وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1.

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

البنية الصوتية ودلالتها في ديوان هوامش على الهوامش لنزار قباني

مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية

تخصص: لسانيات عربية

إعداد الطالب: بلحوت جلول

إشراف الأستاذ الدكتور: بورنان عبد الكريم

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بلقاسم دفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
عبد الكريم بورنان	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
الشريف ميهوبي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا
عز الدين صحراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا

السنة الجامعية:

1436/1437هـ: 2015/2016م



إهداء



انطلاقا من قول المولى عز وجل :

بسم اللّه الرحمن الرحيم

" رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ " الآية 19 سورة النمل

إلى من جعل الله حبها وبرها عبادة

إلى من تجرعت كأس الشقاء مراً لتسقيني رحيق السعادة

إلى التي أدين لها بكل ما وصلت إليه وما أرجو أن أصل إليه

إلى الشمعة التي أضاءت طريقي بالرغم من كبرياء الظلام

إلى أمي حفِظها الله ورعاها .

إلى الرجل الذي عرفته صورة بلا روح . . . إلى روح أبي في علياء الجنة إن شاء الله .

إلى الزهرة التي لم تزل تفوح بأريجها رغم قسوة الأيام

إلى النغم الهادئ الذي يخمد نزيز الآلام

إلى سندي وعوني على متاعب الحياة

إلى زوجتي الغالية .

إلى حياة الصفاء و الصفحة البيضاء

إلى القلوبِ النقيّة والأرواح البريئة

إلى كبدي التي تمشي على الأرض أبنائي : هيثم وأحمد عبد الشكور

مقدمة

مقدمة:

إن اللغة لا تعيش على ألسن الناس عناصر صوتية مبعثرة، بل كلاما حيا تأتلف عناصره في كل لغة من اللغات وفق نواميسها الصوتية الخاصة بها، وتتمثل هذه العناصر في الأصوات اللغوية المركبة من صوامت وصوائت وظواهر أخرى كالنبر والتنغيم والمقاطع الصوتية، ومجموع هذه العناصر والظواهر يُشكل ما يسمى بالبنية الصوتية لأية لغة، وتؤدي هذه العناصر وظيفة تركيبية من خلال تشكيلها لألفاظ اللغة، ووظيفة فنية جمالية من خلال وظيفتها في الكشف عن مقاصد المتكلم ومواقفه الوجدانية.

وقد اهتم علماء العربية الأوائل بعلم الأصوات اللغوية، وبلغوا فيه شأوا كبيرا، وراحوا يلتقطون الكلمات العربية من أفواه العرب الأقحاح، ويرصدون طريقة نطقها، وصفات أصواتها ومخارجها، ويعزى هذا الاهتمام إلى تلك الصلة الوثيقة التي تربط علم الأصوات بتجويد القرآن وترتيله.

وقد حاول بعض اللغويين العرب القدماء استيحاء الدلالة من أصوات الكلمة الواحدة، ووصل الأمر عند ابن جني إلى ربط بعض الأصوات بمعان تلازمها في مختلف التراكيب والسياقات، واعتمدوا في استنباط الدلالة من البنية الصوتية للكلمة على معايير وأسس صوتية، منها ما يتصل بالصفات العامة أو الخاصة للصوت، ومنها ما يتعلق بمخارج الأصوات، ومنها ما يرتبط بالتناسب الصوتي بين أصوات الكلمة.

استحوذت قضية العلاقة بين الأصوات والمدلولات على اهتمام المفكرين واللغويين منذ القديم، ولا تزال حتى عصرنا الحالي، لذلك ارتأيت أن أسهم بهذا المجهود الأكاديمي لأوضح الصلة بين الصوت والمعنى من خلال دراسة دلالة البنية الصوتية في مدونة شعرية. ومن الأسباب الرئيسة التي دفعتني إلى البحث في هذا الموضوع الرغبة في الكشف عن الصلة الموجودة بين الأصوات والدلالات، ومحاولة استثمار هذه الصلة في تحليل النصوص الشعرية، وسبر أغوارها وتذوق جمالياتها، فقد أضحى التحول الحاصل في البنى الصوتية وطريقة انتظامها من أهم مكونات الدلالة العامة للكلمات والجمل.

أما عن سبب اختيار المدونة من الشعر دون غيره من فنون القول وضروبه، فلأن الكلمات في الشعر منتقاة يتخيرها الشاعر، ويفاضل بينها معتمدا على ما توحي به الأصوات وجرسها من مدلولات تناسب تجربته الشعرية، وترتبط بالسياق والغرض الشعري .

لقد تناول كثير من المفكرين والدارسين إشكالية العلاقة بين الدوال ومدلولاتها، حتى أضحت هذه القضية من أساسيات البحث اللغوي منذ القدم، بداية بفلاسفة اليونان والهنود، ومرورا باللغويين العرب القدماء، وصولا إلى النظريات والمناهج اللسانية الحديثة.

وانقسموا في ذلك إلى فريقين: فريق يقر بوجود صلة عقلية بين الكلمات ومعانيها، وفريق يرى باعتباطية العلاقة بين الكلمة ومعناها ، وما يلاحظ على جهود ودراسات الفريق الذي رأى بوجود صلة بين اللفظ والمعنى أنها تركز على استيحاء الدلالة من البنية الصوتية للكلمة الواحدة، من حيث مخارج الأصوات وصفاتها والتغيرات التي تطرأ عليها، وبعض الظواهر الصوتية الأخرى كالنبر والتنغيم...، وقليلة هي الدراسات التي تربط بين البناء الصوتي ككل متكامل، وبين ما يوحي به من دلالات في مدونة بكاملها، لذلك حرصت في هذا العمل على إظهار التوافق والتناسب بين البنية الصوتية للمدونة ودلالاتها المختلفة، وبيان مدى تضافر مكونات هذه البنية الصوتية في أداء المعاني والأغراض الشعرية.

وكان جل اعتمادي على المصادر والمراجع التي تناولت قضية الدلالة الصوتية والمناسبة بين الألفاظ والمعاني، محاولا استثمار الخصائص والمفاهيم النظرية في استنباط دلالات البناء الصوتي للمدونة الشعرية موضوع الدراسة.

إن المشكلة التي يبسطها هذا البحث لطالما استرعت انتباه واهتمام المفكرين منذ العصور الزاهرة لليونان والرومان والهنود والعرب، وتلك المشكلة هي العلاقة والرابط بين الألفاظ ودلالتها أي العلاقة بين أصوات الكلمات ومدلولاتها، أهي علاقة طبيعية ضرورية ؟ أم اصطلاحية اعتباطية ؟، وإن كانت هناك علاقة طبيعية ضرورية بينهما فما هي مظاهر وتجليات هذه العلاقة ؟، سواء داخل البنية الصوتية الواحدة، أو داخل النص والخطاب.

وهل بإمكان الدلالة الصوتية أن تعبر عن تجربة الشاعر وما يبتغيه من أغراض ومقاصد؟

وقد ركزت في هذا العمل على جانب محدد من الإشكالية السابقة، وهو بيان مدى التوافق والانسجام بين البنية الصوتية للمدونة والدلالات والإيحاءات التي تتضمنها هذه المدونة الشعرية.

كما تجدر الإشارة إلى أن المراد بمصطلح البنية الصوتية هنا هو المكونات الصوتية التي تؤلف الكلام من صوائت وصوامت، وما يتصل بها من مخارج وصفات، إلى جانب المكونات الأخرى كالمقاطع الصوتية والنبر، دون التطرق إلى الجوانب الصوتية المتعلقة بالعروض وموسيقى الشعر، كنظام القافية والوزن والإيقاع العروضي، رغم أهميتها ودورها في الموسيقى الخارجية للشعر، إلا أنها لا تُعد من مكونات البنية الصوتية موضوع الدراسة.

ولما كان المنهج المتبع في الدراسة بمثابة الدليل في رحلة البحث حرص البحث على اتباع المنهج الملائم لطبيعة الموضوع وأفكاره، فاتبعت المنهج التاريخي في التمهيد، من خلال تتبع أراء الفلاسفة واللغويين في العلاقة بين اللفظ ومدلوله قديما عند اليونان والهنود والعرب وحديثا عند الغربيين والعرب، ثم اعتمدت المنهج الوصفي في الفصل الأول، من خلال وصف النظام الصوتي للعربية من صوائت وصوامت، وما يرتبط بها من مخارج وصفات عامة وخاصة، ومقاطع صوتية ونبر وتنغيم، وكل ذلك للوقوف على المفاهيم النظرية لمكونات البنية الصوتية العربية .

أما في الفصلين الثاني والثالث فكان لزاما أن أسلك فيهما المنهج الوصفي التحليلي، من خلال التحليل الصوتي للقصائد، واستنباط دلالاتها المختلفة انطلاقا من بنيتها الصوتية، مستعينا في ذلك بالمنهج الإحصائي الذي يقدم المعطيات الرقمية المتعلقة بنسب التواتر، والنسب المئوية وهذه المعطيات هي التي تشكل المادة الخام للدراسة التطبيقية، وتجعلها أكثر دقة وموضوعية .

فجاء البحث مكونا من مقدمة ومدخل تطرقت فيه إلى إشكالية العلاقة بين اللفظ ومعناه عند القدماء من مفكري اليونان والهنود والعرب، وعند المحدثين من دارسي اللغة الغربيين والعرب.

وبعدها جاء الفصل الأول الموسوم (النظام الصوتي للغة العربية) مشتملا على أربعة مباحث هي: مبحث تصنيف أصوات العربية بينت فيه أسباب ودوافع العلماء العرب القدماء في تصنيف أصوات لغتهم، وتعدد المصطلحات الموافقة لمفهومي الصائت والصامت عند القدماء والمحدثين ، ثم مبحث الصوائت العربية وخصائصها الصوتية من حيث المخارج والصفات والوظائف، وما يرتبط بها من أشباه الصوائت، ثم مبحث الصوامت العربية ومميزاتها الصوتية المتعلقة بالمخارج والصفات الأساسية (الجهر والهمس والشدة والرخاوة والإطباق والانفتاح)،وغير أساسية (الاستعلاء والاستفالة والصفير والقلقلة والتفشي والذلاقة...)، ثم مبحث المقاطع الصوتية والنبر والتنغيم من خلال التعريف بالمقطع الصوتي وأنواعه في اللغة العربية، والنبر وقواعده، وظاهرة التنغيم ومدى أصالتها في اللغة العربية.

وجاء بعده الفصل الثاني المعنون (دلالة الصوائت والصوامت في الديوان) مشتملا على ثلاثة مباحث هي: مبحث الدلالة الصوتية في الشعر، ثم مبحث دلالة الصوائت في الديوان الذي حاول استيحاء دلالة الصوائت الطويلة والقصيرة في الديوان موضوع الدراسة، ثم مبحث دلالة الصوامت في الديوان الذي حاول الربط بين صفات بعض الأصوات ومخارجها من جهة ودلالاتها في قصائد الديوان من جهة أخرى.

أما الفصل الثالث والأخير فجاء موسوما (دلالة المقاطع والنبر والتنغيم في الديوان) مشتملا على ثلاثة مباحث هي: دلالة المقاطع الصوتية بمختلف أنواعها(المفتوحة والمغلقة والقصيرة والطويلة) ومبحث دلالة النبر في الديوان، ومبحث دلالة التنغيم في بعض القصائد المسموعة من فيه الشاعر.

ثم كانت خاتمة البحث التي تضمنت أهم النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها البحث.

ومن أهم الصعوبات التي واجهتني في أثناء البحث مشكلة اختلاف وتعدد المصطلح الصوتي عند العلماء والباحثين العرب قديما وحديثا وهو ما يوقع الباحث في اللبس والغموض أحيانا، بالإضافة إلى صعوبة الدراسة التطبيقية التي تحاول استيحاء الدلالة من أصوات النص الشعري فهي عملية أشبه ما تكون بالنحت على الحجر.

وفي الأخير نقر بأن هذه الدراسة لم تكن لتستوي على ما هي عليه إلا بتوفيق من الله عز وجل، فله الحمد على ما كان وما لم يكن، وتوجيهات الأستاذ المشرف التي أنارت لنا الدروب الخفية، وذللت لنا المسالك الوعرة، فله منا جزيل الشكر والعرفان وجزاه الله عنا خير الجزاء.

تمهيد:

تقوم اللغة على عنصرين مهمين هما الصوت المنطوق والمعنى المراد منه لقول ابن جني في تعريفه للغة: (أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم) [1]، فجوهر اللغة أصوات، والأصوات غايتها تأدية الغرض الذي هو المعنى، ويتحدد مفهوما الصوت والمعنى حسب طبيعة كل لغة؛ فالبشر لهم لغاتهم الخاصة التي يتواصلون بها، وكل لغة تختلف عن اللغات الأخرى في بنيتها الصوتية وخصائص الأصوات من صحة واعتلال أو إفراد وتركيب أو طول وقصر، ورغم هذا الاختلاف فإن هناك ما يجمع هذه الأصوات في لغات البشر فيجعلها تلتقي وتتشابه في أمور عدة ودلالات معينة.

لقد استرعت قضية الألفاظ ودلالتها الباحثين في مختلف فروع المعرفة، فتناولها بالدرس والتحليل الفلاسفة واللغويون والرياضيون وغيرهم، واستمر الجدل بين اللغويين والفلاسفة سنين طويلة؛ بعضهم يرى أن العلاقة بين اللفظ ومدلوله طبيعية ذاتية، بينما يرى بعضهم الآخر أن تلك العلاقة اعتباطية لا تخضع لمنطق أو نظام مطرد، وراح كل فريق يحشد الحجج والبراهين التي يدعم بها رأيه ويبطل بها حجج خصمه.

