعره ابنُ المعتز بقوله: "شُغلُهُ بالعلم كان أكثرَ منه بقول الشعر" (خليفة، 2018، ص 7، 8).

المبحث الأول: الإيقاع الصّوتيّ وقوانين الخطاب في شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ، وأثرها في الصوت

يظهر الإيقاع الصوتي في شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي من خلال بناء جمله بناءً موسيقيًا شجيًا عن طريق تقابل الجمل، وتناظرها، فبين كل كلمة وأخرى تقابل موسيقى عن طريق الكلمات والحروف والحركات، والعبارات تتألف من جُمل ليست مرسلة تمامًا، ولا مسجوعة تمامًا (المطعني، 1992: 1/ 297)، نحو قوله (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 27):

إنْ كنتَ لستَ معي فالذكرُ منكَ هُنا يرعاكَ قلبي وإن غُيّبْتَ عنْ بصـري
العينُ تَفْقدُ مـن تهـــــوى وتُبْصرُهُ وناظرُ القلب لا يخلو مـــن النظر

البيتان من البحر البسيط الّذي يُعطي مساحةً صوتيّةً للشاعر يعبرُ فيها عن الحالة النفسيَّة الحزينة بفقد عزيزٍ، حيثُ أطلقَ العنانَ للقافية (دون تقييدٍ)، لذا حدّد اللُّغويونَ الإيقاعَ عمومًا بأنَّ" عنصر فني موجود، لكن من خلال تعاملنا مع الإيقاع نتعرف على نفسية الشاعر، ونصل إلى ما يمكن أن يوصلنا إليه المنهج النفسي" (مجموعة أساتذة، 2018، ص 188).

لذا نجد إيقاع حرف المد (الياء) ممتدًا طويلًا في البحر البسيط؛ ممّا يؤكد أن نفسية الخليل نفسية مكلومة حزينة ممتلئة مشاعر حزينة؛ لأنّه يتحدث عن ثنائية فَقْد الحبيب في العين، وحضور ذكره في القلب، وهذا يحتاج إلى بحر طويل (البحر البسيط)، وإيقاع طويل (المد الياء) يكفي لاستيعاب هذه المشاعر والأحاسيس (مجموعة أساتذة، 2018، ص 188).

وعلى هذا، نلحظ أنّ هناك انتظامًا رياضيًّا أكيدًا في العلاقات الداخليّة لتركيب التشكلات الإيقاعيّة في الشعر العربيّ، لكن وصف هذه العلاقات عن طريق ارتباط التشكلات بنموذج نظري أعلى، يفترض وجود حدود نظرية مطلقة لا يمكن أن تتعدَّاها تشكلات الإيقاع في العربيّة (أبو ديب، 1974، ص 58).

لو تأملت حروف المد الكثيرة في البيتين لوجدت أنها تجسد البعد النفسي في النص؛ لأنّ حروف المدّ تحتاج إلى نفس أطول من غيرها؛ ولوجدت هذا يتناسب أو ينسجم مع حالة الشاعر التي امتلأت بالأحاسيس والمشاعر الحزينة، والنفس التي قد أصيبت بالحزن، تحتاج إلى إيقاع هادئ ممتد طويل؛ لكي يحمل كل هذه الأحزان، ولو أننا نظرنا نظرة سريعة في البيتين لوجدنا استعمال الثنائيات الإيقاعية المعتمدة على أحرف اللين، فنجد البيتين قائمين على النحو الآتي:

إنْ كنتَ لستَ معي فالذكرُ منكَ هُنا يرعاكَ قلبي وإن غُيّبْتَ عنْ بصـري

الشطر الأوّل	الشطر الثاني
إنْ كنتَ لستَ معيَ فالذكرُ منكَ هُنا	**يرعاكَ قلبي وإن غُيّبْتَ عنْ بصـري**
معيَ هُنا	**قلبي بصـري**

وأحرف المد في البيت كشفت المعنى البؤري، وهو المعنى المحوري الذي تدور حوله المعاني، وتنبني، وهو المعنى الفصل المعجمي (جبل، 2010: 1/ 281)، ويقع المعنى المعجمي في بؤرة اهتمام المعجمي؛ لأنه يعد أهم مطلب لمستعمل المعجم (القادوسي، 2010، ص 32).

حيث تحدث الشطر الأوّل عن الفقد البصري الجسدي، والحضور القلبي المعنوي، وعبّر عن ذلك بـ (معي) و(هنا) عن طريق القانون الحجاجي الخطابي (النفي) وهو أن يستخدم القول ليخدم نتيجة معينة، فإن نفيه سيكون حجة لمصلحة النتيجة المضادة (العزاويّ، 2006، ص 60).

وعلى هذا، فإن (معي) و(هنا) دليل على الوجود القلبي والبصري، فإن نقيض هذا القول وهو (لست معي) و(ولست هنا) دليل على نقيض مدلوله وهو الفقد البصري، والوجود القلبي، ونجد من هذا التشابه في الوجود القلبي، والاختلاف في الفقد البصري.

يرى ابن خلدون أن الأذن هي الوسيلة الطبيعية لكل ثقافة لغوية، بل هي خير وسيلة لإتقان اللغة وإجادتها (ابن خلدون، ص 546)، وعلى هذا فإن من أنواع الإيقاع في شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ:

الإيقاع الصّوتيّ، وهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاث السابقة، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولَّد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات (مندور، 2004، ص 188)، وهذا إجراء عملي أثناء نطق البيت.

ولا بد إذن أن تكون هناك ظاهرة صوتية متميزة تحدث في أثناء نطق كل تفعيل، وتعود إلى الحدوث في التفعيل الذي يليه. والأمر في الشعر الارتكازي واضح. فالارتكاز نفسه كما يميز بين المقاطع يولّد كذلك الإيقاع (مندور، 2004، ص 188)، ومن نماذج ذلك:

العينُ تَفْقدُ مـن تهـــــوى وتُبْصرُهُ وناظرُ القلب لا يخلو مـــن النظر			
الشطر الأوّل		الشطر الثاني	
العينُ تَفْقدُ مـن تهـــــوى وتُبْصرُهُ		**وناظرُ القلب لا يخلو مـــن النظر**	
العينُ	**تهـــــوى**	**ناظرُ**	**لا يخلو**

وهذا الإيقاع وقع في أحرف اللين، وبطريقة متساوية في الشطرين، ليقدم لنا ثنائية تقابلية تكشف المعنى المحوري (البؤري) في البيت، إذ في الشطر الأول تقوم الثنائيتان الضّديتان المعنويتان على التغيير، فالعين تفقد من تحب وقد تبصره، وفي الشطر الثاني يقوم على الثبوت إذ القلب يناظر من يحب ولا يفقده، وهذا يمثل العلاقة الضّدية لا الضد؛ لأنّه ليس علاقة، يقول حسن عطار: "بضديَّة الضد لأَنَّ الضديَّةَ هيَ الْعَلَاقَةُ لَا الضدُّ لأَنَّهُ ذَاتٌ لَا عَلَاقَةَ " (الشافعيّ، د.ت: 1/ 414).

وكذلك على اللّفظتين الثنائيتين الضّديتين في كل شطر، ففي الشطر الأول (تفقد) و(تبصر) وفي الشطر الثاني (ناظر) و(لا ناظر) كما في القانون الخطابيّ الحجاجيّ (القلب) وقد ظهر في كشف المراد، وهو

يبنى على أن أحد القولين أقوى من الآخر في الدّلالة على مدلول معين، فإنّ نقيض الثاني أقوى من الأول في دلالته على نقيض المدلول (العزاويّ، 2006، ص 22).

ويلحظ أن السلم الحجاجيَّ للأقوال المنفية (لا يخلو من النظر) هو أقوى وأقرب لإيراد معنى القلب، وهو ثابت في نظر من يحب وإن فقدته عينه، وهو عكس الأقوال الإثباتية (يخلو من النظر) ووقعت الحجة في النفي لا الإثبات؛ لأنَّ الخطاب مبنيٌّ على سلم منطقيٍّ لا يمكن تجاهل الحجج فيه؛ لأنَّها تكون عكس بعضها في حالة الإثبات والنفي (عبدالرحمن، 2000، ص 106).

وقانون القلب الذي يؤمن بالقول المنفي، هو خلاف القول المثبت، كما يؤمن بالترتيب فالقول الأقوى (المنفي) هو الأسبق وبعده الأضعف (المثبت) (عبدالرحمن، 2000، ص 106) وتكمن فائدته في جعل المخاطب يولي اهتمامه الأكبر لفهم الحجج المؤدية إلى الظواهر الكلية للمعنى؛ والأسباب المؤدية إلى ذلك.

وقد قامَ البيتان السابقان على **الإيقاع الصَّوتيّ الخارجي** عن طريق البحر البسيط الّذي يعطي مساحة للشاعر، ويعبر عن مشاعر الحزن، بفقد حبيب بقي ذكره في وجدانه، مع فراق جسده، كما أطلق القافية لمد الصّوت؛ لكي يفرغ شحنات ألم الوجدان.

كما ركّز الخليل على **الإيقاع الصّوتيّ الداخليّ**، وقد تفنن في هذا النّوع من الإيقاع، كون الخليل هو رائد الإيقاع، وقسّم هذا الإيقاع في ثماني وحدات تقوم على التقابل، وظهر ذلك جليًّا في البيتين السابقين من خلال مستويات، تحدد المعنى المراد:

* المستوى الأوّل (الثُّماني) فالبيتان السابقان نقسمهما إلى أربعة أقسام، كل قسم يتكوّن من ثنائيتين، وكل ثنائيتين في شطر، حتّى يظهر المعنى المحوري (البؤري) والخطاب فيهما يقوم على قانونين، هما: قانون النفي، وقانون القلب، ويظهر من خلال الآتي:

الشطر الأوَّل: (لستَ معي- الذكرُ) الشطر الثاني: (غُيّبتَ - بصري) الشطر الثالث: (تَفْقُدُ - وتُبصرُه) الشطر الرابع: (العينُ تَفْقدُ - والقلبُ لا يخلو من النظر).

