المجلد 4، العدد 1 ص 212-241 (2026)، Volume 4, Issue 1

جماليات الصوت والإيقاع في ضوء التحليل اللساني: قصيدة "التَّغَيُّر" للشاعر العُماني سعيد الظفري أنموذجًا

حمد بن خميس الظفري
(سلطنة عُمان)
جامعة محمد الخامس، الرباط (المغرب)

Aesthetics of Sound and Rhythm in Light of Linguistic Analysis: The Poem "Al-Taghayyur" by the Omani Poet Said Al Dhafri as a Model

Hamad bin Khamis Al Dhafri
https://orcid.org/0009-0003-1159-0392
(Sultanate of Oman)
Mohammed V University in Rabat, (Morocco), 4682787@uofn.edu.om
تاريخ الاستلام:3 / 10 /2025 تاريخ القبول:01 / 11 / 2025 تاريخ النشر: 01 / 04 / 2026

الملخص:

يعد الشعر العُماني الحديث مجالًا خصبًا للدراسة إذ شهد تحولًا في بينة القصيدة من الموروث الخليلي إلى شعر التفعيلة، وينهض هذا البحث على تحليل قصيدة "التَّغَيُّر" للشاعر العُماني سعيد الظفري، وفقا لمعطيات التحليل اللساني الصوتي والإيقاعي، وبالاعتماد على المنهج الوصفي مع التحليلي، وتوصل البحث إلى جملة من النتائج، أبرزها:

- جاء المستوى الصوتي في القصيدة؛ ليثبت مقدرة الأصوات، وفعاليتها في النص الشعري، من خلال التركيز على أصغر وحدة صوتية (الحرف).
- نسج الشاعر قصيدة التَّغَيُّر على إيقاع تفعيلات بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، وتنوعت التفعيلة بين الصحيحة (فاعلاتن) والمتغيرة (فعلاتن)
- استثمر الشاعر القافية المقطعية في قصيدته؛ لتمنحها ظلالًا إيقاعية ممتدة تستند على القوافي الداخلية في البنى الإيقاعية.
- اعتمد الظفري على إيقاع التوازي في إثراء الموسيقى الداخلية للقصيدة، واستطاع أن يحقق هندسة صوتية منحت أبياته نغمًا موسيقًا مكثفًا
- اعتنَ الشاعر بظاهرة التكرار بأسلوب لفظي هندسي متناسق حتى لا يفتح عليه باب من الرتابة أو الركاكة فجاء التكرار إلحاحًا على جهة مهمة في العبارة أكثر من العبارة نفسها.

الكلمات الافتتاحية: اللسانيات، سعيد الظفري، الصوت والإيقاع، قصيدة التَّغَيُّر، التوازي، التكرار، الشعر العُماني.

Abstract:

Modern Omani poetry is a fertile field for study, having witnessed a structural transformation in the poem from the traditional Khalili meter to Shi′ral–Taf′ilah. This research is based on the analysis of the poem "Al-Taghayyur" by the Omani poet Said Al Dhafri, according to the criteria of phonetic and rhythmic linguistic analysis. By employing a descriptive-analytical approach.

The research confirmed the effectiveness of the phonetic level, where focusing on the smallest sound unit contributed significantly to the poetic text's capacity. The poem "Al-Taghayyur" was structured primarily on the Bahral–Ramal meter (Fa‾′ila‾tun Fa‾′ila‾tun Fa‾′ila‾tun), demonstrating variations in its metrical foot. Furthermore, the poet leveraged syllabic rhyme to create extended rhythmic depth through internal structures. Al Dhafri also utilized the rhythm of parallelism (Al–Tawa‾zı‾) to enrich the internal music, achieving a high degree of sonic engineering. Finally, repetition (Al–Tikra‾r) was employed skillfully in a consistent verbal style, serving to emphasize key aspects of the phrase rather than the phrase itself, thus avoiding monotony.

Keywords: Linguistics, Said Al Dhafri, Sound & Rhythm, Poem of Al-Taghayyur, Parallelism, Repetition, Omani Poetry.

المقدمة:

يُعد الشعر من أبرز أشكال التعبير الفني واللغوي في الثقافة العربية، ويكتسب الشعر العُماني الحديث أهمية خاصة نظرًا لتطوره في ظل تحولات اجتماعية وثقافية متعددة. ومع تطور اللسانيات كونها علمًا يدرس اللغة بوصفها نظامًا قائمًا على البنية والدلالة، أصبح من الضروري توظيف الأدوات اللسانية لتحليل البنية الشعرية بمختلف مستوياتها، ولا سيما المستويين الصوتي والإيقاعي اللذين يشكلان جوهر التجربة الشعرية. من هنا تنبع أهمية هذا البحث الذي يسعى إلى الكشف عن كيفية توظيف اللسانيات في تحليل النصوص الشعرية العُمانية الحديثة من منظور صوتي وإيقاعي.

لذا جاء هذا البحث بعنوان: **(جماليات الصوت والإيقاع في ضوء التحليل اللساني: قصيدة "التَّغَيُّر" للشاعر العُماني سعيد الظفري أنموذجًا)**، لدراسة البنية الصوتية والإيقاعية وتحليلها في هذه القصيدة من خلال توظيف الأدوات اللسانية الحديثة.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في النقاط الآتية:

1. توظيف الدّرس اللساني في كشف عن الجماليات الشّعرية عند الشّاعر العُماني سعيد الظفري والتعريف به.
2. أبرز رونق وبهاء البينة الصوتية في القصيدة، بوصفها ميدانًا خصبًا للتحليل الصوتي والإيقاعي.
3. ربط التحليل اللساني بالنقد الأدبي في مقاربة الشعر بوصفه خطابًا لغويًا فنيًا.
4. تقديم نموذج تطبيقي يمكن الإفادة منه في دراسات مشابهة ضمن الشعر العُماني الحديث.

أهداف البحث:

- تحديد أدوات التحليل اللساني اللازمة في المستوى الصوتي وفقًا للمقاربة اللسانية.
- الكشف عن دور المستوى الصوتي في بناء القصيدة إيقاعيًا ودلاليًا.
- إبراز الظواهر الإيقاعية التي وردت في القصيدة.
- توضيح قيمة المنهج اللساني الحديث في إثراء الجوانب التطبيقية للشعر.

إشكالية البحث:

تتمثل إشكالية الدراسة في الكشف عن الأبعاد الجمالية والدلالية للمستويات الصوتية والإيقاعية في قصيدة (التَّغَيُّر) للشاعر سعيد الظفري، وبيان مدى فاعلية العناصر الصوتية والإيقاعية في بناء النسيج الجمالي للنص الشعري، وإسهامها في تحقيق التناغم الموسيقي والجمال الفني للقصيدة.

وتكمن إشكالية هذا البحث في السؤال الرئيسي الآتي:

إلى ما الأبعاد الجمالية والدلالية للموسيقى الشعرية (الصوتية والإيقاعية) في قصيدة (التَّغَيُّر) للشاعر سعيد الظفري؟، وما مدى إسهامها في بناء النص ودلالته؟

ويتفرع عن هذا السؤال عدة تساؤلات فرعية:

- ما أبرز ملامح المستوى الصوتي والإيقاعي في قصيدة (التَّغَيُّر) للشاعر سعيد الظفري؟
- كيف يسهم التحليل اللساني في فهم البنية الصوتية للقصيدة، وتفكيك علاقاتها الداخلية؟
- ما أثر توظيف التكرار في تعزيز الإيقاع دون الوقوع في الرتابة؟، وكيف حققت هذه الظاهرة توازنًا بين الجمال اللفظي والدلالة؟

- كيف استثمر الشاعر القافية والتوازي الصوتي في إثراء الإيقاع الداخلي والخارجي، وتعزيز النغمة الشعرية في القصيدة؟

منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي مع التحليلي، لمناسبته مثل هذه الموضوعات.

خطة البحث:

ويقوم البحث على مقدمة وتمهيد، وأربعة عناصر وخاتمة:
التمهيد: مفهوم اللسانيات ومستوياتها.
أولاً: الشاعر والقصيدة.
ثانيًا: أصوات الجهر والهمس في القصيدة.
ثالثًا: الإيقاع الخارجي في القصيدة (الوزن والقافية).
رابعًا: الإيقاع الداخلي في القصيدة (التوازي والتكرار).

التمهيد: مفهوم اللسانيات ومستوياتها:

يعد علم اللسانيات أو علم اللغة من العلوم الإنسانية الحديثة التي تهتم بدارسة اللغة دراسة علمية منهجية، فهو يهدف إلى الكشف عن طبيعة اللغة بوصفها نظمًا من العلامات، وتحليل وظائفها وبنيتها في التواصل الإنساني، وهذا ما سعى وراءه العالم السويسري دي سوسير مؤسس اللسانيات الحديثة؛ إذ وضع أسسًا نظرية لفهم اللغة من خلال التفريق بين مفهوم اللغة والكلام، واللسان والكتابة، ودلالة العلامة اللغوية، وتمكّن دراسة اللسانيات الباحثين والدارسين من تطوير الأدوات الدقيقة لتحليل اللغة وتفسير وظائفها وبنيتها، والقدرة على استكشاف العناصر والقوانين التي تتحكم في التواصل اللساني.

وبيّن دي سوسير أن مادة علم اللغة (اللسانيات) يضم "جميع مظاهر الكلام عند الإنسان سواء كان ذلك في المجتمعات البدائية أو المتمدنة، وفي الفترات الكلاسيكية أو الفترات المتأخرة، ولا ينبغي للغوي أن يدر س في كل فترة من الفترات اللسان الصحيح واللغة المنمقة فحسب؛ بل جميع أنواع التعبير الأخرى أيضًا، يضاف إلى كل ذلك شيء آخر وهو طالب أن اللغوي لا يستطيع أن يلاحظ اللسان مباشرة في أغلب الأحيان، فعليه أن يدرس النصوص المكتوبة، فهو لا يستطيع التواصل إلى التعبيرات التي تبتعد عنه من حيث الزمان أو المكان إلا من خلال هذه النصوص"[1]، حدّد سوسير موضوع علم اللسانيات في الكلام البشري بكل صوره، وسائر المجتمعات التي تستعمل هذا الكلام دون استثناء، فعلم اللغة لا يخص فئة أو نمطًا معينًا أو خاصًا للكلام؛ وإنما كل الكلام منمقًا أو غير ذلك.

وعرّف أندريه مارتيني اللسانيات بقوله: "اللسانيات هي الدراسة العلمية للغة البشرية، ولا يقال على دراسة ما إنها علمية إلا إذا اعتمدت على ملاحظة الأحداث، وامتنعت عن اختيار ما ضمن تلك الأحداث باسم بعض المبادئ الجمالية أو الأخلاقية"[2].

وذهب أحمد قدور إلى أن اللسانيات علم يدرس "اللغة الإنسانية دراسة علمية تقوم على الوصف ومعاينة الواقع بعيدًا عن النزعات التعليمية والأحكام المعيارية"[3]، وهي "الدراسة العلمية للغة تمييزًا لها عن الجهود الفردية، والخواطر، والملاحظات التي كان يقوم بها المهتمون باللغة عبر العصور"[4]، إذن اللسانيات هي دراسة للسان البشري تتميز بالعلمية والموضوعية، فالعلمية نسبة إلى العلم وهو بوجه عام المعرفة وإدراك الأشياء، والحقائق على ما هي عليه وبوجه خاص دراسة ذات موضوع محدد، وطريقة ثابتة تنتهي إلى مجموعة من القوانين، وأن العلم نظري بحث، وتطبيقي تجريبي، أما الموضوعية فهي طريقة العل الذي يتعلم مع الأشياء والحقائق على ما هي عليه فلا يشوهها بنظرة ضيقة أو تحيّز ذاتي[5].

ويمكن القول إن اللسانيات تدرس اللغة البشرية دراسة علمية وموضوعية، باعتبارها حدثًا إنسانيًا واجتماعيًا ونظمًا من العلامات. فاللسانيات تسعى إلى الكشف عن العناصر التي تتحكم في اللغة نشأة وتطورًا، وتفسيرًا لبنية اللغة ووظائفها.