ولا يزال الباحثون إلى اليوم يتوارثون هذا الخلاف العميق حول الربط بين الأصوات ومدلولاتها؛ فمنهم من ينتصر لهذا النوع من الربط ويتعصب له، ومنهم من ينكره ويتمادى في إنكاره. وسنحاول أن نستعرض بإيجاز أهم الآراء والأفكار حول هذه القضية الخلافية بدء من باكوراتها الأولى عند اليونان ثم الهنود ثم العرب وصولا إلى آراء ومواقف اللغويين المحدثين في هذه القضية من العرب والغربيين.

[1]) الخصائص، ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 4، 1990، ج1 /34

1- العلاقة بين اللفظ والمعنى عند القدماء:

أ- عند اليونان:

استرعت اللغة نظر المفكرين القدماء من اليونان فراحوا يبحثون عن أسرارها، ويتساءلون عن مشكلاتها المعقدة، وكان أوضح ما استرعى انتباههم قضية العلاقة بين اللفظ ومدلوله واختلفوا في ذلك إلى فريقين: فريق يرى أن الصلة بين الأصوات ومدلولاتها طبيعية، وفريق يرى أن هذه الصلة اصطلاحية تواضع عليها الناس.

إذ ذهب الفريق الأول إلى اعتبار الصلة بين اللفظ ومدلوله طبيعية كالتي بين الأسباب الكونية وما يتسبب عنها؛ أي كالصلة بين النار والاحتراق والخصب والنماء... وقد بلغ من سيطرة الألفاظ على تفكير بعضهم أن ربط بينها وبين مدلولاتها ربطا وثيقا، وجعلها سببا طبيعيا للفهم فلا تؤدى الدلالة إلا به، ولا تخطر الصورة في الذهن إلا حين النطق بلفظ معين [1]، هذه الصلة الطبيعية أو الذاتية بين اللفظ ومدلوله نجدها عند بروديكوس وسفسطائيي القرن الخامس قبل الميلاد، وقد تبعهم أفلاطون فيما يرويه في محاوراته عن أستاذه سقراط الذي كان فيما يبدو يميل إلى هذا الرأي[2].

ولما عجز أنصار هذا الاتجاه عن تعليل وإيجاد هذه الصلة الطبيعية في الكثير من الألفاظ اليونانية افترضوا أن تلك الصلة كانت واضحة سهلة التفسير في بداية نشأة اللغة، ثم أصبحت غامضة عسيرة التفسير بسبب التطور الدلالي للألفاظ عبر الزمن.

---

[1]) انظر دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط: 5، 1984 ص: 62

[2]) انظر علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص: 319

وكان سقراط في محاوراته يتمنى أن توجد تلك اللغة المثالية التي تظهر فيها هذه الصلة الطبيعية الذاتية بين الألفاظ ومدلولاتها كظهورها في تلك الألفاظ المشتقة من أصوات الطبيعة كخرير المياه وحفيف السنابل...[1]

أما الفريق الثاني من فلاسفة اليونان فقد عارض وجود مثل هذه العلاقة الطبيعية ، وعَدّ الصلة بين اللفظ والدلالة مجرد صلة اصطلاحية عرفية تواضع عليها الناس، وتزعم هذا الفريق أرسطو الذي أوضح في مقالاته (الشعر والخطابة) عرفية العلاقة بين اللفظ ومعناه ، ومال إلى هذا الرأي أيضا (ديمقريطس) الذي أكد أن دلالة الألفاظ دلالة مكتسبة، واستدل على ذلك بإمكانية إطلاق أسماء جديدة على المسميات دون أن يتغير مدلول تلك المسميات بتغير الأسماء.[2]

ولم يستطع فلاسفة اليونان حسم هذه القضية، وظلت كلمتا (الطبيعية والعرفية) محور الجدل والنقاش بينهم زمنا طويلا، وكل فريق يبني فرضياته على مجرد المغامرة الفكرية دون سند علمي من ملاحظة دقيقة أو استقراء للحقائق؛ أي أن تفكيرهم كان أقرب إلى البدائية رغم براعتهم في المنطق والجدل، ويصدق فيهم قول (ستيوارت شاس). stewart chas: (إنهم مناطقة أقوياء يندر نظراؤهم في العالم إلا أنهم لم يزالوا على مقربة من المقدمات البدائية فلم تتخلص عقولهم من سحر الكلمة وحسبوا أنها ذات قوى كامنة فيها...)[3]

ب- عند الهنود:

عالج الهنود موضوع العلاقة بين اللفظ ومعناه من جوانب عديدة منها اللاهوتية والنحوية والفلسفية، ويرى الدكتور أحمد مختار عمر أن هذا الموضوع ربما جذب اهتمام الهنود قبل أن

---

[1]) انظر دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ص: 63

[2]) انظر كتاب المورد . (مجلة) . دراسات في اللغة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، العدد: 15، ص:64

[3]) دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ص: 63

يجذب اهتمام اليونانيين، فقد تحدث جمهور كبير من فلاسفة الهنود عن ثلاثة أقسام متباينة في حقيقتها هي: الكلمة والإدراك والمحتوى[1]؛ وما يفهم من كلامهم أن المقصود بالكلمة هو الدال أي اللفظ المركب من وحدات صوتية ضُم بعضها إلى بعض، أما المحتوى فهو ما تدل عليه الكلمة (المدلول) كما هو في الواقع أو في الذهن، ويراد بالإدراك التصور أو المرجع الذي يربط بين اللفظ والشيء المدلول عليه، وهو يقتضي معرفة سابقة بهما، ولكن إذا كانت الكلمة ومحتواها(معناها) أمرين مختلفين، وليست هناك علاقة أساسية بينهما فكيف يمكن للكلمة أن تدل على معنى مادي أو مجرد؟ هذا السؤال شغل أذهان فلاسفة الهنود واختلفوا في الإجابة عنه إلى فرق أهمها:

- فريق يرفض فكرة التباين بين اللفظ والمعنى، ويرى أن كل شيء أو موضوع لا يمكن تصوره إلا مقترنا بالوحدة الكلامية الدالة عليه، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر[2]؛ أي أن الدال والمدلول وجهان لعملة واحدة، فالكلمة عنصر من العناصر المكونة للشيء، وقد مثلوا لهذه العلاقة بين الدال والمدلول بعلاقة الطين بما يصنع منه من مواد كالإناء والصحن والقدر... فهو مكون وسبب مادي ورئيسي لهذه المواد الترابية وتصوره مشترك فيها، كذلك تصور الوحدة الكلامية (الدال) في الشيء الذي تدل عليه.

- فريق يرى أن العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة قديمة وفطرية أو طبيعية، وهو رأي شبيه برأي من يعتبرون نشأة اللغة محاكاة وتقليد لأصوات الطبيعة (onomatopoeia) ، واعترض عليهم غيرهم بأن الكلمة الواحدة قد يختلف معناها باختلاف مكان استعمالها مثل كلمة (caura) التي تعني اللص في بعض مناطق الهند، وتعني الأرز المطبوخ في مناطق أخرى[3]، ثم إن الكلمة قد يختلف معناها من عصر إلى عصر، فكيف نقول إن العلاقة بين اللفظ ومعناه قديمة وفطرية؟ وكان رد أصحاب هذا الرأي أنهم يعتقدون أن العلاقة بين اللفظ

---

[1]) انظر البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب، أحمد مختار عمر، دار الثقافة بيروت، لبنان، 1972، ص:101

[2]) انظر علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط:5، 1998، ص: 19

[3]) انظر البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب، أحمد مختار عمر، ص:102

والمعنى قديمة وكانت محددة بأداء اللفظ الواحد لمعنى واحد في بداية الأمر،أي في مرحلة نشأة اللغة الأولى ثم تنوعت وتطورت دلالات الألفاظ باختلاف تنوع العلاقة الاصطلاحية العرفية من بيئة لأخرى، أي أنهم لا يرفضون فكرة الاصطلاح والتواضع، وإنما يعتبرونها قد جاءت متأخرة وهي عامل ثانوي ومساعد.

– ورأت جماعة أخرى بوجود نوعا من العلاقة الضرورية اللزومية بين اللفظ والمعنى شبيهة بالعلاقة اللزومية بين النار والدخان[1]؛ أي أن أحدهما يقتضي وجود الآخر فكل كلمة تملك نوعا من العلاقة اللزومية مع الفكرة التي تدل عليها، وهذا ما يفسر سبب ربطها بها دون غيرها وإذا كنا نتصور العلاقة بين النار والدخان لأنهما يتفقان في علاقة السببية والأثر فإننا لا يمكن أن نتصور هذه العلاقة بين اللفظ ومعناه، وإنما العلاقة بينهما اصطلاحية أو عرفية، فكلمة (شجرة) لا صلة لها بمدلولها كصلة النار بالدخان، فهناك فرق بين العلاقة اللزومية التي تربط بين النار والدخان وبين العلاقة الضرورية التي يقصدها هؤلاء، فالأولى علاقة طبيعية مستقلة عن إرادة الإنسان وهي ثابتة على مر العصور، أما الثانية فهي عرفية تقوم على الاصطلاح والمواضعة بين الجماعة اللغوية، وقابلة للتغيير والتطور عبر الزمان والمكان.

– أما الفريق الأخير فيرفض أصحابه وجود علاقة طبيعية بين اللفظ والمعنى، كما رفضوا وجود علاقة لزومية ضرورية بينهما، واعتبروا ذلك تعسفا وتجاوزا للحد المعقول، ورأوا أن الصلة بين الدال والمدلول مجرد علاقة حادثة مرتجلة لكن طبقا لإرادة إلهية [2]؛ أي أنها عفوية اعتباطية لا يمكن تبريرها إلا بالإرادة الإلهية، فالمعنى الأساسي للكلمة . عندهم . لم يأت عن طريق محاكاة أصوات الطبيعة، ولا عن طريق الاصطلاح وإنما جاء عن طريق الإله، ورغم ما في آراء هذه الجماعة من مسحة علمية فإنها لم تستطع التخلص من التفسير اللاهوتي والميتافيزيقي.

---

[1]) انظر العلامة في الحضارات القديمة، أمجد محمد حسن العميدي، مجلة (مركز بابل) العدد: 2، ديسمبر، 2011.

[2]) انظر علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 19

ج- عند العرب:

ورث علماء العرب عن اليونان هذه القضية الخلافية الجدلية حول علاقة اللفظ بمعناه فانقسموا إلى فريقين:

- فريق اتجه إلى القول بفكرة العلاقة الطبيعية الذاتية، ولعل السر في هذا الاتجاه هو اعتزاز العرب وإعجابهم بالألفاظ العربية، وحرصهم على الكشف عن أسرارها وخباياها، وتعد أول إشارة إلى هذه العلاقة الطبيعية عند علماء العربية ما ذكره الخليل بن أحمد (ت 170 هـ) وهو يفسر بعض الألفاظ التي وضعت على حكاية صوت إذ يقول: (صَرَّ الجندب صريرا وصرصر الأخطب صَرْصَرَة، فكأنّهم تَوَهَّموا في صوت الجندب مدا ، وتوهموا في صوت الأخطب ترجيعا ونحو ذلك كثيرٌ مختلِفٌ)[1].

ثم جاء بعده تلميذه سيبويه (ت 180 هـ) وأشار إلى وجود مناسبة طبيعية ليس بين اللفظ ومدلوله فحسب، وإنما بين الصيغة ودلالتها؛ أو ما يعرف بدلالة الصيغ والأوزان الصرفية، فقال: (قد جاؤوا بالفَعلَان في أشياء تقاربت وذلك كالطوفان والدوران والجولان شبهوا هذا حيث كان تقلبا وتصرفا بالغليان والغثيان ،لأن الغليان أيضا تقلب ما في القدر وتصرفه)[2]؛ فهو يؤكد أن صيغة (فَعَلَان) تدل على الزعزعة والاضطراب والتحرك مهما اختلفت حروفها.

