# المدخلُ الموسيقيّ
# في صناعة المعجم الشّعريّ

**أ. د. حسن بشير صديق**
رئيس مجمع اللّغة العربيّة بالخرطوم
السودان

**أوّلًا: إضاءة المدخل:**

إنّ تشعّب العلوم والمعارف بالتّاريخ المعاصر، وما ترتّب على ذلك من ظهور تخصّصاتٍ دقيقةٍ؛ يجعل صناعة المعجم المختصّ ضرورةً ملحّةً في عملنا المجمعيّ، وفي منهجيّة النّهضة الشّاملة للغتنا العربيّة الجامعة؛ تأصيلًا، وتطويرًا، ومواكبةً للعصر.

وفي تشعّب التّخصّصات يظهر الشّعر محورًا أساسًا من فنون الأدب، وتظهر الحاجة إلى معجمٍ للشّعر، وتبدو الموسيقا[1] الصّوتيّة والعروضيّة ذات أثرٍ واضح المعالم في تفسير هذا المعجم. وقد دعوتُ لذلك في "الملتقى المغاربيّ الأوّل للدّراسات الصّوتيّة وقضايا المعجميّة" سنة 2006م، بالجزائر. وعلى امتداد الزّمن تلحُّ الفكرة وتدعو إلى تكريسها تخطيطًا وتنفيذًا؛ فإنّه يجب علينا متابعة أفكارنا بالدّرس والتّحليل والتّجديد حتّى نصل بالمستهدَف إلى غاياته.

هذا منهجٌ أصطنعه دائمًا؛ فقد فكّرت منذ ثلاث سنواتٍ في إنشاء شهادةٍ دَوْليّةٍ للّغة العربيّة، باسم (ض1) و(ض2)، ولا زلتُ حتّى اليوم أسعى بالمشروع تخطيطًا وتنفيذًا.

---

1 – موسيقا" اسمٌ سداسيٌّ أعجميٌّ تطرّفتْ ألفه؛ فكتابته بالألف ضربة لازبٍ. وانظر، "اللّغة العربيّة، دراساتٌ وتطبيقاتٌ"، ص 375.

ومن هذا المنطلق المنهجيّ الخاصّ بمتابعة الاستفادة العمليّة من بحوثنا الفكريّة وتطبيق نتائجها كان البحث الّذي بين أيديكم وَفْق عنوانه؛ "المدخل الموسيقيّ في صناعة المعجم الشّعريّ".

إن معجم الشّعر معجمٌ لغويٌّ، ولكنّه يتأثّر في دَلالته المعنويّة بالموسيقا الصّوتيّة والعروضيّة؛ فإنّ موسيقا الأصوات وموسيقا الأوزان تضيف معنًى دَلاليًّا لا يتأتّى بدلالة اللّغة المجرّدة وفق فهمنا لدلالة الكلمة العربيّة بثلاثة أقسامها: الإسم والفعل والحرف؛ فهي قولٌ مفردٌ دالٌّ على معنًى، سواءٌ أكان ذاتيًّا، أو مرتبطًا بالزّمن، أو كان معنًى غير ذاتيٍّ. فإذا أُضيف إلى الدَّلالة اللّغويّة في الشّعر البُعْدُ الموسيقيّ الخاصّ بالأصوات والأوزان تكشّف ما يستهدفه منتج النّصّ.

لنقرأ بيتَيْ عمرٍو بن كلثومٍ:

ألا لا يـــعلم الأقـــوام أنّـــا ❁ تضعضـعنا وأنـــا قـــد ونينـــا
ألا لا يجهـلـــن أحـــــدٌ علينـــــا ❁ فنجهل فـوق جهـل الجاهليـنـا[2]

لنُلفيَ الدّلالة اللّغويّة في قول الشّاعر "ألا لا" تدلُّ على الاستفتاح والتّنبيه المقرون بالنّهي. وهي دَلالةٌ مهمّةٌ لفهم النّصّ، ولكنّ الدّلالة الكاشفة تأتّتْ من الأصوات، فالموسيقا الصّوتيّة هنا تضيء معانيَ؛ التّحدّي، والاعتزاز بالنّفس، وتهديد الخصم. وليس في الدّلالة اللّغويّة المحضة ما يُرشِد إلى شيءٍ من ذلك.