إن التحليل اللساني يهدف إلى تفكيك الظواهر اللغوية إلى عناصرها الأولية التي تتشكل منها، وتتعدد صور التحليل اللساني وفقًا؛ لتنوع المستوى الذي تندرج إليه الظاهرة اللغوية المراد تحليلها وتفسير بنيتها، ودراسة اللغة سواء أكانت وفق المنهج الوصفي أم التاريخي تندرج في أربعة مستويات تحليلية متدرجة تبدأ بأقل وحدة وهي الصوت، ثم المستوى الصرفي، والمستوى التركيبي (النحوي)، وتختتم بأعلى وحدة وهي الدلالة. ونستعرض هذه المستويات على النحو الآتي:

1. المستوى الصوتي:

يحمل المستوى الصوتي -**محل الدّراسة في هذا البحث**-صدارة المستويات اللغوية التحليلية، وقد حظي باهتمام كبير من الباحثين والدارسين، لأن اللغة أصوات كما وصفها ابن جني[6]، وكأنه يشير إلى أن أول مكوّن للوحدات اللغوية هو الصوت، الذي يمثل الوحدة الأساسية للغة التي يتشكل منها النص الشعري؛ لأنه أصغر وحدة في اللغة، ويدرس بتتبع الأصوات وحصرها ووصفها وبيان دلالتها.

ويرتبط المستوى الصوتي ارتباطًا وثيقًا بالإيقاع فهو مادته الأساسية؛ لأن الإيقاع الشعري أو موسيقى الشعر يعد من أهم السمات البارزة التي تضفي على الشعر جمالًا وسحرًا وحيوية، فمفهوم الإيقاع في الدرس الصوتي "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاث السابقة، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات"[7].

ورأى إبراهيم أنيس أن الإيقاع يتمثل في إنشاد الشعر إذ قال: "أوزان الخليل لا بد معها من الإيقاع الإنشادي"[8]، وبيّن شكري عياد "أن الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما"[9]. ويتجسد الإيقاع في نوعين أساسيين هما: (الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي): فالإيقاع الداخلي يسهم في الكشف عن خصائص النص اللغوية، في حين يركز الإيقاع الخارج على بنية القصيدة، وتماسكها من خلال ما ينتجه الوزن والقافية من انتظام إيقاعي وموسيقي. وسنأتي إلى ذكرهما بالتفصيل لاحقًا.

2. المستوى الصرفي:

إذا كان المستوى الصوتي يدرس الأصوات مفردة، فإن المستوى الصرفي يدرس الكلمة بتتبع اشتقاقها وتصريفها، ونوعها؛ لأن علم الصرف تُعرفُ به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية وأوزانها، والتغييرات التي تطرأ عليها من حيث حركتها وسكونها، وعدد حروفها، وترتيبها[10].

وبهذا فإن علم الصرف "يهتم بكيفية بناء الكلمة واشتقاقها، وتصريفاتها، ويدر الوحدات الصرفية، والصيغ اللغوية التي تتمثل في الاسم والفعل والزمن، والاشتقاق كاسم الفاعل، واسم المفعول، وغيرها"[11]، إذن الكلمة هي العنصر الأساسي في علم الصرف إذ يهتم بأصلها ووزنها وصياغتها ومعرفة المجرد والمزيد منها.

3. المستوى التركيبي:

يمثل المستوى التركيبي في علم النحو وسيلة لتحليل شتى التراكيب اللغوية، ودراستها، لاستخراج "مجموعة القواعد والأنظمة التي تتحكم في وضع الكلمات، وترتيبها وصورة النطق بها عن طريق ما يطرأ على أواخرها من أشكال إعرابية مختلفة، وفقًا لما يراد منها من شرح المعاني والأفكار"[12].

ويختص النحو بالحركة الإعرابية التي "تؤدي دورًا مهمًا في تحديد الدلالة ليس فقط الدلالة النحوية من فاعلية ومفعولية، بل تؤدي أيضًا دورًا في تحديد الدلالة السياقية"[13]، ولذا لابد أن يكون كلام المتكلم وفق قواعد النحو العربي؛ لأن المعنى الدلالي للكلمة مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالمعنى النحوي، إذن المستوى النحوي يركز في تحليله اللغوي على بناء الجملة، وتركيبها في نظام معين، وملائمة الألفاظ وتربطها، وترتيبها في مكانها المناسب داخل الجملة.

4. المستوى الدلالي:

يعد المستوى الدلالي أو المعجمي من المستويات التحليلية التي يعتمد عليها علماء الدرس اللساني في فهم اللغة وتحليلها، وكيفية عملها؛ إذ يمثل الخطوة الأولى للحديث عن اللفظ والمعنى؛ لأنه يدرس معاني الألفاظ ودلالتها، من خلال الحقول الدلالية التي تعرف بأنها "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ومثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام (لون)، وتضم ألفاظًا مثل: أحمر، أخضر، أبيض"[14]، وعلم الدلالة من أحدث فروع اللسانيات الحديث الذي يهتم بدراسة معنى الكلمات[15].

ويتميز هذا المستوى بدراسة المعنى المعجمي للكلمة؛ لأن المعنى هو الهدف الأساس في التواصل اللغوي، وكما يدرس الدلالة اللغوية في جميع مستويات التحليل اللساني (الصوت والصرف والتركيب)؛ لأنه يحقق هدفه في تحديد معنى الكلمة ودلالتها، والعلاقة بين الألفاظ في الحقول الدلالية.

تجسّد مستويات التحليل اللساني الأربعة (الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي) رؤية منظمة وشاملة، لتحليل اللغة كونها حلقات مترابطة ومتماسكة في مجموعة واحدة، فهي نسق متدرج في البنية يبدأ كما رأينا بأصغر وحدة الصوت الذي يتناول النظام الصوتي مرورًا بالصرف الذي يركز على بنية الكلمة ووزنها، ثم المستوى التركيبي (النحوي) الذي يبحث القواعد والعلاقات بين الكلمات في الجملة، ويليه المستوى الدلالي القائم على تحليل معنى الكلمة ودلالتها في السياق، وهذه المستويات تجعل علم اللسانيات أو علم اللغة علمًا كاشفًا لطبيعة اللغة ووظيفتها، وبنية التواصل البشري في سائر أبعاده.

وسيقتصر البحث على المستوى الصوتي والإيقاعي كونهما المرتكز الأساسي في إنتاج الدلالة، وبناء النسيج الجمالي والموسيقي للنص الشعري.

أولًا: الشاعر والقصيدة:

1. التعريف بالشاعر[16]:

الأستاذ الدكتور سعيد بن سليمان بن سبيّح الظفري، شاعرًا وأكاديميًا، ولد سنة 1974م، في محافظة شمال الشرقية من سلطنة عُمان، ألتحق بكلية التربية بجامعة السلطان قابوس 1992م، وحصل على بكالوريوس في التربية عام 1996م، وواصل دراساته العليا فحصل على درجة الماجستير في علم النفس التربوي من جامعة ويسكنسين–ميلواكي أمريكا

عام 2000م، وحصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة في علم النفس التربوي من جامعة بريتيش كولومبيا-فانكوفر بكندا عام 2006م.

عمل الظفري معيدًا في قسم علم النفس بجامعة السلطان قابوس عام 1996م، ثم مدرسًا بالقسم ذاته عام 2003م، ثم مساعد باحث بجامعة جامعة بريتيش كولومبيا بكندا عام 2003م، وفي 2006م عُيّن أستاذًا مساعدًا بقسم علم النفس بجامعة السلطان قابوس، ثم أستاذًا مشاركًا بالقسم ذاته عام 2012م، وفي ذات العام عيّن مديرًا لمركز الإرشاد النفسي بجامعة السلطان قابوس، وفي 2015م عُين مديرًا للمرصد الاجتماعي بمجلس البحث العلمي، ويشغل حاليًا رئاسة قسم علم النفس بكلية التربية في جامعة السلطان قابوس، ورئيسًا لتحرير مجلة الدراسات التربوية والنفسية، ورئيسًا لكرسي اليونسكو في علم النفس التربوي.

له مجموعة من المشاركات الأدبية إذ مثل سلطنة عُمان في عدة محافل أدبيةي خليجيًا وعربيًا، وله ديوان شعري حمل عنوان **"دفقات"** طبع عام 2007م، ومجموعة من القصائد والإبداعات منشورة في صحف ومجلات ودوريات في سلطنة عُمان ودوريات في الوطن العربي، كما أصدر عددًا من الكتب أبرزها كتاب "التنشئة الوالدية في الأسر العُمانية: أولادك كيف تنشئهم؟"، وله أكثر من ثلاثمئة بحث منشور وورقة علمية في مختلف الدوريات العميلة المحكمة عربية وأجنبية.

ونال الظفري على العديد من الجوائز الشعرية والأكاديمية والبحثية المرموقة محليًا وعربيًا ودوليًا، منها جائزة السلطان قابوس للثقافة والآداب والعلوم 2014م، وجائزة عبدالحميد شومان للباحثين العرب بالأردن 2015م، والجائزة الوطنية للبحث العلمي في سلطنة عُمان أربع مرات أخرها في عام 2024م، وجائزة الشيخ فيصل بن قاسم للبحث التربوي في قطر ثلاث مرات أخرها في عام 2019م، وجائزة المركز الأول في الملتقى الأدبي (الثاني والثالث) لشباب سلطنة عُمان عن قصيدتي "نظرة من وراء حجاب" و"رسالة عاجلة قبل تنفيذ الإعدام"، وجائزة المركز الثاني في الملتقى الأدبي (التاسع) عن قصيدة "عندما تنكسر الألواح"، وجائزة المركز الثالث في الملتقى الأدبي (الثامن) عن قصيدة "نواح على قيثارة دينار الراوي"، وجائزة المركز الثالث في مسابقة راشد بن حميد للثقافة والعلوم بإمارة عجمان بالإمارات العربية المتحدة عن قصيدة "صرخة من سراييفو"، وغيرها من الجوائز.

ويعد الشاعر سعيد الظفري من الشعراء العُمانيين الشباب البارزين من جيل التسعينات الذين تأثروا بالتجديد الشعري الحديث، إذ نظم بعضًا من قصائده على شعر التفعيلة، ولم تنقطع علاقته بالقصيدة التقليدية، إذ لم يكتف بشعر التفعيلة أساسًا لبناء قصيدته، فلا تخلو كتاباته من القصائد الخليلية العمودية، إلا أنه اتخذ فيه طرائقه الخاصة في التمرد على صرامته لشحن إيقاعه بدلالات خاصة، ونلحظ في شعره ثقافته اللغوية الواسعة المستمدة من القرآن الكريم والنصوص الأدبية، وقد تخلل قصائده غير قليل من التّناص الديني، والأدبي؛ ولعل ذلك يعود إلى سعة اطلاعه العميق بالعلوم الأخرى.

ويصف الشاعر والناقد السوري أمير سماوي قصائد الظفري بقوله: "فالقصائد أثارت بي حماساً وانفعالاً محرضاً على تلمّس الجدية، والجدة التي ميزت بعض القصائد... فإذا بي أمام تداخل طقسي ملحمي وخطابي غنائي ووجداني صوفي، مفعم باستحضار روحي مدروس، وعمدي لعناصر زادت غزارة الشعرية من الأسطورة، ورمزيات المكان والشخوص التي امتزجت بالشخصي"[(17)].

2. التعريف بالقصيدة:

تعد قصيدة (التَّغَيُّر) من القصائد الشعرية التي شارك بها الشاعر في المحافل الأدبية، إذ نال بها المركز الثالث في مسابقة المنتدى الأدبي لعام 1996م، وقد وقع اختياري عليها لأسباب منهجية وعلمية منها:

- ثراء بنية الإيقاع في القصيدة إذ جاءت عن نسق شعر التفعيلة المصحوب بتفعيلات بحر الرمل الغنائي.
- غزارة الظواهر الصوتية فيها المتمثلة في أصوات الجهر والهمس، والتوازي والتكرار الصوتي والجناس وغيرها من الظواهر؛ مما جعلها مادة خصبة للبحث.
- توظيف الشاعر للأصوات كونها أداة، ينقل عبرها انفعالاته وتحولاته النفسية؛ لتعبير عن تجربته الشعورية.

لذا فإن اختيار القصيدة اعتمد على القيمة الفنية والصوتية والإيقاعية التي تزخر بها القصيدة والقدرة على بيان الصلة الوثيقة بين المعنى والصوت في الشعر الحديث.