والمعنى المحوري من هذه المتقابلات هو: العين تفقد جسد العزيز بعد موته (فقد حسي)، لكنّ القلب لا يفقد ذكر المحبوب وإن فقد جسده (فقد معنوي).

* المستوى الثاني (الرُّباعيّ) فالبيتان السابقان نقسمهما إلى قسمين، كل قسم يتكوّن من ثنائيتين، وكل قسم يتكوّن من بيت، في كل شطر ثنائية، حتّى يظهر المعنى المحوري (البؤري) والخطاب فيهما يقوم على قانونين، هما: قانون النفي، وقانون القلب، ويظهر من خلال الآتي:

البيت الأوَّل: (الذكرُ منك يرعاك قلبي) و (غُيّبْتَ عن بصريّ).

البيت الثاني: (العينُ تَفْقدُ وتُبْصرُ) و(نَاظرُ القلب، استمرار النظر وعدم انقطاعه).

المعنى المحوريّ في البيتين: الذكر في القلب والفراق في البصر.

* المستوى الثالث (الثُّنائيّ) نقسم البيتين السابقين إلى قسمين، كل قسم يتكوّن من بيت واحد، وكل بيت يتكوّن من مفردة واحدة، والمفردة في البيت كاملًا لا الشطر، حتّى يظهر المعنى المحوري (البؤري) والخطاب فيهما يقوم على قانونين، هما: قانون النفي، وقانون القلب، ويظهر من خلال وَضع ثنائيات الإيقاع الصّوتيّ في البيتين: (العزيزُ تَفْقدُهُ العينُ) و(لا يَفْقدُهُ القلبُ) والمعنى المحوري في البيتين إجمالًا هو: (العزيز تفقده العين لا القلب).

والّذي يكشف العلاقة الوطيدة بين الإيقاع الصّوتيّ والإيقاع الدّلاليّ، هو وجود التّقابلات الصَّوتيَّة في (يرعاكَ قلبي وإن غُيِّبْتَ عنْ بصري) إذ تُشكّل الإيقاع باعتباره بنية دلالية مبنية من الجانب الصّوتيّ، وتتكون من المتوازيات (وناظرُ القلب لا يخلو من النظر) والمتضادَّات (العينُ تَفْقدُ من تهوى وتُبْصرُهُ)، وما ينتجُ عنها من متوازياتٍ أو حلولٍ جدليَّةٍ، ويؤكد هذه العلاقة الوطيدة بين الإيقاع الصّوتيّ والإيقاع الدّلاليّ، قول محمود توفيق سعد: " يعمد إلى النظر في نوعي الإيقاع الصّوتيّ والمعنويّ على السواء، فإنَّ أحدهما ليس أضعف أثرًا من الآخر بإنتاج المعني في قلب المتلقي، وإن يكن إدراك أثر الإيقاع الصوتي في ذلك أسرع من إدراك أثر الإيقاع المعنويّ" (محمد، 2020، ص 229).

وهذه العلاقة الضّدية، وتلك الثنائيات والمتقابلات، ظهرت بكثرة في شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي، عندما تحدث عن ثنائيتي العلم والتأدب، اللتين تمثلان علاقة ضدية تكشف المعنى المراد، قائلًا (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 5):

العلمُ يُذكي عقولًا حين يصحبها وقد يزيدها طولُ التّجاريب

وذو التّأدُّب في الجُهَّال مغتربٌ يرى ويسمعُ ألوانَ الأعاجيب

بل ذهبَ الإيقاعُ الصّوتيّ عندَ الخليل إلى أعمق من ذلك حيثُ بدأَ الشعرُ يستفيدُ من أشكال الإبداعات الأخرى والفنون، بما في ذلك الرموزُ والعلاماتُ الرياضيةُ والهندسيةُ، ليظهرَ نوع جديد من الإيقاع، وهو الإيقاعُ الهندسيُّ أو الرياضيُّ في الشعر، ورائدُهُ الخليلُ بنُ أحمدَ الفراهيديُّ، وهذا الإيقاع له صفات، هي:

1- التوازن الشكلي الهندسي المتماثل.
2- يقوم على التصميم النابض بالحياة؛ إذ نسمع بالأنغام الإيقاعية الموسيقيّة.
3- يقوم على الخطوط العمودية التي تنم عن القوة والرسوخ والاستقرار والوقار، والخطوط الأفقية والمائلة التي ترتبط بالحركة والحيوية والإيقاع.

4- جمال العلاقات بين الأجزاء والكلمات (إمام، د.ت، ص 255)، ويكشف هذا جليًّا قول الخليل في حكَمه من البحر الطويل، وأكثر شعره في الحكم والزهد، عندما تحدث عن النعم وزيادتها بالشكر (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 17):

وما بلغ الأنعام في النفع غايةً من الفضل إلّا مبلغ الشكر أفضلُ

وما بلغت أيدي المنيلين بسطة من الطول إلّا بسطة الشكر أطولُ

ولا رجحت بالمرء يومًا صنيعة على المرء إلّا وهي بالشكر أثقلُ

تظهر في الأبيات العلاقة القوية بين الكلمات والمعاني، وذلك وفق الآتي:

البيت	الشاهد	العلاقة
الأول	الأنعام – الشكر – أفضل	تزيد الأنعام بالشكر
الثاني	أيدي - الشكر – أطول	**آلة الأنعام (اليد) تطول بالشكر، ومن ثم تزيد الأنعام.**
الثالث	صنعه - الشكر – أثقل	يزيد صنع الإنسان ثقلًا بالشكر.

كما تظهر الخطوط العمودية في الأبيات التي تنم عن القوة والرسوخ والاستقرار والوقار، والخطوط الأفقية والمائلة ترتبط بالحركة والحيوية والإيقاع، وهي:

وما بلغ	الأنعامُ	في النفع	غايةً	من الفضل	إلّا مبلغُ	الشكر	أفضلُ
وما بلغت	أيدي	المنيلين	بسطة	من الطول	إلّا بسطة	الشكر	أطولُ
وما رجحت	بالمرء	يومًا	صنعه	على المرء	إلّا وهي	بالشكر	أثقلُ

وبناء الأبيات يقوم على التوازن الشكلي الهندسي المتماثل، كل بيت يسير على التخطيط الآتي:

حرف النفي (ما)	المقصور عليه	أداة القصر (إلّا)	المقصور

وتقوم الأبيات على التصميم النابض بالحياة؛ إذ نسمع بالأنغام الإيقاعية الموسيقيّة، في الأبيات من خلال:

- كل بيت ختم بالصيغة (أفعل).
- الشطر الأول في جميع الأبيات خُتم بفَعْلة كبسطة.
- كل بيت بدأ بحرف النفي (ما).
- كل شطر ثان في الأبيات توسطته (إلّا).
- سبقت كل قافية في الأبيات بكلمة (الشكر).

- القافية مطلقة تتيح مد الصوت، وهذا يؤدي إلى الأنغام الإيقاعية الموسيقيّة المتنوعة في الأبيات (إمام، د.ت، ص 255).
- استعماله البحر الطويل الممتد في إيقاعه ومعانيه.

وقد سارت أبيات الحكمة والزهد عند الخليل على التَّوازن الشكليّ الهندسيّ المتماثل، وعلى الأنغام الإيقاعيَّة الموسيقيَّة المتنوعة، كما في حديثه عن الرزق الحقيقي، وهو رزق مروءة الجود لا الجود، يقول في البحر البسيط (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 18):

رزقت جــودًا ولـم أرزق مروءته ومـا المـــروءة إلا كثرة المـال

وكحديثه عن الفقر الحقيقي، وهو فقر النفس لا المال، يقول من البحر البسيط -أيضا- (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 19):

والفقر في النفس لا في المال تعرفه ومثل ذاك الغنى في النفس لا المال

وقد سارت أبيات الحكمة والزهد السابقة عند الخليل على نوعين من الإيقاع الصوتي، هما:

1- **الإيقاع الصَّوتيّ الخارجي**، عن طريق البحرين الطويل والبسيط، وهما يعطيان مساحة للشاعر، يعبر عن مشاعر الحزن، بفقد حبيب بقي ذكره في وجدانه، مع فراق جسده، وقد ذكر الخطيب التبريزي أنّ البحر الطويل هو أتمّ البحور استعمالًا، وهو أكثرها شيوعًا في الشعر العربي، وأن البحر البسيط هو أشهر البحور (التبريزي، 1994، ص 31).

كما أطلق القافية لمد الصّوت؛ لكي يفرغ شحنات ألم الوجدان؛ وكشف القافية المطلقة حرف الروي المتحرك، وهذا المتحقق في الأبيات السابقة، أو إشباع حركة الروي ألفا أو واوا أو ياء، وهذا لم يتحقق في الأبيات السابقة، وسميت بالمطلقة؛ لأن الصوت أطلق برويها (جدوع، 2003، ص 246).

2- **الإيقاع الصّوتيّ الداخليّ**، وقد تفّنن الخليل في هذا النّوع من الإيقاع، وهو رائد الإيقاع، وقسّم هذا الإيقاع إلى وحدات تقوم على التقابل، هي:

رزقت جــودًا ولم أرزق مروءته وما المــــروءة إلا كثرة المال			
الشطر الأوّل		الشطر الثاني	
رزقت جــودًا	ولم أرزق مروءته	وما المــــروءة	إلا كثرة المال
الجود	عدم المروءة	المروءة	المال

والفقر في النفس لا في المال تعرفه ومثل ذاك الغنى في النفس لا المال	
الشطر الأوّل	الشطر الثاني

والفقر في النفس	لا في المال تعرفه	ومثل ذاك الغنى في النفس	لا المال
فقر النفس	لا فقر المال	غنى النفس	لا غنى المال

وقد ذهب عبدالله المجذوب إلى أن الإيقاع الصّوتي الخارجيّ هو الغناء والترنم وهو في كل الشعر أصل، وهو المرحلة الثانية بعد الإيقاع الصّوتيّ الداخلي؛ لأن الإيقاع الصّوتي الداخلي هو التوقيع الترنمي الموسيقي الذي عن طريقه يكتمل التعبير الشعري (المجذوب، 1989: 4/ 66)، وهذا الترنم والغناء يتحقق من خلال ما ذكره عبدالله المجذوب، قائلًا: "وتراكيب الألفاظ بضروب تقسيماتها وموازناتها وطباقها وجناسها وتكرارها، ثم يوجد وراء هذا كله الإيقاع الرئيس، الذي خص الشاعر به كلامه ليكون هو ذاته من وسائل بيانه وطرقه إلى الإيحاء والتأثير" (المجذوب، 1989: 4/ 66).