وقد أعجب ابن دريد (ت321 هـ) بالعلاقة الطبيعية بين الألفاظ ومدلولاتها وأقام كتابه (الاشتقاق) على تلك العلاقة؛ إذ علل أسماء الأعلام والقبائل العربية بما تتصف به من طباع وعادات؛ فاسم قبيلة (قضاعة) مثلا مأخوذ من قولهم: (انقضع الرجل عن أهله إذا بعد عنهم...)، كما فسر أسماء العرب بناء على الصلة بين تلك الأسماء ومدلولاتها؛ إذ يرى أن

---

[1]) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، دار ومكتبة الهلال ج:1 / 56

[2]) الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط3 ، 1988، ج4 /15

العرب سمت أبناءها بالأسماء المستشنعة كغالب وظالم وأسد وليث وصخر...لأن هذه الأسماء تكسب أصحابها القوة والشدة، وتزرع الرعب في قلوب الأعداء، فهو هنا يستشعر تلك الرابطة بين اللفظ ومدلوله. [1]

وقد بذل ابن فارس (ت 395 هـ) مجهودا كبيرا لاستنباط الصلة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله في معجمه (مقاييس اللغة)، وقدم أمثلة كثيرة لإثبات هذه الصلة، ووصل به الأمر إلى أن جعل الكلمات التي تشترك في الحرفين الأولين تحمل دلالة عامة مشتركة؛ فرَدَّ مثلا باب: (القاف والطاء) وما يثلثهما إلى معنى عام هو القطع والبتر، حيث يقول: (القاف والطاء والعين أصل صحيح واحد يدل على صرم وإبانة...وإذا ثلثتهما الفاء فإنها تدل على أخذ الثمرة من الشجرة، وإذا ثلثتهما اللام فإنها تدل على قطع الشيء، وكذلك الأمر إذا ثلثتهما الميم.)[2] ويعد ابن جني (ت 392 هـ) إمام القائلين بوجود صلة بين الألفاظ ومعانيها، وقد سمى هذا النوع من الدلالة بالدلالة اللفظية، وجعلها أقوى الدلالات؛ إذ يقول:

(اعلم أن كل واحد من هذه الدلائل معتدا مراعا مؤثرا، إلا أنها في القوة والضعف على ثلاث مراتب فأقواهن اللفظية.)[3] ونراه في موضع آخر يعد هذه الدلالة الصوتية واسعة المجال واضحة المعالم عند العارفين بأمور اللغة، وأن ما نجهله من خباياها وأسرارها أكثر مما نعرفه ونتذوقه فقال: (فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم... وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره.)[4]

وقد عقد في كتابه (الخصائص) أربعة فصول لإثبات هذه العلاقة بين الصوت والمعنى، فحاول في الفصل الأول (تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني) أن يبرر العلاقة بين الكلمات المتقاربة في المعنى والمختلفة في أصولها وأبنيتها؛ فمثلا قد ربط بين

---

[1]) انظر الاشتقاق،ابن دريد(أبو بكر محمد بن الحسن)، تحقيق:عبد السلام هارون،مؤسسة الخانجي، مصر،1958 ص:176

[2]) مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 5 / 103

[3]) الخصائص، ابن جني، 2/ 155

[4]) المصدر نفسه، 2 / 328

كلمتي (حَبِي والسحاب) فقال:(وقال أبو علي . رحمه الله: قيل له حَبِي كما قيل له سحاب...وكأن السحاب لثقله يحبو حبوا، كما قيل له سحاب...لأنه يسحب أهدابه.)[1].

وفي الفصل الثاني (الاشتقاق الأكبر) يبدو جليا مدى تأثره بفكرة الربط بين الصوت والمعنى إذ راح يجمع تقليبات أصول الكلمات حول معنى عام مشترك، ويجتهد في رد معاني التقليبات بسهولة ولطف إلى ذلك المعنى المشترك؛ ومن ذلك مثلا تقليب (ج . ب . ر) فهي أين وقعت للقوة والشدة منها: جبرت العظم والفقير إذا قويتهما، والجبر:الملك لقوته وتقويته لغيره ومنها رجل مجرب إذا جرسته الأمور... واشتدت شكيمته، ومنه الجراب لأنه يحفظ ما فيه وإذا حفظ الشيء اشتد وقوي... ومنه البرج لقوته في نفسه وقوة ما يليه به، ومنه رجبت الرجل إذا عظمته وقويت أمره، ومنه رجب لتعظيمهم إياه عن القتال فيه، وإذا كرمت النخلة عن أهلها فمالت دعموها بالرجبة وهو شيء تسند إليه لتقوى به.)[2]

أما في الفصل الثالث (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني) فنراه يحاول إثبات أن المعاني المتقاربة تحتاج إلى أصوات متقاربة للتعبير عنها، ويسوق الأمثلة التي تؤكد ذلك كقوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا ﴾ سورة مريم الآية: 83 ؛ بمعنى تزعجهم وهو في معنى تهزهم هزا والهمزة أخت الهاء فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين.)[3].

وفي كتابه (المحتسب) يؤكد هذه الفكرة ويرى أن العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني إذا كانت عليها أدلة وبها محيطة، ويمثل لذلك بتركيب حروف الكلمات (جبر . جبل . جبن) فكلها تشترك في معنى واحد هو اجتماع الأجزاء وتراجعها؛ فجبر العظم وصل ما تفرق من أجزائه

---

[1]) المصدر نفسه، 2 / 118

[2]) انظر الخصائص، ابن جني، 2 / 128

[3]) انظر الخصائص، ابن جني، 2 / 146

والجبل سمي بذلك لاجتماع أجزائه، والجبن يطلق على الإنسان إذا تراجع بعضه إلى بعض واجتمع.[1]

وفي الفصل الرابع (في إمساس الألفاظ أشباه المعاني) تحدث عما نسميه بالدلالة الصرفية وهي الدلالة المستنبطة من الصيغ والأوزان الصرفية [2]، وقد تحدث عنها سيبويه في كتابه، ومن ذلك أن المصادر التي جاءت على وزن (فعلان) تدل على الحركة والاضطراب والاهتزاز كالغليان والغثيان...، والمصادر الرباعية المضعفة تدل على التكرير كالزعزعة والقهقهة...، وبلغ ابن جني قمة إعجابه بهذه الصلة الطبيعية بين الأصوات ودلالتها حين أعمل خياله في الربط بين صفات الأصوات وترتيب الحدث الذي تدل عليه الكلمة ، ويوضح ذلك من خلال الفعل (بحث) إذ يقول: (فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما إذا غارت في الأرض، والثاء للنفث والبث في التراب.)[3]. فالحروف عند ابن جني لا ترتبط بالدلالة فحسب وإنما ترتيبها في بنية الكلمة له دلالة تتوافق وبناء الحدث الذي تدل عليه الكلمة.

ولعل أكثر اللغويين العرب . بعد ابن جني . إبرازا ودفاعا عن المناسبة بين اللفظ والمعنى الإمام جلال الدين السيوطي (ت911 هـ) الذي استطاع أن يستوعب آراء من سبقوه في هذه القضية وعقد في كتابه (المزهر) فصولا لمظاهر الدلالة الصوتية، وأعزى القول بهذه المناسبة بين الصوت والدلالة إلى جمهور أهل اللغة، إذ يقول: (وأما أهل اللغة العربية فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني.)[4]

---

[1]) انظر المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني، تح: علي النجدي ناصف وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، 2 / 06

[2]) انظر الخصائص، ابن جني، 2/ 152

[3]) المصدر نفسه، 2 / 163

[4]) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، المحقق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1998، ص:40

ويقول في موضع آخر: (فانظر إلى بديع مناسبة الألفاظ لمعانيها وكيف فاوتت العرب في هذه الألفاظ المقترنة المتقاربة في المعنى.)[1]، وفي ثنايا حديثه عن هذه المناسبة كان يشير إلى آراء اللغويين كابن جني وابن السكيت، ولهذا يعد السيوطي من أكثر القائلين بالدلالة الصوتية تأكيدا لها بمختلف مظاهرها.

أما الذين أنكروا وجود هذه الصلة بين اللفظ والمعنى فأكثرهم من البلاغيين كما يتضح من قول سعد الدين التفتازاني (ت791 هـ) في شرحه الموسوم(المطول على تلخيص المفتاح) فبعد عرضه لآراء القائلين بهذه المناسبة قال: (إن هذا القول فاسد لأن دلالة اللفظ على المعنى لو كانت لذاته كدلالته على اللافظ لوجب أن لا تختلف اللغات باختلاف.)[2]؛ أي أنه لو كانت الألفاظ توحي بالمعاني بذواتها لاشتركت في جميع اللغات، وهذا ما يتنافى مع الواقع اللغوي.

2- العلاقة بين اللفظ والمعنى عند المحدثين:

أ- عند الغرب:

استمر الجدل حول المناسبة بين الصوت والمعنى في العصر الحديث، وانشغل العلماء بهذه القضية ، وكانوا بين مؤيد لها متحمس لإظهارها، وبين منكر لها رافض لما جاء به الفريق الأول، وقد حظيت هذه الإشكالية باهتمام العلماء الغربيين في القرن التاسع عشر وظهرت بوادرها على يد اللغوي الألماني همبولت (Wilhelm von humpoldt)(ت 1835) الذي

[1]) المصدر نفسه، ص: 53

[2]) المطول على تلخيص المفتاح، سعد الدين التفتازاني (مخطوط)، صححه: أبو حامد محمد معز الدين، مطبع الشاهجهاني،إيران، 1342 هـ، ص:351

صرح بتأييده للعلاقة بين الأصوات ومعانيها، وزعم أن اللغات بشكل عام تؤثر التعبير عن الأشياء بواسطة ألفاظ أثرها في الآذان يشبه أثر تلك الأشياء في الأذهان [1].

وعلى الرغم مما أقره (همبولت) فإنه يرى أن هذه الظاهرة غير مطردة في كل كلمات اللغة، وأن الصلة بين الصوت والدلالة كانت واضحة في بداية نشأة اللغة ثم أصبحت غامضة بفعل تطور تلك الأصوات والدلالات.

وكان (يسبرسن)(**Otto Jespersen**)(ت1943) ممن ينتصرون لهذه المناسبة الطبيعية، لكنه يحذرنا من المبالغة في هذا الاتجاه لأن هذه الظاهرة لا تكاد تطرد في لغة من اللغات، فبعض الكلمات تفقد هذه الصلة الطبيعية على مر الأيام في حين أن كلمات أخرى تكتسبها وتصبح فيها واضحة بعد أن كانت لا تلحظ فيها[2].

وقدم (يسبرسن) أمثلة لتلك الألفاظ التي تعد بمثابة الصدى لأصوات الطبيعة أو ما يسمى: (onomatopoeia) وهي ظاهرة متجلية في كل اللغات.

أما (مدفييج) فلم يقتنع بتلك الصلة الطبيعية، وقدم الكثير من الكلمات التي لا تربطها بمدلولاتها أية صلة، وانتقد أقوال (همبولت) وأصحابه وخاصة حينما اعتبروا أن هذه الصلة قد كانت متأصلة في اللغات القديمة ثم بدأت تختفي مع تطور الزمن.[3]

ويقف (فيرث)(**John Rupert Firth**)(ت1960) عند الدلالة الصوتية في كتابه (دراسات في علم اللغة) ويشير إلى ظاهرة سماها (الوظيفة الفوناستيتكية للأصوات)، ويمثل

---

[1]) انظر النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مراد عبد الرحمن مبروك، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط: 04، 2012 ص:32

[2]) انظر دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ص: 68

[3]) انظر المرجع نفسه، ص: 69

لذلك بالكلمات التي تشترك في الحرفين الأولين؛ ففي اللغة الهندية تسعون كلمة تبدأ بحرفين كلها للشتم و الإهانة، وهذا ما جعله يظن أن هناك صلة بين الصوت والدلالة.[1]

أما (ستيفن أولمان)(Stephen Ullmann)(ت1976) فبقي رأيه يتأرجح بين قبول هذه الصلة بين الصوت والمعنى ورفضها إذ يقول:(... ومهما يكن الأمر فليست كلمات اللغة كلها اعتباطية صرفة ككلمة (منضدة) فكلمة (قهقه) مثلا كلمة معبرة ووصفية إلى حد ما بالصيغة نفسها، والأصوات فيها دليل من دلائل المعنى.)[2]

وإذا كان هذا الفريق قد أقر بوجود علاقة بين الصوت والدلالة فإن فريقا آخر من اللغويين الغربيين رفض هذه العلاقة، وأبرزهم العالم اللغوي الشهير (فرديناند دي سوسير) (Ferdinand de Saussure)(ت1913) الذي رأى أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية (arbitrary)، إذ يقول:(إن الرابط الجامع بين الدال والمدلول هو اعتباطي.)[3]، وقدم الكثير من الأمثلة لإثبات صحة ما ذهب إليه فكلمة (أخت) مثلا ليس في حروفها أي تصور ذهني يدل على معناها، ويؤكد بطلان الصلة الطبيعية بين الدال والمدلول بتعدد تسميات الأشياء واختلاف اللغات.

ورغم موقفه المتشدد إزاء هذه الصلة إلا أن (دي سوسير) يرى أن الكلمات المحاكية للأصوات يمكن استخدامها في البرهنة على أن الدال ليس دائما اعتباطيا؛ أي يمكن أن توحي أصوات الكلمة بمعانيها، لكن هذه المناسبة بين الصوت والمعنى لا تمثل عنصرا عضويا في النظام الصوتي للغات، إلى جانب أن عددها قليل في اللغات.)[4]

---

[1]) النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مراد عبد الرحمن مبروك، ص: 36

[2]) دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان ، ، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1987، ص:37

[3]) محاضرات في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة،1986، ص:90

[4]) انظر المرجع نفسه، ص: 91

ب- عند العرب:

حظيت فكرة الربط الطبيعي بين الأصوات ومدلولاتها باهتمام واسع عند اللغويين العرب في العصر الحديث، فقد أشار أحمد فارس الشدياق (1804 . 1888) إلى العلاقة بين الصوت والمعنى، ورأى أن الكثير من أصوات الإنسان تحاكي أصوات الطبيعة إذ يقول: (...فمن خصائص حرف الحاء السعة والانبساط نحو البراح والأبطح...وحرف الميم يدل على القطع والاستئصال والكسر نحو حسم وحطم وخضم...)[1]، فالشدياق عنى بالدلالة الصوتية المفردة للحرف اللغوي، ولم يهتم بالدلالة الصوتية في إطار السياق الكلي للجملة أو النص، كما ذكر في مقدمة كتابه (الساق على الساق) أن كل حرف من حروف العربية يختص بمعنى من المعاني دون غيره، وهذه ميزة من أسرار اللغة العربية قلما تنبه لها الدارسون، وقد ألف في ذلك كتابا مخصوصا سماه:(منتهى العجب في خصائص لغة العرب)، غير أنه ضاع في حادثة احتراق منزله . كما تشير المراجع .[2]

وكان العلايلي من أشد المتحمسين إلى إبراز القيمة التعبيرية للحرف الواحد؛ حيث رأى أن الهمزة تدل على الجوفية، والباء على بلوغ المعنى في الشيء بلوغا تاما، والتاء على الاضطراب في الطبيعة أو الملابس للطبيعة في غير ما يكون شديدا، والثاء على التعلق بالشيء والجيم على العظم مطلقا، والخاء على المطاوعة والانتشار...وهكذا باقي الحروف[3].