نص قصيدة التَّغَيُّر[18]:

لا تَقولي قَدْ تَغَيَّرْ
إنَّما العالَمُ مِنْ حَوْلِي تَغَيَّرْ
وَتَباهى وَتَكَبَّرْ
وَتَعالَى فَوْقَ هامَاتِ السَّحابِ المُتَبَخْتِرْ
وَهُوَ مَرْبُوطٌ بِأَرْضٍ ذاتِ وَجْهٍ مُتَعَفِّرْ
لَمْ يُفارِقْ مِفْرَشَ الغُبْرَةِ يَوْمًا
إِذْ تَرَاءَى فيهِ عَوْمًا
وَاكْتَسَى الإِبْطاءَ دَوْمًا
ثُمَّ أَقْبَلْ
بَعْدَما حَطَّ رِحالًا... حِينَ أَدْبَرْ
لَمْ يُبارِكْهُ الْمُقَدَّرْ
فَمَضَى يَجْرِي سَرِيعًا، وَهْوَ لَنْ يُدْرِكَ مَعْبَرْ
أَيُّ أَمْرٍ سَوْفَ يَأْتِي؟
أَيُّ بُعْدٍ سَوْفَ يَقْضِي؟
أَيُّ قَدَرٍ سَوْفَ يَمْضِي؟
لَيْسَ يَدْرِي
وَلِذَا أَيْقَنَ عَفْوًا
أَنَّهُ فِي حِقْبَةِ الإِغْمَاءِ ما زَالَ يُدَبِّرْ

.....

كَيْفَ يَسْهُو مَنْ تَكَلَّمْ ما تَكَلَّمْ؟!
إنَّما النَّكْسَةُ عَمَّتْ
هَكَذَا الْفِتْنَةُ تَرْسُمْ
أَبْصِرِي حِينًا وَغُضِّي، دَهْرَكِ الآتِي الْمَسِيرْ

المجلد 4، العـدد 1 ص 212-241 (2026)، Volume 4, Issue 1

إِنَّما العالَمُ مِنْ حَوْلِي تَبَعْثَرْ
وَامْتَطَى خَيْلَ الأَمَانِي وَتَسَتَّرْ
لِيُحِيلَ الأُسْدَ أَنْعَامًا فَتَأْتِينَا تُكْشِرْ
ثُمَّ يَسْأَلْ...
مَا الَّذِي غَيَّرَ آسَادِي، فَمَا عَادَتْ تَزَمْجِرْ؟!
أَصْبَحَ الظِّلُّ مَرَامًا سَرْمَدِيًّا... نَفَخَ عَنْبَرْ
ثُمَّ يَسْأَلْ
ثُمَّ يَسْأَلْ
ثُمَّ يَسْأَلْ
وَيَظَلُّ الدَّهْرُ فِي دَعْوَى وَمَحْضَرْ
أَيْنَ شَاةُ الْبَيْتِ رَاحَتْ؟
أَيْنَ عُصْفُورِي الْمُغَرِّدْ؟

.....

لا تَلُومِي مُبْصِرًا
فِي نَهَارٍ يَتَعَثَّرْ
وَانْظُرِيْ
كَيْفَ أَضْحَى الْمُبْصِرُونَ
أَيْنَ أَمْسَى الْقَادِرُونَ؟
أَيْنَ بَاتَ الْمُوسِرُونَ؟
فِي سَرَابِ الأَمَلِ الْمَمْدُودِ سَارُوا
وَإِذَا عُدْتِ بِهِمْ حِينًا لَدَيْنَا الْحِسَّ — مَا اخْتَارُوا — لَطَارُوا
أَيْنَ يَمْضُونَ وَلَنْ يُلْفُوا دُرُوبًا خَطَّهَا بِالْمِسْكِ عُطِّرْ
حِينَما أَدْرَكْتُ عَذْلِيْ
رَاجَعْتُ نَفْسِي نَفْسِيْ
وَتَأَمَّلْتُ طَوِيلًا...
هَلْ جَنَتْ نَفْسِي ذَنْبًا؟
هَلْ أَحَلْتُ الحُبَّ حبًّا؟
وَفَهِمْتُ الشَّكْلَ لُبًّا،
حِينَهَا أَدْرَكْتُ أَنِّي
قَدْ سَلَكْتُ الْحَقَّ دَرْبًا

.....

وَتَأَمَّلْتُ صُرُوفِي كَيْفَ تَأْتِي كَيْفَ تُسْفِرْ
وَنَظَرْتُ الْوَاقِعَ الآنِيَّ وَمَاضِينَا الْمُسَطَّرْ
وَمَحَوْتُ الْحُزْنَ عَنْ وَجْهِي وَقَدْ جِئْتُ أُبَرِّرْ
وَبِأَعْذَارِي انْتِصَارٌ... أَيُّ نَصْرٍ سَوْفَ يُظْهِرْ
عِنْدَهَا اخْتَرْتُ عَنِ الأَحْيَاءِ ثَوْبًا لَمْ يُطَرَّزْ
فَتَخَيَّلْتِ ظُهُورِي بِلِبَاسِي... قَدْ تَمَيَّزْ
وَتَخَلَّيْتِ عَنِ التَّفْكِيرِ فِي الأَمْرِ بِحَيْزْ
وَتَثَاقَلْتِ بِإِحْسَاسٍ بَهِي قَدْ يُنَاطْ
فَظَنَنْتِ الْفِكْرَ يَحْصَرْ
وَهْيَ دَعْوَى الْعَصْرِ قَدْ ظَلَّتْ تُؤَشِّرْ
فَارْتَقَيْتِ السُّلَّمَ الأَدْنَى الَّذِي عَنْ مُرْتَقِبِهِ قَدْ يُمَاطْ
يُدْرِكُ السِّرَّ جَلِيسٌ مُبْعَدٌ عَنْهُ الْبِسَاطْ

.....

لَوْ تَأَمَّلْتِ قَلِيلًا... ثُمَّ فِي صَمْتٍ نَطَقْتِ... لَعَلِمْتِ
لَكِنَّ العالَمُ مِنْ حَوْلِكِ مَا أَلْقَى بِسَاطَ الْكِبْرِيَاءْ
وَسَعِمْتِ... لَوْ فَهِمْتِ...
كَيْفَ تُمْسِينَ بِرُشْدٍ، وَالْوَرَى حَوْلَكِ خَدِرْ
وَارْتَمَى يَطْلُبُ سِلْمًا، وَانْثَنَى يَشْحَذُ خِنْجَرْ
حِينَ قَدْ سَلَّ سُيُوفًا، أَصْبَحَ الْعَهْدُ مُكَسَّرْ
وَكَسِيرُ الْقَلْبِ، هَلْ يَوْمًا سَيُجْبَرْ؟!
وَالتَّغَيُّرْ...
أَيُّ إِنْسَانٍ سَيَبْقَى فِي ثَبَاتْ
وَصُرُوفُ الدَّهْرِ تَسْتَهْوِي الثِّقَاتْ
وَسُلُوكُ الْمَرْءِ دَافِعْ
أَوْ نَوَازِعْ
أَوْ بَوَازِعْ
وَالثَّبَاتْ
فِي صَمِيمِ الْعَزْمِ حَتْمًا يَتَصَدَّرْ

.....

خُلِقَ الإِنْسَانُ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ وَمُعَكَّرْ
وَسَمَا بِالرُّوحِ فِي قُدْسِيَّةِ الْوَادِي الْمُطَهَّرْ
حِينَ قَدْ أَدْبَرَ يَسْعَى

أَلْهَمَ النَّفْسَ هُدَاهَا... أَوْ هَوَاهَا
فَهَوَتْ إِذْ هَوِيَتْ
وَعَلَتْ حِينَ أَبَتْ
وَالْبَوَاقِي يُفْضَحُ الْفَجْرُ إِذَا فِينَا تَنَفَّسْ
وَاللَّيَالِي لَسْنَ فِي ظُلْمَةِ يَوْمٍ يَتَقَدَّسْ
يُبْصِرُ الْمُبْصِرُ لَيْلًا أَوْ نَهَارًا
لَا يَرُدُّ الْحَقَّ مَنْ يَكْتُبُ طَلْسَمْ
لَمْ أَعُدْ أَطْلُبُ شَيْئًا أَسْتَلِذُّهْ
جُلُّ مَنْ فِي الأَرْضِ يَسْعَى نَحْوَ لَذَّهْ
وَأَنَا أَرْغَبُ أَنْ أَبْقَى غَرِيبًا، وَأَرَى أَشْيَاءَ فَذَّهْ
فَتَكَوَّرْتُ بِمَاضٍ مُكْفَهِر
وَاسْتَسَغْتُ الْحَاضِرَ الْمَنْسِيَّ فِي ذَهَبِ الْمُقَرَّرْ
ثُمَّ أَصْبَحْتُ أُرَدِّدْ
جَاهِلًا مَا قَدْ تَرَدَّدْ
لَا تَقُولِي قَدْ تَغَيَّرْ
إِنَّمَا الْعَالَمُ مِنْ حَوْلِي تَغَيَّرْ.....
وَتَبَعْثَرْ

ويعلق الناقد أمير سماوي على هذه القصيدة، بقوله: "إن واقعاً من الانغلاق والظلامية الطاغية، يسدّ على الشاعر باب وعي تحوّلات الحياة، فهو على الرغم من تأكيد انتمائه للمجتمع متهم ومشكوك بأمره، وأية مناداة له بالتغيّر، تعني الخروج، وتعني مقامرة تستحق مواجهتها، هنا يستنجد الشاعر بالحب وبِجَيَشانِ أحاسيسه الرقيقة، ليعوّض أولاً، وليؤكد على بدائل آنية، فيضفي على قصائده رومانسية وسيولة أحلام، تطغى أحياناً فتبدو القصائد غنائيات للحب وللحرية معاً"[19].

ثانيًا: الأصوات المجهورة والمهموسة في القصيدة:

1. الأصوات المجهورة:

نلاحظ أن الأصوات المهيمنة على بينية القصيدة هي الأصوات المجهورة، والجهر أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد، ويجري الصوت، وحروفه تسعة عشر صوتًا[20]، و"هو الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"[21]، فقد ورد صوت اللام مئة وثماني وثمانين مرة، وورد صوت الراء مئة وعشرين مرة، والميم مئة وتسع مرات، والنون ستة وسبعين مرة، والدال وإحدى وخمسين مرة، وغيرها من الأصوات المجهورة.

يمثل تكرار هذه الأصوات أداة صوتية وتقنية، أنتجت إيقاعًا كثيفًا، وبعدًا بارزًا، ونسيجًا متوازيًا؛ لأن هذه الأصوات تتطلب اهتزازًا وتريًا في أثناء نطقها، تكسب الأسطر الشعرية قوة إيقاعية، وتجعلها أكثر ثباتًا في ذهن المتلقي.

فالأصوات المجهورة تتسم بجرسها وإيقاعها الواضح، الذي أشبع بنية النص الشعري قوة لحنية، وجرسًا عليًا زاد الموسيقى الداخلية للقصيدة، ووقعها على السمع، وأسهمت في إنتاج تدفق الأصوات والإيقاع دون انقطاع.

هذا الإيقاع القوي المتمثل في تكرار هذا الأصوات في القصيدة يؤكد إصرار الشاعر على موقفه النفسي والشعوري؛ للاعتراف والجهر بأفكاره ومشاعره، مما ضاعف أثر ذلك في القصيدة عبر القوة الصوتية وإيقاعية المتوالية والمتلاحقة، التي كشفت عن رغبة الشاعر في فرض رؤيته، ونقلها بشدّتها على المتلقي.

2. الأصوات المهموسة:

لم تكن الأصوات المجهورة هي التي تفردت بأصوات القصيدة، وإنما كان للأصوات المهموسة حضورًا واضحًا، والمهموس صوت "أضعف الاعتماد من موضعه، حتى جرى معه النفس"[22]، وهو الصوت "الذي لا يهتز معه الوترين الصوتيان، ولا يسمع لها رنين حين النطق به"[23]، وأصوات الهمس جمعت في قولهم (حثه شخص فسكت).

من أصوات الهمس التي جاءت في القصيدة، صوت التاء الذي ورد في مئة وستة مواضع، والسين في خمسة وستين موضعًا، وورد صوت الفاء في أربعة وخمسين موضعًا، والكاف في اثنين وثلاثين موضعًا، وغيرها من الأصوات المهموسة التي وردت في القصيدة.

إن تكرار هذه الأصوات لها تأثير في تقوية المعاني، وتأكيدها في نفس السامع، وقد شكلت الأصوات المهموسة مع الأصوات المجهورة تشابهًا يشابه التقابلات الثنائية التي تقوم عليها القصيدة، ففي كل لفظة يذكرها الشاعر نجد فيها الامتزاج بين الأصوات المجهورة والمهموسة، هذا الامتزاج أسهم في وجود إيقاع موسيقي متفرد داخل النص الشعري.

في حين شكل التكرار المكثف لهذه الأصوات زخمًا إيقاعًا مختلفًا عما أحدثته الأصوات المجهورة، إذ استندت الأصوات المهموسة على السكينة والخفة والرقة؛ لأنها عند نطقها لا تتطلب اهتزازًا للأوتار الصوتية، وأكسبت النص نغمة بطيئة وهادئة، منحت القصيدة صفة حزينة، وتأملية مكثفة بخلاف المجهورة التي تتصف بالامتداد.