وهذه التقسيمات المتقابلات والمتضادات هي ما تحققت في البيتين السابقين، اللذين كشفا المعنى المعجميّ البؤري لهما، عن طريق الإيقاع الصّوتيّ الداخليّ (المجذوب، 1989: 4/ 47).

ويظهر في أبيات الحكمة السابقة أنهَّا قامت على قوانين الخطاب، كقانون النفي الَّذي يقوم – كما ذكرت سابقًا- على حجة تبحث عن الوصول إلى نتيجة، فإنَّ نقيض الحجة نقيضٌ للنتيجة (العزاويّ، 2006، ص 60)، ويتضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

رزقت جــودًا ولم أرزق مروءته وما المــــروءة إلا كثرة المال	
الحجة	النتيجة
رزقت جــودًا	ولم أرزق كثرة المال (المروءة)
الحجة	نقيض النتيجة
رزقت جــودًا	رُزق المروءة (كثرة المال)

فالحجتان تقعان في سلم حجاجيٍّ واحدٍ، ونفي أحدهما في (لم أرزق المال) يدل دلالة قاطعة على نقيض القول الآخر (رزق كثرة المال)، والمراد في هذا البيت النقيض، وهو أقوى، وتتجلى فائدة هذا النوع من خلال تأثير المتكلم على المخاطب في وضع الاحتمالات أمامه، وإثارة التفكير المنطقي، وعدم التسليم بالموجود بل البحث في الخيارات المتاحة كلها، وإبراز المراد للمتلقي.

ونحوه القانون الثاني (القلب) الذي يؤمن بالقول المنفي، وهو خلاف القول المثبت، كما يؤمن بالترتيب، فالقول الأقوى (المنفي) هو الأسبق وبعده الأضعف (المثبت) (عبدالرحمن، 2000، ص 106)، ويظهر على النّحو الآتي:

والفقر في النفس لا في المال تعرفه ومثل ذاك الغنى في النفس لا المال	
الحجة	النتيجة المنفية (الأقوى)

والفقر في النفس	ومثل	ذاك	الغنى	في	لا في المال تعرفه		لا المال
					النفس		
الحجة					النتيجة المثبتة (الأضعف)		
والفقر في النفس	ومثل	ذاك	الغنى	في	في المال تعرفه		المال
					النفس		

وتظهر فائدة (قانون القلب) في جعل المخاطب يولي اهتمامه الأكبر لفهم الحجج المرادة؛ لأنه يركز على الأسباب المؤدية إلى المعنى الأقوى المراد في الأبيات؛ كونه يعتمد على الترتيب حسب القوة والضعف (العزاويّ، 2006، ص 22).

وظهر كذلك قانون (الخفض) وهو الذي يعتمد على معرفة الشروط اللازمة لوقوع الرأي، وإصدار الحكم، وإذا لم تصدق الحجج في السلالم الحجاجية لم يدل القول على مقصوده، كما أن نقيض هذه الحجج في المراتب التي تقع تحته في السلم يدل على نقيض مدلول القول (العزاويّ، 2006، ص 24)، وعلى هذا سار قول الخليل عندما تحدث عن النعم وزيادتها بالشكر (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 17):

وما بلغ الأنعام في النفع غايةً ... من الفضل إلّا مبلغ الشكر أفضلُ

وما بلغت أيدي المنيلين بسطة ... من الطول إلّا بسطة الشكر أطولُ

وما رجحت بالمرء يومًا صنعه ... على المرء إلّا وهي بالشكر أثقلُ

فهو يتحدث عن فضل الشكر، ففيه:

1- تبلغ الأنعام في الكثرة غايتها.
2- بلغت الأيدي بسطة في الطول (ومن ثم تزيد النعم؛ لأنّ الأيدي هي أداة النعم).
3- الذي يرجح صنيع المرء هو الشكر وكثرته، لقد صدقت الحجج، ولذلك دلَّ القول على مدلوله المقصود، وتحقق الشكر على صاحبه.

ومن هذا، أثبت البحث العلاقة الوطيدة بين الإيقاع الصّوتيّ وأنواعه ومعه الإيقاع الدّلاليّ وقوانين الخطاب الثلاثة (النفي) و(القلب) و(الخفض)؛ لأنَّها معًا تُشكّل الخطاب بالطريقة المرادة؛ ولأنَّ الأوّل يقوم على تنبيه المخاطب على النقيض وأهميته في الخطاب، وتأثير المتكلم على المخاطب في وضع الاحتمالات أمامه، وإثارة التفكير المنطقي، وعدم التسليم بالموجود؛ والثاني يقوم على الترتيب ويولي اهتمامه الأكبر على فهم الحجج المرادة؛ لأنه يركز على الأسباب المؤدية إلى المعنى الأقوى وهو الأوّل - غالبًا؛ والثالث يسير على معرفة الشروط اللازمة لوقوع الرأي، وإصدار الحكم، ولا يقوم إلّا على الشروط المذكورة.

ووجه التشابه بين الإيقاع وقوانين الخطاب في شعر الخليل هو أن قوانين الخطاب تستنبط وظائفها من المتقابلات والمتضادات بين أطراف الإيقاع، وعلى هذا نجد أن الإيقاع الداخلي يبنى من الإيقاع الخارجي، وقوانين الخطاب تبنى من الإيقاع الداخلي، فهي عملية متسلسلة، ومرتبة، وتكامليّة، يقول عبدالله الطيب المجذوب: " التقسيم والموازنة ورنة الحروف، جميع هؤلاء ضروب من الإيقاع في داخل إطار الوزن الكبير من البحر والقافية، ثم هؤلاء كلهن، بمنزلة الإطار والغشاء الخارجي لإيقاع الشاعر المنبعث من نفسه، الذي هو به يبين، لذلك قديمًا قيل إن الكلام إذا خرج من القلب ولج إلى القلب وإذا خرج من اللسان لم يتجاوز الآذان" (المجذوب، 1989: 4/ 47)، ومن ذلك تُستل قوانين الخطاب كالآتي:

الإيقاع الخارجي ـــــــ الإيقاع الداخلي ـــــــ قوانين الخطاب

ويظهر من خلال النصوص السابقة، أنّ الإيقاع الصوتيّ نشأ من أصوات الحروف والحركات في الكلمة، ومن اختيار الكلمات في الجملة، وما فيها من حركاتٍ ومدَّات منسُوقة، ومن منهج التَّركيب، ومواقع الكلمات، ومن طول الكلمات والجمل وقصرها، ومن مقاطع الجمل وفواصلها كلُّ ذلك روافد رئيسية يُستجمع منها الإيقاع الصوتيّ (محمد، 2020، ص 229).

المبحث الثاني: الإيقاع الكمي والإيقاع الكيفي وقوانين الخطاب في شعر الخليل، وأثرها في الصيغة والتّركيب والدّلالة:

سيتناول هذا المبحث الإيقاع الكمي، والإيقاع الكيفي، والإيقاع المرئي، والإيقاع الموزون، والإيقاع الرنان، وقوانين الخطاب في شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ، وأثرها في الصَّوت والصيغة والتّركيب والدّلالة، حيث لم يكتف الخليل بالإيقاع الصّوتيّ ونوعيه الداخليّ والخارجي، بل ذهب إلى أنواع أخرى وهو رائد الإيقاع، بل وقف على نوعين من الإيقاع الصّوتيّ، وهما الإيقاع الكميّ والإيقاع الكيفي (النوعي) وإن كان الكمي أسبق من الكيفي، مع تلازمهما، يقول رجاء وحيد دويدري: "ولما كان الأسلوب الكمي ببياناته الإحصائية غير كاف وحده، لفهم الظاهرات، فقد تنبه بعض الباحثين إلى ضرورة الاستعانة بالأسلوب الكميّ والكيفيّ، الأمر الذي يساعد على دقة التَّحليل، وضبط التفسير" (دويدري، 2000، ص 235).