تتكشف الدّلالة أيضًا بالموسيقا العروضيّة؛ فإذا قرأنا:

فعولن مفاعيلـن فعولـن مفاعلـن. ❁ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلـن.

أدركنا أنّ هذا بحرُ الطّويل؛ لكنّ هذه التّفاعيل لا تعني في اللّغة ذلك. والّذي أمدّنا بالدّلالة الكاشفة عن مستهدَف الشّاعر هو تنغيم الموسيقا العروضيّة، وبه عرفنا البحر المعنيّ، قبل أن نقرأ قول صفيّ الدّين الحلّي[3]:

2 – المعلّقات السّبع؛ دراسةٌ للأساليب والصّور والأغراض، ص 185 و187.
3 – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص 621.

طويلٌ له دون البحـــور فضائـــل ❁ فعولـن مفاعيلن فعولن مفاعـل.

وفي خُطّة هذا البحث بعد هذا المدخل؛ تبيانٌ لأثر الموسيقا الصوّتيّة على المعجم الشّعري، وتبيانٌ لأثر الموسيقا العروضيّة على المعجم المعنيّ، ومجملٌ للنّتائج والتّوصيات، ونختم بهوامش البحث، وعرض المصادر والمراجع مرتّبةً حسب أسماء المؤلّفين؛ بغية الاستفادة منها.

**ثانيًا: أثر الموسيقا الصّوتية على المعجم الشّعريّ:**

إنّ التّنغيم ورنّاته المتنوّعة في الأداء الصوتيّ يحمل دلالاتٍ واضحة المعالم في تفسير المعجم الشّعريّ الّذي يستهدفه الشّاعر مبدع النّصّ الأدبيّ. وقد نجد في ثنايا العمل الأدبيّ الشّعريّ كلماتٍ وعباراتٍ وجملًا تتّصف بالهدوء أو الثّورة، تتّصف بالسّعادة أو الشّقاوة. وقد نستطيع إدراك ذلك من مجرّد التّنغيم الصّوتيّ، ورنّة الوقع المقطعيّ في جَرْس الكلام ونبره.

إنّ دلالة الأصوات على استكشاف المعاني دلالةٌ أساسٌ في فهم الشّعر العربيّ؛ ذلك أنّ السّامع والقارئ بإمكانه إدراك المعنى كاملًا من خلال ذلك، حتّى وإن لم يفهم تفاصيل المعنى اللّغويّ المشتمل عليه العمل الأدبيّ الشّعريّ موضوع التّحليل. فإنّنا نحسّ من وقع الصّوت بحركة جواد امرئ القيس:

مِكـــرٍّ مفرٍّ مقبـلٍ مدبـــرٍ معـــًا ❁ كجلمود صخرٍ حطّـه السّيل من علِ[4]

والموسيقا الصّوتيّة ذات أثرٍ كبيرٍ في استكشاف المعاني؛ فالإيقاع الصّوتيّ تدلّ عليه الحروف والكلمات والعبارات والجمل والفِقر والموضوعات؛ فهذا الإيقاع أساسٌ جوهرٌ للكلام على إطلاقه، وهو جوهرٌ أعمق في بناء لغة الشّعر.

وفي قراءتي كتابَ "العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده" شدّني تعبيرٌ بسيطٌ يقول فيه ابن رشيقٍ القيروانيّ: "الألفاظ في الأسماع كالصّور في

4 – النّقد الجماليّ، ص 95.

الأبصار"[5]؛ ذلك أنّ هذه العبارة توصّلنا إلى الهدف الّذي نرمي إليه؛ وهو أنّ الموسيقا الصّوتيّة ذات دلالةٍ خاصّةٍ على نظم الكلام وعلى معاني ذلك النّظم، وهي بصورةٍ أخصّ ذات دلالةٍ أساسٍ في استكشاف المعاني الشّعريّة. وكلّما تنوّعت الموسيقا الصّوتيّة وانسجمت مع موضوع النّصّ الشّعريّ المعنيّ جاء العمل الشّعريّ ناجحًا، فمواءمة الموسيقا الصّوتيّة للتّجربة وَفْق موضوعها، ونفسيّة مبدعها؛ تعطي العمل المستهدف لونًا وطعمًا خاصَّيْن، وتجعل منه عملًا إبداعيّاً من الدّرجة الأولى.