كشف تكرار الأصوات المهموسة عن الحالة النفسية للشاعر التي تميل إلى قوة الكبت، والرغبة في الكتمان، مما جعل النص في إيقاع هادئ، وموسيقى حية تنم عن نفسٍ عميقٍ ومضعفٍ رسّخ الفكرة المركزية للقصيدة.

ثالثًا: الإيقاع الخارجي للقصيدة:

يتكون الإيقاع الخارجي من عنصرين أساسيين هما الوزن والقافية، وسنتناولهما بالتطبيق على النحو الآتي:

1. الوزن:

يشكل الوزن الهيكل الإيقاعي في بناء القصيدة العربية كونه يمنح القصيدة جمالًا موسيقيًا يضفي على الألفاظ حيوية، وحركة يسهم في انسجام وتناغم الكلمات، "فالوزن الموسيقي إطار ينتظم ألفاظًا وتراكيبَ من خلال إيقاع متميز يُمكن التعرف إليه مجردًا، من خلال رصد الحركات والسكنات مطلقة، ثم استعمال التفاعيل للتمييز بين كل وزنٍ وآخرَ"[24].

ويرتبط الوزن ارتباطًا وثيقًا بالإيقاع في النص الشعر، فتعريف الوزن يتضمن الإيقاع، ولا يفهم أحدهما دون الآخر[25]، ويسهم الوزن في إيجاد تجربة شعرية ممتعة وغنية، يفهم من خلاله الجمال الفني.

يقول الشاعر في المقطع الأول من قصيدته "التَّغَيُّر": (قمت بترقيم الأسطر الشعرية حتى يسهل تتبعها حسب وردها في القصيدة)

المجلد 4، العـدد 1 ص 212-241 (2026)، Volume 4, Issue 1

العمود الأول من المقطع الأول	العمود الثاني من المقطع الأول	العمود الثالث من المقطع الأول
1. لا تقولي قد تغير	7. إذ تراءى فيه عوما	13. أي أمر سوف يأتي؟
0/0//0/-0/0//0/	0/0//0/ - 0/0//0/	0/0//0/ - 0/0//0/
فاعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ
2. إنما العالم من حولي تغير	8. واكتسى الإبطاء دوما	14. أي بعد سوف يقضي؟
0/0//0/ - 0/0/// - 0/0//0/	0/0//0/ - 0/0//0/	0/0//0/ - 0/0//0/
فاعِلاتُنْ / فعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ
3. وتباهى وتكبر	9. ثم أقبل	15. أي قدر سوف يمضي؟
0/0/// - 0/0///	0/0//0/	0/0//0/ - 0/0//0/
فعِلاتُنْ / فعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ
4. وتعالى فوق هامات السحاب المتبختر	10. بعدما حط رحالا .... حين أدبر	16. ليس يدري
0/0/// - 0/0//0/ - 0/0//0/ - 0/0///	0/0//0/ - 0/0/// - 0/0//0/	0/0//0/
فعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ/ فعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ
5. وهو مربوط بأرض، ذات وجه متعفر	11. لم يباركه المقدر	17. ولذا أيقن عفوا
0/0/// - 0/0//0/ - 0/0//0/ - 0/0//0/	0/0//0/ - 0/0//0/	0/0/// - 0/0///
فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ	فعِلاتُنْ / فعِلاتُنْ
6. لم يفارق مفرش الغبرة يوما	12. فمضى يجري سريعًا وهو لن يدرك معبر	18. أنه في حقبة الإغماء ما زال يدبر
0/0/// - 0/0//0/ - 0/0//0/	0/0/// -0/0//0/ - 0/0//0/ - 0/0///	0/0/// -0/0//0/ - 0/0//0/ - 0/0//0/
فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فعِلاتُنْ	فعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فعِلاتُنْ	فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فعِلاتُنْ

يقوم البناء الإيقاعي في قصيدة (التَّغَيُّر) على نسق شعر التفعيلة الذي يمنح مرونة إيقاعية وقدرة على التشكيل الموسيقي المتجدد، مستندًا في الأشطر الشعرية على تفعيلات بحر الرمل (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ)، بوصفها الوحدة الإيقاعية والنواة الصوتية التي ينتظم فيها النسيج الشعري، ويكشف هذا الاختيار عن وعي موسيقي دقيق بطبيعة الإيقاع، وقد أتاح للشاعر مجالًا خصبًا للحركة للتنوع النغمي وللحركة الإيقاعية بين التغاير والتماثل، فبدت التفعيلات وكأنها تتماوج مع المعنى وتتنفس معه، وبهذا الوعي الإيقاعي، تتحقق في القصيدة جماليات الصوت والإيقاع تنبع من الانسجام بين التفعيلات والبنية الدلالية، وليس من تكرار التفعيلة فحسب؛ لتشكل الإيقاعات لغة ثانية تترجم نبض التجربة الشعرية لدى الظفري في عمقها الفكري والوجداني.

ويوظف الظفري في قصيدته التفعيلة الصحيحة (فَاعِلَاتُنْ)، والتفعيلة المتغيرة (فَعِلَاتُنْ) التي دخلها الخبن وهو "حذف الثاني الساكن"[26] من السبب الخفيف، مما يمنح النص إيقاعًا متسارعًا ومتماسكًا يثري النسيج الموسيقي للقصيدة ، ويحدث هذا التنوع بين التفعيلات وعيًا إيقاعيًا دقيقًا لدى الشاعر، إذ لم يلتزم الظفري بالترديد الرتيب للتفعيلة الصحيحة؛ وإنما عمد إلى التغيير الصوتي بوصفه وسيلة فنية تعبر عن تقلب الحالة الشعورية، وتدرج النغمة الشعرية، فنجد الإيقاع يتحول إلى عنصر دلالي يواكب حركة المعاني ويعمق من توتره الداخلي، وتكرار تفعيلات بحر الرمل في كل سطر يرسّخ الإحساس بالاستمرارية والتدفق الإيقاعي والصوتي داخل النص الشعري، ويرتبط بحر الرمل بالموضوعات التي تتسم بالنغمة الموسيقية الهادئة والرقيقة.

ويتدرج في بناء المقطع الشعري عبر التنويع في عدد التفعيلات في الأسطر الشعرية للقصيدة، إذ كرر الشاعر تفعيلات بحر الرمل في المقطع الأول محل الاستشهاد ثلاثًا وأربعين مرة، إذ وردت (فَاعِلَاتُنْ) الصحيحة اثنتين وثلاثين مرة، و(فَعِلَاتُنْ) المتغيرة ثلاث عشرة مرة، ويستهل المقطع بتفعيلتين تتسمان بالتمهيد والهدوء، ويتصاعد النبض إلى الثلاث تفعيلات التي تحدث اتساعًا في الحركات الإيقاعية.ليعود بعدها إلى التفعيلة الواحدة التي تختزل الإيقاع في لحظة انقباض وتأمل، ويختتم المقطع بأربع تفعيلات تمحن النص اكتمالًا وانفراجًا صوتيًا واضحًا؛ ويجسد هذا التنوع في التفعيلات هندسة إيقاعية واعية تمنح المتلقي دلالة على تنوع الدفقات الشعرية وتقلباتها الشعورية من سطر لآخر.

ويستهل الظفري قصيدته بإيقاع متأنٍّ يتهادى ببطءٍ من خلال تكرار تفعيلة (فَاعِلَاتُنْ) في السطر الأول، فيكسب النص نغمة هادئة تنبض بالتأمل والهدوء والوقار، ويشكل هذا التكرار نسقًا صوتيًا متدرجًا يهيّئ المتلقي للدخول في أجواء النص الفكرية والنفسية، وقد كشف الشاعر عن وعي إيقاعي متنامي حين لجأ إلى تسريع إيقاع قصيدته مع التفعيلة الثانية من السطر الثاني بعد أن دخلها الخبن، مما أحدث انزياحًا طفيفًا في بنية الوزن، وأدى إلى سرعة في إيقاع التفعيلة في دلالة على سرعة متوافقة مع رغبة الشاعر بتعليل كلامه، وتوصيل المعنى فانتقل بالمتلقي من حالة السكون إلى السرعة للفت الانتباه، ويستمر الشاعر على هذا المنوال في استخدام التفعيلات؛ لأحداث الإيقاع المناسب للقصيدة عبر الانتقال بين التمهل والسرعة؛ ليجد صداه في نفس المتلقي، ويجعله أكثر تركيزًا لما يقوله من كلمات ومعانٍ، ويكسب قصيدته حيوية صوتية متجددة

ونجد أن تفعيلات وإيقاع بحر الرمل المتسمة بالرشاقة والسرعة قد ناسبت أغراض القصيدة التي سعى الشاعر إلى بيانها، إذ نجح في توظيف التفعيلات التي تنوعت بين الصحيحة والمتغيرة، لخدمة النص الشعري، ونقل الحالة الشعورية المصاحبة له في أثناء نظمه للقصيدة، وكشفت عن قدرة الشاعر على التوظيف الجيد للتغيير الوزني بوصفه أداة دلية تعبر عن تصاعد التجربة الشعرية وتدرج التوتر الداخلي في النص الشعري.

2. القافية:

و"القافية على رأي الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن... وعلى رأي الأخفش أن القافية آخر كلمة في البيت"[27]، و"تمثل القافية جزءًا لا يتجزأ من الإيقاع الخارجي في القصيدة تسهم في الانسجام الإيقاعي وتضفي عليه جمالاً موسيقًا خاصًا... فتسهم القافية في إيجاد الانسجام الذي يميز الشعر من النثر، فهي لحن خفي يرتوي به الشاعر، وإطار ذهبي يحيط بالقصيدة، ويعكس جمالها وبريقها"[28]. ويقصد بالقافية في شعر التفعيلة "الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة"[29]، ولا يشترط في القافية أن تكون موحدة في نهاية الأسطر الشعرية.

ويلحظ على نهايات الأسطر الشعرية في قصيدة "التَّغَيُّر" غلبة صوت الراء، (تغير، تكبر، المتبختر، متعفر، أدبر، المقدر، معبر)، وغيرها من الألفاظ التي جاء صوت الراء في بنيتها، والراء صوت مكرر مجهور يمتاز بالوضوح والامتداد الزمني مما يضفي على الأسطر إيقاعًا مترددًا ذا جرس موسيقي مميز، وقوة التأثير في السمع، فهو صوت يجمع بين الشدة والرخاوة، فمثل هذه الأصوات "ليست شديدة أي لا يسمع معها انفجار، وليست رخوة فلا يكاد يسمع لها ذلك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة"[30].

ويؤدي تكرار صوت الرّاء وظيفة صوتية ودلالية في الوقت نفسه، ويسمح بامتداد الصوت على مدى الأسطر الشعرية بوضوح ترفده قوة الدلالة، وتأكيد الحالة الشعورية التي انبثقت من وراء اللفظة الدالة، مما منح النص الشعري تماسكًا إيقاعًا، ويعبر وجود الصوت الجهوري للراء عن طاقة انفعالية متدفقة تنسجم مع البنية الشعورية للقصيدة، ويعطى القصيدة نغمًا موسيقيًا عالية.

رابعًا: الإيقاع الداخلي في القصيدة:

الإيقاع الداخلي خاص بالتركيب الداخلي للنص الشعري الذي يتطلب "شيئًا من الملاحظة الدقيقة للكشف عن مواطن رصد مظاهره قبل الانتهاء إلى ربط الداخل بالخارج في النسيج الكلامي؛ وذلك ابتغاء الكشف آخر الأمر عن البنية السطحية للنص المطروح للتحليل"[31]. ويمكن وصف الإيقاع الداخلي بأنه "ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبُعد عن التنافر، وتقارب المخارج"[32]. ويتمثل الإيقاع الداخلي في التوازي والتكرار والجناس والتوازي والنبر والتنغيم والتصريع والتدوير وغيرها من مكونات الإيقاع، وسنحاول رصد بعض هذه الظواهر في القصيدة على النحو الآتي:

1. إيقاع التوازي:

يعد التوازي "مفهوم ألسني بلاغي يتعلق ببنية العبارة ودلالتها، والخصوصية الأساسية له، أنه تناظر بين جمل العبارة"[33]، ويستند إيقاع التوازي على تكرار صيغ متشابهة في بنائها الصوتي أو الصرفي أو التركيبي أو الدلالي، ومن صوره "التقابل أو التناقض بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية"[34]، مع وجود نوع من الاختلاف البسيط في الدلالات أو الكلمات داخل الجملة والعبارات المتماثلة في الصيغة المكررة بها. ومن أنواع التوازي التي ظهرت في القصيدة، ما يأتي:

أ. توازي التضاد:

يعد التضاد انعكاس للتفاعلات النفسية والحياتية التي يعيشها الشاعر محاولًا ايصالها إلى ذهن المتلقي، والتضاد "في سياق الإيقاع له دلالات متعددة، فالشاعر قد يتفنن في الجمع بين الشيء وضده، فيعمد إلى الإتيان به في بنية تركيبية متوازية ينجم عنها في الغالب إيقاعًا، يقوم بدورٍ مهمٍ في تجسيد المعنى، والتأثير على أذن المتلقي والقارئ على السواء"[35].

