**مسلك الدراسات العربية**

**مادة تطبيقات لغوية نصية**

**الفصل السادس**

**الأستاذ محمد مريني**

**الفهرس**

**المبحث الأول: تحليل لساني لنصوص نثرية**

**القسم النظري**

**القسم التطبيقي**

1. **مظاهر الاتساق في نص قصصي: الربط البياني- الإحالة- الاستبدال- التكرير-التضام**
2. **مظاهر الاتساق في مقالة: التعريف- التخصيص- التفريع- الاستشهاد-الاستنتاج.**
3. **مظاهر الانسجام في نص نقدي: السياق وخصائصه- التأويل المحلي- التشابه- التغريض- الإطار- المدونة- السيناريو**

**المبحث الثاني: تحليل أسلوبي لنص شعري**

**القسم النظري**

**القسم التطبيقي**

**1- بنية الضمائر**

**2- بنية الأفعال**

**3-بنية الجمل**

**المبحث الثالث: تحليل صوتي لنص قرآني**

**القسم النظري**

**القسم التطبيقي**

**1- ظواهر عامة**

**2- ظواهر سياقية**

**المبحث الأول: تحليل لساني لنصوص نثرية**

**القسم النظري**

رغم أن الأبحاث التي أنجزت من منظور علم النفس التجريبي كانت متمحورة حول عمليات التذكر، فإنها كانت شديدة الفائدة بالنسبة لإضاءة مشاكل التأويل والقراءة. لقد تم التوصل إلى أن النص الأدبي -وإن كان يمتلك بنية مجردة أساسية يشترك في إدراكها واختزانها جميع القراء- فإنه يحتوي أيضا على عناصر قابلة على الدوام لأن يتصرف فيها المتلقي إما بالحذف أو التغيير. وهذا يعني سيكولوجيا أن رغبات وخطاطات القراء تقوم بدور إعادة تنظيم النص لجعله منسجما مع الذات القارئة[[1]](#footnote-2).

ومع أن هذا النوع من الدراسات لا زال في طور التجريب فإن النتائج المحصل عليها في هذا الإطار، وكذا الآفاق الجديدة التي فتحتها جعلتنا نعيد النظر في الكثير من الفرضيات التي قامت عليها الدراسات النفسية الحديثة، ليس فقط على مستوى التأويل والقراءة، وهو الموضوع الذي نحن بصدده هنا، بل على مستوى المعرفة النقدية بشكل عام.

لقد وضع **"فريديريك بارليت" F. Barlett** سنة 1932 أعمالا مؤسسة في هذا المجال، من خلال اشتغاله على موضوعات متصلة ب "الذاكرة" وعمليات الاستذكار، خاصة من خلال كتابه المعنون ""التذكر: دراسة في علم النفس التجريبي والاجتماعي"[[2]](#footnote-3). لقد توصل بارليت من خلال مجموعة من التجارب إلى أن "قدرتنا على تذكر الخطاب ليست مبنية على إعادة إنتاج الخطاب بطريقة قويمة وإنما على تشييده. وتستعير عملية التشييد هذه المعلومات من الخطاب الموجه سابقا، بالإضافة إلى المعرفة المستعارة من التجربة المرتبطة بالخطاب الذي بين أيدينا من أجل بناء تمثيل ذهني"[[3]](#footnote-4).

إن عمل بارليت لم يكن له تأثير خلال الثلاثين سنة التالية لعمله، لكن خلال بداية السبعينات من القرن العشرين ستشكل هذه الأعمال قاعدة لباحثين كثيرين حاولوا استثمار النتائج التي وصل إليها "بارليت"، نذكر من بينهم - على سبيل المثال لا الحصر- جونسون Jonson(1970)، وكينان Keenan (1975) وفييرس Wihiers (1974)، ومييرB. Meyer (1977)، ودوليينغ Dooling (1977). [[4]](#footnote-5)

1. **الأطروحات الأساسية لنظرية الخطاطة:**

سنحاول تقديم صورة عن أطروحة "بارليت"، وذلك بالنظر إلى ريادته في هذا المجال. المحور العام الذي يشتغل عليه في هذه الأطروحة هو المظاهر السيكولوجية للذاكرة، وذلك من خلال تحليل عمليات الاستذكار التي يقوم بها قراء نص قصصي معين، يتمثل في "حرب الأشباح". وهي أسطورة أمريكية من وضع عالم الأنثروبولوجيا فرانس بوس[[5]](#footnote-6).

من الناحية العملية يعمد بارليت إلى إجراءين، نقتصر هنا على ذكر أهمهما، وهو الذي يتمثل في ما يلي: يقوم بارليت بتقديم النص المذكور إلى قراء، وبعد قراءته مرتين، يطلب منهم استرجاعات لأحداث القصة بعد فوارق زمنية متغيرة. وبما أن القصة تحتوي على عناصر تخييلية غير منسجمة مع الوسط الثقافي والاجتماعي للأشخاص الذين خضعوا للاختبار؛ فقد تبين أن النص الأصلي قد خضع لتغيرات أساسية، سواء في مادته أو بنيته. وسنستعرض هنا أهم الخلاصات التي استخلصها **"روجي فايول" R. Fayol** من أعمال بار ليت، فيما يتعلق بعناصر الثبات والتغيير في المادة القصصية التي يستذكرها القارئ:

- لا يحافظ القارئ على أسلوب سرد القصة، بل لا يتمكن من تقديمه مرة ثانية أبدا، مع أن هذا العنصر من أهم ما يثيره أثناء القراءة. كما يعمد القارئ إلى إسقاط أسماء الأعلام، ويلغي التفاصيل الجزئية الواردة في المادة القصصية الأصلية[[6]](#footnote-7).

- في المقابل، تبقى الحبكة العامة للقصة ثابتة، بل أقرب إلى النمطية في جميع الاستذكارات[[7]](#footnote-8).

- يدمج القارئ في النص الكثير من المعطيات التي يستمدها من ثقافته الخاصة، وهي معطيات لا وجود لها في النص، ولكن القارئ يحاول "إقامة علاقة بين عناصر المنبه، ورغباته الخاصة"[[8]](#footnote-9).

- يخضع القارئ هذه المادة لعقلنة la rationalisation، تجعل منها قصة مقبولة ومفهومة ومبينة[[9]](#footnote-10).

**2- امتدادات نظرية الخطاطة:**

كما ذكرت سابقا شكلت أعمال "بارليت" قاعدة لأعمال تجريبية لاحقة من بين هذه التجارب ما قام به "سولان"Sulin و"دولين"Doolingاللذين اشتغلا أيضا على الجوانب السيكولوجية للذاكرة؛ من خلال التركيز على ما يسمى "التعرفات الخاطئة"[[10]](#footnote-11)Les fausses reconnaissances، الناتجة عن الامتزاج الذي يتم بين الأخبار المقدمة في النص، والمعارف السابقة التي يمتلكها القارئ. لقد قام الباحثان باختبارات "الاستذكار" على مجموعة من القراء؛ وتبين أنهم يدمجون في النص الأصلي الكثير من معطياتهم الخاصة، كما إن هذه التداخلات تكثر مع تزايد الفترة الزمنية الفاصلة بين الاستماع إلى النص واستذكاره.

كما بينت تجارب أخرى قام بها "جار فيلا"Jarvella أن هذه "التعرفات الخاطئة" قد تظهر أثناء القراءة؛ فحينما يتم مقاطعة القارئ وهو يقرأ، فإنه لا يقدم استرجاعا حرفيا إلا بالنسبة للجملة الأخيرة المقروءة أو المسموعة. أما الجمل الأخرى فتكون معرضة لإعادة الصياغة، يتضاعف هذا النوع من التدخل مع مرور الوقت[[11]](#footnote-12).

إن المعرفة السابقة تؤثر بصورة كبيرة حتى على الأحكام التي يقدمها الأطفال؛ هذا ما تبينه التجربة التي قام بها **"**لاندي"Landis مع أطفال تتراوح سنهم بين سبع وعشر سنوات، من خلال استخدام شخصية مناسبة لمعرفتهم، في مقابل شخصية أخرى متخيلة. يتبين هنا أيضا أن ما تعرفه الذوات سابقا يؤثر بشكل كبير على تواتر التعرفات الخاطئة[[12]](#footnote-13).

يتبين مما سبق أن الأخبار المقدمة في قصة ما تخضع أثناء عملية الاستذكار لعملية انتقاءSélection وتصفية Filtrage تبعا للمعرفة السابقة للذات. وبعد عمليتي الانتقاء والتصفية تختزل الأخبار بواسطة سيرورة للتجريد Processus d'abstraction وذلك من خلال المحافظة على البنية العامة للقصة، والإلغاء التدريجي لبنيتها الشكلية.

تقوم الذات بعد ذلك بإعادة تنظيم المادة Réorganisation بطريقتين: ملء الثغرات عن طريق إضافة الروابط والاستدلالات المختلفة، ثم إدماج عناصر إضافية جديدة مستمدة من معرفتها القبلية.

في ضوء هذه النتائج التي انتهى إليها "بارليت" والذين جاءوا بعده ستظهر أبحاث انشغلت على"المعرفة الخلفية" التي تمثل المعرفة الجاهزة في الذاكرة؛ وهي عبارة عن بنيات منظمة تقود إلى توقعات تبنى عليها عمليات التأويل للخطاب والوقائع.

وفي ما يتعلق بالقراء تحديدا؛ فإن القارئ يعمد- أثناء قراءة النص وتأويله- إلى عملية انتقاء للمعلومات المناسبة من خزان الذاكرة، وملاءمتها مع المقتضيات الداخلية والخارجية للنص، وتحقيق قدر من الانسجام الذي يسعفه في ملء فراغات النص، وتأويله[[13]](#footnote-14). ومعنى ذلك أن القارئ لا يتعامل مع النص بذهن خال، وإنما يستحضر معارفه التي راكمها من خلال تعامله مع نصوص سابقة.

وفي هذا الإطار تمت صياغة عدة نظريات ومفاهيم مثل: الإطار ـ المدونة ـ السيناريو ـ الخطاطة...الخ. وكل هذه النظريات عبارة عن فرضيات لوصف كيفية تنظيم المعرفة داخل خزان الذاكرة، وكيفية تنشيطها في تلقي الخطابات المختلفة.

وسنلقي من خلال ما يلي إضاءات سريعة على هذه المفاهيم، بعد أن وقفنا سابقا عند نظرية الخطاطة:

الأطر:وهي عبارة عن معطيات جاهزة يستحضرها الإنسان حين يواجه وضعية جديدة، فيختار من الذاكرة بنية معطيات للتكيف مع الواقع عن طريق تغيير التفاصيل حسب الصورة.

المدونات: متتالية حدثية معيارية تختار من الذاكرة لوصف وضعا معينا، لذلك فإن مفهومي الأطر والمدونات يتشابهان من حيث ارتباطهما بتنظيم المعرفة في الذهن، لكن المدونة تختلف عن الإطار من حيث طابعها المعياري والترابطي.

السيناريوهات**:** مفهوم يتصل بمجال المرجع المعتمد في التأويل الذي يستند إلى أصل ثابت، وعناصر فرعية متشعبة عن الأصل السابق؛ تتفرع عن هذه العناصر تفريعات جانبية أخرى... وهكذا؛ مما يتيح للمؤول أو القارئ إمكانيات أوسع للفهم والتأويل[[14]](#footnote-15).

**القسم التطبيقي**

**1- مظاهر الاتساق في نص قصصي: الربط البياني- الإحالة- الاستبدال- التكرير-التضام**

**أ- النص:** "**المؤامرة" لمحمد بوزفور**

**(أ)**

الطريق طويل وأبيض بين الأراضي المحصودة المنحدرة على الجانبين بدا صغيرا كنقطة. لم يكن يحس بالمنجل في يده... يسير وهو يلوح به ولكنه لم يكن يحسه... التراب يبرد... أحس به تحت قديمه الصغيرتين ناعما ومدغدغا كالطحين، والتفت وراءه فرأى خطواته مطبوعة على التراب كما هي: خطوة وراء خطوة. نظر إلى قدمه اليمنى وضغط بها على التراب ثم رفعها ونظر إلى صورتها المرسومة، نظر إلى الأصبع الكبيرة. تتبعها الأصابع الأربعة الصغيرة وابتسم، كالدجاجة والكتاكيت. وأحس على جبهته بنسمة باردة خفيفة فتنهد... كم كانت الشمس حارة اليوم؟ ورأى شوكة على جانب الطريق فأحس بالمنجل في يده... ضربها بقوة فأطارها عن جذعها الناحل المزغب ثم عاد فضرب الجذع نفسه وأطاره، أبو قوي، يحصد طول النهار ولا يتعب. أحس بالراحة حين تذكر غناء أبيه...

... لم يكن إلا دندنة خافتة تطفو مرة بعد مرة كلمات صغيرة متقطعة: "يا للا... الغيام.. عشرلاف".

**(ب)**

الشمس تنحدر نحو المغيب... سمع الطفل خوار بقرة من بعيد فالتفت ولكنه لم يرها... أبوه حين يدندن في خفوت لا يشعر بأحد، ينسى ما حوله تماما، وحينئذ يتباطأ الطفل في جمع حزم الشعير المحصود وينظر إلى الحقول الأخرى. لابد أن أباه الآن يشرب الشاي عند عمته، ولن نصل إلى الدار إلا في الظلام، ولذلك فلن يرى خطوات ابنه الضاحكة على التراب المسحوق. أمه هي التي ستفتح الباب في الليل، أما أبوه فسيكون نائما.

على الجانب الأيسر من الطريق رأى وجها ملتويا يضحك، وحين التقط الورقة الملونة عرف أنه وجه امرأة، فقد كان في أذنيها قرطان طويلان كقمرين معلقين.. كانت الورقة مكرشة، لابد أن صاحبها رماها بعد أن امتص حبات الحلوى. مر بلسانه على الخد الأيسر للمرأة فلم يذق إلا طعم الورق الأملس، طوى الورقة على أربع ووضعها في قب جلابته الكتانية وتابع سيره. حين يمر تحت دار (العيساوي) فستهاجمه الكلبة البيضاء... لذلك فعليه أن يخرج من الطريق الناعم الطري ويحترق الشوك والحصى ليراوغها ولكن دار "العيساوي" لا تزال بعيدة... والتفت إلى الوادي الأخضر في السفح البعيد فرأى الأشجار والماء وطريق السيارات والمدرسة، ثم صعد ببصره وراء الوادي إلى الجبل المقابل فرأى الغابة والأفق والسماء. جلس على حافة الطريق وأخذ يتابع ببصره سيارة صغيرة زرقاء كانت تجري كالنحلة مع الوادي الأخضر. لو اشترى له أبوه سيارة... من الحديد لا من التراب... يجرها في ساحة الدار على عجلاتها المطاطية ويجري حتى يصل... إلى المدينة؟؟ المدينة هناك وراء الغابة، في الليل يرون أضواءها البعيدة. ليلها كالنهار. والأطفال فيها كالجن لا يخافون. في النهار يقرأون الكتب في المدارس، وفي الليل يلعبون تحت الأضواء الباهرة. أبوه لا "يعرف" اللعب لا "يعرف" إلا الزرع والشمس والعرق، وفي الصباح يخلعه من فراشه والنجمة بعد في السماء. ربما لحقه الآن في الطريق.. ونهض. الشمس وصلت إلى الأرض. صارت حمراء كالدم، وتراب الطريق بارد الآن.. سمع صفيرا متقطعا، ونظر إلى الأمام فرأى الماعز يملأ الطريق والأطفال يركضون ويصفرون. المغرب... وبعد قليل تبدأ النساء في الحلب. سيشرب غرافا من اللبن باردا تطفو فوقه قطع الزبدة الصفراء... سيشرب الشاي وينام.

**(ج)**

لن يصل إلا في الظلام، وانتفض ونظر إلى يده اليمنى فلم ير المنجل. وعاد راكضا.. أبوه سيسلخ لحمه بالحزام الجلدي.. لابد أن المنجل هناك حيث جلس ينظر إلى السيارة الزرقاء.. كان يلهث حين رأى المنجل فالتقطه ملهوفا، وتطلع إلى الطريق فلم يراه أباه، وعاد راكضا كالجدي. كان الأطفال قد غابوا بالماعز... الظلام يغطي الأرض بالتدريج كالنعاس... بعد قليل لن يرى الطريق أمامه، والتفت إلى الوراء فلم ير أحدا. لا ينبغي أن يكون طفلا خوافا.. ليس هناك أحد ولا شيء وراءه، لينظر فقط إلا الأمام وليتابع الركض.. ولكن شيئا خفيا كان يجذبه من ورائه.. يجذبه بدون يد كالهواء... التفت فرأى شيئا عائما ضبابيا يقبل وراءه من بعيد. ليس شيئا... ليس شيئا... وعاد فالتفت وراءه أيضا، فأسرع في الجري... واسرع الشيء العائم الأسود وراءه.. وأحس بأنفاسه في قفاه فصرخ والتفت مذعورا فرأى الشيء الأسود لا يزال بعيدا... وتابع الجر ي وهو يبكي في خفوت... وقبل أن يصل إلى "دار العيساوي"... "يدين يدين... يدين طويلتين ناعمتين ضاحكتين... يدين حنونتين... يدين أمامه يراهما وتغيبان... يدين يدين يدين..." وانكفأ على وجهه... عثرت رجله بحجر ثابت... فسقط ببطنه على سن المنجل الحاد... كاد المنجل يبقر بطنه والشيء الأسود يطبق عليه... وصرخ لحظة... ثم غابت عنه الدنيا.

**ب- التحليل:**

الاتساق صفة يتميز بها كل خطاب متجانس المكونات، والوحدات، التي تحقق التماسك بين أجزاء النصوص. وهو مفهوم دلالي يحيل على العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، والتي تحدده كنص[[15]](#footnote-16). يمكن التمييز في هذه العلاقات بين مستويين: الاتساق على مستوى الجمل. ويتحقق بوسائط نذكر منها: الربط، والعطف، والإحالة. والاتساق على مستوى الفقرات؛ ويكون بوسائل نذكر منها: الاستنباط، والاستقراء، والوصف، والسرد، والافتراض، والاستشهاد...إلخ.

**1- الربط البياني**، وله صور عديدة:

* الربط **المثنوي**؛ الذي يكون بين جملتين.

من أمثلة هذا النوع من الربط في الفقرة الأولى من النص: "الطريق طويل....الجانبين" و"الطفل بدا صغيرا....كنقطة". لقد تم الربط بين الجملتين بالواو

* الربط **الجمعي**؛ ويكون بين مجموعة من الجمل.