قد ترجم أستاذي أحمد الحوفي[6] للأستاذ سبنسر: أنّ خير الموسيقا ما تتمشّى مع الأفكار، وتتساوق مع المعاني، وتتجاوب نغماتها ونبراتها مع حالات النّفس. فالشاعر في اهتياجه وغضبه وغيظه يكون تعبيره الموسيقيّ عالي النّغمة. وفي حزنه يكون منخفضًا، وفي تعجّبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصوتيّة قصيرةً، وأمّا في بثّه وألمه فتكون مسافاته الصّوتيّة طويلةً. وهكذا تساير النّغمات حالات النّفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها.

ولعلّ هذه الموسيقا الصّوتيّة ذات غناءٍ خاصٍّ في اللّغة العربيّة، فإنّ حركة المفردات المضطردة الّتي تأتي طواعية تحت قانون نظم الجملة العربيّة تحمل في طيّاتها النّظام الصّوتيّ الكاشف للمعاني المستهدفه في الكلام. وقد قدّمت أنّ " ألا لا" مكرّرةٌ في بيتَيْ عمرٍو بن كلثوم التّغلبيّ[7] لم تدلّ دلالةً لغويّةً بسيطةً على الاستفتاح والتّنبيه؛ ولكنّها دَلّتْ من خلال التّنغيم الصّوتيّ على التّحدّي، والاعتزاز بالنّفس، وتهديد الخصم.

وفي ذات البيْتَيْن لاحظتُ أنّ موسيقا النّون المفتوحة فتحةً طويلةً والمكرّرة ستّ مراتٍ دلّتْ على صدور هذا النّصّ عن شخصٍ يحس بالعظمة والكبرياء،

---

5 – العمدة، ج1، ص 128.

6 – الحياة العربيّة في الشّعر الجاهلي، ص 196. [بتصّرف].

7 – ألا لا يعلـم الأقـوام أنّـا ❁ تضعضعنا وأنّـا قـد ونينـا
ألا لا يجهـلـنْ أحـدٌ علينـا ❁ فنجهلَ فوق جهل الجاهلينا

ويستعلي على مخاطبه، ويظهر مقدرته على تأديبه. وهكذا تكوّن موسيقا الأصوات تناسقًا بين النّصّ والمبدع.

وفي هذا الصّدد لاحظت أنّ الهاءات المفتوحةَ فتحةً طويلةً تتمخّض عنها نغمةٌ صائتةٌ تمثّل بصورةٍ قويّةٍ الشّموخ والكبرياء وتمتدُّ مرتفعةً كأنوف بني عامرٍ أصحاب العزّة والمجد، وهذا هو ما استهدفه لبيدٌ بن ربيعةٍ، وعبّر عنه بالموسيقا الصّوتيّة[8]:

إنّـا إذا التـقتْ المجامـع لم يـزل ❁ منّـا لـزازُ عظيمـةٍ جشّـامها
وإذا الأمانـة قُسـمت في معشـرٍ ❁ أوفـي بأوفـر حّظنـا قسّـامـها
وهم السّعاة إذا العشـيرة أُفظعـت ❁ وهُـمُ فوارسـها وهُـمُ حكامهـا
وهـم ربيـع للمجـاور فيـهـُمُ ❁ والمرمـلات إذا تطـاول عامهـا
وهم العشـيرة أنْ يُبطّـئَ حاسـدٌ ❁ أو أن يميل مع العـدوّ لئامهـا
ويكلّلـون إذا الـرّياح تنـاوحـت ❁ خُلُجًـا تُمَـدُّ شوارعًا أيـتـامهـا

وفي كثيرٍ من الأحيان يتصدّر التّنغيم الموسيقيّ حسم تبيان المعنى المستهدف؛ فالاستفهام المستهدف من الشّاعر تحبّها؟ لم يقرّر بأداةٍ صرفيّةٍ، ولكنّه قُرّر بالتّنغيم الصّوتيّ:

أخرجـوها مثـل المهـاة تهـادى ❁ بيـن خمسٍ كواعـبٍ أتـرابِ
ثـمّ قالـوا: تحـبُّها؟ قـلتُ بـهـرًا ❁ عـدد النّجم والحصـى والتّـراب

فالعامل الفاعل في الحكم على أنّ جملة "تحبّها" جملةٌ استفهاميّةٌ، إنّما هو التّنغيم الّذي جاء في صورة نغمةٍ صاعدةٍ دليلًا على الاستفهام دون ذكر الأداة الصّرفيّة[9].