ولم يتوقف عباس محمود العقاد عند دلالة الحرف على المعنى، بل ذهب إلى أعمق من ذلك حين رأى أن دلالة الصوت تتنوع بحسب رتبة أو موقع الصوت في الكلمة؛ أي أنه يتأثر بما يجاوره من أصوات؛ فمثلا صوت الحاء ليس بالضرورة أن يصور معنى السعة والانبساط في لفظه ذاته ووقعه في السمع، بل قد يدل على نقيض ذلك تماما إذا تبعه صوت له

---

[1]) الساق على الساق في ما هو الفارياق، أحمد فارس الشدياق، تح: درويش جويدي، الدار النموذجية، بيروت، ص:02

[2]) انظر الدلالة الصوتية في اللغة العربية،صالح سليم عبد القادر الفاخري، المكتب العربي الحديث،الإسكندرية،مصر،ص: 55

[3]) انظر تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، أسعد أحمد علي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط:3، 1985، ص: 63

صفة معينة فصوت (الباء) الساكنة بعد صوت الحاء تنفي هذه السعة إلى الضد كما في كلمة (حبس) فالعبرة عنده بموقع الحروف من الكلمة لا بمجرد دخولها في تركيبها.[1]

ويعد الدكتور صبحي صالح من أكثر اللغويين العرب المحدثين تحمسا لموضوع الدلالة الصوتية التي سماها المناسبة الطبيعية؛ إذ خصص بابا كاملا في كتابه (دراسات في فقه اللغة) للحديث عن مناسبة ألفاظ العربية لمعانيها، وبعد دراسة مستفيضة لهذه القضية خلص إلى أن: (أهل اللغة بوجه عام والعربية بوجه خاص كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة الطبيعية بين الألفاظ والمعاني...فكان لابد لنا من الاقتناع بهذه الظاهرة اللغوية التي تعد فتحا مبينا في فقه اللغات عامة.)[2]

كما تحدث الدكتور محمد المبارك في كتابه (فقه اللغة) عن بعض مظاهر الدلالة الصوتية وحاول إثبات الصلة بين الأصوات ومدلولاتها إذ يقول: (للحرف قيمة دلالية ووظيفية في تكوين المعنى وتحديده، هي في العربية أظهر وأوضح منها في اللغات الأخرى)[3]

فهو يرى أن الحرف في العربية له إيحاء خاص يهيئ النفس لقبول المعنى، ويحمل دلالة نسبية إن لم تكن دلالة قاطعة، لكنه لا يقر بهذا الإيحاء للصوت المعزول عن التجاور في بنية الكلمة أو السياق النصي.

ورغم كثرة اللغويين العرب المحدثين المؤيدين للمناسبة الطبيعية بين الأصوات والمعاني فإن هناك طائفة واسعة من اللغويين رأت خلاف ذلك يتقدمهم الدكتور إبراهيم أنيس الذي عارض هذه الفكرة معتقدا أن الألفاظ رموز على دلالات يصلح أن يتخذ كل منها للتعبير عن

---

[1]) انظر أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، عباس محمود العقاد، دار المعارف، مصر، ط: 4، ص: 45

[2]) دراسات في فقه اللغة، صبحي صالح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:1، 1960، ص: 151

[3]) فقه اللغة، محمد المبارك، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، 1960، ص:150

أي معنى من المعاني، واعتبر أن الذين ينكرون الصلة بين الأصوات والمدلولات هم أقرب الفريقين إلى فهم الطبيعة اللغوية [1]

كما رفض عبده الراجحي فكرة المناسبة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله، واحتج باختلاف اللغات في تسميتها للأشياء؛ فمثلا كلمة (رجل) تختلف أصواتها من لغة إلى أخرى بألفاظ متباينة أصطلح عليها دون أدنى علاقة تربط اللفظ بالمدلول [2]

وحاول صلاح الدين الزعبلاوي التوفيق بين الفريقين؛ حيث رأى أن هذه المناسبة الطبيعية كانت في مرحلة نشوء اللغة موجودة في كل اللغات ولكنها ليست عامة في جميع الألفاظ. [3]

وبعد هذا العرض المقتضب لأهم الآراء حول قضية العلاقة بين اللفظ والمعنى نخلص إلى أن هذه العلاقة كانت ولا تزال نقطة خلافية لم يتخذ فيها رأي جامع قاطع، بل بقيت على مر العصور تتأرجح بين المناسبة الطبيعية والتواضع الاصطلاحي، ومهما اختلف اللغويون في هذه القضية فإنهم لايختلفون في الوظيفة الدلالية التي يضيفها الصوت للنص، فاللغة المكتوبة لا تفي بكل مقتضيات المعنى لأنها لا تترجم كل ما في الذهن والوجدان، لأجل ذلك تأتي أهمية دراسة الصوت في كشف دلالات ومعاني النص الأدبي.

وما ينبغي أن نشير إليه أن هذا البحث هذا سيحاول استيحاء الدلالة من أصوات النص الشعري على أساس أن الصوت أصغر الوحدات النصية، وأن القصيدة الشعرية أكثر الأجناس الأدبية توافقا مع دراسة الدلالة الصوتية، لذلك سيحرص هذا البحث على أن لا يقف عند حدود الخصائص الصوتية بل يتجاوزها إلى دلالاتها الكلية في السياق الشعري سواء الاجتماعية منها

---

[1]) انظر دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ص: 72

[2]) انظر فقه اللغة في الكتب العربية، عبده الراجحي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ص:68

[3]) انظر مذاهب وآراء في نشوء اللغة وتدرج معانيها، صلاح الدين الزعبلاوي، دار المجد، دمشق، ص:137

أو النفسية أو السياسية...بغية تفجير الطاقات الكلية للنص الشعري، وإظهار قيمه الجمالية والإيقاعية والدلالية.

الفصل الأول

البنيةُ الصوتيةُ

للغةُ العربيةُ

النظام الصوتي للغة العربية:

لقد أشار ابن جني في تعريفه للغة: بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم[1] إلى أهم مظهر من مظاهرها المادية وهو الأصوات، فاللغة لها صور أخرى غير الصورة المنطوقة غير أن هذه الأخيرة هي أصل كل الصور الأخرى، كالصورة المكتوبة المدركة بحاسة البصر أو الصورة المجسمة للمكفوفين المدركة بحاسة اللمس؛ لأن الكلام المنطوق المدرك بحاسة السمع هو الأصل والأكثر تداولا في التواصل اللغوي بين البشر.. فكل كلام منطوق هو عبارة عن تتابعات غير منفصلة من الأصوات، ندرك كل تتابع منها على أساس أنه " وحدة " ذات مضمون تواصلي مستقل أو غير مستقل، وقد تكون هذه الوحدات صغيرة فيسميها اللساني "كلمات"، وقد تكون كبيرة فيسميها "جملا" أو"نصوصا"، إلا أن الذي يجمع بين هذه الوحدات على اختلاف أحجامها هو أن كلا منها تتميز عن الأخرى بمجموعة أصواتها أو ببعض أصواتها أو بصوت واحد فيها [2].

فاللغات البشرية تحرص على أن تؤلف الأصوات المفردة في كلمات ذات دلالة، وهي بدورها تشكل جملا يتم بها التواصل بين أفراد المجتمع البشري، ومن هنا تبرز أهمية الصوت في الدراسة اللغوية.

فلقد بات من المعروف أن اللغة – أي لغة – تدرس اليوم من خلال مستوياتها الأربعة: المستوى الصوتي (phonétique)، والمستوى الصرفي (morphologie)، والمستوى التركيبي (syntax)، والمستوى الدلالي (sémantique).

أي أن اللغة متعددة الأنظمة فهي كما يقال:(مُنَظّمَة من النُظُم)، فلها نظامها الصوتي الموزع توزيعا لا يتعارض فيه صوت مع صوت، ولها نظامها الصرفي الذي لا تتعارض فيه

---

[1]) انظر الخصائص، ابن جني، 1 /34

[2]) انظر نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى، محمد أمنزوي، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، ط: 1 ،2000، ص: 08

صيغة مع صيغة، ولها نظامها النحوي الذي لا يتعارض فيه باب مع باب[1]. ويؤدي كل نظام منها وظيفته بالتعاون مع النظم الأخرى، والجانب الصوتي هو الأول والأهم وعليه العمدة في دراسة الجوانب والنظم الأخرى،وتدور حوله معظم الدراسات اللسانية المعاصرة، ولأهميته مظاهر لسنا بصدد بيانها.

وعلى الرغم من أن جميع اللغات تشترك في كونها نظاما من الأصوات، إلى أنها تختلف في طبيعة وخصائص هذا النظام الصوتي، فلكل لغة نظام صوتي خاص بها يجعلها تتميز عن غيرها من اللغات.

المبحث الأول: تصنيف أصوات اللغة العربية:

إن تصنيف أصوات اللغات أمر قديم ومتجذر في أعماق تاريخ الأعمال والدراسات ذات الصلة باللغة، وما اختراع الكتابة بأشكالها المتعددة إلا ضرب من التصنيف غير المباشر لأصوات اللغة[2].

وقد اختلفت دوافع التصنيف عبر العصور حتى أصبح تصنيف الأصوات الآن مبحثا من مباحث علوم لسانية مستقلة كعلم الأصوات (phonétique)، وعلم الأصوات الوظيفي (phonologie).

لا تختلف العربية عن غيرها من اللغات من حيث تصنيف أصواتها ومن حيث مقاييس هذا التصنيف، إلا أن دوافع التصنيف ونتائجه اختلفت إلى حد ما بين القدماء والمحدثين من دارسي العربية، فقد كان اللغويون وعلماء التجويد العرب أقدم من درس أصوات العربية وحاولوا تصنيفها ، كما اهتم بها بعض موسيقييهم وأطبائهم، لذلك تنوعت أهداف دراسة الأصوات وتصنيفها عندهم فجاءت محاورها تدور بين الأهداف التالية:

[1]) انظر مناهج البحث في اللغة، تمام حسان ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1974، ص: 58

[2]) انظر نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى، محمد أمنزوي، ص: 12

– هدف معجمي خالص كصنيع الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ) الذي صنف أصوات العربية حسب مخارجها ليبرر الترتيب الصوتي لمادة معجمه (العين)[1].

– وهدف نحوي صرفي كتصنيف سيبويه (ت 180هـ) لأصوات العربية في مؤلفه (الكتاب) إذ جعل من تصنيف أصوات العربية تمهيدا وتقديما لدراسة باب صرفي هو باب الإدغام [2]

– وهدف فني موسيقي كما عند أبي نصر الفارابي (ت 339هـ) في كتابه (كتاب الموسيقى الكبير) إذ توخى من وراء تصنيفه لأصوات العربية محاولة الربط بين الصوت أو النغم الطبيعي والصوت الإنساني[3].

– وهدف علمي خالص كما عند ابن سينا في كتابه (أسباب حدوث الحروف) إذ أراد أن يفسر عملية حدوث الأصوات اللغوية وتنوعها تفسيرا علميا انطلاقا من الوصف التشريحي لأعضاء النطق.[4]

– وهدف ديني تعليمي كما عند علماء التجويد الذين ابتغوا من وراء تصنيفهم للأصوات تعليم الناشئين أصول الترتيل وقواعد التجويد السليم من اللحن والأخطاء، ونذكر من هؤلاء العلماء ابن مجاهد (ت 324 هـ) في كتابه (السبعة في القراءات) وعبد الوهاب القرطبي (ت 462 هـ) في كتابه (الموضح في التجويد).[5]

---

[1]) انظر العين للخليل بن أحمد، ج1 / 47

[3]) انظر الكتاب لسيبويه، ج 4 / 431

[3]) انظر كتاب الموسيقى الكبير، أبو نصر محمد الفارابي، تح: غطاس عبد الملك خشبه، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص: 136

[4]) انظر أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، تحقيق: محمد حسان الطيان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1982، ص: 64 وما بعدها.

[5]) انظر الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، غانم قدوري الحمد، دار عمان للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط: 2، 2007، ص: 48 . 49

أما اللغويون العرب المحدثون فأكثرهم ينطلق في تصنيف أصوات العربية من حركات أعضاء النطق عند إنتاج الأصوات الكلامية، وفي ذلك يقول الدكتور محمود فهمي حجازي: (هناك عدة معايير لتصنيف الأصوات اللغوية أكثرها استخداما تلك المعايير التي تقوم على علم الأصوات النطقي، فهو أقدم فروع البحث الصوتي، ومصطلحاته في الوصف والتصنيف هي أكثر المصطلحات شيوعا)[1]، فجاء تصنيفهم في إطار لساني علمي واع يهدف إلى وصف الأصوات في حد ذاتها، فنراهم يبدؤون في أغلب الأحيان بالتصنيف الثنائي (صامت / صائت)، بل يجعله بعضهم هو التصنيف الأساسي ويصنفون كلاً من طرفيه تصنيفات أخرى فرعية.

كما سلك المستشرقون هذا الاتجاه أمثال (كانتينو) في كتابه (دروس في علم أصوات العربية) و (برجشتراسر) في كتابه (التطور النحوي للغة العربية)، ثم سار على نهجهم الباحثون العرب مع اختلافات يسيرة بينهم، وبعض منهم وقف عند تصنيفات سيبويه والنحاة مناقشا لها على ضوء اللسانيات الحديثة، وقليل منهم اكتفى بعرض تصنيفات القدماء دون مناقشة.