و"يسهم هذا التضاد في تصعيد الدلالة الرمزية، وتعميق حركتها بين السلب والإيجاب، والسكون والحركة، والموت والحياة، مما يؤدي إلى توليد طاقة حركية عالية تعصف بسياق القصيدة، بحيث تفجر دلالات إضافية"[36] داخل النص الشعري، وقد وظّفه الظفري في قصيدته بصورة واضحة، ومن ذلك قوله:

ثم أقبل
بعدما حط رحالًا .... حين أدبر

وقوله:

أبصري حينًا وغضي

ومنه قوله:

كيف أضحى المبصرون
أين أمسى القادرون

وكذلك قوله:

..... ثم في صمت نطقت...

وقوله:

خلق الإنسان من ماء مهين ومعكر
وسما بالروح في قدسية الوادي المطهر

ومن ذلك أيضًا:

يبصر المبصر ليلًا أو نهارًا

تكشف الأسطر الشعرية السابقة عن وجود واضح لظاهرة التضاد في القصيدة التي تتجلى بوصفها بنية إيقاعية ودلالية، إذ يوظفها الظفري لأحداث توتر صوتي ومعنوي يكثف أبعاده الشعورية ويعمق من حيوية القصيدة، وجاءت هذه الظاهرة بصورة واضحة وجلية، في الدوال الآتية: (أقبل/أدبر، أبصري/غضي، أضحى/أمسى، صمت/نطقت، معكر/المطهر، ليلًا/نهارًا)، ويتجلى توظيف الظفري لثنائيات التضاد في تقنية إيقاعية وبلاغية عميقة تعكس صراعًا داخليًا وجوهريًا، وانتجت هذه الألفاظ المتضادة توازنًا حركيًا في بنية النص، تتمثل في التناوب بين ثنائيات الحركة (أقبل/أدبر) التي ولدت إيقاعًا متذبذبًا وحركيًا، بينما توجد ثنائيات الحواس (أبصري/غضي) توازنًا إيقاعيًا نفسيًا، وتجسد الانتقال من الظلم إلى النور.

في حين نجد ثنائيات الزمن (أضحى/أمسى، ليلًا/نهارًا) انتجت إيقاعًا دائريًا مستمرًا يماثل دورة الحياة في تعاقب بداياتها ونهاياتها، وتكشفت ثنائيات (صمت/نطقت) عن هزة إيقاعية تخرج النص من رتابته، نتيجة صراع الكتمان والبوح، فيما تجسد ثنائيات (معكر/المطهر) إيقاعًا صوتيًا متموجًا، يحاكي حركة الماء، ويعكس اضطراب الروح مقابل نقاءها.

جاء التضاد ليحقق الصور الإيقاعية التي جسدت الرؤية الشعرية لدى الشاعر، ومنحت المتضادات حضورًا في نفسية الشاعر، إذ كشفت الأسطر السابقة حالة التوتر، والقلق الذي انبثق من وجود التضاد المتسم بتنظيم الأصوات بمعانيها؛ ليتقدم النص الشعري بموسيقى داخلية إيقاعية، تتجلى فيها الطبيعة الجدلية للدلالات حين تعجز الأدوات اللغوية عن التعبير، عمّا يجول في خواطر الشاعر من تحولات وصراعات، فيحقق المعنى عن طريق التوجيه الصوتي الذي يجذب المتلقي، ويشد انتباه نحو بنية القصيدة، ومعانيها نتيجة الإيقاع الذي تشكل داخل النص الشعري.

ب. توازي التصريع:

يعد التصريع مظهرًا من مظاهر الإيقاع في بنية الشعر، ويستمد مظهره الإيقاعي من خلال المميزات التي يمتلكها قالبه الصياغي في النص، من أهم "تلك المميزات التوازي الإيقاعي الذي استمد طاقته من جملة من الوازنات الفرعية الكامنة فيه، أولهما قضية التوازي الصرفي القائم بين تناظر الكلمتين المرصعتين... وثانيهما قضية التوازي أو التماثل الصوتي الناجم عن تناظر ترديد جملة الأصوات الملتزمة بين الكلمتين المرصعتين اللتين تقومان مقام التقفية الداخلية أو مقام السجعات، وثالثهما مبدأ التوازي الكمي لنوع تعاقب الحركات والسواكن التي يتألف منها إيقاع البحر الشعري الذي ينظم به النص"[37]، ومما جاء على هذا النسق في قصيدة (التَّغَيُّر) قول الشاعر:

لم يفارق مفرش الغبرة يومًا
إذ تراءى فيه عومًا
واكتسى الإبطاء دومًا

يظهر استثمار الشاعر للتصريع في الأسطر الثلاثة الآنفة، عن وعي موسيقي متقن يجعل من الإيقاع أداة قوية في شحذ الدلالة، وتكثيف المعنى داخل القصيدة وتعميقه، والتناظر الصوتي الذي يحدثه التصريع ينتج رنة موسيقية كثيفة ومتألفة، تشبع في القصيدة نغمة تكرارية متشابهة في مساحة ضيقة (يومًا، عومًا، دومًا)، تعمق أثره النفسي، وتشد بنيته من خلال زيادة سلطة الوزن، وتوحيد الأسطر وانسجامها، وتماسكها إيقاعًا وصوتيًا، عبر تكرار المقطع الصوتي (وما).

وتتحقق الوحدة الفنية عبر تردد الإيقاع الصوتي؛ لأصوات المجهورة (الواو، والميم، وألف المد)، رسّخ داخل النص وحدة الإيقاع والموسيقى، وأنتج جرسًا داخليًا متناغمًا، ثبت المفردات ومعانيها في ذهن المتلقي، **فالواو** من الأصوات الشفوية والمجهورة يعطي صوتًا ممدودًا ومدورًا، يسهم تكراره في إنتاج إيقاع يكشف عن الاستطالة الزمانية، والامتداد المكانية.

في حين نجد **الميم** أيضًا من الأصوات الشفوية والمجهورة، تتميز بالغنة، وتكرارها يمنح الإيقاع ثقلًا وعمقًا، أما حرف المد **الألف** فهو صوت مجهور، وتتسم بالاتساع والانفتاح، يدل على الامتداد المكاني والزماني، ويضفي على الإيقاع بعدًا دلاليًا وموسيقيًا واسعًا ومفتوحًا.

يحدث هذا التصريع كثافة وجدانية وفنية داخل الأسطر الثلاثة الآنفة، وكأنه يجسد الصراع الداخلي لدى الشاعر، وشغفه المتمثل في البحث والحركة، مستعينًا بالإيقاع كونه أداة قوية؛ ليشد بها انتباه المتلقي، ويرسّخ في ذهنه مجموعة من الصور الشعرية، وذلك عن طريق الانبعاث الإيقاعي والموسيقي الذي كشف عنه التصريع.

ج. التوازي الاشتقاقي:

وهو من صور التوازي الصوتي ينتج بتكرار الكلمات التي تنحدر من جذر صرفي واحد، ومنهم من يطلق عليه التجنيس الاشتقاقي و"هو تجانس بين كلمتين من أصل معجمي واحد"[38]، ومما جاء في قصيدة (التَّغَيُّر) قول الظفري:

أين يمضون ولن يُلفوا دروبًا خطها بالمسك عُطَّر

...

حينها أدركت أني

قد سلكت الحق دربًا

يتبيّن لنا في الأسطر السابقة أن الشاعر يكرر الكلمة (درب) بصيغ مختلفة إذ وظفت مرة بالإفراد، وأخرى بصيغة الجمع في التركيب الاسمي (دروب)، في سياق توازي صوتي إيقاعي يحدث صدىً في النص الشعري، ويكشف عن وعي شعري في استخدام الألفاظ؛ إذ يسهم في بيان الفكرة الرئيسة للنص، وتعميق دلالتها، ويعمل هذا التنوع في الصيغ على إضفاء إيقاع داخلي متكرر يقوي البنية الصوتية للقصيدة، ويتيح للمتلقي إحساسًا بتعدد مسارات المعنى داخل القصيدة وتتابع التجربة الشعورية لدى الشاعر.

فصوت الدال من الأصوات الانفجارية المجهورة التي تتسم بالوضوح، وتكراره يعبر عن الحسم والإصرار، مشكلًا جرسًا قويًا متبوعًا بصوت الراء الذي يتصف بالتكرار محدثًا موسيقى متدفقة داخل الكلمة، في حين أدخل صوت الباء الكلمة الدفء والثبات.

فكلمة دروب تحمل في صوتها قطعية البداية المتمثلة في صوت الدال، وامتدار حركي في صوت الراء، ورسوخ وثبات صوت الباء، هذه الأصوات تجعل الكلمة مشحونة بالإشارات الرمزية والحركية، ووظيفة إيقاعية تناغمية تعكس التوازي في الاشتقاق، بثبات المعنى وتعدد أبعاد التجربة الشعرية وثراءها، من خلال تنوع الصيغ في النص الشعري؛ ليصبح الاشتقاق وسيلة واضحة في إيقاع متوازن يربط النص موسيقيًا وصوتيًا.

والتوازي الاشتقاقي تكرار في القصيدة عدة مرات، منها تكرار الفعل (دبر) في صورة (أدبر، يدبر)، في قوله:

ثم أقبل

بعدما حط رحالًا.... حين أدبر

...

أنه في حقبة الإغماء ما زال يدبر

ومنه أيضًا كلمة (البصر) بصيغ مختلفة (أبصري، مبصرًا، المبصرون، يبصر، المبصر):

أبصري حينًا وغضي، دهرك الآتي المسير

...

لا تلومي مبصرًا

...

كيف أضحى المبصرون

...

يبصر المبصر ليلًا أو نهارًا

وأيضًا الفعل (أدرك) ورد في القصيدة بصيغة (يدرك، أدركتُ):

فمضى يجري سريعًا وهو لن يُدركَ معبر

...

حينما أدركتُ عذلي

وأيضا تكرار (مضى) في صيغة الفعل الماضي والمضارع (مضى ويمضي)

فمضى يجري سريعًا وهو لن يُدركَ معبر

...

أي قدر سوف يمضي؟

ومن ذلك تكرار الاشتقاق في الفعل (نظر) بصورة الأمر والماضي:

و انظري

كيف أضحى المبصرون

...

ونظرت الو اقع الآني وماضينا المسطر

وغيرها من الاشتقاقات التي ظهرت في القصيدة، في دلالة على ما تحمله القصيدة من دلالات عميقة، تمثل البعد الفني والدلالي والإيقاعي، إذ يسعى الشاعر من خلال تكرار هذا النوع من التوازي؛ لترسيخ المعنى الجوهري والمركزي داخل النص، مما يجعله جوهرًا دلاليًا يدور النص فيه، ويبقي المتلقي مشدودًا نحو الدلالة الأصلية، وإن تعددت صورها.

إن الصيغ الاشتقاقية المختلفة التي جاءت في القصيدة (الاسم، والفعل، والمصدر، والصفة)، تمنحها إيقاعًا صوتيًا ودلاليًا متنوعًا، هذا التنوع والتوازن يحدث داخل المعنى حركة موسيقية متناغمة، ويسهم في إنتاج إيقاع خفي متوازٍ داخل النص.

د. توازي الجناس:

هو تكرار لفظين تشابها في بنيتهما الصوتية، واختلاف في معناهما، أي "الإتيان بمتماثلين في الحروف، أو في بعضهما أو في الصورة، أو زيادة في أحدهما أو بمتخالفين في التركيب أو الحركات، أو بمماثل يرادف معناه مماثلًا آخر نظمًا"[39]، ويتجلى جمال الجناس في قدرته على المزاوجة بين الإيقاع الموسيقي والمعنى في وقت واحد، وهو "أقرب النمطيات إلى الناحية الصوتية الخالصة"، ومن أمثلة الجناس التي ظهرت في القصيدة، قول الظفري:

فتخليت ظهوري بلباسي .... قد تميز

وتخليت عن التفكير في الأمر بحيز

ومنه كذلك:

ألهم النفس هداها .... أو هواها

ومن ذلك أيضًا:

جل من في الأرض يسعى نحو لَذَّه

و أنا أرغب أن أبقى غريبًا وأرى أشياء فَذَّه

وفي قوله:

في سراب الأمل الممدود ساروا

وإذا عدت بهم حينًا لدينا الحسّ –ما اختاروا –لطاروا

يوظّف الشاعر الجناس في قصيدته بوصفه أداة فنية لتحقيق موجات إيقاعية وموسيقية متجددة، تمنح شعره رونقًا وجمالًا صوتيًا، وتسهم في إثراء البنية الشعرية وتعميق أبعاده الجمالية، وتمثل الجناس في في القصيدة عبر الدوال الآتية: (تخيلت/تخليت، هداها/هواها، لذّه/فذّه، ساروا/اختاروا/طاروا)، وجاء الجناس هنا ناقصًا، وذلك نتيجة اختلاف عدد الحروف بين اللفظتين بزيادة حرف واحد، أو نقص حرف، أو تقديم وتأخير في الأحرف.