من أمثلة هذا النوع من الربط في الفقرة الأولى من النص ما تحقق بين مجموعة من الجمل: "لم يكن يحس...بيده"، وجملة "يسير...وهو...يحسه"، وجملة "أحس به تحت....كالطحين". لقد تحقق الربط هنا بين مجموعة من الجمل:

* الربط **القريب**؛ حيث يتم الربط بين بين جملتين ربطا مباشرا.

مثاله في الفقرة الأولى من النص الربط بين الجملتين: "الطريق طويل..." و"الطفل بدا صغيرا كنقطة"

* الربط **البعيد**؛ يتحقق الربط بين جملتين تتوسطهما علاقات أخرى.

مثاله في الفقرة الأولى من النص الربط الذي تحقق بين الجملتين: جملة "يسير وهو يلوح به ولكنه لم يكن يحسه..."، وجملة "والتفت وراءه فرأى خطواته مطبوعة على التراب كما هي.."

* الربط **بأداة**؛ ويتحقق بحروف الربط؛ مثل: الأسماء الموصولة حروف التعليل، حروف التخصيص، الحصر، الاستدراك، الإضراب، حروف التفسير والشرح والتمثيل (مثل ، نحو).
* **الربط بدون أداة؛** الذي يتحقق بدون استعمال الأدوات المشار إليها سابقا؛ بل إن الربط يكون هنا من خلال الدلالة.

**2-** **الإحالة:** وهي علاقة دلالية تفترض وجود تطابق بين العنصر المحيل، والعنصر المحال عليه. وتشمل حسب ما ورد في الدراسات الخاصة بالموضوع: الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة....إلخ[[16]](#footnote-17). ويكون دور هذه الوسائل منحصرا في تعيين المرجع الذي تحيل عليه؛ إنها تقوم بوظيفة تعويض الأسماء، أو النيابة عنها؛ وذلك بهدف المحافظة على اتساق النص وتماسكه.

تأتي الإحالة في صور نذكرها كما يلي:

* إحالة **نصية**؛ حيث يأتي العنصر المحال عليه داخل النص. وتتفرع الإحالة النصية إلى إحالة قبلية؛ ويكون العنصر المحال عليه سابقا لفظا ومعنى، وإحالة بعدية حيث يأتي العنصر المحال عليه لاحقا.
* إحالة **مقامية**؛ حيث يكون العنصر المحال عليه خارج النص>

من أمثلة هذا النوع من الاتساق في الفقرة الأولى من النص ما ورد في جملة "لم يكن يحس بالمنجل في يده"؛ وذلك لأن الضمير في الفعلين (لم يكن- يحس)، وكذا في الاسم (يده) يحيل هنا على محال عليه، وهو "الطفل"، وبما أن هذا اللفظ كان قد ذكر قبل الجملة، فالإحالة نصية قبلية.

ملاحظة: لا نصادف في النص الذي بين أيدينا (نص المؤامرة) إحالة مقامية.

**3- الاستبدال:** وهو عبارة عن تعويض عنصر بعنصر. ويختلف الاستبدال عن الإحالة في الآتي: الاستبدال علاقة تتم في المستوى النحوي المعجمي بين كلمات، أو عبارات. لذلك فالاستبدال له طبيعة نصية بينما الإحالة علاقة معنوية على المستوى الدلالي.

مثال ذلك: "فأسي مثلومة. يجب أن أقتني أخرى حادة"

من الواضح أن كلمة "أخرى" جاءت محل الاسم "فأس"

المثال الثاني: - "هل تعتقد أن محمدا يعرف مسبقا؟

- أعتقد أن الجميع يفعل

في هذا المثال حل الفعل "يفعل" محل الفعل: "يعرف"

المثال الثالث: - "لا شك في أنك توافق على إجراء الامتحانات في شهر أبريل"

* "أفترض ذلك"

في هذا المثال حل العنصر "ذلك" محل قول برمته: "لا شك في انك توافق على إجراء الامتحانات في شهر أبريل"

من خل الأمثلة السابقة يتبين أن الاستبدال ينقسم إلى ثلاثة أنواع:

- استبدال اسمي (المثال الأول)

- استبدال فعلي (المثال الثاني)

- استبدال قولي (المثال الثالث)

من أمثلة الاستبدال ما ورد في الفقرة الأولى من النص في قوله: "كما هي: خطوة وراء خطوة"؛

من أمثلة الاستبدال الاسمي في الفقرة الأولى ما ورد في قوله: "ضربها بقوة فأطارها عن جذعها الناحل المزغب، ثم عاد فضرب الجذع نفسه فأطاره". ذلك أن لفظ "نفسه" قد حل محل "الناحل المزغب".

ومن أمثلة الاستبدال القولي: "والتفت وراءه فرأى خطواته مطبوعة على التراب كما هي". لقد حلت "كما هي محل "خطواته مطبوعة على التراب".

ومن أمثلة الاستبدال الفعلي: "ضربها بقوة فأطارها عن جذعها الناحل المزغب ثم عاد ...". لقد حلت "عاد" محل "ضرب".

**4- التكرير:** وقد عرفه السجلماسي في كتابه: "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"؛ بأنه: "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعدا"[[17]](#footnote-18) .

من هنا يتبين أن التكرير يكون بإعادة العنصر المعجمي بعينه لفظا ومعنى، أو الإتيان بمرادفه، أو شبيهه، أو عنصر مطلق وشامل له.

للمزيد من التوضيح نأخذ الأمثلة التالية:

- "بدأت في الهبوط إلى السفح، وجدت الهبوط سهلا"

- "بدأت في الهبوط إلى السفح، وجدت الانحدار سهلا"

- "بدأت في الهبوط إلى السفح، وجدت العمل سهلا"

- "بدأت في الهبوط إلى السفح، وجدت الأمر سهلا"

نلاحظ أن الاتساق قد تحقق م خلال الأتي:

- تحقق الاتساق في المثال الأول من خلال تكرار كلمة "الهبوط" لفظا ومعنى.

- تحقق الاتساق في المثال الثاني من خلال كلمة "الانحدار"، وهي تكرار لكلمة "الهبوط" معنى لا لفظا

- تحقق الاتساق في المثال الثالث من خلال تكرار كلمة الهبوط بإيراد اسم عام، هو "العمل". ويندرج ضمن: الصعود، والهبوط، والأخذ، والعطاء...إلخ.

- تحقق الاتساق في المثال الرابع من خلال استعمال كلمة مطلقة، هي: "الأمر"، وهي كلمة أعم وأشمل من الكلمة السابقة: "العمل".

**5- التضام:**

ويتحقق من خلال علاقات معجمية أخرى غير التكرير. مثل علاقة الكلية (بستان -زهرة)، وعلاقة الترتيب في العدد(واحد-اثنان)، وعلاقة التضاد أو التعارض)الولد ≠ البنات)، وعلاقة الجزئية )إصبع-يد)، وعلاقة الترتيب الإداري(الناظر-المدير)، وعلاقة الترتيب الأسري (الأب-الابن).... إلخ.

من أمثلة التضام في نص المؤامرة: علاقة التضاد بين "طويل" و"صغير" في قوله: "الطريق طويل...وبدا الطفل صغيرا.."

علاقة الجزئية بين "القدم" و"الإصبع"، في قوله: "نظر إلى قدمه اليمنى...نظر إلى الأصبع الكبيرة.."

علاقة ترتيب أسري بين "الدجاجة" و"الكتاكيت" في قوله: "تتبعها الأصابع الأربعة الصغيرة وابتسم، كالدجاجة والكتاكيت"

**2- مظاهر الاتساق في مقالة: التعريف- التخصيص- التفريع- الاستشهاد-الاستنتاج.**

ويتحقق من خلال مجموعة من الوسائط الاستدلالية، التي تحقق الترابط والتماسك بين مكونات الخطاب. نذكر من هذه الأساليب ما يلي:

**أ- الاستنباط**: وهو وسيلة منهجية، فيها رصد للظاهرة من العام إلى الخاص

**ب- الاستقراء**: عكس الأسلوب السابق؛ إذ يتجه الخطاب من الخاص إلى العام

**ج- الاستشهاد**: وهي عبارة عن وقائع، أو نصوص للاستدلال على رأي، أو ظاهرة من الظواهر

**د- التضمن**: تأكيد أن ما ينطبق على الجزء، ينطبق على الكل.

**ه- الافتراض**: ننطلق من معطى معين، لتوقع آثار، أو نتائج ستحدث إذا طبقنا المعطى السابق

**و- التعريف**: وصف لماهية شيء، أو مفهوم، وبيان للوظائف التي يقوم بها

**ز- السرد**: عرض لسير الوقائع، والأحداث لتفسير موقف، أو مفهوم

**ح- الوصف**: يختلف الوصف عن السرد –الذي يأخذ مسار تعاقبيا- ليأخذ بعدا ثابتا، يكون فيه تركيز على مكونات وعناصر ظاهرة من الظواهر[[18]](#footnote-19).

**أ- النص : "الحداثة" محمد عابد الجابري[[19]](#footnote-20)**

من الممكن تقديم تعريف أولي للحداثة من حيث حركيتها الخاصة، بمعنى أنها جدلية على مستوى الفكر، وثورية على مستوى الممارسة. وإذا نظرنا إلى الحداثة من الناحية التاريخية، استنادا إلى إطار واسع وهو إطار التجربة الأوربية منذ نهاية القرن الخامس عشر حتى نهاية القرن العشرين، وجدنا أنها تمثل كيانا عاما متكاملا ذا خصائص متميزة بوضوح. وتبرز، من هذه الزاوية، ثلاث خصائص: الأولى تتيح لنا فهم الحداثة بوصفها بنية كلية، والثانية بوصفها سياقا شاملا، والثالثة بوصفها وعيا نوعيا. ويمكن القول هنا إن مفهوم الحداثة يقابل الخاصية الأولى المتعلقة بالبنية، وإن مفهوم التحديث يقابل الخاصية الثانية المتعلقة بالسياق، وإن مفهوم النزعة الحداثية يقابل الخاصية الثالثة المتعلقة بالوعي.

إن التحديث، وهو سياق التحول الاقتصادي والتكنولوجي كما جرى تاريخيا لأول مرة في أوربا، يمثل ظاهرة أوربية فريدة في نوعها. والحداثة هي، من الزاوية البنيوية، مجموعة العناصر والعلاقات التي يتألف منها الكيان الحضاري المتميز المدعو حديثا. أما الحداثة من حيث هي وعي فتشكل نموذجا ونمطا فكريا تجد فيهما أوربا الحديثة هويتها، وذلك بالتمييز بينها وبين ما هو غير أوربي (غير حديث). وأما النزعة الحداثية، من حيث هي وعي الحداثة، فتمثل رؤية خاصة تنطوي على تغيير الذات والعالم. وهي رؤية لا تجد تعبيرا عنها في (العقل) و(الثورة) وحدهما، فتمثل رؤية خاصة تنطوي على تغيير الذات والعالم. وهي رؤية لا تجد تعبيرا عنها في (العقل) و(الثورة) وحدهما، وإنما كذلك في الفن والأدب والفلسفة.

وهكذا فإن الحداثة والنزعة الحداثية، أي بنية المجتمع الحديث ووعيه لذاته، ترتكزان على عملية التحديث، أي على جدلية التغير والتحول.

**ب- التطبيق:**

لتحديد مظاهر الاتساق في النص، ينبغي –في البداية- تحديد أفكاره الأساسية، كالآتي:

1- تقديم تعريف أولي للحداثة

2- تقديم تعريف تاريخي للحداثة:

- الحداثة كبينة كلية.

- الحداثة سياق شامل

- الحداثة وعي نوعي

3- التمييز بين الحداثة والتحديث والنزعة الحدااثية

* شرح مفهوم التحديث
* تعريف الحداثة من الزاوية البنيوية ومن حيث هي وعي
* شرح مفهوم النزعة الحداثية
* علاقة الحداثة بالنزعة الحداثية

يتحقق الاتساق في نص من خلال مجموعة من التي تحقق للنص صفة الترابط والتماسك. نذكر من بينها الآتي:

- **التعريف**: وذلك من خلال تقديم تعريف للحداثة، وبيان وظيفتها في قوله: " من الممكن تقديم تعريف أولي للحداثة من حيث حركيتها الخاصة، بمعنى أنها جدلية على مستوى الفكر، وثورية على مستوى الممارسة"

- **التخصيص**: وذلك من خلال الانتقال من التعريف العام للحداثة إلى التعريف التاريخي: "وإذا نظرنا إلى الحداثة من الناحية التاريخية، استنادا إلى إطار واسع وهو إطار التجربة الأوربية منذ نهاية القرن الخامس عشر حتى نهاية القرن العشرين"

- **التفريع**: وذلك من خلال تقديم المعطيات الجزئية للحداثة اعتمادا خصائصها الثلاثة: "الأولى تتيح لنا فهم الحداثة بوصفها بنية كلية، والثانية بوصفها سياقا شاملا، والثالثة بوصفها وعيا نوعيا"

- **الاستشهاد** بالتجربة الأوروبية ...من أجل إثبات ما أورده في التعريف الأولي الذي قدمه للحداثة.

- **الشرح والتفسير**: الفقرة الثالثة شرح وتفسير لما ورد مجملا في في الفقرة الثالثة.

- **الاستنتاج**: من خلال الكلام السابق في الفقرات الثلاثة الأولى يستنتج الكاتب في الفقرة الرابعة أن الحداثة والنزعة الحداثية ترتكزان على التحديث.

**3- مظاهر الانسجام في نص نقدي: السياق وخصائصه- التأويل المحلي- التشابه- التغريض- الإطار- المدونة- السيناريو**

**أ- النص:**

يقول الدكتور حسين الواد[[20]](#footnote-21):

إن مؤرخي الآداب العرب، وإن اتفقوا على القول بتأثير الوسط الاجتماعي في الأدب العربي الذي يظهر فيه، لم يتفقوا على أي العوامل الاجتماعية يؤثر أكثر من غيره في الآداب، فذهب زيدان والزيات إلى أن العامل السياسي هو المؤثر الأقوى في الأدب، لأن الاجتماع نفسه، عندهما، يتأثر بالسياسة ويحمل طابعها. ولعل هذا القياس هو الذي جعلهما يكتبان في أكثر من مناسبة أن الأدب "لا يزدهر إلا في ظل ملك أو أمير يتعهده ويأخذ بأيدي أهله". وفي الحقيقة فإنهما ربطا التأريخ الأدبي بالتاريخ السياسي ربطا محكما جعل انحطاط الأدب (في عصر الانحطاط)، ورقيه (في العصور الذهبية لتاريخ الأدب) يتبع رقي السياسة وانحطاطها. ولكن طه حسين لم ير في ذلك رأيهما، إذ العامل السياسي عنده لا يعدو أن يكون مؤثرا من بين مؤثرات أخرى عديدة في الأدب. وليس من الحق، في نظره، أن يعمد الباحث إلى جعل العامل السياسي وحده هو المؤثر الأقوى في الأدب يتبعه في مختلف حالات الرقي والانحطاط أن ذلك لا يتلاءم مع واقع الأشياء، ففي تاريخ العرب فترات انحطت فيها السياسة وازدهر الأدب، وذلك يكفي لأبطال قياس التاريخ الأدبي بالتاريخ السياسي. وأما الرافعي فإن العامل السياسي عنده يؤثر في الأدب حينا، ولا يؤثر فيه حينا آخر".

**ب- التطبيق:**

الانسجام لغة هو ضم الشيء إلى الشيء. وأما من حيث الاصطلاح فإن الانسجام يتحقق من خلال العلاقات بين وحدات النص، وتكون في شكل روابط خفية، هي –في الغالب- غير متحققة لفظا. وتتطلب من القارئ أن يشارك في بنائها بالاستناد إلى قدراته التأويلية وبتشغيل معلوماته ومعارفه. لذلك فإن البحث في انسجام النص يقتضي تحديد مجموع الآليات الظاهرة والخفية التي تجعل قارئ خطاب ما قادرا على فهمه وتأويله.

هناك مجموعة من المبادئ والعمليات التي تساهم في انسجام النصوص؛ نميز فيها بين: مبادئ الانسجام، وعمليات بناء الانسجام. (وسنحاول تحليل هذه المستويات استنادا إلى نص حسين الواد الذي سبق عرضه).

**1- مبادئ الانسجام:**

-مبدأ السياق: يؤدي السياق الذي يظهر فيه النص أو الخطاب دورا فعالا في الفهم والتأويل، وإدراك العلاقات والروابط . ويتشكل من علاقة النص بالقارئ مما يمكنه من تحديد ظروف الموضوع الذي يطرحه النص، وزمانه ومكانه. في تحليلنا للسياق نميز بين السياق العام والسياق الخاص على النحو التالي:

السياق العام: يذهب

**أ-مبدأ السياق وخصائصه**

يشمل السياق الجوانب التالية: العناصر التواصلية، والسياق الخاص، والسياق العام.

يتمثل **النوع الأول** في عناصر العملية التواصلية التالية:

-المرسل: ويتمثل في المتكلم أو الكاتب الذي ينتج الخطاب. وهو هنا الناقد التونسي حسين الواد. وهو حاضر من خلال المزاوجة بين ضمير الجماعة "نحن"، وضمير المتكلم.

ـ المتلقي: يشمل كل الذين يُفترض أن الكاتب قد وجه لهم هذا الخطاب؛ نذكر منهم بالتحديد: قراء الأدب العربي، ونقادها.

ـ موضوع الرسالة: بالتمعن في مضمونه نعرف أنه نص نقدي يتناول قضية تأثير الوسط الاجتماعي في الأدب العربي

ـ الفضاء: وهو الزمن التاريخي الذي يؤطر النص الذي كتبه حسين الواد. ويمتد من بداية القرن العشرين؛ حيث ظهرت مسألة العلاقة بين الأدب والوسط الاجتماعي، بعد الاتصال بالمناهج النقدية الغربية.

ـ المقصدية: تتجلى مقصدية الناقد في بيان الإجماع الحاصل بين النقاد على مستوى تأكيد تأثير الوسط الاجتماعي في الأدب، واختلافهم على مستوى تحديد المؤثر الاجتماعي الحاسم والأقوى من غيره.

كما أن تأويل النص تأويلا مستقيما ومقبولا يتطلب استحضار **السياق العام** الذي كتب فيه. وهو يرتبط بالمنهج التاريخي، الذي ظهر في الغرب في أواخر القرن 19. وقد اقتبسه العرب من الغرب ليطبقوه على النصوص الأدبية العربية. أما **سياقه الخاص** فيتعلق بظروف كتابة حسين الواد لكتابه تاريخ الأدب ـ مفاهيم ومناهج. فقد سعى إلى دراسة المناهج التاريخية التي استعملت في تفسير الأدب العربي منذ بداية القرن العشرين.