وقد اعتبر بعضهم التصنيف الثنائي (صامت/ صائت) أساسيا وبدأ به، وجاء به آخرون بعد تصنيفات أخرى، وعرض بعضهم تصنيفات القدماء وناقشها [2].

وحاول بعض اللغويين التجديد في هذا التصنيف لأصوات العربية، فجاء تجديدهم ظاهريا شكليا لا يمس جوهر التصنيف الثنائي (صامت/ صائت)، كما فعل الدكتور أحمد مختار عمر الذي جاء بتصنيف جديد لأصوت العربية يجمع بين الأصالة و الدرس الصوتي الحديث، إذ صنف أصوات العربية إلى:

---

[1]) مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 39

[2]) انظر نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى، محمد أمنزوي، ص: 23

– ثلاثة فونيمات للصوائت القصيرة – ثلاثة فونيمات للصوائت الطويلة – فونيمين لأنصاف الصوائت – 27 فونيما للصوامت [1]

وسنركز هنا على التصنيف الذي يخدم البحث؛ أي (**الصوائت / الصوامت**)، لقد دأب علماء اللغة على استخدام المصطلحين "صائت" و"صامت" منذ عهد الهنود والإغريق إلى الآن، ولكنهم لم يتفقوا على مفهوم موحد لكلا المصطلحين، فكل مدرسة بل كل لساني يضع مفهوما لـ" الصائت " و " الصامت " يخالف به الآخرين.

أما أسباب هذا الاختلاف في تحديد المفهومين فهي مرتبطة باختلاف أسس التصنيف العامة فمنها الأساس النطقي الفسيولوجي المحض الذي يركز على العناصر الفسيولوجية المتعلقة بالجهر والانفتاح وغياب الحاجز، ومنها الأساس الفيزيائي الخالص الذي يعتمد في التفريق بينهما على قوة الإسماع والرنين وانتظام الموجات الصوتية الصادرة عن تذبذب الوترين الصوتين، ومنها الأساس المزدوج (نطقي فيزيائي) الذي رأى أصحابه أن الاعتماد على العناصر الفسيولوجية وحدها، أو الفيزيائية وحدها لا يكفي للتفرقة بين الصائت والصامت، فجاؤوا بتعريفات تنطلق من الأسس النطقية والفيزيائية معا كتشكلات الفم والجهر، وتعديل الهواء والرنين والضجيج ...، ومنها الأساس الوظيفي (الفونولوجي) الذي يركز على وظيفة الصوت في المقطع أو في العبارة [2].

والملاحظ أن هذه الأسس ترتبط بمستويين من الدراسة الصوتية هما: مستوى الدراسة الصوتية العامة، ومستوى الدراسة الصوتية الوظيفية، لذلك لم يسلم أي تعريف للصائت أو الصامت من النقد مهما كان الأساس الذي ينطلق منه.

وما تنبغي الإشارة إليه هو أن اللغويين العرب المحدثين لم يتفقوا على وضع مصطلحات موحدة لمفهومي الصائت والصامت؛ فهما عند إبراهيم أنيس (أصوات ساكنة، وأصوات لين)

---

[1]) انظر دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ،1997، ص: 313

[2]) انظر مناهج البحث في اللغة، حسان تمام، ص: 133 و ما بعدها.

وعند محمود السعران (صوامت، وصوائت)، وعند كمال بشر (أصوات صامتة، وحركات) وعند تمام حسان (أصوات صحيحة، وأصوات علة)، وعند أحمد مختار عمر (سواكن وعلل).... هذا الاختلاف في المصطلح من شأنه أن يوقع الباحث في الحيرة وقد يجره إلى الوقوع في اللبس والضبابية، لذلك ارتأى البحث استعمال مصطلحي الصامت والصائت لشهرتهما في الدراسة اللغوية، وتجنبا للوقوع في الاضطراب والخلط المنهجي.

المبحث الثاني: الصوائت العربية:

من أقدم تعريفات الصائت التي يمكن الرجوع إليها ما ذكره " أرسطو " (322 ق.م) في كتابه " فن الشعر" حيث يقول: (المصوّت . أي الصائت . هو الحرف الذي له صوت مسموع من غير تقارب اللسان أو الشفاه)[1]؛ وما يلاحظ عن تعريف أرسطو للصائت أنه على الرغم من قدمه، وعدم تخصص صاحبه في المجال اللغوي إلا أنه يتوفر على السمات التمييزية للصائت من الناحيتين الفيزيولوجية والفيزيائية، فهو يشير إلى دور التقارب أو عدمه بين أعضاء النطق في إحداث الأصوات، مع الاعتماد على عنصر الإسماع الذاتي في الصوائت دون الصوامت وقد فهم بعض المعاصرين عبارة « له صوت مسموع » على أساس أنها ظاهرة فيزيائية.

فالصوائت هي تلك الأصوات التي يندفع الهواء عند النطق بها (من الرئتين مارا بالحنجرة، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه فتضيق مجراه كما يحدث مع الأصوات الرخوة، أو تحتبس النفس ولا تسمح له بالمرور كما يحدث مع الأصوات الشديدة فالصفة التي تختص بها أصوات اللين هي كيفية مرور الهواء في الحلق والفم وخلو

[1]) فن الشعر، أرسطو، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، ص: 55

مجراه من حوائل وموانع) [1]، إذن الصوائت بخلاف الصوامت هي أصوات أُخْلِي سبيل الهواء أثناء النطق بها، الأمر الذي جعلها تتميز بقوة الوضوح السمعي.

وقد وجد الباحثون القدماء صعوبة في وصف الأصوات الصائتة لخلوها من ظاهرة الاحتكاك التي يمكن أن تكون وسيلة لتبيين مواضع إحداث الأصوات اللغوية [2] هذه الصعوبة أشار إليها بعض علماء العربية قديما كابن سينا في قوله (أما المصوتات . الصوائت . فأمرها عليّ مشكل) [3]، وعلل رضي الدين الاستربـاذي هذه الصعوبـة بعدم القدرة على معرفة ما يجري في داخل جهاز النطق لأن ذلك محجوب بالشفتين والأسنان، فلا يمكن لنا إدراك طريقة إخراج هذه الأصوات. [4]

أما من حيث المصطلح فقد اختلف اللغويون العرب في تسمية هذه الأصوات اللغوية اختلافا كبيرا؛ فالخليل بن أحمد أطلق عليها اسم (الحروف الهوائية) لعدم وجود حيز تنسب إليه إلا الهواء، وسماها في موضع آخر (حروف الجوف) لأنها تخرج من الجوف. [5]، أما تلميذه سيبويه فأطلق عليها اسم (حروف المد واللين) واستقر هذا المصطلح عند اللغويين العرب القدماء للدلالة على الألف والواو والياء بوجه عام وأدخلوا تحته ما يسمى بالحركات (الفتحة والضمة والكسرة) بسبب أنهم عدوا هذه الحركات أبعاضا لأصوات الألف والواو والياء، واستعملت طائفة من

---

[1]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط: 04، 1999، ص: 29

[2]) انظر في الأصوات اللغوية . دراسة في أصوات المد العربية . غالب فاضل المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر بغداد، 1984، ص: 63

[3]) أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 85

[4]) انظر شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين الأستراباذي، تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1982، 2/ 276

[5]) العين، الخليل بن أحمد، ج1/ 57

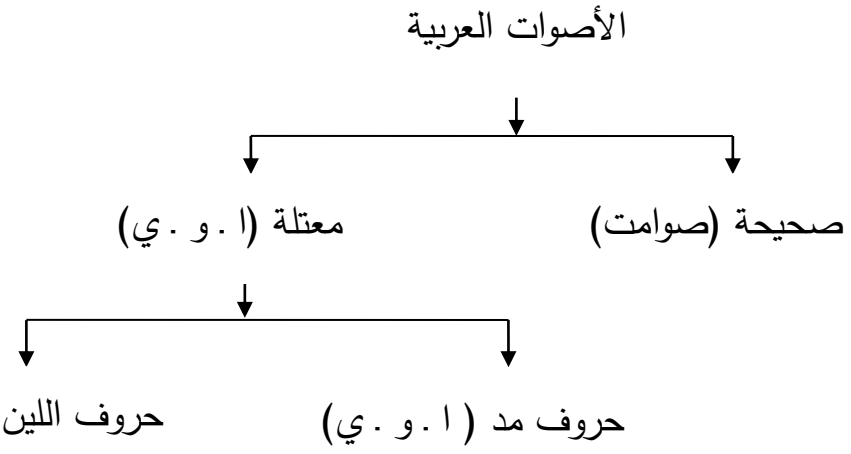
العلماء العرب مصطلح (المصوتات) للدلالة على أصوات المد والحركات جميعا مثل ابن النديم في كتابه (الفهرست)، والفخر الرازي في كتابه (التفسير الكبير)[1]، وهناك من سماها بالأصوات الذائبة وأصوات العلة والأصوات الطليقة... [2]

وعموما يمكن القول إن الصوائت في العربية ستة أصوات؛ ثلاثة طويلة سماها القدماء "حروف المد" (الألف؛ الواو؛ الياء)، وثلاثة قصيرة (الفتحة؛ الضمة؛ الكسرة).

قسم علماء العربية حروف لغتهم إلى قسمين: هما الحروف الصحيحة وتشمل كل الحروف ماعدا الألف والواو والياء، وحروف العلة (الألف والواو والياء)، ثم فرقوا بين حالتي حروف العلة وهما:

– حروف المد: وتشمل الألف والواو والياء إذا سكنت وجانست حركة ما قبلها مثل:(قال . يقول . يبيع) والألف لا تكون إلا حرف مد.

– حرفا اللين: وهما الواو والياء إذا سكنتا بعد غير ما يجانسهما أي بعد فتحة مثل:(قَوْل بَيْع) ويمكن أن نجمل ذلك في هذا المخطط:



[1]) انظر في الأصوات اللغوية . دراسة في أصوات المد العربية . غالب فاضل المطلبي، ص: 17

[2]) انظر المصوتات العربية بين الإفراد والتركيب، عبد الفتاح البركاوي، مجلة كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، العدد: 9، 1991، ص: 451

لقد تناول القدماء النظام الصائتي للغة العربية تحت عنوانين منفصلين أحيانا،ومتجاذبين أحيانا أخرى وهما: . حروف المد واللين . الحركات.

1- حروف المد واللين:

وهي ثلاثة أصوات صائتية طويلة: (ألف . واو. ياء)، غلبت عليها هذه اتسمية منذ أطلقها سيبويه في باب الوقف في الواو والياء والألف بقوله: (وهذه الحروف غير مهموسات وهي حروف لين ومد ومخارجها متسعة لهواء الصوت، وليس شيء من الحروف أوسع مخرجا منها ولا أمدُّ للصوت، فإذا وقفت عندها لم تضمَّها بشفة ولا لسان، ولا حلق كضم غيرها، فيهوي الصوت هناك إذا وجد متسعا حتى ينقطع آخره في موضع الهمزة.)[1]

وما يمكن استنتاجه من كلام سيبويه أن هذه الأصوات مخرجها من عند الهمزة (أقصى الحلق) وأنها أصوات مجهورة (غير مهموسات)، وأنها حروف مد ولين وهي خاصية مميزة لها.

كما لا يجب أن يفهم من كلامه (لم تضمها بشفة ولا لسان) أنه ينكر دور الشفتين واللسان في إنتاج الصوائت، بل يقصد حالة الوقف، ومعنى (تضم) تضغط وليس ضم أعضاء النطق.

وقد أوضح مكي بن أبي طالب القيسي سبب هذه التسمية بقوله:(...وإنما سُمِّين بحروف المد لأن مد الصوت لا يكون في شيء من الكلام إلا فيهن، وإنما سُمِّين بحروف اللين لأنهن يخرجن من اللفظ في لين من غير كُلفة على اللسان واللهوات بخلاف سائر الحروف...)[2]

---

[1]) الكتاب، سيبويه (أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، ج4 / 176

[2]) الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مكي بن أبي طالب القيسي، تح: أحمد حسن فرحات، دار عمار، الأردن، ط: 3 1996، ص: 125

الفصل الأول ـــــــ

2-الحركات:

تناول علماء العربية القدماء قضايا الحركات أكثر من تناولهم لقضايا حروف المد واللين وهذه الحركات هي في الواقع الفونولوجي للغة العربية ثلاثة صوائت قصيرة: (فتحة . ضمة . كسرة) تقابل حروف المد واللين، أو الصوائت الطويلة مثنى كما يلي:

(ـَ ، ا) (ـُ ، و) (ـِ ، ي)

وقد فطن ابن جني إلى الفرق بين الحركات القصيرة وحروف المد واللين إذ يقول:(الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة والكسرة والضمة، والفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو، وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة... ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه.)[1]

فهو يرى أن الحركات مأخوذة من حروف المد واللين وهي أبعاض لها، وفي الحقيقة أن هذه المسألة من المسائل الخلافية بين العلماء، فهناك من يرى بأن الحركات أصول وحروف المد متفرعة عنها؛ أي أن الياء تابعة للكسرة، والواو تابعة للضمة، والألف تابعة للفتحة [2].

ولعل أوضح تعريف للحركة هو الذي صاغه الفخر الرازي بقوله: (المراد من حركة الحرف صوت مخصوص يوجد عقيب التلفظ بالحرف.)[3]، أي أن التلفظ بالحرف يأتي أولا ثم يعقبه التلفظ بالحركة، وهي قضية خلافية أخرى بينهم لأن هناك من يرى أنهما يحدثان معا في آن واحد ولا يمكن الفصل بينهما.