8 – لمعالجة هذه الجزئيّة، ولمعالجة الموضوع الخاصّ بأثر الموسيقا الصّوتيّة على المعجم الشّعريّ تجد تفاصيل أوفى بكتابي: "المعلقات السبع؛ دراسةٌ للأساليب والصّور والأغراض"، ص 66 وما بعدها.

9 – علم الأصوات، ص 544.

وفي القرءان الكريم ﴿**يأيّها النّبيّ لم تحرّم ما أحلّ الله لك تبتغي مرضات أزواجك والله غفورٌ رحيمٌ**﴾[10]. فإنّ التّنغيم الصّوتيّ يفرض استفهامًا في "تبتغي" على أساس الموسيقا الصّوتيّة، دون النّظر إلى همزة الاستفهام الّتي قدّرها كثيرٌ من المفسّرين.

وفي الميدان الّذي نستهدفه بهذا البحث تتكاثر الأمثلة الدّاعمة لتأثير الموسيقا الصّوتيّة على المعجم الشّعريّ. فالبيتُ في وصف الأسد:

وردٌ إذا ورد البحيـرة شـــاربـًا ❁ ورد الفــرات زئيـرُه والنّيـــلا

فإنّ الامتداد الصائت في "و النّيلا" يجعل صوت الأسد يغطّي مساحاتٍ شاسعةً بصوته القويّ المرعب. وكلُّ ذلك يصبّ في صالح الممدوح المشبّه بالأسد، فهو بطلٌ لا حدود لبطولته، ولا حصر لتفوّقه.

وفي بيت شاعرنا السودّانيّ أحمد محمّد صالح:

صبـرًا دمشـقُ فكـلّ طـرفٍ بـاك ❁ وغــدًا يلــوح مـع النّجوم سنـاك

والبيتُ في نكبة دمشق، وتجاوب الأمة العربيّة بالحزن. فإذا قرأنا كلمة "باك" بالتّنوين كانت هذه الدلالة. ولكنّي استحسن القراءة بالكسرة الطويلة "باكِي". فالصوت "باكِي" يؤدّي امتداد الحزن، ونغمة البكاء الحزين:

صبـرًا دمشـق فكلّ طرفٍ باكي ❁ .....

وفي القصيدة الصّنو لقصيدة أحمد محمّد صالح في نفس الموضوع "نكبة دمشق"، وهي لأحمد شوقي، يقول:

وللحـرّيّـة الحـــمـــراءِ بـــــابٌ ❁ بكـلّ يـدٍ مضـرّجة يـــــــدَقُّ

10 – سورة التّحريم، الآية (1).

فإنّ المعنى اللّغويّ يدلُّ على أنّ المعنى يُطْرَقُ. ولكنّ الصّوت أفاد بتنغيمه ونبره التّكرار الّذي يؤدّي إلى أنّ المجاهدين يوالون الدّقّ على باب الحرّيّة حتّى يُفْتح لهم.

**ثالثًا: أثر الموسيقا العروضيّة على المعجم الشّعريّ:**

في دائرة إبداع النّصوص الشّعريّة تظهر موسيقا الأوزان صِنواً لموسيقا الأصوات. والنّوعان من إبداع الذّوق العربيّ الفطريّ؛ فإنّ الجاهليّين ما كانوا يعرفون بحوراً شعريّةً، ولا نسقًا في القوافي، ولكنّهم كانوا يتذوّقون نسقًا معيّنًا في موسيقا الأشعار. هذا الذّوق هو الّذي ذهب بالجاهليّين إلى الالتزام في قصيدتهم بوزنٍ واحدٍ تتشابك فيه الألحان بطريقةٍ مضطردةٍ، كما دعاهم هذا الذّوق أن يلتزموا حرفًا واحدًا ينتظم نهاية أبيات القصيدة كلها[11].