**ب-مبدأ التأويل المحلي**: ويرتبط بقرائن النص التي يؤول بعضها بعضا، فنعرف موضوع النص والعلاقات والقرائن التي تربط بين عناصره.

في ما يتعلق بنص حسين الواد، يتجلى مبدأ التأويل المحلي من خلال قدرتنا على تأويل ما جاء في النص من مفردات تجمع بينها علاقات منسجمة مع بعضها. هكذا يقوم القارئ –مثلا- بتأويل أسماء الأعلام الذين ورد ذكرهم في النص، فيعرف أن الأمر يتعلق بكل من: طه حسين، وأحمد حسين الزيات، وجرجي زيدان، ومصطفي صادق الرافعي...وهم نقاد معروفون في تاريخ الدب العربي.

ج **-مبدأ التشابه**: يرتبط باستحضار القارئ لمعلومات سابقة، ونماذج مشابهة للنص الذي يقرؤه. ويتم ذلك من خلال إقامة علاقة تشابه بين النص المدروس، والنصوص الأخرى المشابهة له. وتتجلى أهمية التجربة السابقة في المساهمة في إدراك المتلقي للاطرادات عن طريق التعميم، ولن يتأتى له ذلك إلا بعد ممارسة طويلة نسبيا، وبعد مواجهة خطابات تنتمي إلى أصناف متنوعة مما يؤهله إلى اكتشاف الثوابت والمتغيرات. وعلى هذا النحو يمكنه الوصول إلى تحديد الخصائص النوعية لخطاب معين[[21]](#footnote-22).

عند قراءة نص حسين الواد يلاحظ القارئ أنه يتشابه مع نصوص نقدية أخرى تهتم بالجانب التاريخي للأدب العربي، فتحقق الانسجام من خلال مبدأ التشابه. نذكر هنا بالمؤلفات الخاصة بتاريخ الأدب العربي، كما ظهرت عند المستشرقين (كارلو نيلينو، وكارل بروكلمان، ولويس شيخو). ثم المؤلفين العرب، أمثال: مصطفى صادق الرافعي، وجرجي زيدان، وأحمد حسن الزيات، وعبد الله كنون...إلخ.

**د-مبدأ التغريض**: ويقصد به الموضوع الرئيس الذي يتمحور حوله الخطاب المدروس. يتعلق مبدأ التغريض بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب وأجزائه، وبين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته، مع اختلاف في ما يعتبر نقطة بداية حسب تنوع الخطابات. وإن شئنا التوضيح قلنا إن في الخطاب مركز جذب يؤسسه منطلقه وتحوم حوله بقية أجزائه[[22]](#footnote-23).

**2- عمليات الانسجام:**

**أـ الإطار**: وهو من الآليات التي صاغها علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، ويقصد به تنظيم المعرفة ضمن مواضيع خاصة مثالية أو أحداث قالبية ملائمة لأوضاع خاصة. بمعنى أن الذاكرة الإنسانية تحتوي أنواعا من المعارف المنظمة في شكل بنيات جاهزة تُستدعى في عملية التأويل.

    نلاحظ من خلال قراءتنا للنص أن الكاتب لم يبين المقصود بمجموعة من المفاهيم التي يستعملها. من ذلك مثلا: إشارته ل: "مؤرخي الآداب العرب"؛ ويقصد بذلك الدارسين الذين تناولوا الأدب العربي من منظور تاريخي، أمثال: جرجي زيدان، ومصطفى صادق الرافعي، وطه حسين، ومحمد حسن الزيات..وغير هؤلاء كثير من الدارسين الذين طابقوا بين التاريخ العام، وتاريخ الأدب. والجدير بالذكر أن هذه المعارف مخزنة في الذاكرة يصطلح عليها بـ "الأطر"، ويستحضرها القارئ حين يريد تأويل النص.

إذن يتبين مما سبق أن "الإطار" يتشكل من مخزون المتلقي من المعلومات والمعارف والمفاهيم التي تتقاطع مع المعارف التي يقدمها النص؛ لذلك يعمد المتلقي إلى الربط بين معارفه و معارف النص من أجل تحقيق الانسجام

**ب ـ المدونة:** هي متتالية من الأحداث النموذجية تصف وضعية ما، ومحكومة بطابع التتابع. يتبين من النص السابق أن هناك سيرورة عامة تحكم نظام تقديم المعلومات؛ وذلك من خلال ثلاث مراحل: لقد وقف الناقد عند كل من "زيدان" و"الزيات"؛ باعتبارهما مؤرخين يجعلان من العامل السياسي المؤثر الأقوى في الأدب، لأن الاجتماع نفسه، عندهما، يتأثر بالسياسة ويحمل طابعها.

لينتقل الكاتب –بعد ذلك- إلى طه حسين، الذي لم انتقد الرأي السابق؛ لأن العامل السياسي عنده لا يعدو أن يكون مؤثرا من بين مؤثرات أخرى عديدة في الأدب.

ليقف –في الأخير- عند رأي الرافعي، الذي يرى أن العامل السياسي يؤثر في الأدب حينا، ولا يؤثر فيه حينا آخر.

هكذا يتبين بأن هناك سيرورة عامة تحكم نظام تقديم المعلومات، وهذا الأمر يسعف القارئ في عملية التأويل.

**ج- السيناريوهات:** يسعى المتلقي لفهم النص إلى خلق سيناريوهات تأويلية تربط بين النص والمقام

فمن السيناريوهات التي تحضر في النص ما له علاقة ب"المنهج التاريخي". إن المتلقي لهذا النص مزود بمعارف قبلية حول هذا المنهج؛ لذلك فهو يصنع سيناريوهات متنوعة تسعفه على فهم، وتأويل أطروحات النص واستيعابها. من العناصر الأساسية لهذا السيناريوهات نذكر ما يلي: التاريخ السياسي-العصور الأدبية-تأثير السياسة في الأدب-عصور الانحطاط-التطور الأدبي...إلخ.

لذلك فأن القارئ يؤول النص انطلاقا من هذه السيناريوهات الت يضعها باستمرار..

**المبحث الثاني: تحليل أسلوبي لنص شعري**

**القسم النظري**

شاع مصطلح الأسلوبية –في اللغة العربية- كترجمة لكلمة Stylistique. هذا المصطلح يتكون من "دال مركب جذره" أسلوب Style ولا حقته "به" Ique، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب [...] ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تخص -يما تخص به- بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي. ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب Science de style لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[[23]](#footnote-24).

وقد ارتبطت نشأة الأسلوبية بظهور علم اللغة الحديث وتطوره، إذ لم تكن الأسلوبية في البداية سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية[[24]](#footnote-25) خاصة مع "شارل بالي" C. Bally من خلال كتابه "محاولات في الأسلوبية الفرنسية"، وقد كان من تلامذة العالم اللغوي "دوسوسير". لقد عرفت الأسلوبية في العصر الحديث تنويعات عدة تحت أسماء متنوعة (أسلوبية لسانية، أسلوبية أدبية، أسلوبية تعبيرية، أسلوبية تكوينية...)[[25]](#footnote-26).

وقد حاول أحد الباحثين -وهو هنريش بليث في كتابه "البلاغة والأسلوبية"- تصنيف مختلف المفاهيم المقترحة في هذا المجال، اعتمادا على النموذج التواصلي، وانتهى إلى القول بوجود أربعة اتجاهات أسلوبية وهي كما يلي: الأسلوبية كتعبير عن شخصية الكاتب -الأسلوب كأثر في القارئ- الأسلوب كتقليد لواقع ما في النص -الأسلوب كتأليف خاص للغة[[26]](#footnote-27).

وسنعتمد هنا على هذا التصنيف –كإطار عام- يستوعب مختلف وجهات النظر المقدمة في الموضوع، على أساس اعتماد مصادر ومراجعة إضافية لتقديم المعطيات النظرية التفصيلية الخاصة بكل اتجاه من هذه الاتجاهات.

**أ- الأسلوبية كتعبير عن شخصية الكاتب /المرسل، وتوجهه الفكري:**

وهو اتجاه يركز على المفهوم التعبيري التكويني للأسلوب ويجد هذا الاتجاه خلفيته النظرية في العبارة المشهورة لـ "بيفون" Buffon: "الأسلوب هو الرجل نفسه". فهو يعتبر الأسلوب تعبيراً عن شخصية الأديب أو المرسل. ويتوسع مفهوم المرسل، في هذا الأفق، وبإعطائه بعدا اجتماعيا سيكون التحليل الأسلوبي معنيا بتحديد أشياء أخرى أكثر من أساليب الكتاب والآثار الأدبية الفردية، هي الأساليب الخاصة بالأجناس والعصور والشقافات[[27]](#footnote-28). وأشير هنا إلى أن أحسن من يمثل هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث هو الأستاذ أحمد الشايب من خلال كتابه "الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية". مما أورده في كتابه، قوله: "كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته"[[28]](#footnote-29).

من بين الانتقادات الموجهة لهذا الاتجاه حسب "هنريش بليث": "افتقاده في الغالب للحس المنهاجي، الشيء الذي ظهر في تأويلات موغلة في الذاتية أحياناً. وتقدم حجة أكثر سلبية أيضا مؤداها أن مثل هذه التحليلات الأسلوبية تتوجه غالبا نحو ترجمة الكاتب وروح العصر أو الطابع الوطني لشعب من الشعوب أكثر مما تتوجه إلى النصوص نفسها"[[29]](#footnote-30).

**ب- الأسلوب كأثر في القارئ / المستمع:**

وهذا ما يصطلح عليه "بالأسلوبية التأثرية". ينحو الدارسون في هذا الاتجاه منحى تحديد العناصر الضاغطة على المتلقي فتجعله ينفعلويتأثر بالخطاب. ومن المحاولات التي يمكن الإشارة إليها في هذا الإطار محاولة "ميكائيل ريفاتيل" M. Riffaterre في إطار ما سماه "القارئ النموذجي". هذا المفهوم يقتضي الاعتماد على مجموعة من القراءات لقراء في فترات تاريخية متباينة، باعتبارها ضربا من الاستجابات الناتجة عن المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص[[30]](#footnote-31). لكن هذه النظرة –كما يرى هنريش بليث- "ما تزال إلى الان موضع نقد أكثر من كونها موضع احتذاء. وذلك يرجع إلى عدم توصله، لا هو ولا غيره من الباحثين إلى تحديد مفهوم القارئ تحديداً دقيقاً، فما الذي يكون قاعدة أسلوبية التلقي المعنية هنا؟، هل هو القارئ المثقف أم القارئ المتوسط، أم القارئ التاريخي أم المعاصر، الفردي أم الجماعي"[[31]](#footnote-32).

من الأسماء الأخرى التي يمكن إدراجها ضمن هذا الاتجاه "شارل بيلي"، وقد سبقت الإشارة إليه، وهو يهتم أساساً بالجانب الفردي في اللغة. إن شارل بيلي في تحليله الأسلوبي لا يهتم بالأدب وحده، بل باللغة بشكل عام، فالأسلوبية عنده تنكشف في اللغة الشائعة المتداولة قبل أن تبرز في الخطاب الفني[[32]](#footnote-33).

**ج- الأسلوب كتأليف خاص للغة:**

في هذا الإطار ظهرت مجموعة من الأسلوبيات: خاصة أسلوبية الانزياح والأسلوبية الإحصائية. وسنحاول تقديم صورة مختصرة عن كل واحد منهما:

- أسلوبية "الانزياح" L’ecart: من النقاد الذين تناولوا هذا المفهوم، نشير إلى ياكويسن وجون كوهن وتودوروف. بالنسبة للأول يعرف الأسلوب بوصفه "إسقاطا لمحور الاختيار على محور التوزيع"[[33]](#footnote-34).ويكون الانزياح إما على مستوى العلاقات الركنية (أي العلاقات المتصلة بجدول التوزيع)، وإما على مستوى العلاقات الاستبدالية (المتصلة بجدول الاختيار). أما جون كوهن فيرى بأن الأسلوب مفارقة أو انحراف عن انموذج آخر من القول ينظر إليه بأنه معيار[[34]](#footnote-35). ويبدو أي تودوروف قريباً من رأي جون كوهن، فهو يصفه بأنه "لحن مبرر"[[35]](#footnote-36).

- الأسلوبية الإحصائية: يمكن اعتبار "بييركيرو" P. Guiraud هو الممثل الألمع لهذا الاتجاه خاصة من خلال كتابه "محاولات في الأسلوبية". هذا الاتجاه ينطلق من فرضية إمكان الوصول إلى السمات الأسلوبية للنص عن طريق الكم، وذلك عبر إحصاء "المتغيرات الأسلوبية" عند مبدع واحد من خلال نصين مختلفين، أو عند أكثر من مبدع، أو في نوع معين من النصوص عند عدد من المنشئين... وقد حاول أحد الباحثين في الموضوع تصنيف أنواع المتغيرات الأسلوبية فأشار إلى ما يلي: المتغيرات الشكلية - المتغيرات الصوتية- المتغيرات الصرفية- المتغيرات التركيبية- المتغيرات الدلالية- متغيرات ما فوق الجملة[[36]](#footnote-37).

بالإضافة إلى هذه الاتجاهات ظهرت بعض الدراسات الأسلوبية التي حصرت مجال اهتمامها في السرد. وتنطلق هذه الدراسات من تصور مفاده أن الاتجاهات الأسلوبية السابقة غنما نشأت أساساً من خلال تناول وتأمل الفن الشعري، مما يبرر -في نظر هؤلاء- التفكير في تأسيس أسلوبية جديدة تأخذ بعين الاعتبار الخصائص المميزة للأجناس السردية. إن القضايا المتصلة بهذا الموضوع جاءت مبثوثة في فصول ومباحث متفرقة، وهي لذلك،ذات طابع جزئي تجريبي. ولم ترق بعد إلى مستوى الصياغة النظرية الشاملة والمتكاملة.

وسنحاول الآن الإشارة إلى بعض الأمثلة الموضحة لطبيعة هذا الاتجاه،وهي أمثلة تندرج ضمن التحليل الأسلوبي للسرد:

- تحت عنوان "ما بعد الجملة"[[37]](#footnote-38) يدعو "رولان بارت" إلى إنشاء "نحو" خاص بالسرد، وذلك عن طريق التمييز بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب. إن لسانيات الجملة لا يمكن أن تتخذ لبحثها موضوعا اكبر من الجملة، فوراء الجملة ليس هناك سوى جمل أخرى. ومع ذلك، فإنه من الواضح أن الخطاب السردي –باعتباره مجموعة من الجمل- يكون منظماً بحيث يبدو موضوعاً للسانيات ثانية مخالفة للسانيات الأولى. ويشير رولان بارت إلى وجود علم قديم كان معنيا بدراسة هذا الجانب:وهو علم البلاغة. لكن هذا العلم فقد فعاليته بسبب المنحى الشكلي الذي انتهى إليه. ولذلك أصبح من اللازم في رأيه إثارة هذا الموضوع من جديد[[38]](#footnote-39): عن السرد جملة كبيرة، وعلى الرغام من ان الجمل التي تكونه (أي السرد) تتوفر على مدلولات مستقلة، فإننا نعثر فيه على المقولاتالأساسية للفعل، وهي: الأزمنة Les temps- المظاهر Les aspects-الصيغ Les modes – الضمائر Les personnes. وإذا كانت هذه المقولات ترتبط أساساً بالفعل، فغنها هنا تصبح مكبرة ومحولة بما يلائم السرد[[39]](#footnote-40).

- أغلب كتابات "ميخائيل باختين" M. Bakhtine يمكن أن ندرجها ضمن هذا الاتجاه، وسنركز هنا على الخصوص على كتاب Estétique et théorie du roman وهو كتاب ترجم إلى العربية تحت عنوان "الخطاب عنوان" الخطاب الروائي". يستهل "باختين" كتابه بتمهيد ينتقد فيه ما يسميه "الدراسات الأسلوبية التقليدية"، لكونها لا تراعي خصوصية الأنواع الأدبية. يقول:

"لقد كانت الرواية، أمداً طويلا، موضوعا لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريبية [...] وكان خطاب النثر الأدبي معتبراً وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق، فكان يطبق عليه، بدون أي حس نقدي، مقولات الأسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية) أو أنه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة: كانوا يتحدثون عن "تعبيراتها" وعن "صرامتها"وعن "سلاستها" بدون أن يعطي لهذه المفهومات أي معنى أسلوبي محدد"[[40]](#footnote-41).

إن الدراسات الأسلوبية الروائية –في نظر باختين- إما أنها تاهت وسط الأوصاف اللسانية للغة الروائية، وإما أنها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية قادرة على الاندراج ضمن المقولات التقليدية للأسلوب. إن الرواية ظاهرة متعددة الأسلوب، ويمكن أن نعثر داخلها على مجموعة من الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة، فبالإضافة إلى الخطاب المباشر للكاتب، المتمثل في "السرد الأدبي"، نجد وحدات أسلوبية أخرى من مصادر متنوعة.وقد حدد باختين مجموعة الوحدات الأسلوبية التي تلتقي عادة في الرواية، فيما يلي:

- السرد المباشر، وهو الخطاب الخاص بالمؤلف.

- السرد الشفوي التقليدي.

* السرد المكتوب: الرسائل – المذكرات الخاصة... إلخ.
* "أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار "الفن الأدبي" مثل كتابات أخلاقية وفلسفية، استطرادات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف إثنوغرافية عروض مختصرة، وهلم جرا".
* خطابات الشخوص الروائية المفردة أسلوبيا[[41]](#footnote-42).

هذه العناصر تتلاحم في الخطاب الروائي لتكون "الوحدة الأسلوبية العليا للرواية"[[42]](#footnote-43). إن دراسة أسلوب الرواية لا يتم من خلال تناول الوحدات المشار إليها سابقاً بشكل جزئي، بل لابد من تناولها في إطار "الوحدة الأسلوبية العليا". وهذا ما حاول تطبيقه،من خلال تناوله لروايات "دوستويفسكي". فقد وجد أن أعمال هذا الأديب تنتمي إلى ما يسميه النصوص الروائية "البوليفونية" Polyphonique، وهي نصوص تتقاطع فيها لغات أو"أصوات" متعددة، على عكس الرواية المونولوجية Monologique[[43]](#footnote-44). لكنه كان يعمل على "أسلبة" Stylisation هذه الوحدات الأسلوبية الصغرى، ويخضعها لنسق واحد يتمثل في الوحدة العليا للأسلوب.