إن دور الجناس في النص، تناسب الصورة الصوتية للألفاظ عبر أنتاج موسيقى داخلية تحمل دلالة مكثفة، ف**(تخيلت/تخليت)** تحدث موسيقى متقاربة وخفيفة، تنبع من ترابط صوتي بين الفعلين وتزيد من الإيقاع الداخلي، وتكشف عن الصراع بين الحقيقة والهوم، ويظهر الشاعر فيها دلالة قوية؛ لأن الخيال قد يؤدي إلى التخلي عن النفس والحياة، بينما تنتج **(هداها/هواها)** توازنًا إيقاعًا صوتيًا، يرسّخ التنافر القيّم في ذهن المتلقي، ويزيد من إيقاع المفارقة داخل النص؛ لأنه يجسد العقل في (الهدى)، والضلال في (الهوى)، فالشاعر يمثل هنا التفكك بين الامتثال الديني، والرغبة الذاتية.

في حين نجد أن **(لذّه/فذّه)** تشكل تجانسًا صوتيًا عاليًا، يضفي على النص إيقاعًا في نغمة متقطعة وسريعة، ودلالة تركز على مقارنة بين مفهومين متقاربتين في الظاهر، ومختلفتين في الجوهر إذ (لذّه) تدل على التذوق والاستمتاع، بينما تدل (فذّه) على النادر والمتفرد، ويذهب الشاعر في توظيف (ساروا/اختاروا/طاروا)، لينتج تتابع صوتي وإيقاعي قوي ومستمر، بتوحيد الأفعال في نغمة واحدة، ويسهم هذا التوظيف في تكثيف المعاني في السطرين، وينتج نغمة قوية في دلالة عميقة، تعزز انسجام النسق الصوتي والدلالي، وتشكل إيقاعًا حركيًا متسلسلًا في تتابع صوتي متناغم، يبدأ بفعل الإيقاع (ساروا) للدلالة على البداية، ثم فعل التعقيد (اختاروا) المتمثل في القرار، وليبلغ ذروة الإيقاع في الفعل (لطاروا) في إشارة إلى التحرر، هذا التسلسل الجناسي عكس القلق والحيرة، والبحث المستمر عند الشاعر، أغنى النص الشعري بإيقاعٍ موسيقي متسارعٍ ومتوازٍ.

هـ. التوازي التركيبي:

يعد التوازي التركيبي من أكثر المستويات أهمية كونه يتضمن توازي جملة أو أكثر محققًا قيمة دلالية في النص، من خلال تكرار الصورة النحوية نفسها، ويكون في صورتين بتكرار البنية النحوية على نحو تام وجزئي، ويتمثل في مبدأ التغاير في بعض مكونات البنى المتوازية بالزيادة أو الحذف أو الاستبدال، ويؤدي هذا النوع من التوازي إلى زيادة الإيقاع؛ لأنه يكون على مستوى التركيب وليس المفردة، ومن صور ذلك قول الظفري:

أي أمرٍ سوف يأتي؟
أي بُعدٍ سوف يقضي؟
أي قدرٍ سوف يمضي؟

يعتمد هذا المقطع الشعري القصير المكثف على الإيقاع التوازي بتكرار الصيغة اللغوية التركيبية النحوية، مما يعزز انسجام الدلالة والصوت في النص الشعري، وتتكون الأسطر الشعرية الثلاثة من ثلاث جملة استفهامية متتالية، بدأت كلها بأداة استفهام (أيُّ)، بعدها اسم (أمر، بُعد، قدر)، ثم حرف التسويف (سوف)، متبوعًا بالفعل المضارع (يأتي، يقضي، يمضي).

إن التوازي التركيبي (النحوي) الذي ظهر في الأسطر يحدث إيقاعًا داخليًا ونسقيًا، ويكثف من قوة الاستجابة إذ يجعل الأسطر الثلاثة بأسئلتها في سلسلة مترابطة ومتماسكة، وكأن الشاعر يطرح عدة تساؤلات متعاقبة في لحظة من الحيرة العميقة أو البحث عما آلة إليه الأمور.

يوظف الشاعر تكرار أداة الاستفهام (أيُّ) في بداية كل سطر لتقوية الإيقاع وتنشيط الدلالة، مما ينتج وحدة نصية مترابطة، ويشد انتباه المتلقي؛ لتحقيق إيقاع متناسق في نبرة التساؤلات التي طرحها الشاعر، ويعكس حالة البحث والقلق لديه، في حين تعزز الموسيقى الداخلية للنص بتكرار (سوف) التي تمنح النص إيقاعًا متتابعًا متوقعًا، تؤكد فيه إحالة معاني النص إلى المستقبل، وتبيّن رغبة الشاعر في أن يعلق إجاباته على الزمن المقبل.

في حين تعطي الأفعال المضارعة (يأتي، يقضي، يمضي) التي بدأت بصوت الياء، وانتهت بحركة طويلة بياء المد، إيقاعًا مفتوحًا للأسطر الشعرية تمثل في تكرار صوتي متناغم، هذا الأسلوب الإيقاعي المتوازي يترك المتلقي في حيرة متشابهة، متوجة بتجربة شعرية مؤثرة وعميقة؛ تعكس المشاعر النفسية التي يمر بها الشاعر.

يشكل التوازي في القصيدة ركيزة مهمة في بناء النسق الصوتي والإيقاعي للقصيدة كونه سمة بنائية تمنح النص الشعري دلالة موسيقية وبعدًا متماسكًا، إذ استند الشاعر على توازي التضاد حين يقابل الشاعر فيه بين المعاني المتضادة، فأنتج شبكة من العلاقات داخل النص لتأكيد المعنى ودلالته، في حين أظهر الاشتقاق والجناس عبر استخدام الجذور اللغوية المتقاربة تلاحمًا إيقاعيًا ومعنويًا متجانسًا، وعزز التوازي التركيبي عبر تكرار البينية النحوية في أسطر متتابعة من الانسجام الجمالي للنص، وأضف عليها إيقاعًا متناغمًا داخليًا، هذا التوازي أكد عمق المعنى والتجربة الشعورية لدى الشاعر مما أبرز الطاقة الايقاعية والتعبيرية في القصيدة.

2. إيقاع التكرار:

يعد التكرار ظاهرة من الظواهر الصوتية التي تؤدي دورًا مهمًا في إثراء الإيقاع الداخلي للقصيدة، إذ ينتج جرسًا موسيقيًا، يجعل المتلقي يتذوق جمال الشعر ومعانيه، لما يحمله من "لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة، بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل والتأويل ذات فاعلية عالية"[40]، والكلمات إذا تكررت في النص الشعري فإنها تكتسب وظيفة دلالية تتمثل في "تأكيد غرض من أغراض الكلام، أو المبالغة فيه، هذه المبالغة مرتبطة بموقف المنشيء من المكرر، وبتعبير أدق من دلالة المُكرر، إذ إن هذا المُكرر يمثل مركز ثقل للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر"[41]، ويسعى الشاعر إلى التخفيف من هذا الثقل باستعمال أسلوب التكرار لترويح عن نفسه.

أ. تكرار الكلمة:

يعد تكرار الكلمة من أيسر أنواع التكرار إذ يعمد الشاعر في هذا النوع من التكرار إلى تكرار الكلمة أكثر من مرة في قصيدة، "وهو لون شائع في شعرنا المعاصر يتكئ إليه أحيانًا... الشعراء في محاولتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم"[42]؛ مما يحقق بعدًا إيقاعيًا متوازيًا، ذلك لأن "الإيقاع يتحقق بالتكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار"[43]، وتمثل الكلمة مصدرًا مهمًا من مصادر التكرار عند الظفري في قصيدته (التَّغَيُّر)، ومن ذلك قوله:

كيف يسهو من <u>تكلم</u> ما <u>تكلم</u>؟!

وقوله:

راجعت <u>نفسي</u> <u>نفسي</u>

...

هل جنت <u>نفسي</u> ذنبًا؟

ومنه أيضًا:

حين قد أدبر يسعى

...

جل من في الأرض يسعى نحو لذه

وقوله أيضًا:

أصبح الظل مرامًا سرمديًا .... نفح عنبر

...

حين قد سل سيوفًا أصبح العهد مُكسّر

ومن ذلك قوله:

وتأملت طويلا.....

...

وتأملت صروفي...

...

لو تأملت قليلا.....

تظهر الأسطر السابقة أن الظفري أكثر من تكرار الكلمة، مستفيدًا من هذا التكرار في تقوية البعد الدلالي للقصيدة، وتعزيز الإيقاع الداخلي للنص. فقد كرر (تكلم) مرتين في سطر واحد، و(نفسي) ثلاث مرات في سطرين، و(البساط) مرتين في سطرين، وهكذا فعل في (يسعى، وأصبح)، في حين كرر (تأملت) ثلاث مرات في ثلاثة أسطر شعرية، ونلاحظ أن الكلمات التي يكررها الشاعر تنوعت بين الاسم والفعل، ويشكل هذا إيقاعًا متوازيًا يتراوح بين الثبات والتحرك، ويمثل أداة فنية عميقة تلبي مستويات النص الشعري في جوانب مختلفة من الإيقاع، والدلالة، والوظيفة.

هذا التنوع يعكس مدى وعي الشاعر بأن اللغة قادرة على إنتاج المعنى من خلال التنوع والتكرار والترديد، فالأسماء في تكرارها تدل على رغبة الشاعر في توطيد الفكرة، وتثبيت الصورة الشعرية في ذهن المتلقي، في حين أن الأفعال تؤكد على الإنجاز والتجدد، والإصرار على تكرار الفعل يفتح انسيابية التّحوّل والحركة داخل النص الشعري.

إن تكرار هذه الكلمات يسهم في إنتاج إيقاع داخلي محفز للتفكير، ويمكننا تقسيم الدلالة الإيقاعية للكلمات إلى قسمين: الأول إيقاع حركي توكيدي، والثاني إيقاع تأملي تمركزي.

إيقاع التوكيد والحركة: يوظف الشاعر الأفعال النشطة (تكلم، يسعى)، وهي من الأفعال الحركية وترددها، ينتج إيقاعًا متسارعًا، يمنح القصيدة شعورًا سريعًا، ونبضًا مندفعًا، في دلالة على الإلحاح والإصرار في بناء الإيقاع.

إيقاع التأمل والتمركز: ويستثمر الشاعر الكلمات (أصبح، نفسي، تأملت) التي تميل في دلالتها للتركيز على الذات، وتكرارها يولد إيقاعًا متنوعًا، فكلمة (نفسي) تمثل نغمة عاطفية تعمق حضور البعد الوجودي والنفسي للشاعر داخل النص، في حين تشكل لفظة (تأملت) في بنيتها الصوتية وقفات إيقاعية هادئة توحي بوجود صدى داخلي أكثر عمقًا في النص الشعري.

إن هذا الامتزاج بين الكلمات المكررة أنتج إيقاعًا داخليًا متوازيًا ينتقل بين الحركة والسكون، وكشف عن طبيعة التجربة الشعرية وعمقها الوجودي والنفسي، وأن تكرار الكلمات له دلالات إيقاعية متماسكة تحدث دورًا جماليًا داخل القصيدة، ويرسخها في ذهن المتلقي.

ب. تكرار أداة الاستفهام:

ويقصد به قيام الشاعر بتكرار أدوات الاستفهام (أين، كيف، هل، أي، ما....)، وغالبًا ما يكون تكرارها بهدف إيقاظ المتلقي، أو الكشف عن التشويق والحيرة، أو البحث عن معاني عميقة مطروحة في النص، و"الاستفهام فن عظيم من فنون القول، يسري في أنماط الكلام سريان النسيم في الرياض العطرة، ويزداد تألقًا وبهاءً في الأساليب الأدبية الرقيقة، يكشف عن خبيئات المعاني ودقائق الأسرار، ويعرضها عرضًا رائعًا، يحمل النفس على الانتشاء، والمشاعر على التوقد، والقلوب على اليقظة، والعواطف على الاستمتاع، والعقول على الإقناع"[44]، وقد كرر الشاعر في قصيدته (التَّغَيُّر)، أدوات الاستفهام عدد مرات، ومنها قوله:

أين شاة البيت راحت؟

أين عصفوري المغرد؟

...