---

[1]) سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج1/ 33

[2]) انظر ارتشاف الضرب من لسان العرب، أبو حيان الأندلسي، تح: رجب عثمان محمد، مطبعة المدني ،ط: 1، 1997، ج1 / 18

[3]) التفسير الكبير، الفخر الرازي، تحقيق: خليل الميس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط: 1 ،1981، ج1/ 38

أما عن سبب تسميتها بالحركات فيقول ابن جني: (وإنما سميت هذه الأصوات الناقصة حركات لأنها تقلق الحرف الذي تقترن به، وتجتذبه نحو الحروف التي هي أبعاضها، ولا يبلغ الناطق بها مدى الحروف التي هي أبعاضها، فإن بلغ بها مداها تكمَّلت الحركات حروف؛ أعني ألفا وياء وواوا.)[1]؛ أي أنها تحرِّك الحرف الذي تقترن به وتجتذبه نحو حروف المد المقابلة لها ويفهم من كلام العلماء العرب القدماء أن مخارج الحركات هي ذاتها مخارج حروف المد واللين وقد ذكروا ذلك في سياقات متعددة وخاصة في معرض حديثهم عن درجات الخفة والثقل في الصوائت [2].

كما وصفوا كيفية إنتاجها ووضعية أعضاء النطق معها؛ فالفتحة تخرج من خرق الفم بلا كلفة...والمتكلم بالكلمة المنصوبة يفتح فاه فيبين حنكه الأسفل من الأعلى، والكسرة ينخفض معها الحنك الأسفل، ويكفي في تحصيلها العضلة الواحدة الجارية وانحدار اللَّحي الأسفل وانخفاضه والمتكلم بالكلمة المضمومة يرفع حنكه الأسفل إلى الأعلى، ويجمع بين شفتيه، ولا يتم ذلك إلا بعمل العضلتين الصلبتين الواصلتين إلى طرفي الشفة.[3]

وقد رتبوا هذه الحركات من حيث الخفة والثقل كما فعلوا مع حروف المد واللين، فاعتبروا الفتحة أخف الحركات، ثم تليها الكسرة، ثم الضمة، واعتمدوا في ذلك على عدد أعضاء النطق التي تساهم في إنتاج كل حركة؛ فكلما كَثُر العدد ثَقُلت الحركة، والعكس صحيح، ويستدل على ذلك بقول السيوطي: (...أنك تتكلف في إخراج الضمة إلى تحريك الشفتين مع إخراج الصوت وفي إخراج الفتحة إلى تحريك وسط الفم مع إخراج الصوت، فما عمل فيه عضوان أثقل مما عمل فيه عضو واحد.)[4]

---

[1]) سر صناعة الإعراب، ابن جني ،ج1/ 42

[2]) انظر سر صناعة الإعراب، ابن جني ج1/ 53، وأنظر الأشباه والنظائر في النحو، تح عبد العال سالم مكرم، طبعة الرسالة ج203/1

[3]) انظر سر صناعة الإعراب، ابن جني ج1/ 53

[4]) الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، تح عبد العال سالم مكرم، طبعة الرسالة، ج1 / 102 . 103

الفصل الأول ـــــــ

الفصل الأول ـــــــ

الفصل الأول ـــــــ

علما أن هذه الأوضاع النطقية للسان أوضاع نسبية غير ثابتة، فاللسان قد يتقدم أو يتأخر، وقد يرتفع أو ينزل قليلا عن ذلك الحد المرجعي الموصوف، وحتى داخل اللغة الواحدة هناك فوارق فردية ولهجية بين الناطقين بها وذلك ما يزيد من صعوبة تحديد الأوضاع النطقية الصحيحة للصوائت في مختلف اللغات.

واعتمادا على المتغيرات السابقة يمكن تصنيف صوائت العربية كما يلي:

1- صائت أمامي، ضيق، غير مدور: قصير هو الكسرة وطويل هو ياء المد.

2- صائت أمامي، واسع، غير مدور: قصير هو الفتحة وطويل هو ألف المد.

3- صائت خلفي، ضيق، مدور: قصير هو الضمة وطويل هو واو المد فهناك من اللغويين من يرى أن الأوضاع النطقية في الصوائت الطويلة هي نفسها فيما يقابلها من الصوائت القصيرة أي أن أوضاع اللسان في كليهما واحد، والفرق بينهما في كمية الزمن المستغرق لا في كيفية النطق، ومن هؤلاء الدكتور ممدوح عبد الرحمن في كتابه (القيمة الوظيفية للصوائت)، إذ قال: (الفرق بين الحركات . أي الصوائت . القصيرة والطويلة فرق في الكمية لا في الكيفية؛ بمعنى أن وضع اللسان في كليهما واحد ولكن الزمن يقصر ويطول في كل صوت؛ فإذا قصر كان الصوت قصيرا وإذا طال كان الصوت طويلا، والذي يحدد الطول والقصر هنا هو الفرق اللغوي عند أصحاب اللغة)[1]

3- وظائف الصوائت في اللغة العربية:

يرى معظم علماء اللغة العربية المحدثين أن المعنى الرئيسي للكلمة يرتبط في ذهن العرب بالصوامت، أما الصوائت فهي لا تعبر إلا عن تحوير هذا المعنى وتعديله [2]، ولعل لهذه النظرة أصولا عند العلماء العرب القدماء نجدها في قول سيبويه: (وزعم الخليل أن الفتحة

---

[1]) القيمة الوظيفية للصوائت . دراسة لغوية. ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية، ص: 14

[2]) انظر فقه اللغة لمحمد المبارك، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، ط: 1 ،1960، ص: 153، وانظر أيضا اللغة العربية معناها ومبناها لتمام حسان ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ،1994 ،ص: 72

الفصل الأول ـــــــ

تعني البستان وبكسر الجيم من الجن وبضمها تعني السلاح وما يُتوقى به، وقد أشار الكثير من علمائنا القدماء إلى هذه الفروق [1].

وبالإضافة إلى وظيفتها الرئيسية في تنويع الصيغ والمعاني وتحويرها وتعديلها فإنها تضطلع بدور مماثل في تكوين الوحدات اللغوية كثيرة التردد في الخطاب العربي، أعني الكلمات المبنية التي يندرج معظمها ضمن أدوات الربط والأساليب، كحروف المعاني، والأسماء الموصولة والضمائر، وأسماء الإشارة، وبعض الظروف، بل إن بعض تلك الوحدات عبارة عن صوائت خالصة (مفردة وظيفيا)، كضمير الاثنين في حالة الرفع (**...ا**)، وضمير جماعة الذكور (**...و،...ي**)، وضمير الخطاب للمؤنثة المفردة (**ي**)...

كما تعد الصوائت أصوات مقطعية؛ أي أنها تحتل مركز القمة في المقطع العربي بكل أنواعه لما تتميز به من قوة الإسماع والوضوح السمعي، فالصوائت إجمالا أكثر وضوحا من الصوامت وفي ذلك يقول الدكتور أحمد مختار عمر: (هذا هو الشائع في كثير من اللغات ولكن بعضها . ومنها اللغة العربية . تميز المقطعي من غير المقطعي تمييزا قاطعا دون وضع الصوت في سياق إذ تقصر موقع القمة على العلل . أي الصوائت . وتقصر موقع الهامش على الساكن . أي الصامت . ولهذا يوجد في الحدث الكلامي عدد من المقاطع بعدد ما فيه من العلل.)[2]

وللصوائت وظيفة أخرى تعد من خصائص بعض اللغات كالعربية، هي وظيفة الإعراب، أي وجود علامة صوتية في آخر الكلمة تدل على الوظيفة التركيبية (النحوية) لتلك الكلمة، فعلامات الإعراب في العربية ثمان: ست منها هي الصوائت الستة، والسابعة هي الياء شبه الصائتة في المثنى المنصوب أو المجرور، والثامنة هي النون المرافقة لضمير الرفع المَدِّي في

---

[1]) انظر شرح مثلث قطرب، للفيروز آبادي، تحقيق: هشام بن محمد حيجر الحسني، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء المغرب، ط: 1، 2010 ، ص: 19

[2]) دراسة الصوت اللغوي ، أحمد مختار عمر، ص: 294

الأفعال الخمسة، وعدٌ النحاة الحركات علامات إعرابية أصلية لكثرة ترددها في شغل الوظيفة الإعرابية وما عداها علامات فرعية أو نائبة.

ونظرا لكثرة وظائف الصوائت في العربية (تنويع الصيغ والمعاني . تنويع الأدوات والضمائر . مركز المقطع . الإعراب) كانت نسبة ترددها في الخطاب العربي عالية بالقياس إلى عددها ضمن النظام الفونولوجي للعربية.

4-أشباه الصوائت:

تعددت المصطلحات التي أطلقها اللسانيون العرب المعاصرون على هذا النوع من الأصوات ومن أشهرها: شبه الصوائت، ونصف الصوائت، ونصف الحركات، وأشباه الحركات وأشباه أصوات اللين وحروف اللين ...

ويطلق مصطلح " شبه الصائت " في اللسانيات المعاصرة على الأصوات اللغوية التي لها بعض خواص الصوائت من جهة، وبعض خواص الصوامت من جهة أخرى، لذلك نجد من يسميها بأشباه الصوامت، ونكتفي هنا بإيراد تعريف معجم اللسانيات لما فيه من شمول وتفصيل فهو يقول: (يقصد بالمصطلحين شبه صائت وشبه صامت المترادفين عند عدد كبير من المؤلفين الإنتاجات الصوتية التي يمكن النظر إليها على أنها صنف وسط بين الصوامت والصوائت لخصائصها النطقية (الانفتاح)، وتوزيعها داخل المقطع.)[1]، فهو تعريف يجمع بين الأساس النطقي الفسيولوجي متمثلا في صفة الانفتاح، وبين الأساس الوظيفي متمثلا في موقع هذه الأصوات داخل المقطع، ذلك أن بعض علماء الأصوات المعاصرين يفرقون بين شبه الصائت وشبه الصامت بموقع كل منهما من مركز أو قمة المقطع اللغوي؛فهو شبه صامت حين يقع قبل قمة المقطع كما في كلمتي (تِبْيَان) و(أَقْوَال)، وهو شبه صائت حين يقع بعد القمة المقطعية كما في كلمتي (بَيْض) و(حَوْض)

[1]) نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى، محمد أمنزوي، ص: 112

وعموما فإن هذه الأصوات شبه الصائتة بقيت تدرس تارة مع الصوائت، وتارة أخرى مع الصوامت، وتدرس غالبا بشكل مستقل عن الصوامت والصوائت.

وأكثر أشباه الصوائت شيوعا في اللغات البشرية هما الصوتان اللذان يرمز لهما في الألفبائية الصوتية الدولية (A-P- I) بِـ: [j]؛ أي صوت الياء الحنكية، و [w]؛ أي صوت الواو الشفوية، ويقابلهما في اللغة العربية صوتا الواو والياء إذا كانتا ساكنتين بعد فتحة مثل (بَيْت) و (بَوْح) [1]، وهما الصوتان اللذان سمَّاهما العلماء العرب القدماء بحروف اللين فقط[2].

كما نشير إلى أن هناك من الدارسين المعاصرين من تَوَّسع في أشباه الصوائت وأضاف لها أصوات أخرى، كما فعل الدكتور كمال بشر حين ألحق أصوات الراء واللام والنون بأشباه الصوائت التي يسميها بأشباه الحركات [3]، وقد سبقه إلى هذا العلماء العرب القدامى حين جمعوا الأصوات البينية أو المتوسطة بين الشدة والرخاوة في عبارة (لم يرعونا) ويتفق أغلب الباحثين العرب والمستشرقين المعاصرين على أن العربية الفصحى لم تستعمل في نظامها الصوتي من أشباه الصوائت إلا اثنين هما " الواو" و" الياء" [4]؛

كما نجد عند علماء العربية القدماء إحساس بالتمييز والتفريق بين (الواو والياء الصائتين) اللتين للمد واللين؛ أي قبلهما حركة مجانسة، وبين (الواو والياء شبه الصائتين) اللتين للِّين فقط؛ أي متحركتان أو ساكنتان بعد فتحة، فهذا سيبويه يقول عن الياء في (أنْ أُعطِيَهُ) إنها: (لما تحرّكت خرجت من أن تكون حرف لين، وصارت مثل غير المعتل، نحو باء " ضَرَبَه "، وبعُد شبهها من الألف...)[5]، فهو يعد الياء المتحركة حرفا صحيحا، ويلحقها

---

[1]) انظر المرجع نفسه ،ص: 132

[2]) انظر الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة ،مكي بن أبي طالب القيسي، تح: أحمد حسن فرحات، دار عمار، الأردن، ط: 3، 1996 ص: 126

[3]) انظر علم اللغة العام . علم الأصوات . كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،ط: 1 ،2000 ،ص: 345

[4]) انظر التطور النحوي للغة العربية لبرجشتراسر ،ص: 29، و الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس ،ص: 42

[5]) الكتاب، سيبويه، ج4 / 193

الفصل الأول ـــــــ

من الحفيف ...وكذلك الواو لا فرق بينها وبين الضمة إلا في أن الفراغ بين أقصى اللسان وأقصى الحنك في حالة النطق بالواو أضيق منه في حالة النطق بالضمة، فيُسمع للواو أيضا نوع ضعيف من الحفيف)[1]، فالواو والياء عنده هما المرحلة التي ينتقل فيها الصوت الصامت إلى صائت.

ومن أهم وظائف أشباه الصوائت في اللغة العربية أنها تشارك بنصيبها في تكوين جذور الاشتقاق ضمن معجم اللغة العربية مثل الصوامت تماما؛ أي أنها تكون أصولا للجذور الاشتقاقية، كما تشارك الواو والياء في تنويع صيغ الاشتقاق من الجذور المعجمية؛ أي باعتبارهما من حروف الزيادة [2].