- كتاب "الأسلوب:دراسة لغوية إحصائية للدكتور سعد مصلوح: يمكن أيضاً أن ندرجه ضمن الكتب التي اهتمت بالجانب الأسلوبي للسرد. في الفصل الأول من الكتاب يتحدث الدكتور مصلوح عن "الحاجة إلى علم جديد في الدراسات الأدبية، علم تكون له فلسفة وموضوع ومنهج يشتمل على معايير موضوعية للقياس والوصف والاستنباط"[[44]](#footnote-45).

وفيما يتعلق بالمراجع النظرية لدراسته يشير سعد مصلوح إلى الشكلانية والبنيوية والسيميائيات. ونوه بهذه الاتجاهات، لكونها قد استطاعت "أن تطور من أدواتها، وأن تولي جانباً من همومها النظرية والتطبيقية لدراسة العمل الأدبي باعتباره نمطاً متميزاً من أنماط الاستعمال اللغوي، وأن ترتقي بوسائلها المنهجية من العمل في إطار "نحو الجملة" – وهو النحو الذي يعتبر الجملة أكبر وحدة في التحليل اللغوي- إلى محاولة ترسيخ نمط جديد من التحليل اصطلح على تسميته "نحو النص"... وهو النمط الذي يعتبر النص كله وحدة التحليل[[45]](#footnote-46).ومن الناحية الإجرائية يتبنى الناقد المنهج الإحصائي، بوصفه منهجا ينفرد -من بين المعايير الموضوعية- بقابليته لن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه[[46]](#footnote-47). (ولن أطيل في استعراض الجوانب النظرية للكتاب لأننا سنعود إليه ضمن المبحث الخاص" بعرض النماذج"، وذلك لأن الناقد يتناول في الجانب التطبيقي نصا لنجيب محفوظ، هو رواية "ميرامار").

- أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، للدكتور حميد لحمداني:

أذكر مرة أخرى بملاحظة سبقت الإشارة إليها في مطلع هذا المبحث، مفادها أن القضايا المتصلة بأسلوبية الرواية لا زالت في بدايتها، وهي في الغالب لم تتجاوز بعد دائرة التأملات والافتراضات النظرية المتفرقة في ثنايا الأبحاث الخاصة بالدراسات الأسلوبية في مستواها العام. من هنا فإن الحديث عن أسلوبية الرواية -في مستواها النوعي الخاص- يتطلب، في المرحلة الأولى، تجميع هذه المعطيات النظرية المتفرقة من اجل إعادة صياغتها. ولا شك أن كتاب الدكتور حميد لحمداني يأتي في هذا السياق. فمن بين المحاور الأساسية في الكتاب، كما قدمها، ما عبر عنه بقوله: "تعتبر هذه الدراسة مدخلا نظريا لأجل قيام أسلوبية جديدة لدراسة الفن الروائي، لذلك تميل إلى تأمل طريقة تعامل الدراسة الأسلوبية السائدة سلفا مع الفن الروائي"[[47]](#footnote-48).

لذلك نجد الباحث يقدم قراءة لمجموعة من الدراسات التي تسمح بإمكانية قيام أسلوبية جديدة للرواية[[48]](#footnote-49). لكن بعد استعراضه لمجمل ما أنجز في الموضوع ينتمي إلى القول بان أسلوبية الرواية لن تتبلور بما فيه كفاية إلا على يد "باختين". لذلك يبقى باختين في نظره"مرجعا أساسياً لكل أسلوبية معاصرة للفن الروائي"[[49]](#footnote-50). لذلك سنجد الباحث يتمثل بعض آرائه، خاصة فيما يتعلق بمفهوم "حوارية الرواية" من خلال المستويات الثلاثة التي حددها: التهجين-العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات- الحوارات الخالصة.

بالإضافة إلى هذه القضايا، يحاول الناقد تحديد الفروق الجوهرية بين أسلوب الشعر الغنائي وأسلوب الرواية. وهنا يلاحظ بأن أغلبية الدراسات الأسلوبية السائدة كانت تتعامل مع النصوص الروائية بنفس الأدوات التحليلية الأسلوبية المعتمدة في تحليل الشعر، دون الأخذ بعين الاعتبار للفروق المميزة لكل نوع على حدة. ذلك أن الطابع التمثيلي والتشخيصي للرواية يجعل المبدع مدفوعا إلى تنويع الأبطال من مستويات اجتماعية وفكرية مختلفة، وهذا ما يحدث غالبا في الرواية الواقعية مثلا، حيث يحرص الروائي على المحافظة على التفاوت النسبي بين الشخصيات من حيث مستوى التفكير، ونوعية السلوك. هذا التفاوت ليس خاصا بالرواية الواقعية وحدها" بل هو مسألة ضرورية لقيام أي نوع من الحكي على الإطلاق، فإذا لم يكن هناك تعارض واختلاف من أي نوع، فلا يمكن أن يتحقق أي شكل من أشكال الحكي"[[50]](#footnote-51).

وينبه الناقد - في هذا الإطار- إلى أن دراسة أسلوبية ينبغي لها مراعاة جانبين أساسيين:

- ضرورة دراسة العناصر الأسلوبية الصغرى في ضوء مجموع النص، وذلك لكي تحتل موقعها الفعلي بالنسبة للنسق العام.

- ضرورة مراعاة الخصائص العامة للنوع الأدبي الذي ندرسه أسلوبيا[[51]](#footnote-52).

**القسم التطبيقي**

1. **النص:**

قال عمرو بن شأس الأسدي (ت20هـ-640م)[[52]](#footnote-53):

1. أرادت عرارا بالهوان ومن يرد عرارا – لعمري – بالهوان، فقد ظلم
2. فإن كنت مني، أو تريدين صحبتي فكوني له كالسمن ربت له الأدم
3. وإن كنت تهوين الفراق، ظعينتي فكوني له كالذئب ضاعت له الغنم
4. وإلا فسيري إن يكن سار راكب تجشم خمسا، ليس في سيره أمم
6. فإن عرارا، أن يكن غير واضح فإني أحب الجون ذا المنكب العمم

5. وإن عرارا إن يكن ذا شكيمة تقاسينها منه، فما أملك الشيم

1. **التحليل:**

**1- بنية الضمائر**

يستهل الشاعر عمرو بن شأس الأسدي قصيدته بصيغة: "أرادتْ"، مستعملا ضمير الغياب في الإحالة على زوجته؛ وكان من الأنسب أن يستعمل ضمير الخطاب (أرَدْتِ) لأنها الطرف الأساسي في الخطاب، والمعنية بشكل مباشر بموضوع الحديث. لكنه فضل أن يستعمل الفعل الماضي المسند إلى ضمير المؤنث الغائب (أرَادَتْ). إن مرجع الضمير في الفعل هي زوجته، وهي قريبة منه، وملاصقة له حسا ومعنى. ولنا أن نتساءل عن سر هذا العدول؟

من الجدير بالذكر أن الأمر لا يعود إلى إكراهات الوزن؛ لأن الوزن يستقيم لو استعمل هذه الصيغة (أرَدْتِ)، لأن المقطوعة من البحر الطويل، وتكون التفعيلة: فعولُ، بدلا من فعولن، (أردت= فعول- أرادت= فعولن)، وذلك مطردٌ كثيرا، في البحر الطويل، بل أن الشاعر نفسه استعمل "فعول" مرتين في هذه المقطوعة، في البيتين الأخيرين: (وإنَّ= فعول- فإنَّ= فعول).

لاشك في أن استعمال التعبير المشار إليه إيحاء باستعداد الشاعر لتغييب هذه المرأة من حياته، والتضحية بها من أجل ولده الذي يحبه. ونلمس ذلك –بالإضافة إلى تغييب الزوجة- في تردد اسم الابن مرتين؛ في صدر البيت وفي عجزه. إن إحساس عمرو بن شأس الأسدي بالمهانة واستفظاعه لهول ما لحق ابنه من هذه المرأة دفعه إلى استبعادها وتغييبها من مجاله اللغوي، أي جعلها غائبة، أو بالأحرى مغيبة، بواسطة ضمير الغيبة،

وإذا ما تأملنا البيت الأول مرة أخرى، نكتشف ثنائية أساسية طرفاها الزوجة والابن (عرار)، وتتمظهر هذه الثنائية على النحو التالي:

- الزوجة **≠** الابن (عرار).

 ضمير الغيبة في الفعلين: (أرادت) و(يرد) **≠** الحضور، (اسم عرار الظاهر مرتين).

- الفعل الماضي: (أرادت) **≠** الفعل المضارع (يرد).

 الفاعل في الفعلين: "أرادت" و"يرد" **≠** المفعول به (عرار مرتين).

- الأنوثة **≠** الذكورة.

 البياض (الزوجة بيضاء) **≠** السواد (عرار اسود).

وتبرز هذه الثنائيات تناقضا أساسيا بين الزوجة والابن، ولابد من حسم هذا التناقض وهذا الصراع بتدخل حاسم، وقد قرر الشاعر حسمه بالانتصار لابنه، أي الانتصار لعاطفة الأبوة المجروحة، وإبعاد الزوجة من حياته كما فهمنا ذلك من استعماله لضمير الغيبة في الفعل "أرادت" وكذلك من صيغة هذا الفعل الماضية[[53]](#footnote-54).

**2- بنية الأفعال**

ومما يعمق هذا البعد الدلالي الخفي لضمير الغيبة، ورود الفعل على صيغة الماضي، فالماضوية فيه تومئ من طرف خفي إلى أن هذه الزوجة المشاكسة لم تعد تمثل بالنسبة للشاعر إلا جزءا من الماضي الذي فات وانتهى.

هكذا يتضافر العامل الصرفي (ضمير الغيبة)، والعامل النحوي (صيغة الماضي) في اكتناه دلالات لطيفة مستسرة لم يصرح بها بشكل مباشر.

إن استعمال ضمير الغيبة في الفعل "أرادت" وبناءه بناء ماضويا استعمال فني، وتكمن فنيته أو جماليته في كونه بوحا لا شعوريا لما يعتزم الشاعر تنفيذه والإقدام عليه، وهو الانتصار لعاطفة الأبوة المجروحة، وإنصاف ابنه عرار من أي مخلوق، عظم شأنه أو صغر، ونفهم ذلك من استعماله للاسم "مَن" في الجملة: "ومن يرد عرار- لعمري- بالهوان فقد ظلم"، فمن تفيد استغراق جنس العقلاء. وتستوقفنا هذه البنية النحوية التي استخدمها، وهي الجملة الفعلية الشرطية، فالخاصية الأساسية التي تمتاز بها الجملة الفعلية الشرطية أنها ليست لها مرجعية زمنية محددة بل تنزع إلى الإطلاق[[54]](#footnote-55)، ومعنى هذا أن مضمون الجملة الشرطية: "ومن يد عرارا – لعمري- بالهوان فقد ظلم" ينسحب على الحاضر كما ينسحب على المستقبل[[55]](#footnote-56).

**3-بنية الجمل**

ونلاحظ أن لفظة "الهوان" تتكرر مرتين: في صدر البيت وفي عجزه، وهذا التكرار تجسيد لغوي للمرارة التي استشعرها الأب من إيذاء ابنه، ولتأكيد إصراره على دفع هذا الهوان، والحيلولة دون وقوعه مرة أخرى، استعان بتقنيتين لغويتين، وهما:

1. **أسلوب القسم**: لعمري، وهي جملة اسمية اعتراضية، تخللت الجملة الشرطية، ولنا أن نتساءل: ما هي القيمة الدلالية لهذه الجملة الاعتراضية؟ (هل يكفي القول إنها جيء بها استجابة لدواع عروضية أم أن لها أبعادا دلالية لا تتحقق بدونها؟ طبعا)، إن القيمة الدلالية المباشرة لهذه الجملة الاعتراضية هي تقوية مضمون الجملة الشرطية وتوكيده، أو ما عبرنا عنه من قبل بالإصرار على دفع الهوان، ولكن هذه القيمة تتأتى بوجوه شتى، كأن نقول:

- ومن يرد عرارا، لعموي، بالهوان فقد ظلم، وهي الصورة التعبيرية المختارة.

- ومن يرد عرارا بالهوان، لعمري، فقد ظلم.

- ولعمري من يرد عرارا بالهوان فقد ظلم.

- ومن يرد، لعمري، عرارا بالهوان فقد ظلم.

تلك هي الصورة التعبيرية الممكنة، وكلها تقوي المعنى وتؤكده لتضمنها أسلوب القسم، ولكن الشاعر اختار من بينها الصورة التعبيرية الأولى لما لها من فرادة وتميز وخصوصية، ولما فيها من ثراء وخصوبة، ذلك أن: "لعمري"، في البيت تشكل حاجزا لغويا يفصل بين عرار والهوان، ولنتأكد من ذلك مرة أخرى:

ومن يرد عرارا – لعمري- بالهوان فقد ظلم.

وورودها في هذا الموقع بالذات يمنحها تفردا وخصوصية وغنى لا يتوفر في الصور الأخرى، لما فيها من إيحاء بأن الأب، ويمثله ضمير المتكلم في: "لعمري"، يحول دون وقوع الهوان على ابنه عرار، ولتعميق هذا الفهم والتأكد من صحته نقارن بين هذه الجملة، والجملة الأولى في صدر البيت:

أرادت عرارا بالهوان.

وسنلاحظ أن الهوان يرد ملاصقا لعرار وملازما له، ولا يفصل بينها حاجز لغوي، أما الباء فهو حرف الصاق يثبت ما أشرنا إليه ولا ينفيه، ومعنى ذلك أن الهوان وقع بعرار أو وقع عليه وإلا لماذا يغضب وتثور ثائرته؟

1. والتقنية الأخرى هي إتيانه بجواب الشرط على صيغة الفعل الماضي المقترن بقد، فالحرف "قد" يفيد التحقيق والتوكيد إذا دخل على الفعل الماضي، كما أن الفعل الماضي نفسه أسلوب من أساليب التوكيد. وربما صح القول: إن الشاعر خالف بين الشرط فجعله مضارعا، والجواب فجعله ماضيا. التماسا لهذا الوجه هكذا نرى أن الشاعر استخدم مؤكدات أسلوبية شتى لنفي التخاذل والتردد، وتأكيد الإصرار على دفع الهوان، كما أن هذه المؤكدات، من جهة ثانية، صدى لنفسيته المتوترة.

ومما يثير الانتباه أيضا، حذف المفعول به الجواب الشرط "فقد ظلم" ويمكن تقديره بهذا الشكل: فقد ظلمني أو ظلم عرارا أو ظلم نفسه، أو ظلم عشيرته، وتنداح الدائرة وتكبر حتى تشمل الناس جميعا، إن إطلاق جملة جواب الشرط، وتجريدها من القيود يجعلها تنطلق في أفق عريض من التأويلات، وتسبح في فيض زاخر من الدلالات، فالحذف في هذا السياق نمط من الإفادة وشكل تعبيري متميز، ولو أن الشاعر ذكر المفعول به لأفسد علينا متعة الانطلاق والركض وراء الدلالات الهاربة المنفلتة[[56]](#footnote-57).

**المبحث الثالث: تحليل صوتي لنص قرآني**

## القسم النظري

## الأداء الصوتي القرآني نمط فريد من نوعه. فهو قد "جمع بين مزايا النثر والشعر جميعا. فقد أعفى التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات التامة، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة. وأخذ في الوقت نفسه ذاته من الشعر الموسيقى الداخلية، والفواصل المتقاربة في الوزن التي تغني عن التفاعيل، والتقفية المتقاربة التي تغني عن القوافي"[[57]](#footnote-58).

## ويذهب بعض الباحثين إلى أنه من معاني الآية "ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مذكر" هذه الخصائص الصوتية المميزة للنص القرآني"[[58]](#footnote-59).

## ولا شك في أن المتعمق الرائز للحروف والأصوات في السورة التي تعنينا في هذا المجال - وهي سورة القلم - يجد عجبا. ذلك ما سيتضح لنا من خلال تناول للمكون الصوتي بالدرس والتحليل. يقول مصطفى صادق الرافعي:

"وأنت تتبين ذلك إذا أنشأت ترتل قطعة من نثر فصحاء العرب أوغيرهم على طريقة التلاوة في القرآن، مما تراعي فيه أحكام القراءة وطرق الأداء، فإنك لابد ظاهر بنفسك على النقص في كلام البلغاء وانحطاطه في ذلك عن مرتبة القرآن، بل ترى كأنك بهذا التحسين قد نكرت الكلام وغيرته، فأخرجته من صفة الفصاحة، وجردته من زينة الأسلوب، وأطفأت رواءه؛ ونضبت ماءه"[[59]](#footnote-60)

## سنعمد في البداية إلى دراسة الظواهر الصوتية التي تتكرر في السورة بأكملها، ضمن ما نسميه هنا ظواهر عامة، لنخلص - بعد ذلك- إلى تسجيل بعض الملاحظات السياقية التي تختلف باختلاف النصوص المكونة للسورة. فقد تبين لنا من الاستقراء أنه ثمة ظواهر عامة تتكرر في السورة بأكملها. وتجنبا لما قد ينجم عن ذلك من تكرار، آثرت أن أعزلها عن الظواهر السياقية التي تختلف باختلاف نصوص السورة.