أين أمسى القادرون

أين بات الموسرون

وقوله:

هل جنت نفسي ذنبًا؟

هل أحلت الحب حبًا؟

...

وكسير القلب هل يومًا سيجبر؟!

ومن ذلك أيضًا:

كيف يسهو... ؟!

...

كيف أضحى المبصرون

...

كيف تأتي كيف تُسفر

...

كيف تمسين برشد...

فرضت الحالة النفسية للشاعر أن يستخدم في قصيدته بين أكثر من أداة من أدوات الاستفهام في صورة متناغمة متتالية، مما يسهم في إحداث نسق صوتي ودلالي وإيقاعي متكامل يعزز انسيابية النص وحركته، ويعكس التوتر الشعوري، فنجد أن الشاعر كرر أداة الاستفهام (كيف) خمس مرات، و(أين) أربع مرات، في حين تكررت (هل) ثلاث مرات، و(أيُّ) ثلاث مرات، و(ما) مرة واحدة، وكل أداة من هذه الأدوات لها دلالتها الخاصة.

هذا التكرار يعد أداة فنية مقصودة ذات بُعدٍ دلالي عميقٍ، فلا تقتصر على وظيفتها على الاستفهامية فحسب؛ وإنما تعكس الحالة النفسية للشاعر المتمثلة في الحيرة والتساؤل والبحث والقلق التي هيمنت على ذاته الشاعرية. فنجد الإلحاح في سرد

الأسئلة، وفيها دلالة على النزعة المعرفية، والحيرة الوجودية التي تسعى إلى فهم العالم وسبر خباياه، ورغبة الشاعر إلى استدعاء المتلقي في الحوار والمشاركة في التفكير والتأمل.

إن استعمل الشاعر لهذه الأدوات جاء دون وعي منه، وأدت إلى تقوية المعاني، وبناء الجو العام داخل القصيدة، كما أسهمت في جذب انتباه المتلقي إلى المعاني المرادة في القصيدة، وأضافت إيقاعًا داخليًا ومتوازيًا ومتميزًا.

ج. تكرار بنية تركيبية:

يقوم الشاعر فيه بتكرار عبارات أو جمل في النص عدة مرات، ينتج من خلالها إيقاعًا موسيقيًا داخليًا، يعكس فيه الشاعر إصراره على إبراز فكرة معينة داخل النص الشعري، والتزام الشعر بتكرار تركيب واحد يؤدي إلى إنتاج "إيقاع موسيقي متميز، يمثل وقفة وتأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة"[45]، وقد ورد في قصيدة (التَّغَيُّر) في قول الشاعر:

ثم يسأل...
ما الذي غير آسادي فما عادت تزمجر؟!
أصبح الظل مرامًا سرمديًا .... نفح عنبر
ثم يسأل
ثم يسأل
ثم يسأل

يعتمد الشاعر في هذه المقطع على تكرار البنية التركيبية (ثم يسأل) أربع مرات، مستفيدًا من قدرة هذا التكرار على تقوية البعد الدلالي والإيقاع داخل القصيدة، مما يسهم في إنتاج إيقاع داخلي متناغم في القصيدة، يعطى للنص نغمة خاصة سهلت على السامع تذوق النص وحفظه، وتكثف إحساسه بأن الأسطر الشعرية متماسكة مع بعض، وتؤيد شعورًا وفكرة واحدة؛ مما عزز ترابط النص.

هذا التكرار يعكس الحال النفسية عند الشاعر المتمثلة في شغفه بفكرة ما، كالذي يطرح تساؤلات ولا يجد إجابة عليها، أو أنه لا يستطيع التخلي عن تفكيره في الموضوع، إذ يكشف تكرار (ثم يسأل)، (ثم يسأل)، (ثم يسأل)، حالة القلق والحيرة لدى الشاعر، وكأنه يدور في حلقة مفرغة لا نهاية لها، وتسهم الحالة النفسية للشاعر في توليد مجموعة من المؤثرات الصوتية والإيقاعية، وبناء التماسك النصي والتوازي الصوتي داخل النص.

د. تكرار العبارة في الاستهلال والختام:

تكرار العبارة في الاستهلال والختامي هو "مبعث نفسي، و...مؤشر أسلوبي يدل على أن هناك معاني تحتاج إلى شيء من الإشباع ولا شيء سوى ذلك"[46]، ويمثل هذا النوع من التكرار عند الظفري مفتاحًا لفهم المضمون العام للنص، وشد انتباه المتلقي نحو المعاني العميقة التي يحمله النص، ومن صوره قوله في مطلع القصيدة:

لا تقولي قد تغير
إنما العالم من حولي تغير

وختام قصيدته بالعبارة ذاتها:

لا تقولي قد تغير
إنما العالم من حولي تغير....
وتبعثر

يؤدي تكرار الشاعر في الأسطر الآنفة للعبارة ذاتها في مطلع القصيدة ونهايتها، إلى تكوين دور فني ملموس، وإطار دلالي وإيقاعي متماسك، ينتج بنية إيقاعية مترابطة، ومتطابقة لفظًا ومعنًا متجاوبًا مع المضمون الشعري الذي تثبيته في ذهن المتلقي، ويضفي على القصيدة إيقاعًا دورانيًا متوازيًا يكثف من تأثير الدلالة الشعرية، ويجذب انتباه المتلقي نحو الفكرة الأساسية للنص.

وينتج إصرار الشاعر على تكرار عبارة (لا تقولي)، ضغطًا نفسيًا داخل النص، ففيه إلحاحًا وإيقاعًا مركزًا، وتحذيرات متوالية؛ لأن الإيقاع هنا يؤكد على أن النهي في النص ليس عاديًا؛ وإنما هو أساسي في وجدان الشاعر، فهذا التكثيف يرفع من قيمة الرفض، ويكشف الحالة النفسية لدى الشاعر.

ويحمل التكرار بالعبارة ذاتها مبدأ ترسّيخ الفكرة الأساسية أو الرسالة المحورية والدلالية للقصيدة، وكأنها المفتاح الحقيقية للمعنى وخلاصته في الوقت نفسه، كما أنه يدل على تعلق الشاعر بهذه العبارة، ولا يستطيع تجاوزها، ليحقق تناسقًا إيقاعيًا متوازيًا، منح القصيدة نغمًا موسيقيًا داخليًا متناغمًا.

برز التكرار في القصيدة بصورة كبيرة، إذ لم يخلو أي مقطع فيها من التكرار، مشكلًا مكونًا بنائيًا ومقومًا جماليًا أسهم في الكشف عن تعمق التجربة الشعرية لدى الشاعر، وقد تجلت في القصيدة عدة صور من التكرار منها: (تكرار الكلمة، وأداة لاستفهام، والبنية التركيبية، العبارة) وغيرها، مما جعل النص مفعمًا بالإيقاع الداخلي المترابط، وأكسبه نغمة موسيقية جلية وواضحة، وأظهرت الانفعالات النفسية التي جالت في خواطر الشاعر، وأكدت على أفكارها وصوره ومعانيه، التي أعطت النص الشعري قوة تعبيرية عميقة.

الخاتمة:

الحمد لله المنعم بالفضل والإكرام، الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على الرسول الأمين، وعلى آلة وصحبة أجمعين إلى يوم الدين. وبعد..

فقد تناول هذا البحث **(جماليات الصوت والإيقاع في ضوء التحليل اللساني: قصيدة "التَّغَيُّر" للشاعر العُماني سعيد الظفري أنموذجًا)**، وخلص إلى جملة من النتائج أبرزها:

- جاء المستوى الصوتي في القصيدة؛ ليثبت مقدرة الأصوات، وفعاليتها في النص الشعري، عبر التركيز على عمل أصغر وحدة صوتية، ممثلة بالصوت الذي تتشكل منه الألفاظ، وتكرار أصوات الجهر والهمس بصفة تلك الأصوات، زاد القصيدة رونقًا وجمالًا.
- وظّف الظفري الطاقات الكامنة في الأصوات، فعمد إلى بعضها يفجّر دلالاتها بالاستعمال المكثف لها، حتى تتماشى وطبيعة النص الشعري، ما أكسب القصيدة إيقاعًا موسيقيًا متفردًا ومتميزًا.
- نسج الشاعر قصيدة التَّغَيُّر على إيقاع تفعيلات بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، وهو بحر غناء، وجاءت القصيدة في هندسة خاصة تضمنت تنوعًا للتفعيلة بين الصحيحة (فاعلاتن) والمتغيرة (فعلاتن)، وتفاوتًا في عدد التفعيلات في الأسطر الشعرية.
- استخدام الظفري الزحاف والعلل بصورة واعية؛ ما منح الأسطر الشعرية مرونة إيقاعية وتعبيرية، وبعدًا عن الرتابة الموسيقية.

- استثمر الشاعر القافية المقطعية في قصيدته؛ لتمنحها ظلالًا إيقاعية ممتدة تستند على القوافي الداخلية في البنى الإيقاعية، وهيمن صوت الراء على قافية القصيدة، وأسهم بدرجة كبيرة في تحقيق توازن موسيقي في النص، والتأثير في المتلقي.
- اعتمد الظفري على إيقاع التوازي في إثراء الموسيقى الداخلية للقصيدة، واستطاع أن يحقق هندسة صوتية منحت أبياته نغمًا موسيقًا مكثفًا، وأضفت عليها رونقًا وجمالًا، ونجحت في تعزيز تلاحم الأسطر الشعرية وتماسكها.
- اعتنَ الشاعر بظاهرة التكرار بأسلوب لفظي هندسي متناسق، حتى لا يفتح عليه باب من الرتابة أو الركاكة، فجاء التكرار إلحاحًا على جهة مهمة في العبارة أكثر من العبارة نفسها، وجاء التكرار في القصيدة بين تكرار الصوت، وتكرار الكلمة، وتكرار الاستفهام، وتكرار البنية التركيبية، وتكرار العبارة.
- كانت عناية الشاعر فائقة باللغة، وعناصر الإيقاع في القصيدة، ما جسد وعي الظفري بمادته اللغوية، فكان الإيقاع عنده عاملًا رئيسًا في القصيدة.

مثلت قصيدة التغير نصًا شعريًا ثريًا، وكشف التحليل الصوتي والإيقاعي فيها عن بنية تركيبية عميقة تنطق من الدلالة، والمعنى إلى شكل صوتي وإيقاعي متكامل ومتناغم في القصيدة.

يوصي الباحث الدراسين والباحثين بضرورة لاهتمام بالنصوص الشعرية العُمانية، ودراستها فهي نصوص ثرية وخصبة، وجديرة بالدراسة والتحليل، والكشف عن مكنوناته الفنية العميقة، وبإجراء دراسات مقارنة في أعمال أخرى للشاعر سعيد الظفري؛ للكشف عن مدى ثبات المستوى الصوتي أو تغيره، وهل تعد قصيدة "التَّغَيُّر" حالة فريدة أم منهجًا عامًا لدى الشاعر؟، وبضرورة إجراء دراسة تكميلية للقصيدة من المنظور التحليلي الصرفي والدلالي والتركيبي.

والله الموفق للصواب... والحمد لله رب العالمين

بيانات الإفصاح:

- **الموافقة الأخلاقية والموافقة على المشاركة:** تم الاتفاق على المشاركة في البحث وفقاً للإرشادات الخاصة بالمجلة.
- **توافر البيانات والمواد:** كافة البيانات والمواد متاحة عند الطلب.
- **مساهمة المؤلفين:** يتحمل المؤلفين مسؤولية كافة محتويات البحث والتحليل والمنهجية والمراجعة الكاملة.
- **تضارب المصالح:** لا يوجد تضارب في المصالح لأي طرف من خلال تصميم البحث وتقديمه وتقييمه.
- **التمويل:** لا يوجد أي تمويل مخصص لهذا البحث.
- **شكر وتقدير:** الشكر الجزيل لأكاديمية التطوير العلمي ومجلة المؤتمرات العلمية (JSC) على الدعم والإرشادات (https://sdasmart.org/jsconf/)

المراجع:

ابن جني، (2000م)، *سر صناعة الإعراب*، تح: محمد حسن إسماعيل، بيروت: دار الكتب العلمية، (د.ط)، ج1.