ويعتمد الإيقاع الكيفي على المسلك العقلي في إثبات العلة، أمّا الإيقاع الكمي فيستعمل البرهان فيه على الأرقام مستخدما طريقة (الاستبار) والسَّبْرُ وَالتَّقْسيمُ. وهُوَ حَصْرُ الأَوْصَاف الْمَوْجُودَة في الأَصْل الْمَقيس عَلَيْه وَإبْطَال مَا لاَ يَصْلُحُ منْهَا للْعليَّة، فَيَتَعَيَّنُ الْبَاقي لَهَا. وَالْفَرْقُ بَيْنَ تَنْقيح الْمَنَاط وَالسَّبْر وَالتَّقْسيم أَنَّ الْوَصْفَ في تَنْقيح الْمَنَاط في شقه الأَوَّل مَنْصُوصٌ عَلَيْه، بخلاَفه في السَّبْر وَالتَّقْسيم، وَفي الشق الثَّاني منْهُ :إنَّمَا هُوَ في حَذْف مَا لاَ يَصْلُحُ للْعليَّة وَفي تَعْيين الْبَاقي لَهَا، وَفي السَّبْر الاجْتهَادُ في الْحَذْف فَقَطْ، فَيَتَعَيَّنُ الْبَاقي للْعليَّة. وَالْغَاءُ الْفَارق قَريبٌ منَ السَّبْر إلاَّ أَنَّهُ في السَّبْر يُبْطل الْجَميعَ إلاَّ وَاحدًا، وَفي إلْغَاء الْفَارق يَبْطُل

وَاحدٌ فَتَتَعَيَّنُ الْعلَّةُ بَيْنَ الْبَاقِي، وَالْبَاقِي مَوْجُودٌ فِي الْفَرْعِ فَيَلْزَمُ اشْتِمَالُهُ عَلَى الْعلَّة، وقد يستعمل الكيفي والكمي في موضعهما المناسب، وفقا لمتطلبات البحث، مما يمكن أن نسميه المسلك التكاملي الذي أخذ به في العصور الحديثة (دويدري، 2000، ص 235) أكثر من العصور القديمة، وظهر ذلك جليّا في شعر الخليل، نحو قوله (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 27):

إنْ كنتَ لستَ معيَ فالذكرُ منكَ هُنا يرعاكَ قلبي وإن غُيّبْتَ عنْ بصـري

العينُ تَفْقدُ مـن تهـــوى وتُبْصرُهُ وناظرُ القلب لا يخلو مـــن النظر

لقد نوّعَ الشاعرُ بينَ الإيقاع الكميّ والإيقاع الكيفيّ، والعروض الكميُّ عند العرب لا يقارن بأيّ نظام عروضيّ آخر (سزكين، 1991: 1/ 20)، حيثُ بدأَ بالمستوى الأوّل: الذي يعتمدُ الإيقاعُ فيه على نظام المقاطع الثُّنائيّ (ناظر) والثُّلاثيّ(بصري)؛ ويعتمدُ على الصيغة (يفعل) التي تدلُّ على التغير لكونها مرتبطةً بالعين و(فاعل) و(فعل) يدلان على الثبوت لكونهما مرتبطتين بالعقل.

وكذلك استعملَ المشتقَ (ناظر) الّذي يدلّ على (الحدث + الفاعل) والفعلَ (تُبْصرُهُ) يدلّ على (الحدث + الزمن) والاسمَ أو المصدر (النظر) يدل على (المعنى) أو (الحدث) وعلى هذا احتوى على حدث (إبصار القلب) للمفقود في تنوعاته الثلاثة مع التركيز على الحدث.

كما استعملَ المستوى الثاني: وهو الإيقاعُ الكيفيُّ، لكون الإيقاع يقومُ على النَّبْر في الكلمات، وربما في الكلمة الواحدة (ناظر) و(يرعاك) لكونهما متصلين بالعقل (نبر متصاعد) وهو وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا ما قورن ببقية الأصوات (قدور، 1996، ص 163)، ويركز على بؤرة البيت (محور المعنى).

وكذلك مستوى التنغيم: حيث يعتمد على أصوات الجُمَل، من صعود وانحدار وما شابه ذلك، نحو: يرعاكَ قلبي، يقول تمّام حسّان -يرحمه الله-: "وجود النَّبر والتنغيم بالذات في الكلام المسموع دون المكتوب يجعل الأول أقدر في الكشف عن ظلال المعنى، ودقائقه من الثاني" (حسّان، 2006، ص 47).

وقد نصّ الدّكتور كمال أبو ديب على الإيقاع العدديّ في الشعر العربيّ، يقول: "يتضح أن ثمّة شرطين لاتحاد الدور الإيقاعيّ لوحدتين إيقاعيتين في الشعر العربي: الأوّل: هو توحد القيمة العدديّة لهما، والثاني هو اتّحاد موقع النواة فيهما أو تناظر موقعي هذه النواة فيهما" (أبو ديب، 1974، ص 75)، ويظهر ذلك جليًّا في موقف الخليل مع ابنه، عندما قطّع بيت شعر بأوزان العروض، فخرج إلى النَّاس، وقال: إنَّ أبي قد جُنَّ، فدخلوا عليه وأخبروه بما قال ابنه، فقال مخاطبًا له (خليفة، 2018، ص 11):

لـوكنـت تعلـم مـا أقـول عـذرتني أوكنت تعلـم ما تقـول عـذلتكا

لكـــن جهلـــت مقـــالتي فعـــذلتني وعلـــمت أنَّـك جاهـل فعـذرتكا

حيث بنى بيتيه على القيمة العددية للإيقاع من خلال الإحصاء الآتي:

الكلمة	العدد	الكلمة	العدد
كنت	2	عذرتك	2
تعلم	2	عذلتك	2
تجهل	2	تقول	2

وقد قام البيتان على اتّحاد موقع النواة فيهما أو تناظر موقعي النواة، وذلك من خلال الجدولين الآتيين:

	النواة المكررة		النواة المكررة
البيت الأول	كنت	البيت الثاني	تجهل
	تعلم		-
	أقول		-

البيت الأول	العدد	البيت الثاني	العدد
أقول	1	عذلتني	1
عذلتكا	1	عذرتكا	1
تعلم	2	تجهل	2

وقامت دلالة البيتين على العلاقات الإيقاعيّة الآتية:

العلاقة الضدية: العلم – الجهل.

علاقة المقابلة: تعلم ما أقول - تعلم ما تقول.

علاقة التوازي: جهلت مقالتي - وعلمت أنَّك جاهل.

علاقة التقاطع: عذرتني - عذلتكا – فعذلتني - فعذرتكا.

والشعر يجمع بين الكميّ والكيفي، وإن كان الكميّ أسبق، بينما النثر والنظم يكتفيان بواحد منهما، حسب طبيعة الفن، نحو قول الخليل من البحر الطويل (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 21):

وما النّاسُ إلّا واحدٌ من ثلاثةٍ ... شريفٌ ومشروفٌ ومثلٌ مقاومُ

فأمّا الّذي فوقي فأعرفُ فضلَه ... و أتبع فيه الحقَّ والحقُّ لازمُ

وأمَّا الَّذي مثلي فإن زلّ أوهفا ... تفضلتُ إن الفضلَ بالعزّ حاكمُ

وأمّا الّذي دوني فإن قال صنتُ ... عن إجابته عرضي وإن لام لائمُ

حيث ظهر الإيقاع الكميّ في البيت من خلال تكرار عشر كلمات، هي (وما - النّاس - شريف - مشروف - أمّا - الّذي - الحق - الحق - أمّا - الّذي - تفضلت - الفضل - أمّا - الّذي - لام - لائم).

الصنف	الإجراء حياله
فأمّا الّذي فوقي	أتبع فيه الحقَّ والحقُّ...
وأمَّا الَّذي مثلي	تفضلتُ إنَّ الفضلَ...
وأمّا الّذي دوني	صنتُ عن إجابته عرضي وإن لام لائمُ...

وهذا التّكرار مبتغاه كشف المعنى المحوريّ (البؤري) وهو توضيح الأصناف الثلاثة، مع بيان إجراء كل صنف حسب الجدول الآتي:

والإيقاع الكيفيّ برز بصورة عامة من خلال توزيع الكلمات المكررة في الأبيات، في كل شطر كلمتان بؤريتان، كما في الجدول:

الشطر	الكلمات المكررة
الأوّل	وأمَّا الَّذي فوقي
الثاني	الحقَّ والحقُّ
الثالث	وأمَّا الَّذي مثلي
الرابع	تفضلتُ إنَّ الفضلَ
الخامس	وأمّا الّذي دوني
السادس	وإن لام لائمُ

وقد يكون الإيقاع الكيفيّ خاصًا ومركزًا في مكان معين في النّص؛ لأنّ المعنى يتطلب ذلك كتكرار (أمّا الّذي) في بداية كل بيت؛ لأنّه موطن قوة المعنى، أو تكرار صيغة (فاعل) في نهاية كل بيت؛ لأنّه موطن تغيير المعنى، وللعناية به؛ لكون اسم الفاعل يدل على الحدث مع الاهتمام بصاحبه على وجه الثبوت، يقول ابن هشام:" ما دل على الحدث والحدوث وفاعله" (ابن هشام، 2008: 3/ 181) مثل: (لازم) و(حاكم) و(لائم) لأنّهم مدار المعنى على سبيل الثبوت، وهذا يظهر من قوله (الحدوث) وهذا الأثر الصرفيّ للإيقاع.

الإيقاعُ المرئيُّ:

اعتمدَ بدايةً على ترك فراغاتٍ بيضاءَ في الأبيات؛ ثم انتقلَ إلى استخدام الرموز والعلامات العلميَّة، وخاصةً الأشكال الهندسية؛ ليتجلَّى فيما بعد، في تشكيل رسومٍ فنيةٍ، ليس من الخطوط، وإنما من كلمات القصيدة ذاتها، وتظهر المعادلة من خلال قول الخليل (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 16):

إذا كنتَ لا تَدري ولـم تَكُ كالــذي يُشاورُ من يدري فكيفَ إذًا تــدري

جهلتَ فلـــم تدر بأنَّـك جاهلٌ وأنَّك لا تـدري بأنَّـك لا تـــدري
ومن أعظم البلوى بأنَّـك جـاهلٌ فمن لي بأنْ تَدري بأنَّكَ لا تَـــدري
رُبَّ امرئٍ يَجـــري ويـــَدري بأنَّهُ إذا كانَ لا يـدري جهـَولٌ بما يجـــري

فقد شيّد الخليل معمارية الأبيات من خلال الأشكال الهندسية في الأبيات حيث وزّع (لا تدري) ست مرات في كل بيت من الأبيات السابقة؛ لأنّها بؤرة المعنى.