فإذا خرج شاعرٌ عن نظام الموسيقا الفطريّة وجد الاعتراض النّقديّ الفطريّ. ولمّا قال النّابغة:

زعـمَ الـبوارحُ أنّ رحلتنـا غـدًا ❁ وبـذلك خبّرنا الغـرابُ الأسـودُ
لا مرحبـاً بغـدٍ ولا أهـلًا بـه ❁ إذا كـان تفريق الأحـبة فـي غـدِ

اشمأزّ المجتمع الجاهليّ، وعظم لديهم سماع (دو) و(دي) في بيتين متجاورَيْن. وأوحى بعضٌ منهم إلى جاريةٍ غناء البَيْتَيْن في حضرة النّابغة مع تمديد صوتها بالضّمّ والكسر؛ ففطن النّابغة لما فعل، وسجّل التّاريخ الأدبيّ بهذه الحادثة موقف النّقد الفطريّ المؤسّس على الموسيقا الفطريّة[12].

وبين يدَيْ الحديث عن موسيقا العروض نشير إلى أنّ واضع هذا العلم الخليل بن أحمد الفراهيدي[13]. قد استنتجه من دراسة موسيقيّة للشّعر العربيّ،

11 – تفاصيل أوفى بكتابي: "المعلّقات السّبع؛ دراسة للأساليب والصّور والأغراض"، ص 62 وما بعدها.

12 – المصدر السابق، ص 63.

13 – هو الخليل بن أحمد بن عمرو بن الفراهيدي، وُلِدَ سنة 100هـ، وتوفي سنة 175هـ.

وجعله خمسة عشر وزنًا سمّاها بحورًا، وقد زاد عليه تلميذه الأخفش بحرًا سادس عشر وسماه المتدارك.

ولمجرد التّمثيل فإنّ بحر البسيط وَفْق نظام الدّوائر العروضيّة يكون وزنه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلـن ❁ مستفعلن فاعلن مستلعفن فاعلن

ولكنّ الوزن الموسيقيّ التّطبيقيّ المشهور، يجعله مخبون التّفعيلة الأخيرة من صدر البيت وعجزه، فيصير:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلـــن ❁ مستفعلن فاعلن مستفلن فعلــن

و منه:

صلاح أمرك للأخـلاق مرجعـــه ❁ فقوّم النّفس بالأخـلاق تستـقم[14]

لقد تعّرفنا على أنّ هذا البيت من بحر البسيط، ولكن ليس بهذا البيت أيّ إشارةٍ لغوّيةٍ تدلّنا على ذلك. إذنْ الإشارة الدّالة هي الموسيقا العروضيّة؛ فمجرد القراءة الصوتيّة للبيت؛

| | | | |
|---|---|---|---|
| صَلا حُؤَمْ | رِكَلِلْ | أخْلا قِمَرْ | جعهو |
| مُتَفْعلن | فعلن | مستفعلن | فعلن |
| فقوْوِمِنْ | نَفْسَبِلْ | أخْلا قِتَسْ | تَقِمِي |
| متفعلن | فاعلن | مستفعلن | فعلن |

بمجرّد هذه القراءة العروضيّة تعرفنا على أنّ البيت من بحر البسيط، وحتّى دون أنْ نقرأ قول صفي الدّين الحلّي:

14 – الشّافي في العروض والقوافي، ص 89. ودراساتٌ في العروض والقافية، ص 42. وعلم العروض والقافية، ص 52.

إنّ البسيـط لديـه يبسـط الأمـــل ❁ مستفعلنْ فاعلنْ مستفعلن فعلن[15]

ولأنّ أساس التّحليل والحكم صوْتيٌّ عروضيٌّ أشبعنا آخر المصراع الأوّل من البيت حتّى تولّدت عنه واوٌ مثبتةٌ في الصّوت وفي الكتابة العروضيّة. وأشبْعنا آخر المصراع الثّاني حتّى تولّدتْ عنه ياءٌ مثبتةٌ في الصّوت وفي الكتابة العروضيّة. ولو كان الأمر لغويًّا ما فعلنا ذلك.