ابن جني، (د.ت)، *الخصائص*، تح: محمد علي النجار، القاهرة: دار الكتب المصرية، (د.ط)، ج1.

أحمد، محمد فتوح، (1990م)، *ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري*، الكويت: مجلة البيان، العدد288، (39-61).

أنيس، أبراهيم، (1976م)، *عناصر الموسيقى في الشعر العربي*، لبنان: مجلة الشعر، العدد2.

أنيس، إبراهيم، (2010م)، *الأصوات اللغوية*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط1.

البسطامي/ عبدالرحمن بن محمد، (1299هـ)، *جنان الجناس في علم البديع*، القسطنطينية: مطبعة الجوائب، ط1.

تركي، فايز، (2010م)، *مستويات التحليل اللغوي "رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير"*، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1.

الجمل، إيمان محمد، (2023م)، *الإيقاع الصوتي ودلالاته في شعر محمود غنيم "ديوان صرخة في وادٍ نوذجًا"*، رسالة دكتوراه، مصر: جامعة عين شمس.

حساني، أحمد، (2013م)، *مباحث في اللسانيات*، دبي: منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ط2.

خلوصي، صفاء، (1977م)، *فن التقطيع الشعري والقافي*، بغداد: مكتبة المثنى، ط5.

دي سوسير، فرديناند، (1985م)، *علم اللغة العام*، تر: يوئيل يوسف عزيز، بغداد: دار آفاق عربية، ط3.

ذريل، عدنان، (1989م)، *النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط).

الراجحي، عبده، (1992م)، *التطبيق الصرفي*، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط).

السمان، محمود علي، (1983م)، *العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه*، القاهرة: دار المعارف، ط1.

سماوي، أمير، (2010م)، *"دفقات" للظفري.. تأمل في الحب والحياة*، مدونة ساعي البريد، 15-9-2025م، https://timefrs.blogspot.com/search?q=%D8%AF%D9%81%D9%82%D8%A7%D8%AA

سيبويه، (1996م)، *الكتاب*، تح: عبدالسلام هارون، بيروت: عالم الكتاب، ط6.

شرتح، عصام، (2005م)، *ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1.

الطرابلسي، محمد الهادي، (1996م)، *خصائص الأسلوب في الشوقيات*، تونس: المجلس الأعلى للثقافة، ط1.

الظفري، حمد، (2024م)، *الإيقاع بين الموروث العروضي وشعر التفعيلة شعر حسن المطروشي أنموذجا*، لبنان: سلسلة كتاب أعمال المؤتمرات، مركز جيل البحث العلمي، العدد41، المجلد1، (101-1036).

الظفري، سعيد، (2007م)، *دفقات "شعر"*، سلطنة عُمان: وزارة التراث والثقافة، ط1.

عبد الجليل، حسني، (1989م)، *موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية وعروضية"*، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1.

عبدالحميد، إيهاب، (2016م)، *قرينة السياق ودورها في التقعيد النّحوي والتوجيه الإعرابي في كتاب سيبويه*، رسالة دكتوراه، مصر: جامعة عين شمس.

العمري، محمد، (1990م). *تحليل الخطاب الشعري "البنية الصوتية في الشعر الكثافة. الفضاء. التفاعل"*، الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب، ط1.

عياد، شكري، (1978م)، *موسيقى الشعر العربي*، القاهرة: دار المعرفة، ط2.
غركان، رحمن (2001م)، *دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة*، العراق: مجلة الموقف الثقافي، العدد 32.
فوزي، رانيا، (2008م)، *علم الدلالة النظرية والتطبيق*، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، (د.ط).
قدور، أحمد، (2008م)، *مبادئ اللسانيات*، دمشق: دار الفكر، ط3.
قطوس، بسام، (1991م)، *البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش "حصار لمدائح البحر"*، الأردن: مجلة أبحاث اليرموك، المجلد9، العدد1، (41-74).
الكبيسي، عمران خضير، (1982م)، *لغة الشعر العراقي المعاصر*، الكويت: وكالة المطبوعات، ط1.
الكفري، إسماعيل، (2019م)، *العروض العربي "قراءة لسانية –إيقاعية لنظام الخليل"*، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1.
مارتيني، أندريه، (د.ت)، *مبادئ في اللسانيات العامة*، تر: سعدي زبير، الجزائر: دار الآفاق، ط1.
مجاهد، عبدالكريم، (2006م)، *علم اللسان العربي "فقه اللغة العربية"*، الأردن: دار أسامة، ط1.
محمد، علي أحمد، (2010م)، *التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي "دراسة أسلوبية إحصائية"*، سوريا: مجلة جامعة دمشق، المجلد26، العدد 1و2، (35-72).
مختار، أحمد، (1998م)، *علم الدلالة*، القاهرة: عالم الكتب، ط1.
مرتاض، عبدالملك، (د.ت)، *الأدب الجزائري القديم "دراسة في الجذور"*، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر، ط3.
المطعني، عبدالعظيم، (2011)، *التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم*، القاهرة: مكتبة وهبة، ط3.
الملائكة، نازك، (1983م)، *قضايا الشعر المعاصر*، لبنان: دار العلم للملايين، ط9.
مندور، محمد، (2004م)، *في الميزان الجديد*، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2.
يونس، محمد محمد، (2005م)، *مدخل إلى اللسانيات*، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1.

الحواشي:

(1) دي سوسير، فردينان، (1985م)، *علم اللغة العام*، تر: يوئيل يوسف عزيز، بغداد: دار آفاق عربية، ط3، ص24.
(2) مارتيني، أندريه، (د.ت)، *مبادئ في اللسانيات العامة*، تر: سعدي زبير، الجزائر: دار الآفاق، ط1، ص24.
(3) قدور، أحمد، (2008م)، *مبادئ اللسانيات*، دمشق: دار الفكر، ط3، ص15.
(4) يونس، محمد محمد، (2005م)، *مدخل إلى اللسانيات*، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، ص9.
(5) ينظر: حساني، أحمد، (2013م)، *مباحث في اللسانيات*، دبي: منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ط2، ص24-25.
(6) ابن جني، (د.ت)، *الخصائص*، تح: محمد علي النجار، القاهرة: دار الكتب المصرية، (د.ط)، ج1، ص33.
(7) مندور، محمد، (2004م)، *في الميزان الجديد*، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، ص187.
(8) أنيس، أبراهيم، (1976م)، *عناصر الموسيقى في الشعر العربي*، لبنان: مجلة الشعر، العدد2، ص16.
(9) عياد، شكري، (1978م)، *موسيقى الشعر العربي*، القاهرة: دار المعرفة، ط2، ص60.
(10) ينظر: الراجحي، عبده، (1992م)، *التطبيق الصرفي*، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط)، ص7.
(11) فوزي، رانيا، (2008م)، *علم الدلالة النظرية والتطبيق*، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، ص12.
(12) تركي، فايز، (2010م)، *مستويات التحليل اللغوي "رؤية منهجية في شرح ثعلب على ديوان زهير"*، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، ص139.

(13) عبدالحميد، إيهاب، (2016م)، *قرينة السياق ودورها في التقعيد النّحوي والتوجيه الإعرابي في كتاب سيبويه*، رسالة دكتوراه، مصر: جامعة عين شمس، ص121.

(14) مجاهد، عبدالكريم، (2006م)، *علم اللسان العربي "فقه اللغة العربية"* ، الأردن: دار أسامة، ط1، ص370.

(15) ينظر: مختار، أحمد، (1998م)، *علم الدلالة*، القاهرة: عالم الكتب، ط1، ص15 وص78.

(16) ينظر: الظفري، سعيد، (2007م)، *دفقات "شعر"* ، سلطنة عُمان: وزارة التراث والثقافة، ط1، ص56-58.

(17) سماوي، أمير، (2010م)، *"دفقات" للظفري.. تأمل في الحب والحياة*، مدونة ساعي البريد، 15-9-2025م، https://timefrs.blogspot.com/search?q=%D8%AF%D9%81%D9%82%D8%A7%D8%AA

(18) ينظر: الظفري، سعيد، (2007م)، *دفقات "شعر"* ، ص23-27.

(19) سماوي، أمير، (2010م)، *"دفقات" للظفري.. تأمل في الحب والحياة*.

(20) ينظر: سيبويه، (1996م)، *الكتاب*، تح: عبدالسلام هارون، بيروت: عالم الكتاب، ط6، ج4، ص234، وابن جني، (2000م)، *سر صناعة الإعراب*، تح: محمد حسن إسماعيل، بيروت: دار الكتب العلمية، (د.ط)، ج1، ص75.

(21) أنيس، إبراهيم، (2010م)، *الأصوات اللغوية*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، ص21.

(22) ينظر: سيبويه، (1996م)، *الكتاب*، تح: عبدالسلام هارون، بيروت: عالم الكتاب، ط6، ج4، ص234، ابن جني، (2000م)، *سر صناعة الإعراب*، تح: محمد حسن إسماعيل، بيروت: دار الكتب العلمية، (د.ط)، ج1، ص75.

(23) أنيس، إبراهيم، (2010م)، *الأصوات اللغوية*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، ص22.

(24) عبد الجليل، حسني، (1989م)، *موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية وعروضية"* ، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1، ج1، ص15.

(25) ينظر: عياد، شكري، (1978م)، *موسيقى الشعر العربي*، ص62.

(26) الكفري، إسماعيل، (2019م)، *العروض العربي "قراءة لسانية –إيقاعية لنظام الخليل"*، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، ص24.

(27) خلوصي، صفاء، (1977م)، *فن التقطيع الشعري والقافي*، بغداد: مكتبة المثنى، ط5، ص213.

(28) الظفري، حمد، (2024م)، *الإيقاع بين الموروث العروضي وشعر التفعيلة شعر حسن المطروشي أنموذجا*، لبنان: سلسلة كتاب أعمال المؤتمرات، مركز جيل البحث العلمي، العدد41، المجلد1، (101-1036)، ص108-109.

(29) السمان، محمود علي، (1983م)، *العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه*، القاهرة: دار المعارف، ط1، ص106.

(30) أنيس، إبراهيم، (2010م)، *الأصوات اللغوية*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، ص63-64.

(31) مرتاض، عبدالملك، (د.ت)، *الأدب الجزائري القديم "دراسة في الجذور"* ، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر، ط3، ص102.

(32) أنيس، إبراهيم، (1976م)، *عناصر الموسيقى في الشعر العربي*، ص74.

(33) ذريل، عدنان، (1989م)، *النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، ص278.

(34) قطوس، بسام، (1991م)، *البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش "حصار لمدائح البحر"* ، الأردن: مجلة أبحاث اليرموك، المجلد9، العدد1، (41-74)، ص61.

(35) الجمل، إيمان محمد، (2023م)، *الإيقاع الصوتي ودلالاته في شعر محمود غنيم "ديوان صرخة في وادٍ نوذجًا*، رسالة دكتوراه، مصر: جامعة عين شمس، ص271.

(36) شرتح، عصام، (2005م)، *ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، ص79.

(37) الجمل، إيمان محمد، (2023م)، *الإيقاع الصوتي ودلالاته في شعر محمود غنيم"* ، ص280.

(38) العمري، محمد، (1990م). *تحليل الخطاب الشعري "البنية الصوتية في الشعر الكثافة. الفضاء. التفاعل"* ، الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب، ط1، ص280.

(39) البسطامي/ عبدالرحمن بن محمد، (1299هـ)، *جنان الجناس في علم البديع*، القسطنطينية: مطبعة الجوائب، ط1، ص19.

(40) الكبيسي، عمران خضير، (1982م)، *لغة الشعر العراقي المعاصر*، الكويت: وكالة المطبوعات، ط1، ص181.

(41) غركان، رحمن (2001م)، *دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة*، العراق: مجلة الموقف الثقافي، العدد 32، ص79.

(42) الملائكة، نازك، (1983م)، *قضايا الشعر المعاصر*، لبنان: دار العلم للملايين، ط9، ص231.

(43) أحمد، محمد فتوح، (1990م)، *ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري*، الكويت: مجلة البيان، العدد288، (39-61)، ص58.

(44) المطعني، عبدالعظيم، (2011)، *التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم*، القاهرة: مكتبة وهبة، ط3، ج1، ص3.

(45) الطرابلسي، محمد الهادي، (1996م)، *خصائص الأسلوب في الشوقيات*، تونس: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، ص76.

(46) محمد، علي أحمد، (2010م)، *التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي "دراسة أسلوبية إحصائية"*، سوريا: مجلة جامعة دمشق، المجلد26، العدد 1و2، (35-72)، ص49.