كما قابل بين (جاهل) و(تدري) بواقع أربع مرات لكل واحدة، على سبيل المتقابلات، كل طرف يكشف معنى الطرف الآخر؛ وعلى هذا تتضح الصورة الهندسية للأبيات من خلال الشكل الآتي:

إذا كنتَ لا تَدري ولـم تَكُ كالـذي يُشاورُ من يدري فكيفَ إذًا تـدري
جهلتَ فلـــم تدر بأنَّـك جاهلٌ و أنَّك لا تـدري بأنَّـك لا تـــدري
ومن أعظم البلوى بأنَّـك جـاهلٌ فمن لي بأنْ تَدري بأنَّكَ لا تَـــدري
رُبَّ امرئٍ يَجـــري ويـــَدري بأنَّهُ إذا كانَ لا يـدري جهـَولٌ بما يجـــري

وقد أظهرَ الخليلُ أنَّ الشعرَ الغنائيَّ انعكاسٌ للواقع الحياتيّ، وتصويرٌ دقيقٌ لكل ما يحويه من صورٍ وجدانيّةٍ، ومن شوقٍ وحنينٍ وحزنٍ ووجدٍ وحبٍ وألمٍ.

ولذلك نجدُ أنَّ الخليلَ قد ألَّفَ كتابًا في الإيقاع وموسيقى الشعر أسمَاه (كتابَ النغم) وتأثَّرَ به وبمنهجه إسحاقُ بنُ إبراهيمَ الموصليُّ، وقد أقرَّ بذلك عندما قالَ له إبراهيمُ المهديُّ: "أحسنتَ يا أبا محمدٍ، وكثيرًا ما تُحسنُ" قالَ: "بل أحسنَ الخليلُ أنَّهُ جعلَ السبيلَ إلى الإحسان" (الزُّبيديّ، 1973، ص 46).

بل رسمَ لنا الخليلُ لوحةً (صورةً) فنيةً رسامَها الخليلُ وأدواتُها اللُّغةُ وقد سمَّاها جمالُ صقر بالنظرية الصَّرفيَّة العروضيَّة، ويمثُلُها قولُ الخليل من البحر السريع (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 27):

يا ويحَ قلبي من دواعي الهوى إذْ رحلَ الجيرانُ عنـدَ الغـروبْ
أتبعتُهُم طَـرْفي وقـــد أمعنـوا ودمـعُ عينيّ كفيض الغـــروبْ
بانـــوا وفيـهم طفْلـةٌ حرةٌ تفترُعـن مثـل أقـاحي الغـروبْ

صيغة (فعول) تدلُّ على الاختفاء في البيت الأول، إذ يُقصد بها غروب الشمس، وفي البيت الثاني دلو الماء في البئر، وفي البيت الثالث الوهاد التي فيها المرتفعات والمنخفضات التي يختفي فيها الشخص.

وهذا من قبيل المشترك اللّفظيّ؛ لأنَّ الألفاظ تشابهت في اللّفظ واختلفت في المعنى (ابن يعيش، 2012، ص 247)، ويعود هذا إلى التّطور اللّغويّ، والاستعمال المجازي لكلمة (غروب) (عبدالتّواب، 1999، ص 324)، ووجود هذا المشترك في الأضرب يشكل الإيقاع الصَّوتي بشقيه العددي بتكرار صيغة فعول ثلاث

مرات، والموقعي بوضع هذه الصيغة في موقع ثابت في ضرب كل بيت، وهذا - برأيي - هو الذي خدم الإيقاع الصَّوتيّ.

وفي هذا النّص تزامن الإيقاع الصَّوتي مع الإيقاع الصَّرفي ممّا أدى إلى صخبٍ صوتيّ كشف عن معنى رحيل الجيران وألمه، وهو واقف يتبعهم طرفه مع سيل الدموع على خده، حتَّى اختفت أجسادهم في الوهاد بمرتفعاته ومنخفضاته، وقد اختصر هذه اللوحة بصيغة (فعول) التي تدل على الخفاء، التي تصاحبها اهتزازات محسوسة في موجات الهواء، وتنتشر لتستقر في السمع، فتوحي بدلائلها، فيفسره التشابك العصبي في الدماغ (النمارنة، 2007، ص 16).

وهذا يدعونا إلى القول بأنَّ إيقاعَ الشعر لا يقتصرُ على الوزن فحسبْ، وإنما تنبعُ آثارُه من قيم التوازن الصَّوتيّ، التي تُعد أساسية في كل شعرٍ أصيلٍ، ومن ذلك التوازن بين الإيقاع الصّوتيّ والإيقاع الصّرفيّ والإيقاع التّركيبيّ والإيقاع الدّلالي، كما في قول الخليلُ من البحر المتقارب (خليل، 2009، ص 27):

وقبلَك داوى المريضَ الطبيبُ فعاشَ المريضُ وماتَ الطبيبْ

فكنْ مستعدًا لداعي الفناء فإنَّ الَّذي هو آتٍ قريبْ

حيثُ كشفَ الخليلُ في البيتين عن المستوى الدّلاليّ عن طريق الطباق (عاش ومات) والتَّقديم والتَّأخير النَّحويّ (داوى المريضَ الطبيبُ) للتناسب اللَّفظيّ الموسيقيّ في النَّص: (مريض طبيب) (مريض طبيب).

ولعلّ تقديم المفعول على الفاعل سببه انسجام الإيقاع في النّص، وذلك من خلال ثلاثة جوانب، هي:

1- الأثر المعنويّ والصّوتيّ من خلال الترتيب بين (مريض) و(طبيب) حيث قدّم المريض؛ لأنّه هو المعني بالمداواة، وأخَّر الفاعل الَّذي حقّه التَّقديم، ويحكم هذا التَّقديم والتَّأخير.

2- الأثر في بنية الكلمة وهي صيغة (فعيل) في قافية البيتين، ويجيء غالبا من (فَعُل) بضم العين وكسرها في الماضي والمضارع على فعيل؛ ليدل على العلل والأحزان والعيوب، كمريض، والياء زائدة (الجرجاني، 1987، ص 48-90).

3- الأثر التركيبي من خلال تقديم المفعول به وتأخير الفاعل في (داوى المريضَ الطبيبُ).

وكذلك ظهرَ الأثر الصّوتيّ – وهو مبتغى الإيقاع الأول- من خلال التساوق في الوزن العروضيّ معَ الوزن الصرفيّ في القصيدة، وهو من قولهم: تساوقت الإبل تساوقًا إذا تتابعت، وأما استعمال التساوق في غير هذا الموضع بمعنى التساوي فمستنكر (ابن الصلاح، 2011: 4/ 375)، وقد ظهر من خلال قول الخليل (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 27):

وما النَّاسُ إلَّا واحدٌ من ثلاثةٍ شريفٌ ومَشروفٌ ومَثَلٌ مُقَاومُ

هذا البيت من البحر الطويل الَّذي يحتوي على تفعيلة (فعولن)، وهي وزنٌ عروضيٌّ، و(مفعول) وهي وزنٌ صرفيٌّ، ويلحقُ (فعولن) في الحشو القبضُ وهو حذفُ الخامس الساكن فتُصبحُ (فعول) و(مفاعيلن) تصبحُ (مفاعلن) بعد الكفّ، وهو حذفُ السابع الساكن على (مفاعيلن) فتصبحُ (مفاعيل) وعلى هذا تتتابع (فعولن وفعول ومفاعيلن ومفاعلن وفعيل) وقد ذكر اللّغويون أنّ فَعيلا إذا كانتْ في مَعْنى مَفْعُولٍ فالمؤنَّثُ والمذكَّرُ يَسْتَوِيَان فيه بمنزلة فَعُولٍ (الفارسيّ، 1999، ص 482)، وقد ظهر هذا التتابع في بيتٍ واحدٍ ممّا يُظهر صخبًا صوتيًّا منسجمًا وتناغمًا في الأبنية والصيغ؛ لذا جسّد هذا الإيقاع ذلك الانسجام الصّوتيّ، والتناغم في الأبنية والصيغ، ممّا يخدم المعنى العام للبيت، وهو إظهار أصناف النّاس الثلاثة.

إذنْ، فالوحداتُ الصَّوتيَّةُ هي مادَّةُ الشاعر في خلق إيقاعه، فمن تركيبها وتكرارها بكيفيةٍ معينةٍ يتولَّدُ الإيقاعُ الشعريُّ، ولقد اكتشفَ الخليلُ بنُ أحمدَ الفراهيديُّ الأساسَ الصَّوتيَّ الَّذي بنى عليه الشاعرُ العربيُّ إيقاعَهُ، وهو أساسٌ بسيطٌ يقومُ على الانسجام بينَ تفعيلات الوزن العروضيّ والصيغ الصَّرفيَّة.

وظهرَ الإيقاعُ السمعيُّ والرنَّانُ والموزونُ من خلال النَّص (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 16):

إذا كنتَ لا تَدري ولم تَكُ كالذي يُشاورُ من يدري فكيفَ إذًا تدري
جهلتَ فلم تدربأنَّك جاهلٌ و أنَّك لا تدري بأنَّك لا تدري
ومن أعظم البلوى بأنَّك جاهلٌ فمن لي بأنْ تَدري بأنَّكَ لا تَدري
رُبَّ امرئٍ يَجري ويَدري بأنَّهُ إذا كانَ لا يدري جهَولٌ بما يجري

الإيقاعُ السمعيُّ:

يظهرُ من خلال النَّص عن طريق التَّكرار المناسب للكلمات لكيْ تظهرَ الجملةُ الموسيقيّةُ، وتطرب لها الأذن، وهذا يحتاج إلى رصف متين كالتكرار، كما في تكرار (تدري) و(جاهل) و(يجري) لأَن اسْم الْفَاعل - وَإِن أجري مجْرى الْفعْل - لم يخرج عَن حكم الاسمية، وَلأَجل كَونه اسْما، جَازَ أَن يجر مَا بعده، وَلأَجل مَا بَينه وَبَين الْمُضَارع من الشّبَه في الحركات والسكنات (ابن الورّاق، 1999، ص 302)، جَازَ أَن ينصب؛ لذا ساوق في التكرار بين الفعل المضارع واسم الفاعل.