وتقوم الياء والواو بأداء وظيفة لغوية ثالثة، هي المشاركة في تكوين بعض الوحدات اللغوية "المبنية" كثيرة الشيوع في الخطاب العربي (حروف المعاني، والأسماء الموصولة والضمائر، وأسماء الإشارة، وبعض الظروف...)[3]، ولليا الصامتة وظيفة رابعة لا تشاركها فيها الواو الصامتة وهي كونها علامة تثنية وإعراب في المثنى المنصوب.

---

[1]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 40 . 41

[2]) نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى، محمد أمنزوي، ص: 157

[3]) المرجع نفسه ،ص: 158

المبحث الثالث: الصوامت العربية:

يميز المحدثون اليوم بين نوعين من الأصوات تبعاً لوضع الوترين الصوتيين في الحنجرة وطريقة مرور الهواء من الحلق والفم أو الأنف، وهي عندهم صامتة وصائتة، فالصامت هو الصوت الذي إما ينحبس معه الهواء انحباسا محكما فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن فيسمع له انفجار، أو يضيق عند صدوره مجرى الهواء، فيسمع له صفير، أو حفيف، [1].

ولعل أدق وأبرع تمييز بين الصوامت والصوائت عند علمائنا القدماء هو ما ذكره ابن جني عند مقارنته جهاز النطق عند الإنسان بالناي والعود إذ يقول: (وقد شبه بعضهم الحلق والفم بالناي فإن الصوت يخرج فيه مستطيلاً أملسا ساذجاً، كما يجري الصوت في الألف غفلاً بغير صنعة فإذا وضع الزامر أنامله على خروق الناي المنسوقة، ورَاوَح بين أنامله اختلفت الأصوات، وسمع لكل خرق منها صوت لا يشبه صاحبه، فكذلك إذا قطع الصوت في الحلق والفم باعتماد على جهات مختلفة، كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة)[2].

وهنا يميز ابن جني بين الصامت و الصائت تمييزاً يوافق ما تجري عليه الدراسات اللغوية المعاصرة، فهذا الصوت المستطيل الأملس هو الصائت الذي لا يعترضه عائق، وذلك الذي اعترضه ما يقطع امتداده هو الصوت الصامت.

والأصوات الصامتة في اللغة العربية هي ما سماها العرب بالحروف، وعددها على الأشهر ثمانية وعشرون بإسقاط اللف اللينة لأنها باختلاف صورها لا تعدو أن تكون مدا، ولا تعتريها الحركات.[3]

وهناك من يحذف الهمزة ويعدها ألفا، وفي ذلك يقول ابن جني: (اعلم أن أصول حروف المعجم عند الكافة تسعة وعشرون حرفاً، فأولها الألف وآخرها الياء على المشهور من ترتيب

---

[1]) انظر الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 27

[2]) سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج1 / 22.21

[3]) انظر كلام العرب، حسن ظاظا، دار النهة العربية، بيروت، لبنان، ط: 1، 1976، ص: 16

الفصل الأول ـــــــ

أي لمعرفة مخرج الصوت وصفاته يُؤتى به ساكنا . لأن الحركة تجذبه نحو حروف المد ـ بعد همزة مكسورة، واشترطوا الوقف على الصوت المقصود، لأن وصله بغيره يبعده عن مخرجه وصفاته، وعلى هذا الأساس قسموا الأصوات الصامتة إلى مجموعات بحسب مخارجها، واتفق أكثرهم على عدد هذه المخارج، وحصروها في ستة عشر مخرجا، مع اختلاف طفيف في الأصوات التي تنسب إلى هذه المخارج.

وتتمثل هذه المخارج في:

- الحلق: وقد انقسمت مخارجه وفقا لما ذهب إليه جمهور القدماء إلى:

1- أقصى الحلق: وهو مخرج **الهمزة والألف والهاء**.

2- وسط الحلق: وهو مخرج **العين والحاء**.

3- أدنى الحلق: وهو مخرج **الغين والخاء**.

وقد صرح بعض المحدثين أن هذه المخارج الثلاثة من الحلق مختلفة، وهذا ما أثبته الدرس الصوتي الحديث، إذ يقول الدكتور كمال بشر: (فكان أسفل الحلق وأقصاه يناظره الحنجرة في تقسيمنا وأوسط الحلق يناظر الحلق بالمعنى الدقيق، وأدنى الحلق يقابل أقصى الحنك، وإذا قُبِل هذا الافتراض صَحَّ لهم ما صنعوا، وكانوا على صواب فيما فسّروا.)[1]

4- أقصى اللسان وما يحاذيه من الحنك الأعلى: وهو أول مخارج الفم فيما يلي من الحلق ومنه مخرج **القاف**.

5- منطقة الطبق؛ أي من أسفل من موضع القاف من اللسان قليلا، أو كما عبر عنه ابن جني بقوله: (ومن أسفل من ذلك وأدنى إلى مقدِّم الفم مخرج **الكاف**)[2]

6- وسط اللسان وما يحاذيه من الحنك الأعلى وهو مخرج **الجيم والشين والياء**.

7- أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس أو ما يسمى بالشدق وهو مخرج **الضاد**،

---

[1]) علم اللغة العام، قسم الأصوات، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص: 307

[2]) سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج1 / 60

وأجازوا خروجها من الشدقين الأيمن والأيسر، كما يقول ابن جني: (إلا أنك إن شئت تكلفتها من الجانب الأيمن، وإن شئت من الجانب الأيسر)[1]، وأيا ما كان الأمر فإن النطق القديم للضاد لم يعد موجودا الآن إلا نادرا، ومن ثَمَّ يتعين علينا قبول وصف القدماء لمخرجها.

8-حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان، وما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فُوَيق الضاحك والناب والرَّبَاعِية والثَّنِيَّة مخرج **اللام**.

9-حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرفه ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فوق الثنايا مخرج **النون**، وقد عبر ابن جني عن ذلك بعبارة موجزة: (من طرف اللسان بينه وبين ما فويق الثنايا).[2]

10- من مخرج النون غير أنه أَدْخَل في ظهر اللسان قليلا لانحرافه إلى اللام مخرج **الراء**.

11- مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخرج **الطاء والدال والتاء**.

12- مما بين طرف اللسان وفوق الثنايا مخرج **الزاي والسين والصاد**.

13- مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا مخرج **الظاء والذال والثاء**.

14- من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العلا مخرج **الفاء**.

15- مما بين الشفتين مخرج **الباء والميم والواو**.

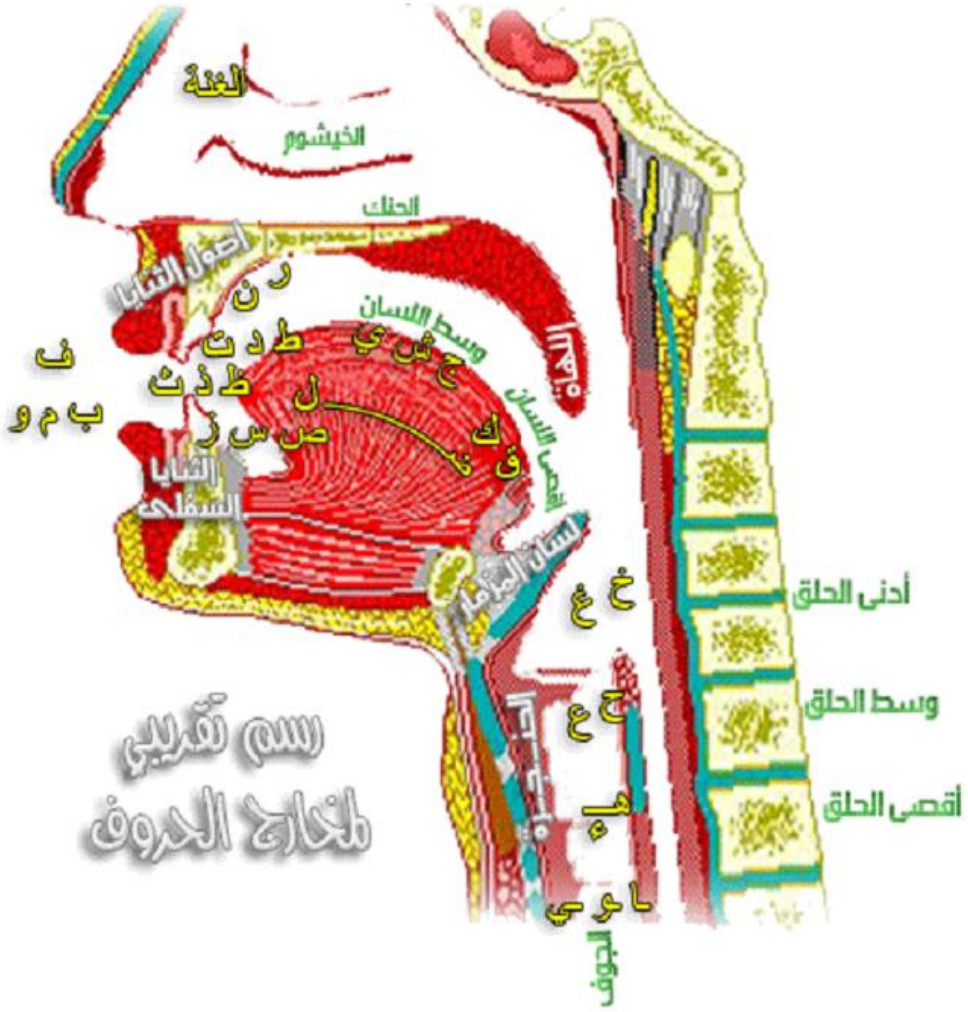
16- من الخياشيم مخرج النون الخفيفة أو الخفيَّة؛ أي الساكنة ولا يُقصد بالخفيفة هنا ضد الثقيلة (المضعّفة)، وإنما يراد بها النون المفردة الساكنة في مثل قولك: مِنْك وعنْك...

إن هذه المخارج باستثناء المخرج الأخير تعد صفات أساسية وفارقة تتمايز بها الأصوات العربية أما المخرج الأخير. الخياشيم . فهو صفة ثانوية للنون ترتبط بالحرف الذي يليها.

---

[1]) المصدر نفسه، ص: 60

[2]) المصدر نفسه، ص: 60



رتب ابن جني الأصوات الصوامت حسب تتابع مواضع نطقها، وهي المخارج، من الحلق إلى الشفتين على النحو التالي:

ء ا هـ ع ح غ خ ق ك ج ش ي ض ل ر ن ط د ت ص ز س ظ ذ ث ف ب م و.

ثم قال: (فهذا هو ترتيب الحروف على مذاقها وتصعدها، وهو الصحيح. فأما ترتيبها في كتاب العين، ففيه خطل واضطراب ومخالفة لما قدمنا آنفاً مما رتبه سيبويه، وتلاه أصحابه عليه، وهو الصواب الذي يشهد لنا التأمل بصحته) [1]، فهو ينص صراحة على مخالفته لترتيب الخليل للحروف، وإن كان وافقه في عددها، وهي مخالفة واضحة في عدد من الموضع، من ذلك مثلاً

[1]) سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج1 / 46

أن الخليل جعل العين أولاً وتليها الحاء والهاء، في حين أن الهمزة والألف والهاء تسبقها عند ابن جني، وأن الخليل وضع القاف بعد الغين مباشرة في حين أن الخاء تفصل بينهما عند ابن جني [1]. كما أن ابن جني خالف ترتيب سيبويه في بعض المواطن القليلة يمكن حصرها بدءاً من القاف في ترتيب ابن جني وانتهاء بالضاد، فقد جاء ترتيب سيبويه لهذه الحروف الستة على النحو التالي: (ك، ق ض، ج، ش، ي)[2].

أما المحدثون فقد نظروا إلى النطق المعاصر للفصحى، واستعانوا بالأجهزة الحديثة فقسموا الصوامت وفقا للموضع الذي يُعاق فيه الهواء أو ما يسمى بالمخرج، وكانت لهم اصطلاحات أخرى في تسمية هذه المخارج من ناحية، واعتبار هذا الحرف من هذا المخرج أو ذاك من ناحية أخرى، ويعزى هذا الاختلاف بين القدماء والمحدثين إلى ذلك التطور الذي أصاب بعض الأصوات العربية من جهة، وتأثر الدرس الصوتي العربي الحديث بدراسات الغربيين لأصوات لغاتهم التي قد تختلف إلى حد كبير عن أصوات العربية من جهة أخرى. وأقسام الصوامت بحسب مخارجها من الخارج إلى الداخل عند بعض المحدثين هي: [3]

1- **أصوات شفوية:** وهي التي ينحبس الهواء أثناء النطق بها نتيجة لانطباق الشفتين، وهي **الباء والميم**، وأضاف القدماء صوت **الواو** الصامتة (المتحركة) إلى هذه المجموعة، غير أن البحث الصوتي الحديث يعتبر الواو العربية الصامتة مزدوجة المخرج، لأن مجرى الهواء معها يضيق في موضعين هما: أقصى الحنك والشفتان.

2- **أصوات شفوية أسنانية:** وهي التي تشترك في إنتاجها الشفة السفلى مع أطراف الثنايا العليا حيث يضيق مجرى الهواء عند هذه المنطقة، ولا يوجد في العربية منها إلا صوت **الفاء**.