##  وقد هداني ذلك إلى تقسيم الفصل إلى قسمين: القسم الأول: ظواهر عامة، درست فيه الفاصلة والنظام الصوتي ثم التوزيع الصوتي الذي تتوزع عليه الأصوات في السورة. أما القسم الثاني من هذا الفصل فقد تتبعت فيه السورة لأحصي بعض الظواهر الصوتية المختلفة من تجانس صوتي سواء على مستوى الكلمة، الحرف، الوزن أم النبر. كذلك أشرت إلى ما في السورة من تراكم صوتي لبعض الحروف، مع ما قد تحمله هذه الحروف من دلالة ذاتية. كما كنت أحيانا أتجاوز المستوى الصامت للسورة إلى المستوى الناطق. وهو ما يعرف في علم الأصوات الحديث بالأسلوبية الصوتية. وقد ذكر صاحب كتاب "إعجاز القرآن" في هذا المجال:

## "وحسبك بهذا اعتبارا في إعجاز النظم الموسيقي في القرآن، وأنه مما لا يتعلق به أحد، ولا ينفق على ذلك الوجه الذي هو فيه إلا فيه، لترتيب حروفه باعتبار من أصواتها ومخارجها، ومناسبة بعض ذلك لبعض مناسبة طبيعية في الهمس والجهر، والشدة والرخاوة والتفخيم والترقيق؛ والتشفي والتكرير"[[60]](#footnote-61)

**القسم التطبيقي**

**أ- النص: سورة القلم**

بسم الله الرحمان الرحيم نُ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ. مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِكَ بِمَجْنُون. وَإِن لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُون. وَإَنكَ لَعَلَى خُلُق عَظِيم. فَسَتُبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ. بِأَيكُمُ الْمَفْتُونُ. إِن رَبكَ هُو أَعْلَمُ بِمَنْ ضَل عَنْ سَبِيلِهِ وَهُو أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ. فَلاَ تُطِعِ الْمُكذبيِنَ. وَدُوا لَوْ تُدْهِنُ فَيُدْهِنُونَ. وَلَا تُطِعْ كُل حَلاف مَهِين. هَمَاز مَشَاء بِنَمِيم. مَنَاع لِلْخَيْرِ مُعْتَد أَثِيم. عُتُل بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيم. أَنْ كَانَ ذَا مَال وَبَنِينَ. إِذَا تُتْلَى عَلَيْهَ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَولينَ. سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ. إِنَا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمَنَهَا مُصْبِحِينَ. وَلَا يَسْتَثْنُونَ. فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِكَ وَهُمْ نَائِمُونَ. فَأَصْبَحَتْ كَالصَرِيمِ. فَتَنَادُوا مُصْبِحِينَ. أَنْ اغْدُوا عَلَى حَرْثِكُمْ إَنْ كُنْتُمْ صَارِمِينَ. فَانْطَلَقُوا وَهُمْ يَتَخَافَتُونَ. أَنْ لاَ يُدْخِلَنَهَا لْيَوْمَ عَلَيْكُمْ مِسْكِينٌ. وَغَدُوا عَلَى حَرْد قَادِرِينَ. فَلَمَا رَأَوْهَا قَالُوا إنَا لَضَالُونَ. بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ. قَالَ أَوْسَطُهُمْ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ لَوْلَا تُسَبِحُونَ. قَالُوا سُبْحَانَ رَبِنَا إِنَا كُنَا ظَالِمِينَ. فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْض يَتَلَاوَمُونَ. قَالُوا يَا وَيْلَنَا إِنَا كُنَا طَاغِينَ. عَسَى رَبُنَا أَنْ يُبَدِلَنَا خَيْرًا مِنْهَا إِنَا إِلَى رَبِنَا رَاغِبُونَ. كَذَلِكَ الْعَذَابُ وَلَعَذَابُ الْآخِرَةِ أَكْبَرُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ. إِنَ لِلْمُتَقِينَ عِنْدَ رَبِهِمْ جَنَاتُ النَعِيمِ. أَفَنَجْعَلُ الْمُسْلِمِينَ كَالْمُجْرِمِينَ. مَالَكَمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ. أَمْ لَكُمْ كِتَابٌ فِيهِ تَدْرُسُونَ. إِنَ لَكُمْ فِيهِ لَمَا تَخَيَرُونَ. أَمْ لَكُمْ إِيمَانٌ عَلَيْنَا بَالِغَةٌ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ إِنَ لَكُمْ لَمَا تَحْكُمُونَ. سَلْهُمْ أَيَهُمْ بِذَلَكَ زَعِيم. أَمْ لَهُمْ شُرَكَاءُ فَلْيَاْتُوا بِشُرَكَائِهِمْ إِنْ كَانُوا صَادِقِينَ. يَوْمَ يُكْشَفُ عَنْ سَاق وَيُدْعُونَ إِلَى السُجُودِ فَلَا يَسْتَطِيعُونَ. خَاشِعَةٌ أَبْصَارُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَةٌ وَقَدْ كَانُوا يُدْعُونَ إِلَى السُجُودِ وَهُمْ سَالِمُونَ. فَذَرْنِي وَمَنْ يُكَذِبُ بِهَذَا الْحَديِثِ سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ. وَأُمْلِي لَهُمْ إِنَ كَيْدِي مَتِينٌ. أَمْ تَسْأَلُهُمْ أَجْراً فَهُمْ مِنْ مُغْرَم مُثْقَلُونَ. أَمْ عِنْدَهُمْ الْغَيْبُ فَهُمْ يَكْتُبُونَ. فاَصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِكَ وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ. لَوْلَا أَنْ تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِنْ رَبِهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ. فَاجْتَبَاهُ رَبُهُ فَجَعَلَهُ مِنَ الصَالِحِينَ. وَإِنْ يَكَادُ الذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقَونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَا سَمِعُوا الذِكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَهُ لَمَجْنُونٌ. وَمَا هُوَ إِلَا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ.

**ب- التحليل**

**1- ظواهر عامة:**

***- الفاصلـــــــــة القرآنية:***

نعني بالفاصلة تلك النهايات التي تذيل الآيات في القرآن الكريم: "وتسمى فواصل لأنه ينفصل عندها الكلام وذلك أن آخر الآية فصل بينها وبين ما بعدها"[[61]](#footnote-62). وقد أخذت التسمية من قوله تعالى: "كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون" (سورة فصلت:1). وموقعها في الآية يشبه – إلى حد ما – موقع القافية في البيت الشعري. وكما أن القافية في البيت الشعري عنصر متميز، فكذلك الفاصلة في الآية، ولكنها مثلها مثل القافية تبقى جزءا غير منفصل عن الآية أصيلا فيها[[62]](#footnote-63). لكن - مع ذلك- لا يجوز تسمية الفواصل قوافي إجماعا، لأن الله تعالى لما سلب عن القرآن اسم الشعر، وجب سلب القافية عنه أيضا[[63]](#footnote-64). وقال ابن تيمية: "وشبهة الشعر أن القرآن موزون، والشعر مورزون، ولكن القرآن ليس بشعر"[[64]](#footnote-65). وقد ميز الداني بين "الفاصلة و"رأس الآية". وحدد القافية في كلمة آخر الجملة. يقول: *"أما الفاصلة فهي الكلام المنفصل مما بعده، والكلام المنفصل قد يكون رأس آية، وغير رأس آية، وكذلك الفواصل يكن رؤوس آي وغيرها، وكل رأس آية فاصلة، وليس كل فاصلة رأس آية، فالفاصلة تعم النوعين، وتجمع الضربين"[[65]](#footnote-66). ولو دققنا النظر في فاصلة الآيات، لوجدناها تحمل شحنتين في الوقت ذاته: شحنة من المعنى المتمم للآية، وشحنة من الوقع الموسيقي.*

##  بالنسبة للأمر الأول، نجد - في الغالب- علاقة بين المعنى الذي تحمله الفاصلة، والسياق الذي وردت فيه. وقد تنبه القدماء إلى هذه الظاهرة وأفردوا لها اصطلاحات خاصة، مثل التصدير والتوشيح[[66]](#footnote-67). لكن هذه الأمور لا تهمنا في دراسة الإطار الصوتي للسورة، ويبقى الجانب الصوتي للفاصلة هو الذي يعنينا في هذا المجال: إن الفاصلة في السورة انتهت على الشكل التالي: (الواو والنون: سبع مرات. الياء والنون: خمس مرات. الياء والميم: أربع مرات. الواو والميم: مرة واحدة). بذلك تكون الفاصلة في السورة من فصيلة ما يسميه الرماني بالمتقاربة[[67]](#footnote-68).

##  لكن يبقى حرف النون هو الحرف الغالب على الفاصلة في السورة. وذلك يستلزم منا أن نقف لدى بعض الخصائص الصوتية لهذا الحرف:

##  - من حيث المخرج: النون حرف ذلقي؛ يخرج من بين طرف اللسان وطرف الثنايا، كما يرى ذلك سيبويه[[68]](#footnote-69).

##  - من حيث الطريقة التي يتم بها النطق: ينتمي هذا الصوت إلى فئة الأصوات المتوسطة[[69]](#footnote-70): فلا هو من الأصوات الشديدة (الانفجارية)، ولا هو من الأصوات الرخوة (الاحتكاكية)، فالهواء يمر بالأنف بلا احتكاك ولا انحباس.

##  - من حيث طبيعة النطق: يصاحب نطق هذا الحرف، النون، اهتزاز الأوتار الصوتية: لذلك فهو من طائفة الحروف المجهورة[[70]](#footnote-71).

##  ولاشك في أن هذا الاهتزاز الخفيف، وتردده الرتيب الموزون، يكسب السورة إيقاعا خاصا. هذا فضلا عن الخصائص الأخرى – كما سنرى – التي تتيحها القراءات القرآنية، لا سيما وأن حرف النون، من الحروف التي يرتكز عليها الكثير من أحكام علم التجويد.

##  أما الحرف الثاني، الذي يهمنا في دراسة الفاصلة، فهو حرف الميم. لقد ورد هذا الحرف خمس مرات فاصلة للسورة. ويمكن ملاحظة وجود الصفات نفسها التي رأيناها مع حرف النون: فهو من الأصوات المتوسطة، الأنفية، والمجهورة.

##  ولعل الفرق الوحيد بين الحرفين يكمن في المخرج: فالنون – كما رأينا – ذلقي المخرج، في حين أن الميم شفوي[[71]](#footnote-72).

##  على أن هناك ملاحظة لا يمكن إغفالها: فالحرفان معا وردا في الفاصلة ساكنين من حيث النطق. ذلك أن النون والميم الساكنتين يسمع في نطقها صوتا واحدا، كما يرى الدكتور محي الدين رمضان[[72]](#footnote-73). وهي ملاحظة تهمنا كثيرا في هذا السياق لأنها تبرز لنا جانب الانسجام التام في إيقاع فاصلة السورة: معنى ذلك أن الحرفين، وإن كانا يعتبران مختلفين في الظاهر، فإنهما من حيث الأداء الصوتي - في فاصلة السورة- يشكلان صوتا واحدا.

## كما نلاحظ أيضا أن الفاصلة جاءت مصحوبة بحرف المد (الواو و الياء)، مما يضفي عليها جمالا خاصا. ذلك أن "المدود والفواصل، وهي نهايات الدفقات الصوتية للجمل، عند الوقف، نجد لها في القرآن الكريم من الحلاوة والإطراب حظا يثير الإحساس بأن لها دخلا كبيرا في الإعجاز، وهي إما مدود مطلقة، يوقف عليها بصوتها، وإما ملحقة بحرف صائت تسبقه، وقد تتكرر في كلمة الفاصلة، فيضاعف التكرير قيمتها بما لا يخفى جماله وأسرار إيقاعه"[[73]](#footnote-74) . وقد قال "سبويه": أما إذا ترنموا ـ أي العرب ـ فإنهم يلحقون الألف والياء والواو، وما ينون وما لا ينون، لأنهم أرادوا مد الصوت"[[74]](#footnote-75).

##  يمكن أن نستفيد هنا مما أورده ابن جني وهو يتحدث عن هذه الظاهرة في القافية الشعرية؛ حيث أشار إلى كثرة حروف المد قبل الروي. يقول:

## "إنما جيء بالمد في هذا الموضع لنغمته وللين الصوت به، وذلك أن آخر الكلمة موضع الوقف، ومكان الاستراحة والأوان. فقدموا أمام الحرف الموقوف عليه ما يؤذن بسكونه،(....) ولذلك كثرت حروف المد قبل حرف الروي، كالتأسيس والردف، ليكون ذلك مؤذنا بالوقوف ومؤديا إلى الراحة والسكون، وكلما جاور حرف المد الروي كان آنس وأشد إنعاما لمستمعه"[[75]](#footnote-76) .

كما أشار إلى هذه الظاهرة مصطفى صادق الرافعي في حديثه عن الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم، وسماها ظاهرة "الاستهواء الصوتي":

"وما هذه الفواصل التي تنتهي بها آيات القرآن إلا صور تامة للأبعاد التي تنتهي بها جمل الموسيقى، وهي متفقة مع آياتها في قرار الصوت اتفاقا عجيبا يلائم نوع الصوت والوجه الذي يساق عليه بما ليس وراءه في العجب مذهب، وتراها أكثر ما تنتهي بالنون والميم، وهما الحرفان الطبيعيان في الموسيقى نفسها؛ أو بالمد، وهو كذلك طبيعي في القرآن، فإن لم تنته بواحدة من هذه، كأن انتهت بسكون حرف من الحروف الأخرى، كان ذلك متابعة لصوت الجملة وتقطيع كلماتها، ومناسبة للون المنطق بما هو أشبه وأليق بموضعه، وعلى أن ذلك لا يكون أكثر ما أنت واجده إلا في الجمال القصار، ولا يكون إلا بحرف قوي يستتبع القلقلة أو الصفير أو نحوهما مما هو ضروب أخرى من النظم الموسيقي"[[76]](#footnote-77) .

## قبل أن أنهي حديثي عن الفاصلة، يلزم الوقوف عند ظاهرة أخرى، لا تقل أهمية عن الظواهر التي أشرت إليها في السابق. وهي أن حرفي الفاصلة النون والميم وردا في السورة بنسبة كبيرة. وهذا الترداد لا يعود إلى الفاصلة فقط،، بل هو توزيع متواز يشمل التركيب الصوتي للسورة بأكمله. وهي ظاهرة حسنة بدون شك: لأنه بهذا التوزيع تصبح الفاصلة إيقاعا غير معزول عن الإطار الصوتي العام للسورة، بل تشكل تناغما وتجاوبا يمتد صداه على امتداد الرحلة الصوتية في السورة.

ولعل ما يزكي رأينا هذا هو إلحاح بعض نقاد الشعر على التزام هذه الظاهرة الفنية في الشعر: فالقافية يجب أن لا تخرج عن عموم حروف وألفاظ البيت. فهذا عبد الله الطيب يؤكد ذلك بقوله: "خير القوافي ما لازم ألفاظ البيت ولم يجئ كالواغل"[[77]](#footnote-78).

## بهذا أكون قد أنهيت الحديث عن الفاصلة من حيث علاقتها بالمعنى، ثم من حيث تركيبها الصوتي، وأخيرا من ناحية انسجامها مع المعطيات الصوتية العامة للسورة.

لكن ملامح التركيب الصوتي للسورة، لن تتضح حتى نتعرض لبعض الجوانب الأخرى. وقبل ذلك، لابد من الوقوف عند "النظام الحرفي" الذي يضبط حروف السورة.

## - النظام الحرفي:

##  إن العلاقة بين الأصوات في السورة ليست علاقة اعتباطية، بل هي علاقة معنوية مرتبطة بالمعنى العام للسورة، قائمة على تنظيم محكم السبك. يشكل مجموع السورة وحدة متناغمة من الأصوات، بحيث إن أي تغيير في الحروف قد يؤدي إلى خلخلة في البنية الصوتية للنص بأكمله.

##  لكن لضرورة منهجية يفرضها التحليل الألسني، سنعمل على تفكيك هذه الانزلاقية الصوتية، وإيجاد الحدود والفواصل بين صوت وآخر.

##  إن إحصاء بسيطا لمجموع الحروف في السورة يقودنا إلى النتائج التالية:

##  (تكرر النون 152 مرة)، (الميم 116)، (اللام 90)، (الهمزة 67)، (الباء 56)، (الكاف 50)، (التاء 45)، (الراء 42)، (الياء 42)، (الواو 39)، (العين 37)، (الهاء 34)، (الشين 27)، (الفاء 22)، (الدال 19)، (الذال 19)، (الحاء 17)، (الصاد 17)، (القاف 16)، (الجيم 12)، (الطاء 8)، (الغين 8)، (الخاء 8)، (الثاء 5)، (الشين 4)، (الزاي 4)، (الصاد3)، (الظاء مرة واحدة).

##  ويجدر بي أن أشير- أولا- إلى أن الأمر لا يقتصر فقط على إحصاء الأصوات بعملية ميكانيكية ساذجة، بقدر ما يهمنا الوقوف على بعض الإيحاءات التي يمكن استنتاجها من هذا الإحصاء:

##  - ما يمكن تسجيله هنا هو أن النظام الصوتي للسورة لا يختلف بصفة - عامة - عن الأنظمة الأخرى في سور القرآن الكريم. ويمكن ملاحظة ذلك بمقارنة نتائج الإحصاء الذي توصلت إليه بالإحصاءات الأخرى المنجزة في الموضوع[[78]](#footnote-79).

##  سيمكننا هذا الإحصاء من تسجيل بعض الملاحظات حول النظام الصوتي للسورة، كما سيسعفنا في اكتشاف السبب في هذه الرقة والموسيقية والشفافية التي تمتاز بها السورة. ويمكن أن أسوق هذه الملاحظات على النحو التالي:

##  - الحروف (النون، الميم، اللام، الهمز، الباء، الكاف، التاء) هي الحروف التي لاحظنا حضورها في النص بشكل كبير. ذلك أن نسبتها – على التوالي – هي: (152،116، 90، 67، 56، 50، 49). ولا يخفى ما يمكن أن يحمله هذا الأمر من دلالة. فعلم الأصوات الحديث يقرر أن أسهل الكلمات نطقا هي التي تتكون من مثل هذه الحروف[[79]](#footnote-80)\*.

##  - الحروف الشديدة (الانفجارية) أشيع في السورة من نظرائها، الرخوة (الاحتكاكية) وهي ظاهرة يمكن ملاحظتها بالمقارنة البسيطة التالية:

## (تكرر حرف النون 152 مرة، بينما تكرر حرف الراء 42 مرة)، (تكرر حرف الباء 56، أما نظيره الفاء 22)، (تكرر حرف التاء 45، أما نظيره السين27)........إلخ.

##  ثم إن الحروف المجهورة تشيع أكثر من نظرائها المهموسة. لملاحظة ذلك يكفي أن نذكر أن الحروف الخمسة الأولى كلها مجهورة: النون، الميم، اللام، الهمزة والباء.

##  ماذا وراء هذه الظواهر اللسانية؟

##  إن هذين الأمرين يسمان البنية الموسيقية والصوتية للسورة - بصفة عامة - بسمات خاصة، ويحققان في ألفاظ السورة شروط السلاسة والفصاحة. ذلك لأن علم الأصوات الحديث يؤكد أن الأصوات الانفجارية والأصوات المجهورة أكثر وضوحا في السمع من الأصوات الرخوة والمهموسة. ولاشك في أن الجو العام للسورة ومناسبتها تلائمه الأصوات المجهورة والشديدة أكثر من غيرها.

##  ثم إن الحروف المجهورة والانفجارية تعطي اللغة رنينا متميزا وبارزا في السمع، وتجعل الجانب الموسيقي فيها عنصرا مميزا. على عكس الأصوات المهموسة والاحتكاكية التي يكون معها الصوت خافتا والأداء الموسيقى ناقصا.