ويظهر أن الإيقاع السمعي يبعث الجمال في موسيقا الشعر، ويرجع هذا إلى الانسجام الذي يدرك بالسمع، وهذا يؤثر في السامع، فيجتمع تأثير المعنى، والصورة مع تأثير الإيقاع الموسيقي في الشعر، فيكون للشعر الوقع المميز في النفس (محمد، 1417، ص 263).

الإيقاعُ الرنَّانُ:

وقد فسّره محمود السعران تفسيرًا صوتيًّا، عندما قال: "فالصفات المميزة للصوائت تعتمد على شكل الممر المفتوح فوق الحنجرة، هذا الممر الذي يكون فراغًا رنانًا، يغير نوع الصوت الحادث عن ذبذبة الوترين الصوتيين" (السعران، 1997، ص 90).

ويبرز من خلال توزيع الألفاظ بشكلٍ متساوٍ على مدار النَّص، كما في توزيع (أنّك) و(تدري) و(لا تدري) و(يجري) و(جهلت) بشكل متساوٍ؛ حتَّى يستمر الإيقاع والموسيقى حتّى نهاية النّص، ويشترط لذلك الاستمرار حتى يظهر رنين الموسيقى، وصخبها الصّوتيّ.

الإيقاعُ الموزونُ:

يظهر في نص الخليل السابق عن طريق تحقيق التَّوازن بينَ الألفاظ من خلال استخدام الألفاظ ذات الرنين الطويل القويّ في أماكنَ محددةٍ في النَّص كـ (تدري) و(جاهل) والتّوازي بينهما في النَّص، وهما بؤرةُ المعنى المرادُ، عن طريق التقابل والتوازي.

بل صور لنا الجاحظ هذا الإيقاع، بقوله: "والضرب بالطبل على الإيقاع الموزون، من غير تأديبٍ ولا تعليم" (الجاحظ، 1964: 1/ 95). أي يظهر بطريقة عفوية في النّص الشعريّ.

ومن خلال النَّص، نجدُ أنَّ الخليلَ بنَ أحمدَ الفراهيديَّ مزجَ بينَ علميّ العروض والبلاغة؛ لكي يشيّدَ معماريَّة النَّص، ممّا يؤدي إلى تناسب وانتظام حركة الإيقاع؛ وهذا يكشفُ جليًّا التَّوزيعَ الصَّحيحَ للأصوات والنغمات في النَّص البلاغيّ.

كما يظهر من خلال النظر في نوعي الإيقاع الصَّوتيّ والمعنويّ على السواء، فإنّ أحدهما ليس أضعف أثرًا من الآخر في إنتاج المعنى في قلب المتلقي، وإن يكن إدراك أثر الإيقاع الصّوتيّ في ذلك أسرع من إدراك أثر الإيقاع المعنويّ، فإنّه قد يكون ألطف حين يدق، فيحتاج المرء معه إلى مزيد اعتناء.

المبحث الثالث: الإيقاعُ البلاغيّ و أثره في الدلالة

يتحقق من خلال نَسَق الإيقاع، وانسجام الجرس، وكشف المعنى المراد (بنت الشاطئ، د.ت، ص 275)، نحو قول الخليل (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 27):

إنْ كنتَ لستَ معيَ فالذكرُ منكَ هُنا يرعاكَ قلبي وإن غُيّبْتَ عنْ بصري
العينُ تَفْقدُ من تهـــوى وتُبْصرُهُ وناظرُ القلب لا يخلو مـــن النظر

يظهر الإيقاعُ البلاغيّ من خلال المستويين:

أ) **المستوى الصَّوتيّ:** كالجناس والتكرار بشكلٍ عامٍ، مثل: تكرار (البصر)، و(النظر) و(الفقد) وهو بؤرةُ المعنى أو مركزُهُ؛ لكونه يتحدّث عن ثنائية العين حين تفقد جسد المحبوب، والقلب حين ينظر.

وقد استعملَ الفراهيديُّ ثنائيَّة (النظر) والبصر)، قال تعالى: (وَتَرَاهُم يَنْظُرُونَ إِلَيكَ وَهُم لاَ يُبْصِرُون) [الأعراف: 198] في هذه الآية نلاحظُ فرقًا بينهما: فالبصرُ أقوى وأعمقُ وأشملُ من النظر؛ لأنَّ البصرَ رؤيةُ الأشياء معَ استخدام العقل والتركيز وهو ما يريده الخليل (والنظرُ) رؤيةُ الأشياء دونَ استخدام العقل.

ومثله تكرار (زر) في بداية البيتين لكونهما موطن قوة؛ لكشف المعنى المراد، وكذلك تكرار (القصر) و(الوادي) ؛ لكونهم محور المعنى المراد، وهو ثنائيّة (زيارة القصر) و(زيارة الوادي) وهذا يخدم المستوى الصّوتيّ، كما في قول الخليل من البحر البسيط (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 26):

زروادي القصرنعم القصروالوادي لا بدَّ مـــن زورة مـــن غيرميعـاد

زُرْهُ فليـس لـه شبـــهٌ يعـــــــادله من منزلٍ حاضرٍإن شئت أوبادِ

وكذلك الإيقاع البلاغيّ يخدم الدّلالة أو المعنى من خلال الطباق في (حاضرٍ إن شئت أو بادِ) الّذي يكشف معنى الإحاطة، في عدم وجود شبيهٍ للقصر المراد في البيتين في وقت الحاضر وكذلك في وقت البادي، كما سيأتي.

وقد ظهر قانون (الخفض) الذي يعتمد على معرفة الشروط اللازمة لوقوع الرأي، وإصدار الحكم، وإذ لم تصدق الحجج في السلالم الحجاجية لم يدل القول على مقصوده، كما أن نقيض هذه الحجج في المراتب التي تقع تحته في السلم يدل على نقيض مدلول القول (العزاويّ، 2006، ص 24)، ومن شروط هذا القصر: أنّه نعم القصر، ولم يشبهه قصر لا في الحاضر ولا في البادي، وزيارته عفويّة من غير ميعاد.

ب) **المستوى الدّلاليّ:** كالطباق في الأبيات السابقة، مثل: تَفْقدُ – وتُبصرُه.

وهذا يدل دلالة قاطعة على أنَّ من أثار الإيقاع الصّوتيّ الأثر الدّلاليّ أو المعنويّ، ومن ذلك قول الخليل في حِكَمه وزهده من البحر الوافر (الضامن، والحيدريّ، 1987، ص 23):

إذا ضـيّقتَ أمـرًا زاد ضـيقًا وإن هوّنـت صـعب الأمـرهانـا

فـلا تجـزع لأمـرٍضـاق شـيئًا فكـم صـعبٍ تشـــدّد ثـم لانـا

حيث كشف المعنى الإيقاع البلاغيّ التكراريّ معنيين محوريين (إذا ضيقت الأمور ضاقت عليك)، وإن كانت واسعة (أمر سلبي) وخلاف ذلك (إذا هوّنت الأمر هان)، وإن كان صعبًا (أمر إيجابي).

ثم اختصر الخليل المعنى عن طريق الطباق، حتى أصبح كالحكمة أو المثل السائر بين الناس، عندما ذكر أن الصعب أحيانا يلين بعد الشدة، فلا تجزع من الأمور إذا اشتدّت فستلين، وعلى هذا صور الخليل المعنى عن طريق التقابل المعنوي (التكرار) والتقابل اللّفظي عن طريق الطباق، وقد صاغ ذلك عن طريق (كم) الخبريّة؛ ليخبر عن عدد أو معنى كثير.

وحول تلك المتقابلات ظهر (قانون القلب) في جعل المخاطب يولي اهتمامه الأكبر لفهم الحجج المرادة؛ لأنه يركز على الأسباب المؤدية إلى المعنى الأقوى المراد في الأبيات؛ كونه يعتمد على الترتيب حسب القوة والضعف (العزاويّ، 2006، ص 22)، وينصب ذلك على البيت الثاني، إذ تكوّن من الحجة (فلا تجزع لأمرٍ ضاق شيئًا) ثمَّ النتيجة الأقوى (كم صعبٍ تشــدّد ثم لانا)، وقد بسط النتيجة عن طريق الإيقاع الصّرفي في الصيغتين (لان) و(هان) في القافيتين السابقتين؛ لكي يتشكّل من خلالهما الإيقاع الصوتي ثم الإيقاع الدّلاليّ.

والناظر في أساليب البيان العربي يدرك جليًا قوانين الإيقاع المدرجة في باب الانسجام، وأكثر ما تجد هذا في ما يعرف بضروب البديع سواء أكان معنويًا أم لفظيًا (محمد، 2020، ص 229) -كما في الشواهد السابقة-.

يدلُّ هذا دلالة قاطعة على أنّ الإيقاع البلاغيّ هو أسلوب يعتمد على التقابل بين المعاني، سواء أكان ذلك بين المفردات أم الجمل، بل إنَّك لترى توقيعًا تقابليًا بين المعانيّ في شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ (محمد، 2020، ص 229)، ويكشف هذا قول الخليل من البحر البسيط:

ما ازددت في أدبي حرفًا أُسر به إلَّا تبيّنـت حرفًـا تحتـه شـوم

إنّ المقـدّم في حــدقٍ بصنعته أنّـى توجّـه فيـها فهـو محـروم

حيث تشكّل البيت من خلال التقابل عن طريق الطباق بين (حرف أُسر به) و(حرف تحته شوم) و(هو محروم).

كما تكوّن قانون النفي الَّذي يقوم على حجة تبحث عن الوصول إلى نتيجة، فإنَّ نقيض الحجة نقيضٌ للنتيجة (العزاويّ، 2006، ص 60)، كما في (ما ازددت في أدبي حرفًا أُسر به) النتيجة (تبيّنت حرفًا تحته شوم) ونقيض الحجة يؤدي إلى نقيض النتيجة.