ولتعزيز هذا التّمثيل التّطبيقيّ نقول: إن بحر الكامل وَفق نظام الدّوائر العروضيّة يأتي على نسق التّكرار للتّفعلية "متفاعلن" ست مراتٍ" على هذا النحو:

متفاعلـــــن متفاعلـــن متفاعلـن ❁ متفاعلن متفاعلـن متفاعلـــــن

ومن الكامل في مدح الرّسول (صلى الله عليه وسلم):

الإشـتراكيّـــون أنـــت إمامـــهـم ❁ لـــولا دعـاوي القـــوم الغلـواء

فلقد تعرفنا على أنّ البيت من بحر الكامل من خلال القراءة العروضيّة؛

| | | |
|---|---|---|
| الإِشْتِرا | كِيْيونَانْ | تَئِمامهم |
| مُتْفاعلن | مُتْفاعلن | مُتَفاعلن |
| لولادعا | وَلْقَوْمِوَلْ | غُلَوَاءُو |
| مُتْفاعلن | مُتْفاعلن | مُتَفاعِلْ |

ولأنّ أساس التّحليل والحكم صوتيٌّ عروضيٌّ أُبْدِلتْ همزة الوصل إلى قطعٍ في كلمة "الإشتراكيّون"، وقطع آخر المصراع الثّاني ليكون "مُتفاعِلْ" بدلًا مِنْ "مُتَفاعلن". وهكذا يتحكمّ في الشّعر نظام الموسيقا العروضيّة.

ويكون أساسًا لتحليل الشّعر ودراسته لا من ناحية الموسيقا فحسب، بل من ناحية الدّلالات المستهدفه بالمعجم الشّعريّ. وواهمٌ من يريد أنْ

15 – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص 621. وانظر؛ مفاتيح بحور العروض، في "الشّافي"، ص 247.

يفسرّ المعجم الشعريّ بدلالة لغويّةٍ معجميّةٍ لا ترتبط بالموسيقا الصّوتيّة والعروضيّة.

فهذه الموسيقا لازمةٌ لإبداع الشّعر ودراسته ونقده[16]، سواءٌ أكانت ذوقيّةً فطريّةً كما هي عند شعراء العصر الجاهليّ، أمْ كانت دراسيّةً تدريبيّةً وفق مناهج الدّراسات الصّوتيّة والعروضيّة.

**رابعًا: مجمل النّتائج والتّوصيات:**

**أ- مجمل النتائج:**

1- المعجم الشّعريّ يتأثّر في دلالته على المعاني المستهدفة بالموسيقا الصّوتيّة والموسيقا العروضيّة.

2- الموسيقا بجرسها ونبرها وتنغيمها تبدع مفاتيح الفهم للأعمال الأدبيّة الشّعريّة المستهدفه بالدّرس المعجميّ.

3- منهج الدّرس الصّوتيّ والعروضيّ يتيح لنا استنتاج المعاني الّتي يستهدفها الشّاعر، كما يرشدنا إلى تقديم هذه المعاني المستهدفة على المعاني اللّغويّة المعجميّة.

4- أمر المعجم الشّعريّ كما يتكشّف بالموسيقا الصّوتيّة، فإنّه أيضًا يتكشّف بموسيقا الأوزان، وموسيقا القوافي.

5- أوزان الشّعر العربيّ ستّةُ العشَرِ تُستكشَفُ من خلال موسيقا الأوزان؛ فتنغيم الموسيقا العروضيّة هو الّذي يدلّنا على بحر الطّويل أو البسيط أو الكامل، أو على أيّ بحرٍ آخر.

6- الإيقاع الصّوتيّ والعروضيّ أساسٌ جوهرٌ في فهم الشّعر العربيّ، نسترشد إليه بِجَرْس الصّوت ونبره وتنغيمه، ويتأتّى ذلك في الحرف والكلمة والجملة داخل نسيج النّصّ الشّعريّ.

7- من دَلالات النّجاح في العمل الأدبيّ الشّعريّ؛ تنوّعه الموسيقيّ، وانسجام هذه الموسيقا مع موضوع النّصّ، ومع نفسيّة المبدع.

16 – وانظر تصدير أستاذنا عبد الله درويش لكتابه "دراسات في العروض والقافية".

8- قد يتصدّر التّنغيم الموسيقيّ حسم المعنى المستهدف وتِبيانه وَفْق جَرْس الصّوت ونبره، فيجعل مثلًا من جملةٍ تقريريّةٍ مثبتةٍ إنشائيّةً استفهاميّةً.