## ملاحظة أخرى وهي أن حروف الأطباق أقل ورودا من نظرائها الحروف غير المطبقة: (الصاد 17، الدال 19)، (الطاء 8، التاء 45)، (الظاء1، (الكاف 19)، (الصاد 17، السين 27). ذلك أن السورة – في إطارها العام- تنقلنا إلى الأجواء الأولى لبداية الوحي، حيث كان الرسول صلى الله عليه وسلم قد بدأ في غرس تلك النقلة الغريبة - آنذاك - عن المحيط الجاهلي. لقد كان هذا المحيط يموج - في ذلك الوقت- بمختلف الأضاليل والأباطيل. وقد تعرض الرسول (ص) في هذا الجو المشحون لصنوف من المكر والإذاية والسخرية[[80]](#footnote-81). من هنا يبدو الخطاب القرآني، وكأنه ينزع إلى إيناس الرسول الكريم، ويدفع عنه مشاعر القنوط.

## في المقابل سنجد الخطاب القرآني –في هذه السورة- ينزع إلى استعمال أصوات الإطباق في المواطن التي فيها قوة وشدة، وذلك لقوت هذه الأصوات. ذلك ما يتضح في المقاطع التي يتوجه فيها بالخطاب إلى المشركين الذي قالوا عن رسول الله (ص) إنه "مجنون". يمكن تأكيد هذه الملاحظة من خلال معاينة الطابع الخاص الذي تضفيه حروف الإطباق على الألفاظ التالية: ستبصر- يبصرون- ضل- فلا تطع- ولا تطع- الخرطوم...

## مرة أخرى نلاحظ هذه الدقة في اختيار الحروف لأن حروف الأطباق، هي الأخرى، صعبة في النطق مجهدة للنفس[[81]](#footnote-82).

## صفوة القول، إن حروف السورة منتقاة بعناية تامة. وهذه هي طريقة القرآن الكريم في صياغة حروفه، أنها طريقة "الاستهواء الصوتي في اللغة" وأثرها في النفس واضح وبعيد. إن أصوات الحروف "إنما تنزل منزلة النبرات الموسيقية المرسلة في جملتها كيف اتفقت، فلا بد لها مع ذلك من نوع من التركيب، وجهة من التأليف، حتى يمازج بعضها بعضا على نسب معلومة، ترجع إلى درجات الصوت ومخارجه وأبعاده"[[82]](#footnote-83).

## إلا أن هذه الخصائص الصوتية التي أشرت إليها لن تستكمل نصيبها من الدراسة حتى نتعرض لجانب آخر، يتصل من قريب بالمكون الصوتي للسورة. وهو الجانب الخاص بالكيفية التي تتوزع عليها الأصوات في السورة.

## - توزيع الأصوات في السورة:

##  إن ضبط النظام الذي تتوزع عليه الأصوات من الأمور الأساس في تقويم فنية و"أدبية" نص من النصوص. ذلك أن الحروف – مهما كانت الدقة في اختيارها – لا قيمة لها، إلا إذا انتظمت في كلمات وأقدار منسجمة، وظهرت أصواتها في أبعاد ومخارج تناسب ما في النفس الإنسانية من مشاعر وأحاسيس.

##  وقد كان الموضوع محور دراسات قديمة وحديثة مختلفة، جعلت هدفها تقنين الضوابط التي يجب توفرها حتى يتحقق عنصر التلاؤم والانسجام بين الحروف. وتجمع أغلب الآراء في ذلك على عنصر واحد، وهو أن تكون مخارج الحروف في الكلمة متباعدة:

##  فابن سنان الخفاجي يشترط لتحقق الفصاحة في اللفظ: ".. أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج. وعلة هذا واضحة، وهي أن الحروف التي هي أصوات تجري مجرى السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك في أن الألوان إذ جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب ما بينه وبين الأصفر وبعد ما بينه وبين الأسود"[[83]](#footnote-84).

## كما يرى ابن دريد أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل في اللسان منها إذا تباعدت "لأنك إذا استعملت اللسان في حروف الحلق دون حروف الفم، ودون حروف الذلاقة، كلفته جرسا واحدا، وحركات مختلفة، ألا ترى أنك لو ألفت بين الهمزة والهاء والحاء، فأمكن، لوجدت الهمزة تتحول هاء في بعض اللغات لقربها منها، ولوجدت الحاء في بعض الألسنة تتحول هاء، وإذا تباعدت مخارج الحروف حسن وجه التأليف"[[84]](#footnote-85)

## وقد ذهب ابن جني في كتابه "سر صناعة الإعراب" هذا المذهب أيضا. إن تأليف الحروف - في نظره- على ثلاثة أضرب: يتمثل أولهما في تأليف الحروف المتباعدة، وهو أحسنها. ويتمثل ثانيها في تأليف الحروف المتماثلة، وهو ما يلي الضرب الأول في الحسن. أما ثالثها فيتمثل في تأليف الحروف المتقاربة، فهو مستقبح[[85]](#footnote-86).

##  هل تحقق هذا الشرط في سورة القلم؟؟

##  أظن أن السلاسة والفصاحة والموسيقية التي تنضح من السورة كافية للتدليل على تنوع المخارج فيها، دون عناء الذهن وكد الفكر، في تحديد المخارج ومقارنتها في السورة. لكن حتى أنزل هذا الأمر منزل العمل والتطبيق، يمكن أن نأخذ آيتين لتحديد المخارج فيهما والمقارنة بينهما. على أنه من الصعوبة محاولة حصر ومقارنة جميع المخارج في السورة. وأنبه على أن اختياري للنموذجين كان بمحض الصدفة، من موضعين متفرقين (أول وآخر السورة):

##  النموذج الأول: " نُ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ. مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِكَ بِمَجْنُون"

##  ويتكون هذا النموذج من الحروف التالية: النون، الواو، النون، الواو، اللام، القاف، اللام، الميم، الواو، الميم، الألف، الياء، السين، الطاء، الراء، الواو، النون، الميم، الألف، الهمزة، النون، التاء، الباء، النون، العين، الميم، التاء، الراء، الباء، الكاف، الباء، الميم، الجيم، النون، الواو، النون.

##  وتتوزع مخارج الحروف في الآية كما يلي[[86]](#footnote-87): (ن: شفوي)، (و: شفهي)، (ن: خيشومي)، (و: شفوي)، (ل: لثوي)، (ق: لهوي)، (ل: ذلقي)، (م: خيشومي)، (و: شفهي)، (م: خيشومي)، (ا: جوفي)، (ي: شجري)، (س: لثوي أسناني)، (ط: نطعي)، (ر: ذلقي)، (و:شفهي)، (ن: خيشومي)، (م: خيشومي)، (ا: جوفي)، (ء: حلقي)، (ن: خيشومي)، (ت: نطعي)، (ب: شفهي)، (ن: خيشومي)، (ع: حلقي)، (م: خيشومي) (ت: نطعي)، (ر: لثوي)، (ب: شفهي)، (ك: حنجري)، (ب: شفهي)، (م: خيشومي)، (جـ: شجري)، (ن: خيشومي)، (و: لهوى)، (ن: لثوي).

##  النموذج الثاني: " يَكَادُ الذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقَونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ.

##  ويتكون من الحروف التالية: (الواو، الهمزة، النون، الياء، الكاف، الألف، الدال، اللام، الذال، الياء، النون، الكاف، الفاء، الراء، الواو، اللام، الياء، الزاي، اللام، القاف، الواو، النون، الكاف، الباء، الهمزة، الباء، الصاد، الألف، الراء، الهاء، الميم.

## تتوزع المخارج كالتالي:

##  (و: شفوي)، (ء: حنجري)، (ن: لثوي)، (ي: شجري)، (كـ: لهوي)، (ا: جوفي)، (د: نطعي)، (ل: ذلقي)، (ل: ذلقي)، (ذ: لثوي)، (ي: جوفي)، (ن: خيشومي)، (ك: لهوي)، (ف: شفهي)، (ر: ذلقي)، (و: لهوي)، (ل: لثوي)، (ي: لهوي)، (ز: لثوي أسناني)\*، (ل: ذلقي)، (ق: لهوي)، (و:لهوي)، (ن: ذلقي)، (كـ: لهوي)، (ب: شفهي)، (ء: حلقي)، (ب: شفهي)، (ص: لثوي أسناني)، (ا: جوفي)، (ر لثوي)، (ه: حنجري) (م: شفوي).

## يتضح من خلال هذا التحليل أن الشرط الذي اشترطه علماء الأصوات في فصاحة الكلمة قد تحقق. وذلك لأن المخارج في النموذجين جد متباعدة: ويمكن أن نقيس هذه النتائج التي توصلت إليها هنا على مجموع السورة.

## ومن جهة أخرى لاشك في أن صفات الحروف ومخارجها تناسب الموضوعات التي تتناولها السورة؛ ذلك أن النظم القرآني يراعي في توزيع الأصوات وتأليفها المعاني والأغراض، ونوع التأثير الذي يريد إثارته في نفوس المتلقين. هكذا نجده يشتد في مقامات الوعيد والترهيب والإنذار، ووصف ما يتعرض له المجرمون من غضب، وتصوير عذابهم في اليوم الآخر. كما يتلطف الخطاب القرآني في مقامات الترغيب والتسلية والتلطف، وذلك في مخاطبة أحوال المؤمنين في جنات النعيم، وفي ذكر قصص الأنبياء المخلصين. تلك طبيعة الأصوات في القرآن "إذا اشتدت فأمواج البحار الزاخرة، وإذا هي لانت فأنفاس الحياة الآخرة"[[87]](#footnote-88). وسنتتبع هذا الجانب بشيء من التفصيل من خلال التحليل السياقي، الذي سندرس قيه التركيب الصوتي للسورة في بشكل عام.

**2- ظواهر سياقية:**

*"* نُ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ. مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِكَ بِمَجْنُون. وَإِن لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُون. وَإَنكَ لَعَلَى خُلُق عَظِيم". قيل عن الحرف "ن" إنه فارسي، وأصله"أنون"[[88]](#footnote-89). ويهمنا هذا الأمر، باعتباره يتصل بعلم الألسنية الحديث ويسمى استعارة[[89]](#footnote-90) emprunt.

تشكل الآيات وحدة صوتية متناغمة منسجمة وقد حققت هذه الوحدة بعدة وسائل منها:كثرة المقاطع الطويلة والمقاطع المتوسطة[[90]](#footnote-91) (نون، رون، ما، نون...)، وهي امتدادات تساهم في خلق تجاوب بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية. ذلك أن هذا الصنف من المقاطع يتكرر –غالبا كما تؤكد ذلك بعض الدراسات- في المواقف الانفعالية والعاطفية. وهذا ما يتلاءم مع هذه الآيات؛ التي يتجه فيها الخطاب إلى تقوية وتأسية وتثبيت النبي عليه الصلاة والسلام.

## أيضا نلاحظ على المستوى الإيقاعي نوعا من التجانس في نهايات الآيات. فبالإضافة إلى الفاصلة هناك ما يسميه الباقلاني "الترصيع"[[91]](#footnote-92). فكلمة "مجنون" و"ممنون" متشابهة في الرنة الصوتية.

## نلاحظ تراكما صوتيا لبعض الحروف: النون والميم بخاصة. ورغم أن هذا الظاهرة تعم نسبيا السورة بأكملها، مع ذلك، يبقى ترداد حرفي النون والميم ملفتا للنظر. ومقارنة سريعة بين هذه الآيات والآيات اللاحقة توضح ذلك.

## ونظرا لما يتميز به هذان الحرفان من خفة على اللسان، فإن ذلك يضفي على الآيات نوعا من الرقة والليونة.

## يشكل النبر أيضا مستوى من مستويات التجانس الصوتي الذي نجده في الآيات: ذلك أن الآيات تبدأ كلها بكلمة أو بصيغة تتكون من مقطع واحد في الآيات الثلاثة الأولى: (نون: مقطع طويل. ما: مقطع متوسط. إن: مقطع طويل). وإذا استعملنا القاعدة الأولى[[92]](#footnote-93) من قواعد النبر فإننا سنجد في الآيات تماثلا إيقاعيا يتجلى في تكرار النبر عند بداية كل آية.

## " فَسَتُبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ. بِأَيكُمُ الْمَفْتُونُ. إِن رَبكَ هُو أَعْلَمُ بِمَنْ ضَل عَنْ سَبِيلِهِ وَهُو أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ. فَلاَ تُطِعِ الْمُكذبيِنَ. وَدُوا لَوْ تُدْهِنُ فَيُدْهِنُونَ"

## تقدم الصورة الإيقاعية لبعض الألفاظ في الآيات انطباعا خاصا: "فستبصر ويبصرون" و "ودوا لو تدهن فيدهنون". باستطاعتنا أن نستعير أحد مفاهيم علم الأصوات الحديث وهو مفهوم "الأنا كرام"[[93]](#footnote-94) – الذي يجعل لبعض الأصوات قيما ذاتية معينة – لنرى في ضوئه الدلالة الذاتية التي يمكن أن تحملها بعض الحروف في الآيات. الحرف البارز في قوله "فستبصر ويبصرون" هو الصاد: وهو حرف مفخم مطبق، وقد تنبه ابن جني، منذ القديم، للقيمة التعبيرية لصوت الصاد فجعل حرف الصاد أقوى من حرف السين مثلا؛ لما فيه من أثر مشاهد يرى مثل الصعود إلى الجبل والحائط، والصاد أقوى من السين أيضا لما فيه من استعلاء[[94]](#footnote-95). يكاد هذا اللفظ - حرف الصاد المشار إلى خصائصه- يرسم في الذهن صورة النفاذ والعمق التي تطبع نظراتهم.

## أما لدى تلاوة الآية: " وَدُوا لَوْ تُدْهِنُ فَيُدْهِنُونَ" فإن الأذن ترتطم بهذه الدالات الساكنة المتكررة، التي تلقي في الحس حقيقة دلالة الإدهان والمداراة.

## الإيقاع[[95]](#footnote-96) في هذه الآيات - وكذلك في الآيات السابقة- متشابه تقريبا، فهو إيقاع طويل الحركة بصفة عامة، رخي الموجة ينساب هادئا مترعا بالشفافية والرقة. وهذا ما يتناسب مع الجو العام للآيات: وهو جو الإيناس، والتسرية، والتعويض عما كان يلاقيه الرسول صلى الله عليه وسلم من أعداء الدعوة.

## "ولا تطع كل حلاف مهين هماز مشاء بنميم مناع للخير معتد أثيم عتل بعد ذلك زنيم أن كان ذا مال وبنين إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين سنسمه على الخرطوم".

##  تحقق الآيات تناغما صوتيا بديعا، كيف يمكن تفسير ذلك؟

## هناك - أولا- التجانس العروضي في الألفاظ: وهو ما يسمى الجناس الازدواجي:

## فالكلمات (حلاف، هماز، مشاء، ومناع ) متساوية في الأداء الصوتي: فهي جميعا على صيغة "فعال" لذلك فهي تتكون جميعا من ثلاثة مقاطع متوسطة: ( مقطع متوسط + مقطع متوسط + مقطع متوسط).

## وكذلك الأمر بالنسبة لكلمات: (نميم، أثيم، زنيم، بنين) على صيغة فعيل: مقطع قصير + مقطع متوسط + مقطع متوسط.

## وتبقى الكلمات الأخرى لا تخرج في عمومها عن هذه الرنة الصوتية.

## الحديث عن التجانس الصوتي في الآيات يفضي بنا إلى الحديث عن خاصية أخرى توحد بين الآيات: فكما هو ملاحظ من التحليل المقطعي السابق، إن تلك الألفاظ تنتهي جميعا بمقطعين متوسطين، وإذا استعملنا القاعدة الثانية من قواعد النبر، التي تقرر أن النبر يقع على المقطع ما قبل الأخير إذا كان متوسطا، فإننا سنجد في الآيات تماثلا إيقاعيا يتمثل في تكرار النبر في الموضع نفسه من كل كلمة.

## أيضا ثمة ظاهرة ملفتة للنظر، إذا نظرنا إلى الآيات على مستوى الحركات: إذ إن أغلب الكلمات تنتهي بالكسرة. وهي ظاهرة مثيرة؛ خاصة إذا علمنا أن حركة الكسر أقل ورودا في القرآن من أخواتها الفتحة والضمة: لقد توصل أحد الباحثين - من خلال دراسة إيقاعية لسورة البقرة- إلى أن نسبة ورود الفتحة فيها 54 ,4%، ونسبة ورود الضمة 24,8%، في حين نسبة ورود الكسرة لم تتجاوز 20,8%[[96]](#footnote-97).

## كيف يمكن تفسير هذه الظاهرة؟

## أشرت في حديثي عن التركيب النحوي للآيات إلى تنكير الكلمات، الذي فسرته - من خلال نظرية علم المعاني- بالتقليل والتحقير من شأن الموصوف، فهل لهذه الظاهرة وجه في علم الأصوات؟

##  يجيب على ذلك علم الأصوات الحديث أن حركات الكسر تدل عموما على اللطف والصغر[[97]](#footnote-98). فالغرض من الكسر هنا هو تحقير الموصوف. وقد تعرض الرافعي في حديثه عن "إعجاز القرآن" لتوزيع الحركات الصرفية واللغوية في نظام الآية القرآنية، وقد أشار إلى أن هذه الحركات "تجري في الوضع والتركيب مجرى الحروف أنفسها فيما هي له من أمر الفصاحة، فيهيئ بعضها بعضا، ولن تجدها إلا مؤتلفة مع أصوات الحروف، مساوقة لها في النظم الموسيقي"[[98]](#footnote-99)

## يمكن الوقوف هنا عند لفظ "عتل"، وما في هذه الكلمة من كزازة؛ وذلك لتوالي حركتي الضمة الثقيلة على العين والضمة على التاء، فضلا عما في الحرف الأول من ثقل ونبو على اللسان. من المهم الوقوف عند الدور الوظيفي لهذا اللفظ، بطبيعته الصوتية المشار إليها: فالكلمة تمثيل مشخص لهذا الإنسان الغليظ الجافي المتنطع. واللفظ في هذا المقام يؤدي معنى لا يؤديه لفظ آخر[[99]](#footnote-100).

## لا يخلو التضعيف الذي يظهر على بعض الألفاظ هو الآخر من دلالة: حلاف، هماز، مشاء، مناع . فهو يزيد معاني الألفاظ قوة، وذلك..."لأن الألفاظ أدلة على المعاني، وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني" على حد تعبير ابن الأثير[[100]](#footnote-101).

## إذا راعينا طريقة النطق بالأصوات – أي ما يسمى في التحليل الألسني الحديث الأسلوبية الصوتية[[101]](#footnote-102) - يمكن الوقوف لدى بعض التغيرات التي تلحق الألفاظ في النطق، مستفيدين في ذلك من علم التجويد:

## فنون التنوين في "حلاف" و"هماز" و"مناع" تدغم مع الحروف الأولى للألفاظ التي تأتي بعدها. وهي - بالترتيب - "مهين" و"مشاء" و"للخير". وهو ما يعرف في علم التجويد بالإدغام[[102]](#footnote-103) .