النتائج:

بعد التطواف في (أنماط الإيقاع وقوانين الخطاب في شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ، وأثرها على الصّوت والصيغ والدّلالة) وقف البحث على جوانب، منها:

أوّلًا: يقوم التّحليل الإيقاعيّ (الصّوتيّ) في شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ، على مستويات ثلاثة، هي:

المستوى الثمانيّ: يقوم على تقسيم البيتين إلى أربعة أقسام، كل قسم يتكوّن من ثنائيتين، وكل ثنائيتين في شطر، حتّى يظهر المعنى المحوري (البؤري) والخطاب فيهما يقوم على قوانين الخطاب، وهي: قانون النفي، وقانون القلب، وقانون الخفض.

المستوى الرُّباعيّ: يقوم على تقسيم البيتين إلى قسمين، كل قسم يتكوّن من ثنائيتين، وكل ثنائيّة في شطر، حتّى يظهر المعنى المحوري (البؤري) والخطاب فيهما يقوم على قوانين الخطاب، وهي: قانون النفي، وقانون القلب، وقانون الخفض.

المستوى الثُّنائيّ: يقوم على تقسيم البيتين إلى قسمين، كل قسم يتكوّن من ثنائيتين، وكل ثنائيّة في بيت، حتّى يظهر المعنى المحوري (البؤري) والخطاب فيهما يقوم على قوانين الخطاب، وهي: قانون النفي، وقانون القلب، وقانون الخفض.

ثانيًا: كشف البحث عن أنّ هناك علاقة وثيقة لا تنفك بين الإيقاع الصّوتيّ والإيقاع الدّلاليّ، وأنّ الصّوت هو البؤرة الأولى لتحليل الإيقاع.

ثالثًا: الإيقاع الصّوتي الخارجي بعد الإيقاع الصّوتي الداخلي؛ لأن الإيقاع الصّوتي الداخلي هو التوقيع الترنميّ الموسيقيّ الّذي عن طريقه يكتمل التعبير الشعريّ في شعر الخليل.

رابعًا: تحقق القانون الخطابي الأوّل في شعر الخليل، والوظيفة الّتي ولّدها تأثير المتكلم على المخاطب في وضع الاحتمالات أمامه، وإثارة التفكير المنطقي، وعدم التسليم بالموجود بل البحث في الخيارات المتاحة، وإبراز المراد للمتلقي.

خامسًا: تحقق القانون الخطابي الثاني في شعر الخليل، وأدى وظيفة مفادها جعل المخاطب يولي اهتمامه الأكبر لفهم الحجج المرادة؛ لأنه يركز على الأسباب المؤدية إلى المعنى الأقوى المراد في الأبيات؛ كونه يعتمد على الترتيب حسب القوة والضعف.

سادسًا: تحقق القانون الخطابي الثالث في شعر الخليل، إذ يعتمد على معرفة الشروط اللازمة لوقوع الرأي، وإصدار الحكم، وإذا لم تصدق الحجج لم يدل القول على مراده.

سابعًا: أظهر البحث أن الإيقاع الخارجي منبثق من الإيقاع الداخلي، وأن قوانين الخطاب منبثقة من الإيقاع الداخلي، وهي عملية متسلسلة، ومرتبة، وتكامليّة.

ثامنًا: أبرز البحث أن المتقابلات والمتضادات في شعر الخليل يتحقق فيها الإيقاع، وكذلك قوانين الخطاب، وهذا هو وجه التشابه بينهما.

تاسعًا: أكّد البحث أنّ للإيقاع أثرًا صوتيًّا ودلاليًّا وصرفيًّا وتركيبيًّا.

عاشرًا: كشف البحث عن أنّ للإيقاع الكيفي نوعين، هما: إيقاع كيفيّ عام في النّص كاملًا، وإيقاع كيفيّ خاص يتركّز في مواطن خاصة في النّص.

حادي عشر: الإيقاع البلاغيّ ظهر في شعر الخلال من خلال أسلوب يعتمد على الإيقاع بين المعاني في المفردات أو الجمل، ويظهر جليًّا في ضروب البديع سواء أكان معنويًا أم لفظيًا.

ثاني عشر: الإيقاع البلاغيّ يقوم على ركنين، هما: الصّوت، والمعنى.

ومن أبرز توصيات البحث:

- دراسة اللسانيات الاجتماعيّة من خلال شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ.
- الوقوف على الصورة الشعرية تداوليًّا من خلال شعر الخليل بن أحمد الفراهيديّ.

المراجع:

أحمد، محمد فتوح. (1998). *الروافد المستطرفة بين جدليات الإبداع والتلقي*، مطبوعات جامعة الكويت.

إمام، إبراهيم. (1931). *دراسات في الفن الصحفي* (ط.1). مكتبة الأنجلو المصرية.

بنت الشاطئ، عائشة عبد الرحمن. (1987). *الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق* (ط.3). دار المعارف.

التبريزي، الخطيب. (1994). *الكافي في العروض والقافية* (إبراهيم شمس الدين، تحقيق)، دار الكتب العلمية.

الجاحظ. (1423). *الرسائل الأدبيَّة* (ط.2). دار ومكتبة الهلال.

جبل، محمد حسن. (2010). *المعجم الاشتقاقي المؤصل* (ط.1). مكتبة الآداب.

جدوع، عزة محمد. (2003). *موسيقى الشعر العربي بين القديم والحديث* مكتبة الرشد.

الجرجاني، عبد القاهر. (1987). *المفتاح في الصّرف* (علي توفيق الحمد، تحقيق ط.1)، مؤسسة الرسالة، دار الأمل.

حسان، تمّام. (2006). *اللغة العربيّة معناها ومبناها* (ط.5). عالم الكتب.

ابن خلدون. (2010). *مقدّمة ابن خلدون* (ط.1). إحياء التراث العربي.

ابن خلكان. (د.ت). *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان* (إحسان عباس، تحقيق)، دار صادر.

خليفة، أحمد عبدالمجيد. (2018). الخليل بن أحمد الفراهيديُّ الأزديُّ الأسطورة شعره وجهوده في خدمة العربيَّة، *مجلة الكلية الجامعيَّة بالجموم*، *9*(4)، 22-37.

خليل، فتوح أحمد. (2009). تساوق الوزن العروضيّ مع الوزن الصَّرفيّ في القصيدة العربيَّة، *المجلة العلمية لكلية الآداب*، سوهاج، (30)، 9-57.

دويدري، رجاء وحيد. (2000). *البحث العلمي أساسياته النظرية وممارساته العلميّة* (ط.1). دار الفكر المعاصر.

أبو ديب، أبو ديب. (1974). *في البنية الإيقاعيَّة للشعر العربيّ* (ط.1). دار العلم للملايين.

الذهبي، محمد أحمد. (1985). *سير أعلام النبلاء* (حسين أسد وآخرين، تحقيق ط.1)، مؤسسة الرسالة.

الزبيدي، أبو بكر. (1973). *طبقات النَّحويين واللُّغويين* (محمد أبو الفضل إبراهيم، تحقيق ط.2)، دار المعارف.

سزكين، فؤاد. (1991). *تاريخ التراث العربي* (محمود فهمي حجازي، ترجمة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

الشافعي، حسن العطار. (د.ت). *حاشية العطار على شرح الجلال المحلي على جمع الجوامع*، دار الكتب العلمية.

الضامن، حاتم، والحيدري، ضياء الدين. (1973). *شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي*، مطبعة المعارف.

ضيف، شوقي. (1402). *المدارس النّحويّة*، دار المعارف.

ضيف، شوقي. (1943). *الفن ومذاهبه في الشعر العربي* (ط.2). دار المعارف.

عبدالتواب، رمضان. (1997). *المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللُّغويّ*، مكتبة الخانجيّ.

عبدالتّواب، رمضان. (1999). *فصول في فقه العربيّة* (ط.6)، مكتبة الخانجي.

عبدالرحمن، طه. (2000). *في أصول الحوار وتجديد علم الكلام* (ط.2). المركز الثقافي العربي.
عتيق، عبدالعزيز. (2001). *علم العروض والقافية*، دار النهضة العربية.
العزاوي، أبو بكر. (2006). *اللُّغة والحجاج* (ط.1). العمدة في الطبع.
ابن العماد، عبد الحي بن أحمد. (1399). شذرات الذهب في أخبار من ذهب (ط.2)، دار المسيرة.
الفارسي، أبو علي. (1999). *التكملة* (كاظم بحر المرجان، تحقيق ط.2)، عالم الكتب.
القادوسي، عبد الرزاق حمودة. (2010). *أثر القراءات القرآنية في الصناعة المعجمية، تاج العروس أنموذجا* [أطروحة دكتوراه غير منشورة]، جامعة حلوان.
قدور، أحمد محمد. (1996). *مبادئ اللّسانيات* (ط.1). دار الفكر.
ابن الصلاح، عثمان بن عبد الرحمن. (2011). *شرح مشكل الوسيط* (عبدالمنعم خليفة بلال، تحقيق ط.1)، دار كنوز إشبيليا.
المجذوب، عبدالله الطيب. (1989). *المرشد إلى فهم أشعار العرب* دار الآثار الإسلاميّة.
مجموعة أساتذة، (2018) *أصول البحث الأدبي ومصادره: منهج من مناهج جامعة المدينة العالميّة*، جامعة المدينة العالميّة.
محمد، محمود توفيق. (2020). *العزف على أنوار الذكر معالم الطريق إلى فقه المعنى القرآني في سياق السورة* (ط.1). جامع الأزهر.
محمد، محمود سالم. (1417). *المدائح النبويّة حتّى نهاية العصر المملوكيّ* (ط.1). دار الفكر.
المطعني، عبد العظيم. (1992). *خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغيّة*، (ط.1). مكتبة وهبة.
مندور، محمد. (2004). *في الميزان الجديد*، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
ابن النديم، محمد بن اسحاق. (2013). *الفهرست*، دار المعارف.
النمارنة، إبراهيم مصطفى. (2007). *أصوات اللّغة العربيَّة: الفونتيك والفونولوجيا* (ط.1). دار الأندلس للنشر والتوزيع.
ابن هشام، جمال الدين. (2008). *أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك*، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
ابن الورّاق، المظفر بن نصر بن سيّار. (1999). علل النحو (محمود جاسم الدرويش، تحقيق ط.1)، مكتبة الرشد.
ياسوف، أحمد. (1999). *جماليات المفردة القرآنية* (ط.2). دار المكتبي.
ابن يعيش. (2012). *شرح الملوكيّ في التَّصريف* (محمد حسين المحرصاوي، تحقيق)، دار الكتب والوثائق القومية.
يقطين، سعيد. (1993). *تحليل الخطاب الروائي* بيروت، المركز الثقافي العربي.