9- الموسيقا الصّوتيّة والموسيقا العروضيّة من إبداع الذّوق العربيّ الفطريّ؛ فإنّ الجاهليّين ما كانوا يعرفون بحراً ولا قافيةً ولا تنغيماً صوتيًا ولكنّهم أبدعوا نصوصًا شعريّة اتّسمتْ بكلِّ ذلك.

10- النّقد الجاهليّ نقدٌ فطريٌّ نتج عن الذّوق العربيّ الّذي يألف نَمَطًا معيّنًا من موسيقا الأصوات، وموسيقا الأوزان، وموسيقا القوافي.

11- نظام الموسيقا العروضيّة في فنّ الشّعر يسهّل الوصول إلى إدراك دَلالات المعجم الشّعريّ، ويعين الدّارس على التّحليل والشّرح والنّقد.

**ب- التّوصيات:**

1- أقترح أن توصيَ ندوتكم الجامعات العربيّة بإفراز عناوين مقدّرةٍ في مجال الموسيقا الصّوتيّة، والموسيقا العروضيّة؛ لتكون مرشدًا لطّلاب الدّراسات العليا ولتكون قاعدةً علميّةً للمعجم الشّعريّ.

2- أقترح أن توصيَ ندوتكم أساتذة الأدب العربيّ بالجامعات أن يُعنوا بدلالات الموسيقا الصّوتيّة والعروضيّة، في دراستهم لفنّ الشّعر.

3- أقترح أن توصيَ ندوتكم الجامعات العربيّة بتبادل قواعد المعلومات والكتب المتاحة لديها عامّة، وفي مجال الدّراسات الصّوتيّة والعروضيّة، والمعجميّة خاصّةً. حتّى تُتاح المواد البحثيّة الّتي تُمكّن من إنجاز المعجم الصّوتيّ العربيّ، والموسوعة الصّوتيّة العربيّة.

4- أقترح أن تتمخّض عن ندوتكم لجنةٌ لإعداد مشروع المعجم الشّعريّ، ضمن استهداف مكتب تنسيق التّعريب لإعداد المعاجم المتخصّصة.

**المصادر والمراجع:**

أ. القرآن الكريم، برواية حفصٍ من قراءة عاصمٍ، مصحف المدينة النّبويّة، 1405هـ.

ب- مصادر ومراجع أخرى:

1- إبراهيم أنيس: موسيقا الشّعر، الأنجلو المصريّة الثّالثة، 1965م.

2- أحمد شلبي: كيف تكتب بحثًا أو رسالةً، مكتبة النّهضة المصريّة – القاهرة، السّادسة، 1968م.

3- حسن بشير: المعلّقات السّبع، دراسةٌ للأساليب والصّور الأغراض، الدّار السودانيّة للكتب- الخرطوم، الثّانية، 2005م.

4- الحوفي (أحمد محمد الحوفي): الحياة العربيّة في الشّعر الجاهليّ، مكتبة نهضة مصر – القاهرة الرّابعة، 1962م.

5- الخطيب التّبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، بتحقيق: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي- القاهرة، الأولى، 1969م.

6- ابن رشيقٍ (أبو علي الحسن بن رشيقٍ القيرواني): العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، بتحقيق: محمّد محي الدّين، المكتبة التّجاريّة الكبرى - القاهرة، الثّالثة، 1964م.

7- روز غريب: النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربيّ، دار العلم للملايين – بيروت، الأولى، 1952م.

8- صفيّ الدّين الحلّي: ديوان صفيّ الدّين الحلّي، دار بيروت للّطباعة والنّشر، الأولى، 1983م.

10-عبد العزيز عتيق: دراساتٌ في العروض والقافية، مكتبة الشّباب – القاهرة، الأولى، 1963م.

11-كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب – القاهرة 2000م.

12- محمد رضوان الدّاية وآخرون: اللّغة العربيّة؛ دراساتٌ وتطبيقاتٌ؛ مكتبة المكتبة - العين، الأولى 1402هـ.

13- هاشم صالح مَنّاع: الشّافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربيّ - بيروت، الثّالثة، 1995م.