## كما تقلب الباء في "بنميم" و"بعد" ميما في قوله تعالى: "...مشاء بنميم مناع للخير معتد أثيم عتل بعد ذلك زنيم"، ويعرف هذا بالقلب[[103]](#footnote-104).

## صفوة القول إن الموسيقى الغالبة على الآيات سريعة الحركة، حادة النبرة، تنسجم مع الجو العام الدرامي الذي يطبع الآيات.

##  "إِنَا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمَنَهَا مُصْبِحِينَ. وَلَا يَسْتَثْنُونَ. فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِكَ وَهُمْء نَائِمُونَ. فَأَصْبَحَتْ كَالصَرِيمِ. فَتَنَادُوا مُصْبِحِينَ. أَنْ اغْدُوا عَلَى حَرْثِكُمْ إَنْ كُنْتُمْ صَارِمِينَ. فَانْطَلَقُوا وَهُمْ يَتَخَافَتُونَ. أَنْ لاَ يُدْخِلَنَهَا لْيَوْمَ عَلَيْكُمْ مِسْكِينٌ. وَغَدُوا عَلَى حَرْد قَادِرِينَ. فَلَمَا رَأَوْهَا قَالُوا إنَا لَضَالُونَ. بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ. قَالَ أَوْسَطُهُمْ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ لَوْلَا تُسَبِحُونَ. قَالُوا سُبْحَانَ رَبِنَا إِنَا كُنَا ظَالِمِينَ. فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْض يَتَلَاوَمُونَ. قَالُوا يَا وَيْلَنَا إِنَا كُنَا طَاغِينَ. عَسَى رَبُنَا أَنْ يُبَدِلَنَا خَيْرًا مِنْهَا إِنَا إِلَى رَبِنَا رَاغِبُونَ. ".

##

## على مستوى التجانس الصوتي هناك ما يسميه البلاغيون "تجنيس الزيادة والنقص": (بلوناهم، بلونا)، (طاف ، طائف) ، (ليصرمنها، الصريم) ، (تسبحون، سبحان).

## كما يلاحظ أيضا تجانسا عروضيا في الكلمات : نائمون، مصبحين، صارمين.

## فهي تتكون كلها من (مقطع متوسط + مقطع قصير + مقطع طويل). يلاحظ في الآيات الأولى من القصة تراكم صوتي لبعض الأصوات الصفيرية: الصاد والسين، وأيضا بعض الأصوات الشديدة الرخاوة كالتاء والثاء: (أصحاب ، أقـسـموا، ليصرمنها، يـسـتثنون، فأصـبحت، كالـصـريم، مـصـبحين، صـارمين...).

## حتى إن القراءة السريعة المتتالية لتلك الآيات الأولى تحدث على اللسان نوعا من الوسوسة التي تكون في الخفاء.

## على أن الملاحظ - بصفة عامة- على تلك الآيات، هو غلبة الحروف المهموسة، على عكس الآيات الأواخر من القصة التي تشيع فيها الحروف المجهورة.

## وهذا أنسب للجو العام الذي كان يتحرك فيه أصحاب الجنة: إذ نجدهم -في بداية القصة- يتحركون في الخفاء فيهمس الكلام، وتخفت الأصوات. في حين يتغير هذا الجو حين تنكشف الحقيقة فيجهر الصوت ويرتفع الكلام.

## ولن نتجشم كد الذهن وعناء اليد لإحصاء خصائص الأصوات، بل يمكن إثبات ذلك من خلال المقابلة بين لفظين، يمثلان الحالتين: "يتخافتون" و"يتلاومون" يحيل اللفظان على حقل دلالي واحد، هو الكلام. لكن فيهما تمثيلا لحالتين مختلفتين من ناحية الأداء الصوتي:

## إذ نجد أغلب أصوات الكلمة الأولى مهموسا (التاء- الخاء- الفاء- الثاء)، هذه الطبيعة الصوتية مناسبة للحالة التي كان فيها أصحاب الجنة يعملون في الخفاء، ويهمسون الكلام همسا.

## في حين نجد المادة الصوتية للفظ الثاني: "يتلاومون" ذات طبيعة أخرى؛ إذ نكاد نسمع منها صوت الجلبة والضوضاء؛ وذلك بسبب حروفه المجهورة: (الياء- اللام- الواو - الميم - الواو - النون). أيضا هذه الخصائص الصوتية مناسبة للحالة التي كانوا عليها بعد أن رفع الستار، وظهرت الحقيقة، وبدأوا في التراشق بالألفاظ والعبارات.

## من بين الملاحظات التي يمكن تسجيلها أيضا، تكرار المقطع "نا" في الآيات الأواخر من القصة: "قالوا سبحان ربنا إنا كنا ظالمين فأقبل بعضهم على بعض يتلاومون قالوا يا ويلنا إنا كنا طاغين عسى ربنا أن يبدلنا خيرا منها إنا إلى ربنا راغبون".

## يضفي هذا المقطع على النص طابع الأسى والشجى، كما نلمس فيه رقة الاستعطاف، وذلك من خلال موسيقى الدعاء المتموجة الرخية الطويلة.

## وهذه ظاهرة عامة في مثل هذه المواقف، ولعله أسلوب من أساليب الزلفى و ابتغاء الوسيلة إلى الله عز وجل: أنظر مثلا كيف يتكرر هذا المقطع في دعاء "أولي الألباب" الذين ذكرهم الله عز وجل في سورة "آل عمران" : ...ربنا إننا سمعنا مناديا ينادي للإيمان أن آمنوا بركم فآمـنـا ربـنـا فاغفر لـنـا ذنوبـنـا وكفر عـنـا سيئاتـنـا وتوفـنـا مع الأبرار ربـنـا وآتـنـا ما وعدتـنـا على رسلك ولا تخزنـا يوم القيامة "[[104]](#footnote-105).

## هذه الظاهرة الصوتية في الآيات جد حسنة، خاصة إذا أخذناها من زاوية علم التجويد، أو ما اصطلحت عليه بالأسلوبية الصوتية: حيث يمكن ملاحظة عدة ظواهر:

## فهناك الإدغام بغنة وهو كثير جدا في الآيات، أسوق بعض النماذج على سبيل المثال لا الحصر: "إنا بلوناهم"، "أن لا يدخلنها اليوم عليكم مسكين"، "إنا لضالون"، "إنا كنا ظالمين".....إلخ.

## وهناك الإخفاء في: "فتنادوا مصبحين أن اغدوا على حرثكم إن كنتم صارمين". بصفة عامة، في القصة إيقاع خفيف ينساب متموجا رخيا، وهذا ينسجم مع الطابع الدرامي العام للآيات.

##  " كَذَلِكَ الْعَذَابُ وَلَعَذَابُ الْآخِرَةِ أَكْبَرُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ إِنَ لِلْمُتَقِينَ عِنْدَ رَبِهِمْ جَنَاتُ النَعِيمِ. أَفَنَجْعَلُ الْمُسْلِمِينَ كَالْمُجْرِمِينَ. مَالَكَمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ. أَمْ لَكُمْ كِتَابٌ فِيهِ تَدْرُسُونَ. إِنَ لَكُمْ فِيهِ لَمَا تَخَيَرُونَ. أَمْ لَكُمْ إِيمَانٌ عَلَيْنَا بَالِغَةٌ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ إِنَ لَكُمْ لَمَا تَحْكُمُونَ سَلْهُمْ أَيَهُمْ بِذَلَكَ زَعِيم. أَمْ لَهُمْ شُرَكَاءُ فَلْيَاْتُوا بِشُرَكَائِهِمْ إِنْ كَانُوا صَادِقِين"َ

## في الآيات جدال مع الكفار؛ لذلك فإن أول ما يلفت النظر هو تكرار ألفاظ: (العذاب)، (أم لكم)، (إن)، (شركاء).. وكثرة التكرار يراد به في الغالب تقوية المعاني[[105]](#footnote-106). إذ إنه كلما تشابهت البنية اللغوية، كانت أكثر مدعاة للتقرير وتبليغ الرسالة عن طريق الإعادة.

## ثم لاحظ الطباق في قوله تعالى ". أَفَنَجْعَلُ الْمُسْلِمِينَ كَالْمُجْرِمِينَ"، وذلك في التقابل الضدي بين "المسلمين" و "المجرمين"، وهما متوازيان في إيقاعهما العروضي والصرفي، لذلك يسلك هذا الطباق مسلك طباق الازدواج[[106]](#footnote-107).

## من حيث الأسلوبية الصوتية يمكن الحديث عن بعض الظواهر، كالإدغام في قوله تعالى: "إن للمتقين عند ربهم جنات النعيم"، و"إن لكم فيه لما تخيرون"، و"إن لكم لما تحكمون". وهناك الإخفاء في قوله تعالى: ". أَمْ لَكُمْ كِتَابٌ فِيهِ تَدْرُسُونَ"، و"أَمْ لَهُمْ شُرَكَاءُ فَلْيَاْتُوا بِشُرَكَائِهِمْ إِنْ كَانُوا صَادِقِين".

##  "يَوْمَ يُكْشَفُ عَنْ سَاق وَيُدْعُونَ إِلَى السُجُودِ فَلَا يَسْتَطِيعُونَ. خَاشِعَةٌ أَبْصَارُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَةٌ وَقَدْ كَانُوا يُدْعُونَ إِلَى السُجُودِ وَهُمْ سَالِمُونَ. فَذَرْنِي وَمَنْ يُكَذِبُ بِهَذَا الْحَديِثِ سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ. وَأُمْلِي لَهُمْ إِنَ كَيْدِي مَتِينٌ. أَمْ تَسْأَلُهُمْ أَجْراً فَهُمْ مِنْ مُغْرَم مُثْقَلُونَ. أَمْ عِنْدَهُمْ الْغَيْبُ فَهُمْ يَكْتُبُونَ".

## الآيات تصوير حسي لليوم الآخر، لذلك نلاحظ غلبة بعض الأصوات الخشنة التي فيها نبو على اللسان: بعض حروف القلقلة والتفخيم والإطباق (القاف، الجيم، الصاد، الهاء...). على أن هناك ألفاظا فيها تمثيل غليظ لحقيقة العذاب الذي سيلحق الكفار، وذلك بما يلقيه جرسها على الحس من هول مريع، حين يشمر على الساق ويبدأ الجد. ونجد ذلك في ألفاظ (خاشعة، ترهقهم، فذرني، كيدي، متين، مثقلون...).

## وبهذا التهديد العنيف في ألفاظ قوية فخمة، يبلغ السياق من النفس مبلغها، وقد ارتعش الحس وتهيأ للاعتبار.

## ملاحظة أخرى لا تخرج عما نحن بصدده: إن المتفحص للكلمات في النص يلاحظ بعض الكلمات الطويلة (يستطيعون، سنستدرجهم، سالمون، يعلمون...).

## وقد برزت هذه الظاهرة فقط مع هذا الاستعراض المشخص لأهوال اليوم الآخر[[107]](#footnote-108).

## صحيح لقد وردت في السورة - في مواضع أخرى- كلمات طويلة، مثل: يستثنون، يزلقونك.... لكنها لم تجتمع بهذه الكثرة في مقطع واحد، كما اجتمعت في هذا المقطع.

## منذ القديم اعتبر البلغاء طول الكلمات مخلا بفصاحة الكلمة، واشترطوا "أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن الفصاحة"[[108]](#footnote-109) ، على حد تعبير ابن سنان الخفاجي. كما يؤكد المحدثون أن الشائع من الكلمات الفصيحة لا يتجاوز أربعة أحرف في الأفعال[[109]](#footnote-110).

## ولكن يلوح لي أن الظاهرة هنا تتصل بالجو الذي تطرقت إليه؛ وهو جو الوعيد والإنذار والتهديد واستعراض أحوال اليوم الآخر. وبذلك يكون هذا الجو العام قد تحقق بوسيلتين: ما في النص من حروف وألفاظ، بخصائصها الصوتية المشار إليها في السياق، ثم ما في النص أيضا من كلمات طويلة.

## إذا ما راعينا كيفية النطق بالأصوات، فإنه يمكن لنا أن نحصل على الظواهر الصوتية التالية:

## هناك الإدغام بغنة في قوله تعالى: "فذرني ومن يكذب بهذا الحديث". كما أدغم الميمان في: "سنستدرجهم من حيث لا يعلمون". وهناك الإخفاء في قوله تعالى: "أم تسألهم أجرا فهم من مغرم مثقلون". وأخيرا الإظهار في: " خَاشِعَةً أَبْصَارُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ".

## بصفة عامة، إيقاع الآيات إيقاع طويل الحركة يتحرك طولا وعرضا لرسم ذلك الهول المفزع. وتظهر فيه هذه المدات المتوالية المتنوعة في التكوين اللفظي للآيات.

## هكذا تنحو هذه الموسيقى الداخلية المنبعثة من الألفاظ منحى طبع الجو العام للآيات بطابع الشجي والأسى.

## "فاَصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِكَ وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ. لَوْلَا أَنْ تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِنْ رَبِهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ. فَاجْتَبَاهُ رَبُهُ فَجَعَلَهُ مِنَ الصَالِحِينَ. وَإِنْ يَكَادُ الذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقَونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَا سَمِعُوا الذِكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَهُ لَمَجْنُونٌ. وَمَا هُوَ إِلَا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ".

## تستقل بعض الألفاظ في الآيات لتلقي بجرسها انطباعا خاصا على الحس، يتعلق الأمر بلفظي: مكظوم، يزلقونك بخاصة.

## اللفظ الأول "مكظوم" في جرسه الغليظ، وحروفه المتنافرة لتوالي الحرف الساكن الشديد "الكاف"، والحرف المفخم المطبق "الظاء"، حتى إن اللسان ليكاد يتعثر في نطقه. لكنه في ذلك كله أنسب لتصوير حالة النبي يونس - عليه السلام- وهو يصارع الموت في بطن الحوت. ولو أننا استبدلنا ذلك الحرف بمرادف له، لخف الجرس ولضاع الأثر المنشود.

## كذلك الأمر بالنسبة ل"يزلقونك"؛ إذ في نطقها يبرز حرف الزاي الساكن: وهو حرف مجهور شديد صفيري، وكذلك الحرف المطبق المفخم الشديد "القاف". تعكس هذه المادة الصوتية للكلمة - تماما - حقيقة نظراتهم التي تزل وتزلق، وهي في الوقت نفسه، تكشف عن ذلك الشعور بالغيظ المحموم وبالحسد العميق، الذي كانوا يسرونه للرسول عليه الصلاة والسلام.

## من حيث التجانس الصوتي، نلمس في النص تقاربا في الرنة الصوتية لبعض الألفاظ، حيث تحقق الجناس الازدواجي في كلمات "مكظوم"، "مذموم" و "مجنون". هذا بالإضافة إلى ما يلاحظ أيضا من هذا التجانس على مستوى الحروف.

## من حيث الإيقاع العام للآيات، يعود الإيقاع هادئا رقيقا كما بدأ، وبذلك يتآخى مطلع السورة مع ختامها، وتلك هي طريقة القرآن الكريم: "فإن كان إنذارا كان النغم رعدا، وإن كان تبشيرا كان نسيما، وإن كان عظة كان تنبيها، وإن كان تفكيرا كان توجيها لافتا عما سواه وهكذا"[[110]](#footnote-111)

**لائحة المصادر والمراجع:**

إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1981م

ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج:1، بيروت، دار الكتاب العربي 1952

ابن جني، أبو الفتح، سر صناعة الإعراب، تحقيق: جماعة من الأساتذة، ط1، مطبعة البابي الحلبي، 1954

ابن هشام: السيرة النبوية، تح: مصطفى السقا. إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، ج1، بيروت، دار القلم

أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، 1980

أحمد الشايب، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. ط 6، 1966

جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، 1986.

حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، الدار البيضاء: مطبعة النجاح، دار الثقافة، بدون تاريخ النشر

حسين الواد، في تاريخ الأدب ـ مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993

حميد لحمداني، القراءة و توليد المعاني، تغيير عاداتنا القرائية، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2003

الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، سر الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1402

رمضان، محي الدين، في صوتيات العربية، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان

الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، ج:1، تحقيق: أحمد أبو الفضل، دار المعرفة، بيروت، 1972

سعد مصلوح، الأسلوب:دارسة لغوية إحصائية،دار البحوث العلمية،ط 1، 1980

سعد مصلوح، الدراسات الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم الإجراء والوظيفة، مجلة عالم الفكر، مج 20، عدد 3، أكتوبر – نونبر- ديسمبر 1989

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان قنبر. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون ـ دار الجيل ـ بيروت. الطبعة الأولى

السيوطي، عبد الرحمان جلال الدين، المزهر في علوم اللغة، ج:1، دار إحياء الكتاب، (بدون تاريخ)

الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج.1، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1970

عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 2، 1982

محمد الخطابي،لسانيات الخطاب، مدخل إلى انسجام النص،المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1991

محمد قاسم عبد الله، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد:290، فبراير 2003

محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي، 1985 م)

محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1987

محمد مفتاح، في سيمياء الشعر العربي القديم، الدار البيضاء، دار الثقافة

مصطفى الصاوي الجويني، جماليات المضمون والشكل في الإعجاز القرآني**،** منشأة المعارف بالإسكندرية جلال خري وشركاؤه

ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط 2، 1987

ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: د. حميد لحمداني،منشورات دراسات سال، ط 1، 1993

هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ترجمة: الدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال- البيضاء، ط 1، 1989

1. د. حميد لحمداني، القراءة و توليد المعاني، تغيير عاداتنا القرائية، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 2003. [↑](#footnote-ref-2)
2. M. Fayol, Le récit et sa construction, une approche de psychologie cognitif Delachaux Nuestlé, Paris, 1985, pp:35 [↑](#footnote-ref-3)
3. محمد الخطابي،لسانيات الخطاب، مدخل إلى انسجام النص،المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1991، ص:68-69. [↑](#footnote-ref-4)
4. M. Fayol, Le récit et sa construction, une approche de psychologie cognitif Delachaux p: 65 [↑](#footnote-ref-5)
5. للمزيد من التفاصيل حول هذه المسألة يمكن الرجوع إلى كتاب: سيكولوجية الذاكرة، للدكتور محمد قاسم عبد الله، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد:290، فبراير 2003، ص:21 [↑](#footnote-ref-6)
6. M. Fayol , Le récit et sa construction, p:35 [↑](#footnote-ref-7)
7. ibid [↑](#footnote-ref-8)
8. ibid [↑](#footnote-ref-9)
9. ibid,p:36 [↑](#footnote-ref-10)
10. ibid,p:40 [↑](#footnote-ref-11)
11. ibid,p:43 [↑](#footnote-ref-12)
12. ibid,p:40 [↑](#footnote-ref-13)
13. J. M. Adam, Dimension Séquentielle et configurationnelle du texte, In Degrés n°: 46-47, 1986, pp: 22 [↑](#footnote-ref-14)
14. للمزيد من التفاصيل حول هذه المفاهيم يمكن الرجوع إلى:

د. محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، 1987، البيضاء، ص: 26 و ما بعدها.

محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي 1991، البيضاء، ص: 311 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-15)
15. محمد الخطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2006، ص: 15. [↑](#footnote-ref-16)
16. محمد الخطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)،ص: 16 [↑](#footnote-ref-17)
17. أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، 1980، ص: 476 [↑](#footnote-ref-18)
18. للمزيد من لتفاصيل حول هذه الوسائل يمكن الرجوع إلى كتاب: محمد الخطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2006 [↑](#footnote-ref-19)
19. محمد عابد الجابري، التراث ولحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991 [↑](#footnote-ref-20)
20. حسين الواد، في تاريخ الأدب ـ مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ط3، ص: 76

 [↑](#footnote-ref-21)
21. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص: 57. [↑](#footnote-ref-22)
22. المرجع نفسه، ص: 59. [↑](#footnote-ref-23)
23. - د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 2، 1982، ص: 34. [↑](#footnote-ref-24)
24. - للاطلاع على التعريفات المختلفة للأسلوبية يمكن الرجوع إلى:

- J. Dubois les autres, Dictionnaire de linguistique, Larousse 1973, pp : 457 F. [↑](#footnote-ref-25)
25. - انظر في هذا الإطار:

-T.Todorov, O. Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p : 103. [↑](#footnote-ref-26)
26. - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ترجمة: الدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال- البيضاء، ط 1، 1989، ص: 33 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-27)
27. - نفسه، ص: 33- 34. [↑](#footnote-ref-28)
28. - د. أحمد الشايب، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. ط 6، 1966. [↑](#footnote-ref-29)
29. \* هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص: 34. [↑](#footnote-ref-30)
30. - ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: د. حميد لحمداني،منشورات دراسات سال، ط 1، 1993. (انظر –على الخصوص- مقدمة الكتاب). [↑](#footnote-ref-31)
31. - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص: 35. [↑](#footnote-ref-32)
32. - للمزيد من التفاصيل حول اتجاه "بيلي" يمكن الرجوع إلى:

- T.Todorov, O. Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p : 101- 102. [↑](#footnote-ref-33)
33. - R. Jakobson, Essais de linguistique générale, Tom 1, Ed minuit 1970, p : 220. [↑](#footnote-ref-34)
34. - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، 1986. [↑](#footnote-ref-35)
35. - T.Todorov, Littérature et signification, Larousse, paris, 1967, p : 104.

 [↑](#footnote-ref-36)
36. - د. سعد مصلوح، الدراسات الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم الإجراء والوظيفة، مجلة عالم الفكر، مج 20، عدد 3، أكتوبر – نونبر- ديسمبر 1989، ص: 99 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-37)
37. - R. Barthes Introduction à l’analyse structurale des réçit, pp : 7 FF. [↑](#footnote-ref-38)
38. - Ibid, p : 9. [↑](#footnote-ref-39)
39. - Ibid, p : 10. [↑](#footnote-ref-40)
40. -ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط 2، 1987، ص: 31. [↑](#footnote-ref-41)
41. - نفسه، ص: 32. [↑](#footnote-ref-42)
42. - نفسه، ص: 32. [↑](#footnote-ref-43)
43. -للمزيد من التفاصيل حول المفهومين يمكن الرجوع إلى الفصل الأول من كتاب "ميخائيل باختين" شعرية دوستويفسكي.ترجمة:الدكتور جميل التكريتي، مراجعة: الدكتورة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط 1، 1986، ص: 7 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-44)
44. -د. سعد مصلوح، الأسلوب:دارسة لغوية إحصائية،دار البحوث العلمية،ط 1، 1980، ص: 12. [↑](#footnote-ref-45)
45. - نفسه، ص: 14- 15. [↑](#footnote-ref-46)
46. - نفسه، ص: 36. [↑](#footnote-ref-47)
47. - نفسه، ص: 9. [↑](#footnote-ref-48)
48. - بعض هذه الدراسات سبقت الإشارة إليها، لكن الدكتور حميد لحمداني يضيف دراسات أخرى يستثمرها في هذا المجال، مثل دراسة لناقد روسي يدعى "تشيتشرين" وهي تحت عنوان "الأفكار والأسلوب: دراسة في الفن الروائي"، وكذا كتاب "بيرسي لبوك"، صنعة الرواية. أنظر : حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص: 20- 32. [↑](#footnote-ref-49)
49. - نفسه، ص: 20. [↑](#footnote-ref-50)
50. - نفسه، ص: 17. [↑](#footnote-ref-51)
51. - نفسه، ص: 17. [↑](#footnote-ref-52)
52. - ديوان الحماسة لأبي تمام – شرح التبريزي – الجزء الأول، ص: 99-100، دار القلم بيروت.

وفي الهامش الرابع من الصفحة 99: وعمرو بن شأس ينتمي نسبه إلى أسد بن خزيمة، شاعر مخضوم، أدرك الإسلام وهو شيخ كبير. وكانت له امرأة من قومه، وابن من أمة سوداء. يقال لع عرار، فكانت تعيره إياه وتؤذيه، فأنكر عمرو عليها أذاها له، وقال الأبيات. ثم إنه جهد أن يصلح بين ابنه وامرأته فلم يمكن ذلك. وجعل الشر يزيد بينهما، فلما رأى ذلك طلقها ثم ندم، ولام نفسه. [↑](#footnote-ref-53)
53. عبد الرحيم الرحموني، محمد بوحمدي، تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم، سلسلة في خدمة التراث، دار الأمان، 1990، ص: 13 [↑](#footnote-ref-54)
54. - في مناهج الدراسة الأدبية، حسين الواد، ص: 13. منشورات الجامعة. [↑](#footnote-ref-55)
55. عبد الرحيم الرحموني، محمد بوحمدي، تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم، ص: 16 [↑](#footnote-ref-56)
56. المرجع نفسه، ص: 17 [↑](#footnote-ref-57)
57. - سيد قطب، التصوير الفني للقرآن الكريم، ص:102. [↑](#footnote-ref-58)
58. - د. مصطفى الصاوي الجويني، جماليات المضمون والشكل في الإعجاز القرآني، منشأة المعارف بالإسكندرية جلال خري وشركاؤه، ص: 123. [↑](#footnote-ref-59)
59. - الرافعي مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ج:1، ص: 214. [↑](#footnote-ref-60)
60. - المرجع نفسه، ص:215. [↑](#footnote-ref-61)
61. - السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، ج2، ص 97.

- الملاحظ أن مصطلح "الفاصلة" يرد في المصادر والمراجع بمعنى الحروف الأخيرة من الآية، وأيضا بمعنى الكلمة الأخيرة دون تمييز. لذلك لن أفصل بين هذين الأمرين. سنستعمل المصطلح حسب هذا المفهوم. [↑](#footnote-ref-62)
62. - الدكتور بكري شيخ أمين، التعبير الفني في القرآن، ص 203. [↑](#footnote-ref-63)
63. - جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن ، ج2. ص 97. [↑](#footnote-ref-64)
64. ابن تيمية، تقي الدين، النبوات، دار الفكر، بيروت، 1394ه، ص: 20. [↑](#footnote-ref-65)
65. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، ج:1، تحقيق: أحمد أبو الفضل، دار المعرفة، بيروت، 1972، ص:54. [↑](#footnote-ref-66)
66. - انظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 92 وما بعدها. أيضا التعبير الفني: د. بكري شيخ آمين، ص: 203. [↑](#footnote-ref-67)
67. - يقول الرماني: الفواصل على وجهين أحدهما من الحروف المتجانسة. والآخر من الحروف المتقاربة، فالحروف المتجانسة كقوله تعالى: " طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى إلا تذكرة لمن يخشى.." والحروف المتقاربة فكالميم والنون في قوله تعالى: "الرحمان الرحيم مالك يوم الدين.." الرماني ، النكت في إعجاز القرآن، ص 90. [↑](#footnote-ref-68)
68. - د. حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، الدار البيضاء: مطبعة النجاح، دار الثقافة، بدون تاريخ النشر، ص 169. [↑](#footnote-ref-69)
69. - المرجع السابق، ص 59. [↑](#footnote-ref-70)
70. - المرجع السابق، ص 59. [↑](#footnote-ref-71)
71. - المرجع السابق، ص 59. [↑](#footnote-ref-72)
72. - د. رمضان، محي الدين، في صوتيات العربية، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، ص 169. [↑](#footnote-ref-73)
73. السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ص: 65. [↑](#footnote-ref-74)
74. - سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان قنبر. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون ـ دار الجيل ـ بيروت. الطبعة الأولى. ج 4 ـ ص: 204. [↑](#footnote-ref-75)
75. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج:1، بيروت، دار الكتاب العربي، 1952، ص: 233. [↑](#footnote-ref-76)
76. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص: 216-217. [↑](#footnote-ref-77)
77. - د. الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج.1، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1970، م، ص 70. [↑](#footnote-ref-78)
78. - يمكن مقارنة هذا الإحصاء بالإحصاءات الأخرى المنجزة في القرآن الكريم:

- الدكتور إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1981م، ص 36.

أيضا يمكن مقارنة ذلك بالإحصاء الذي قام به الدكتور نعيم اليافي، مجلة الفيصل (العدد 102، ذو الحجة 1405هـ، السنة التاسعة، ص107. [↑](#footnote-ref-79)
79. - الدكتور إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 33.

\*  أستثني من الحروف التي ذكرتها في السابق- التي قلت عنها أنها تتردد بنسبة كبيرة – حرف الهمزة: فهو حرف صعب في النطق. مع ذلك الحرف الواحد لا يؤثر في البنية الصوتية للكلمة. [↑](#footnote-ref-80)
80. - تفيض كتب السيرة في الحديث عما كان يلاقيه الرسول صلى الله عليه وسلم في ذلك الوقت. انظر مثلا: ابن هشام: السيرة النبوية، تح: مصطفى السقا. إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، ج1، بيروت، دار القلم، ص 254. [↑](#footnote-ref-81)
81. - الدكتور إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 29. [↑](#footnote-ref-82)
82. الرافعي، مصطفى صادق لرافعي، تاريخ آداب العرب، ص: 213. [↑](#footnote-ref-83)
83. - الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، سر الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1402هـ ، ص 64. [↑](#footnote-ref-84)
84. السيوطي، عبد الرحمان جلال الدين، المزهر في علوم اللغة، ج:1، دار إحياء الكتاب، (بدون تاريخ)، ص: 121-122 [↑](#footnote-ref-85)
85. ابن جني، أبو الفتح، سر صناعة الإعراب، تحقيق: جماعة من الأساتذة، ط1، مطبعة البابي الحلبي، 1954، ص:99. [↑](#footnote-ref-86)
86. - من حيث تحديد المخارج اعتمدت على "أبي الخير محمد ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، تح: علي محمد الصباغ، المكتبة التجارية بأول شارع محمد علي، ص 199 وما بعدها. وهي مخارج تتفق في عمومها مع مخارج المحدثين إلا من بعض الاستدراكات البسيطة سأنبه عليها. [↑](#footnote-ref-87)
87. للمزيد من التفاصيل أنظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج: 2، ص: 220 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-88)
88. السيوطي، جلال الدين، المهذب فيما وقع في القرآن من المعرب، تحقيق: الدكتور التهامي الهاشمي، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية والإمارات العربية المتحدة، ص:135. [↑](#footnote-ref-89)
89. لا أقصد بالاستعارة المفهوم البلاغي المعروف، الذي يدرس إلى جانب الحقيقة والمجاز، وإنما المقصود هو استعارة بعض العناصر اللغوية من لغة إلى أخرى. وهذا هو المفهوم الذي يتناوله علم اللسانيات الحديث. أنظر: د. محمد الحناش، البنيوية في اللسانيات، دار النشر الحديثة، 1401ه، ص:380. [↑](#footnote-ref-90)
90. المقطع الطويل : مثل باب- كيس – بدر

المقطع المتوسط، مثل با، في، عن، من.

أنظر د : محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي، 1985 م) ص : 46 [↑](#footnote-ref-91)
91. أنظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص : 96 [↑](#footnote-ref-92)
92. نظرا لكوننا سنتناول النبر في مواضع أخرى من هذا التحليل، لا بأس من أن نقوم هنا بعرض أهم القواعد التي تقوم عليها هذه الظاهرة الصوتية:

النبر في تعريفه العلمي يقصد به "ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها" . أما قواعده، فهي كالتالي:

القاعدة الأولى: يقع النبر على المقطع الأخير في الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع طويلا... نحو «استقلال" و "استقل". فإذا

القاعدة الثانية: يقع النبر على المقطع قبل الأخر في الحالات التالية:

إذا كان ما قبل الأخير متوسطا والمقطع الأخير:

قصيرا نحو أخرجت- حذ ار- استلق.

متوسطا، نحو: علم- قاتل- معلم- مقاتل- استوثق....(مسكن الآخر).

إذا كان ما قبل الآخر قصيرا في إحدى الحالتين الآتيتين:

بدأت به الكلمة نحو: كتب- حسب- صور- قفا.

سبقه المقطع الأقصر ذو الحرف الوحيد الساكن، الذي يتوصل إلى النطق به بهمزة الوصل، نحو: انحبس- انطلق- ارعوى- اخرجي- ابتغ- امضيا.

3- إذا كان ما قبل الآخر طويلا اغتفر فيه التقاء ساكنين، ولم يكن الأخير طويلا آخر، نحو: أتحاجوني- دوبية.

القاعدة الثالثة: يقع النبر على المقطع الثالث من الأخير إذا كان:

قصيرا متلوا بقصيرين. نحو: علمك- لن يصل- أكرمك.

قصيرا متلوا بقصير ومتوسط. نحو: علمك- لم يصل- أكرمك.

متوسط متلو بقصيرين، نحو: بيتك- لم ينته- أخرج.

متوسطا متلوا بقصير وتوسط، نحو: بينكم مصطفى- أخرجوا- مفكر- نظرة- ابتسامة.

القاعدة الرابعة: يقع النبر على المقطع الرابع من الآخر إذا كان الأخير متوسطا والرابع من الأخير قصيرا، وبينهما قصيران، نحو: بقرة- عجلة- ورثة- كلمة- يرثيني- يعدهم- وسعه- ضربها- نكرهم.

أنظر هذه القواعد في كتاب تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ص: 170. [↑](#footnote-ref-93)
93. الدكتور محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص: 31 وما بعدها [↑](#footnote-ref-94)
94. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج : 2، ص : 160 [↑](#footnote-ref-95)
95. مما لا شك فيه أن الإيقاع يقوم في الحقيقة على قواعد علمية خاصة، واصطلاحات معينة لكننا سنعتمد هنا فقط على الانطباع العام، الذي تدركه الأذن ويلمسه الحس. وقد اعتمدت في هذا الجانب على ما أورد سيد قطب في كتابه التصوير الفني في القرآن، بيروت، دار الشروق، 1403 هـ، ص: 107 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-96)
96. د. رمضان، محيي الدين، في صوتيات العربية، ص: 193 [↑](#footnote-ref-97)
97. د. أنيس، إبراهيم، دلالة الألفاظ، طبع ونشر مكتبة الأنجلو المصرية، 1963م، ص: 86.

أنظر كذلك الدكتور محمد مفتاح، في سيمياء الشعر العربي القديم، الدار البيضاء، دار الثقافة، ص: 68.

يمكن أن أسوق الحادثة التالية لعل فيها تأكيدا لما أشرت إليه بخصوص المعاني الذاتية لحركة الكسرة: تروي الأخبار أن ابن ضحيان الأزدي من أشراف الأزد كان يلحن فيقرأ: "قل يا أيها الكافرون" فيقول: "قل يا أيها الكافرين". فلما سألوه قال: "قد عرفت القراءة الصحيحة في ذلك ولكن لا أجل أمر الكفرة". بغض النظر عن الجانب الشرعي لهذه القضية، نشير إلى أن هذا الرجل كان يدرك بفطرته هذه الدلالة الذاتية لحركة الياء، وما تحيل عليه من دلالات الصغر والحقارة، والياء هي صنو الكسرة.

الخبر ورد في: قصص القرآن في مواجهة أدب القصة والمسرح، أحمد موسى سالم، بيروت: دار الجيل، 1978 م ، ص : 142. [↑](#footnote-ref-98)
98. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج: 2، ص: 94. [↑](#footnote-ref-99)
99. تثبت الدراسات الحديثة أن عامل تنافر الأصوات لا يقل أهمية عن عامل تناغمهما. يمكن الإشارة هنا- من الناحية الموسيقية- إلى الدور الوظيفي الذي تحققه الجملة الموسيقية الناشرة في الفن الحديث، حيث يخرج بها الفنان عن التناغمات العادية ليعبر عن معاني أخرى يقصدها. [↑](#footnote-ref-100)
100. نقلا عن الدكتور: ماهر، مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، دار الرشد للنشر، ص : 293 [↑](#footnote-ref-101)
101. أنظر الدكتور محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص:32. [↑](#footnote-ref-102)
102. أنظر مفهوم الإدغام في: النشر في القراءات العشر لابن الجزري، ص:23 وما ببعدها، ج:2. [↑](#footnote-ref-103)
103. أنظر مفهوم القلب في المرجع السابق، ج:2، ص:26. [↑](#footnote-ref-104)
104. آل عمران: 193. [↑](#footnote-ref-105)
105. د. عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج: 1، ص:568. [↑](#footnote-ref-106)
106. المرجع السابق، ص: 674. [↑](#footnote-ref-107)
107. عادة يقال إن أطول كلمة في القرآن هي كلمة: "أنلزمكموها" التي وردت في الآية: "أنلزمكموها وأنتم لها كارهون" (هود: 28)، لكن الملاحظ أن بعض هذه الكلمات التي ذكرتها لا يقال عنها في عدد الحروف [↑](#footnote-ref-108)
108. الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، ص : 88 [↑](#footnote-ref-109)
109. الدكتور إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص : 31 [↑](#footnote-ref-110)
110. الإمام أبو زهرة، المعجزة الكبرى. القرآن، بيروت، دار الفكر العربي، (ب ت)، ص: 290. [↑](#footnote-ref-111)