Arabic References

Aḥmad, Muḥammad Fattūḥ. (1998). *al-Rawāfid al-mustaṭrafah bayna jadalīyāt al-ibdāʿ wa-al-talaqqī*, Maṭbūʿāt Jāmiʿat al-Kuwayt.

Imām, Ibrāhīm. (1931). *Dirāsāt fī al-fann al-ṣuḥufī* (1st ed.). Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah.

Bint al-Shāṭiʾ, ʿĀʾishah ʿAbd al-Raḥmān. (1987). *al-iʿjāz al-bayānī lil-Qurʾān wa-masāʾil Ibn al-Azraq* (3rd ed.). Dār al-Maʿārif.

al-Tabrīzī, al-Khaṭīb. (1994). *al-Kāfī fī al-ʿarūḍ wa-al-qāfiyah* (Ibrāhīm Shams al-Dīn, taḥqīq), Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

al-Jāḥiẓ. (1423). *al-rasāʾil al'dbyyah* (2nd ed.). Dār wa-Maktabat al-Hilāl.

Jabal, Muḥammad Ḥasan. (2010). *al-Muʿjam al-ishtiqāqī al-muʾaṣṣal* (1st ed.). Maktabat al-Ādāb.

Jaddūʿ, ʿAzzah Muḥammad. (2003). *Mūsīqá al-shiʿr al-ʿArabī bayna al-qadīm wa-al-ḥadīth*, Maktabat al-Rushd.

al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir. (1987). *al-Miftāḥ fī alṣṣrf* (ʿAlī Tawfīq al-Ḥamad, taḥqīq 1st ed.), Muʾassasat al-Risālah, Dār al-Amal.

Ḥassān, tmmām. (2006). *al-lughah al-ʿArabīyah maʿnāhā wmbnāhā* (5th ed.). ʿĀlam al-Kutub.

Ibn Khaldūn. (2010). *mqddmh Ibn Khaldūn* (1st ed.). Iḥyāʾ al-Turāth al-ʿArabī.

Khalīfah, Aḥmad ʿAbd-al-Majīd. (2018). al-Khalīl ibn Aḥmad alfrāhydyyu alʾzdyyu al-usṭūrah shiʿrih wa-juhūduhu fī khidmat alʿrbyyah, *Majallat al-Kullīyah aljām ʿyyah bāljmwm, 9*(4), 22-37.

Khalīl, Fattūḥ Aḥmad. (2009). tsāwq al-wazn alʿrwḍī maʿa al-wazn alṣṣarfī fī al-qaṣīdah alʿrbyyah, *al-Majallah al-ʿIlmīyah li-Kullīyat al-Ādāb, Sūhāj*, (30), 9-57.

Dwydry, Rajāʾ Waḥīd. (2000). *al-Baḥth al-ʿIlmī asāsyāth al-naẓarīyah wa-mumārasātuh alʿlmyyh* (1st ed.). Dār al-Fikr al-muʿāṣir.

Abū Dīb, Abū Dīb. (1974). *fī al-binyah alʾyqāʿyyah lil-shiʿr alʿrbī* (1st ed.). Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn.

al-Dhahabī, Muḥammad Aḥmad. (1985). *Siyar Aʿlām al-nubalāʾ* (Ḥusayn Asad wa-ākharīn, taḥqīq 1st ed.), Muʾassasat al-Risālah.

al-Zubaydī, Abū Bakr. (1973). *Ṭabaqāt alnnaḥwyyn wāllughwyyn* (Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, taḥqīq 2nd ed.), Dār al-Maʿārif.

Sizkīn, Fuʾād. (1991). *Tārīkh al-Turāth al-ʿArabī* (Maḥmūd Fahmī Ḥijāzī, tarjamat), Jāmiʿat al-Imām Muḥammad ibn Saʿūd al-Islāmīyah.

al-Shāfiʿī, Ḥasan al-ʿAṭṭār. (N. D). *Ḥāshiyat al-ʿAṭṭār ʿalá sharḥ al-Jalāl al-maḥallī ʿalá jamʿ al-jawāmiʿ*, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

al-Ḍāmin, Ḥātim, wālḥydry, Ḍiyāʾ al-Dīn. (1973). *shiʿr al-Khalīl ibn Aḥmad al-Farāhīdī*, Maṭbaʿat al-Maʿārif.

Ḍayf, Shawqī. (1402). *al-Madāris alnnḥwyyh*, Dār al-Maʿārif.

Ḍayf, Shawqī. (1943). *al-fann wa-madhāhibuhu fī al-shiʿr al-ʿArabī* (2nd ed.). Dār al-Maʿārif.

ʿBdāltwāb, Ramaḍān. (1997). *al-Madkhal ilá ʿilm alllghh wa-manāhij al-Baḥth alllughwī*, Maktabat alkhānjī.

ʿBdālttwāb, Ramaḍān. (1999). *fuṣūl fī fiqh al-ʿArabīyah* (6th ed.), Maktabat al-Khānjī.

ʿAbd-al-Raḥmān, Ṭāhā. (2000). *fī uṣūl al-Ḥiwār wa-tajdīd ʿilm al-kalām* (2nd ed.). al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.

ʿAtīq, ʿAbd-al-ʿAzīz. (2001). *ʿilm al-ʿarūḍ wa-al-qāfīyah*, Dār al-Nahḍah al-ʿArabīyah.

al-ʿAzzāwī, Abū Bakr. (2006). *alllughh wa-al-ḥijāj* (1st ed.). al-ʿUmdah fī al-ṭabʿ.

Ibn al-ʿImād, ʿAbd al-Ḥayy ibn Aḥmad. (1399). *Shadharāt al-dhahab fī Akhbār min dhahab* (2nd ed.), Dār al-Masīrah.

al-Fārisī, Abū ʿAlī. (1999). *al-Takmilah* (Kāẓim Baḥr al-marjān, taḥqīq 2nd ed.), ʿĀlam al-Kutub.

Alqādwsy, ʿAbd al-Razzāq Ḥammūdah. (2010). *Athar al-qirāʾāt al-Qurʾānīyah fī al-ṣināʿah al-muʿjamīyah, Tāj al-ʿarūs anmūdhajan* [uṭrūḥat duktūrāh ghayr manshūrah], Jāmiʿat Ḥulwān.

Qaddūr, Aḥmad Muḥammad. (1996). *Mabādiʾ alllsānyāt* (1st ed.). Dār al-Fikr.

Ibn al-Ṣalāḥ, ʿUthmān ibn ʿAbd al-Raḥmān. (2011). *sharḥ mushkil al-Wasīṭ* (ʿbdālmnʿm Khalīfah Bilāl, taḥqīq 1st ed.), Dār Kunūz Ishbīliyā.

al-Majdhūb, Allāh al-Ṭayyib. (1989). *al-Murshid ilá fahm ashʿār al-ʿArab* Dār al-Āthār al'slāmyyh.

Majmūʿah asātidhat, (2018) *uṣūl al-Baḥth al-Adabī wa-maṣādiruh: Manhaj min Manāhij Jāmiʿat al-Madīnah alʿālmyyh*, Jāmiʿat al-Madīnah alʿālmyyh.

Muḥammad, Maḥmūd Tawfīq. (2020). al-*ʿAzf ʿalá Anwār al-dhikr Maʿālim al-ṭarīq ilá fiqh al-maʿná al-Qurʾānī fī siyāq al-sūrah* (1st ed.). Jāmiʿ al-Azhar.

Muḥammad, Maḥmūd Sālim. (1417). *al-madāʾiḥ alnbwyyh ḥttá nihāyat al-ʿaṣr almlwkī* (1st ed.). Dār al-Fikr.

al-Maṭʿanī, ʿAbd al-ʿAẓīm. (1992). *Khaṣāʾiṣ al-taʿbīr al-Qurʾānī wa-simātuh alblāghyyh* (1st ed.). Maktabat Wahbah.

Mandūr, Muḥammad. (2004). *fī al-mīzān al-jadīd*, Nahḍat Miṣr lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Ibn al-Nadīm, Muḥammad ibn Isḥāq. (2013). *al-Fihrist*, Dār al-Maʿārif.

al-Namārinah, Ibrāhīm Muṣṭafá. (2007). *Aṣwāt alllghh alʿrbyyah : alfwntyk wālfwnwlwjyā* (1st ed.). Dār al-Andalus lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Ibn Hishām, Jamāl al-Dīn. (2008). *Awḍaḥ al-masālik ilá Alfīyat Ibn Mālik*, Dār al-Fikr lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Ibn alwrrāq, al-Muẓaffar ibn Naṣr ibn syyār. (1999). *ʿIlal al-naḥw* (Maḥmūd Jāsim al-Darwīsh, taḥqīq 1st ed.), Maktabat al-Rushd.

Yāsūf, Aḥmad. (1999). *Jamālīyāt al-mufradah al-Qurʾānīyah* (2nd ed.). Dār al-Maktabī.

Ibn Yaʿīsh. (2012). *sharḥ almlwkī fī alttaṣryf* (Muḥammad Ḥusayn almḥrṣāwy, taḥqīq), Dār al-Kutub wa-al-Wathāʾiq al-Qawmīyah.

Yaqṭīn, Saʿīd. (1993). *taḥlīl al-khiṭāb al-riwāʾī Bayrūt*, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.