3-**أصوات بين أسنانية:** ويسميها البعض بالأسنانية فقط، لأن العائق الذي يضيق مجرى الهواء تشكله أطراف الأسنان العليا والسفلى بمشاركة طرف اللسان، فيخرج الهواء من بين الأسنان

---

[1]) انظر العين للخليل ،ج1/ 53

[2]) انظر الكتاب لسيبويه، ج431/4

[3]) مقدمة في علم أصوات العربية، عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، (نسخة مصورة)، ط: 3 ،2004، ص: 101 وما بعدها

الفصل الأول ـــــــ

10- **أصوات حنجرية:** وهي التي تتشكل عقبتها في الحنجرة، وهي: **الهمزة والهاء.** [1]

2- صفات الصوامت العربية:

إذا كان مخرج الصوت يحدد مكان خروج الصوت فإن المقصود بصفة الصوت هي الكيفية التي يخرج بها الصوت، وهذه الكيفية تختلف باختلاف عمود الهواء من حيث الانحباس والانطلاق وحركة الوترين الصوتيين من حيث تذبذبهما أو ارتخائهما...

أ- الجهر والهمس:

تنقسم الصوامت من حيث اهتزاز الأوتار الصوتية وعدم اهتزازها إلى قسمين:

1- أصوات مجهورة: والجهر هو اهتزاز الأوتار الصوتية عند مرور الهواء بها في أثناء النطق بالصوت؛ فالصوت المجهور هو الذي تصحب نطقه ذبذبة في الأوتار الصوتية [2]؛ أي الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان.

2- أصوات مهموسة: والهمس عدم اهتزاز الأوتار الصوتية في أثناء النطق بالصوت؛ فالصوت المهموس هو الذي لا يتذبذب معه الوتران الصوتيان.

ويكاد يتفق القدماء والمحدثون على أن الأصوات المهموسة في العربية هي: الهاء . الحاء . الثاء . الشين . الخاء . الصاد . السين . الكاف . التاء . الفاء . وقد جمعها العلماء من قدماء

---

[1]) انظر تصنيف الأصوات بهذه الطريقة عند المحدثين كلا من: مناهج البحث في اللغة لتمام حسان ،ص: 84 . 85 والأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس ص: 47 ومابعدها، وأصوات اللغة لعبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، مصر، ط: 2 1968، ص: 199

[2]) مناهج البحث في اللغة، حسان تمام، ص: 108

الفصل الأول ـــــــ

كبيرا بين القدماء والمحدثين في تصنيف الأصوات العربية من حيث الجهر والهمس ماعدا في ثلاثة أصوات هي:

1- **الهمزة:** وقد أجمع المتقدمون من لغويين وقراء على أنها من الأصوات المجهورة، أما المتأخرون فأكثرهم يعتبر الهمزة غير متضحة، فهي لا مجهورة ولا مهموسة، ولعل من العوامل التي جعلت القدماء يقطعون بجهر الهمزة تداخلها مع الألف، وهو من الصوائت وكل الصوائت مجهورة، كما أن الهمزة عند القدماء تأخذ صورا عديدة من التحقيق والتسهيل فمنها المحققة ومنها المسهلة، والمسهلة على درجات ...[1]

2- **الطاء:** أعدها القدماء من الأصوات المجهورة، وأعدها أكثر المتأخرين من الأصوات المهموسة بالنظر إلى نطقنا الحالي لها، وفي وصفها يقول الدكتور إبراهيم أنيس: (فالطاء كما ننطق بها الآن صوت شديد مهموس يتكون كما تتكون التاء، غير أن وضع اللسان مع الطاء ... يتخذ شكلا مقعرا منطبقا على الحنك الأعلى، ويرجع إلى الوراء قليلا.)[2]، وذهب بعضهم إلى القول بوجود طاء مجهورة، وأخرى مهموسة بحسب التنوع اللهجي.

3- **القاف:** وصفها المتقدمون بالجهر وهو ما يخالف نطقنا الحالي لها في العربية الفصحى وعنها يقول الدكتور إبراهيم أنيس: (القاف كما ينطق بها الآن في مصر بين مجيدي القراءات صوت شديد مهموس،رغم أن جميع كتب القراءات قد وصفتها بأنها أحد الأصوات المجهورة [3]

ب- الشدة والرخاوة والتوسط بينهما:

هذا التصنيف للأصوات الصامتة مبني على حالة ممر الهواء في أثناء النطق بالصوت، فقد تعترضه عوائق تمنع خروجه منعاً تاماً أو جزئياً، أو يصيبه انحراف فيخرج من جانبي الفم أو الأنف، أي أن أساس هذا التقسيم هو اعتبار حركة الهواء.

---

[1]) دروس في النظام الصوتي للغة العربية، عبد الرحمن بن إبراهيم الفوزان، نسخة مصورة، ص: 25

[2]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 57

[3]) المرجع نفسه، ص: 73

1- **الأصوات الشديدة:** هي التي يلتقي فيها عضوا النطق التقاء محكما، فينحبس الهواء لفترة ثم ينفرج العضوان فيندفع الهواء مسرعا محدثا انفجارا، مثل نطقنا لصوت الباء في كلمة (الباب) إذ أن الهواء يستمر في الخروج إلى أن يتم النطق باللام، ثم يتوقف عندما تحبسه الشفتان، ولكنه لا يلبث أن ينطلق ثانية محدثا انفجارا مسموعا عندما تفترق الشفتان إحداهما عن الأخرى، وينتج عن الانحباس والانفجار معا صوت الباء[1]، ويعرف سيبويه الصوت الشديد بقوله: (ومن الحروف الشديد وهو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه وهو الهمزة والقاف والكاف والجيم والطاء والتاء والدال والباء وذلك أنك لو قلت الحج ثم مددت صوتك لم يجر ذلك) [2].

وتبعه في هذا التعريف كثير من اللغويين ومنهم ابن جني الذي يقول في تعريف الصوت الشديد: (الحرف الذي يمنع الصوت من أن يجري فيه، ألا ترى أنك لو قلت الحقٌ والشطٌ، ثم رمت مد صوتك في القاف والطاء لكان ذلك ممتنعاً)[3]، والصوت الشديد هو ما يسميه بعض المحدثين الصوت **الوقفي** أو **الانحباسي**، وذلك لتوقف الهواء تماما أو انحباسه في نقطة معينة، ويسمونه أيضا بالصوت **الانفجاري**، وذلك لانفجار الهواء بعد الحبس، كما يطلق عليه بعض المحدثين التسميتين معا؛ أي صوت **وقفي انفجاري** مراعاة لحالتي الهواء [4].

ويعرف كمال بشر الأصوات الشديدة بقوله:(تتكون الوقفات الانفجارية بأن يُحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو

---

[1]) أصوات اللغة لعبد الرحمن أيوب ،ص: 178

[2]) الكتاب، سيبويه، ج 4 / 434

[3]) سر صناعة الإعراب، ابن جني، ص: 75

[4]) انظر في هذه التسميات كلا من: دراسة الصوت اللغوي لأحمد مختار عمر، ص: 117 وما بعدها، أصوات اللغة لعبد الرحمن أيوب ،ص: 178، علم الأصوات كمال بشر ،ص: 247

الوقف أن يضغط الهواء ثم يُطلق سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا)[1]

وعدد الأصوات الشديدة لدى القدماء ثمانية هي: (**الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء، والتاء، والدال، والباء**)[2]، وجمعوها في قولهم (أجدت طبقك)، وهي عند المحدثين ثمانية أيضا لكنهم نزعوا منها صوت الجيم وأضافوا إليها صوت الضاد **(الهمزة، والقاف، والكاف، والضاد، والطاء، والتاء، والدال، والباء).** [3]

2-**الأصوات الرخوة:**

الأصوات الرخوة هي التي لا ينحبس الهواء عند النطق بها انحباسا محكما،وإنما يكتفي بأن يكون مجراه ضيقا، وينتج عن ضيق المجرى أن النَفَس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى[4]؛ كنطق صوت السين الساكنة في كلمة (السّارق) مثلا إذ نلاحظ أن الهواء يحتك بالعضوين ويخرج من مكان ضيق.

ويعرف ابن جني الصوت الرخو بقوله:(الذي يجري فيه الصوت، ألا ترى أنك لو قلت المسّ والرشّ والشحّ، ونحو ذلك فتمد الصوت جارياً مع السين والشين والحاء)[5]. والصوت الرخو يقابل ما يسميه المحدثون بالصوت الاحتكاكي [6]، لحدوث الاحتكاك بسبب ضيق المخرج، أو ارتطام الهواء بأعضاء النطق في أثناء التلفظ به.

---

[1]) علم الأصوات كمال بشر ،ص: 247

[2]) انظر الكتاب لسيبويه ،ج434/4

[3]) انظر المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، عبد العزيز الصيغ، دار الفكر، دمشق، ط: 2 ،2007، ص: 118، علم اللغة العام . قسم الأصوات . كمال بشر ص: 247، مناهج البحث في اللغة تمام حسان، ص: 91

[4]) انظر الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، ص: 25

[5]) سر صناعة الإعراب ،ابن جني ،ص: 76

[6]) انظر علم اللغة العام . قسم الأصوات . كمال بشر، ص: 297، والأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس ،ص: 25

والأصوات الرخوة عند القدماء هي: (**الفاء والثاء والذال والظاء والزاي والسين والشين والصاد والضاد والخاء والغين والحاء والهاء**)[1]، وقد أخرج منها المحدثون صوت الضاد وأضافوا إليها صوت العين [2]، فصوت الضاد دخله الكثير من اللبس عند المتقدمين والمتأخرين سواء من ناحية الرسم الكتابي وما يتعلق بالفرق بينه وبين حرف الظاء، أو من ناحية وصفه وكيفية النطق به؛ فهو عند المتقدمين صوت رخو، بينما قال بعض المتأخرين إنه صوت شديد واستدلوا بقراءة القراء المحدثين له فهم يقربونه مرة من صوت الدال المفخمة ومرة من صوت الطاء.

أما صوت العين فقد جعله المتقدمون [3] من الأصوات المتوسطة بينما يقول عنه الدكتور كمال بشر: (الدرس الصوتي الحديث يقرر أن صوت العين... بمعايير التصنيف المقررة للأصوات صوت رخو باصطلاحهم أو احتكاكي بالاصطلاح الحديث)[4]

3-الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة:

وهي التي يضيق معها مجرى الهواء ضيقا لا يصل إلى درجة يكون له احتكاك، أو يمنع معها مجرى الهواء في موضع ويسمح له بالخروج من موضع آخر، و قد أطلق القدماء على هذه الأصوات عدة تسميات منها: (بين الشديدة والرخوة)، و (لا شديدة ولا رخوة)، و (المتوسطة بين الشدة والرخاوة)، ويسميها المحدثون بالأصوات الرنينية.[5]

وقد جمعها بعض القدماء في عبارة (لم يرعونا)[6]، وهذه الأصوات هي: (**العين والياء واللام والنون والراء والميم والواو**)، ويصفها الدكتور تمام حسان بقوله: (ومن الممكن

---

[1]) انظر الكتاب، سيبويه، ج 4 / 434

[2]) علم اللغة العام . قسم الأصوات . كمال بشر، ص: 213

[3]) انظر الكتاب لسيبويه ،ج4/ ص: 435، وسر صناعة الإعراب لابن جني ج1/ 61

[4]) علم اللغة العام . قسم الأصوات . كمال بشر، ص: 353

[5]) دروس في النظام الصوتي للغة العربية، عبد الرحمن بن إبراهيم الفوزان، ص: 17

[6]) انظر سر صناعة الإعراب لابن جني ج1/ 61

الفصل الأول ـــــــ

الحنك الأعلى من اللسان ترفعه إلى الحنك فإذا وضعت لسانك فالصوت محصورٌ فيما بين اللسان والحنك إلى موضع الحروف)[1]، أما ابن جني فعرف الإطباق ب: (أن ترفع ظهر لسانك إلى الحنك الأعلى مطبقا له) [2]، فالإطباق إذن يستلزم حصر الصوت ؛أي أنه رغم التصاق مقدمة اللسان بمقدمة الحنك الأعلى وارتفاع مؤخرة اللسان نحو السقف اللين للحنك فإن وسط اللسان يكون منخفضا وبهذا لا يتحقق انطباق اللسان تماما مع الحنك الأعلى، فكأن اللسان والحنك يحيطان بالصوت بينهما فلا يخرج. [3]

ويعرف محمد الأنطاكي صفة الإطباق بصورة مفصلة تبين شكل اللسان عند نطق الصوت المطبق بقوله: (الإطباق هو أن يرتفع مؤخر اللسان نحو أقصى الحنك الأعلى في شكل مقعر على هيئة ملعقة بينما يكون طرفه ملتحما مع جزء آخر من أجزاء الفم مشكلا محبسا من المحابس الصوتية المختلفة، وهذه الكيفية الخاصة للسان تعطي الصوت المنطوق طابعا خاصا من الضخامة والفخامة.)[4]

وعموما فإن الإطباق هو انحصار الصوت فيما بين أقصى اللسان وأقصى الحنك الأعلى وأصوات الإطباق أربعة هي: **الصاد والضاد والطاء والظاء،** وأضاف إليها بعض المحدثين صوت **القاف** [5] رغم أن اللسان يتصل بالحنك الأعلى أثناء نطق صوت القاف في موضع واحد وليس في موضعين كما في أصوات الإطباق.

وهذه الأصوات بعضها أقوى في الإطباق من بعض كما يرى مكي بن أبي طالب القيسي إذ يقول: (...فالطَّاء أقواها في الإطباق وأَمْكَنُها لجهرها وشدتها، والظَّاء أضعفها في الإطباق

---

[1]) الكتاب ،سيبويه، ج4/ 436

[2]) سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج1/ 76

[3]) انظر العربية ولهجاتها، عبد الرحمن أيوب، مطابع سجل العرب، القاهرة ،ط: 1، 1968، ص: 96

[4]) دراسات في فقه اللغة، محمد الأنطاكي، بيروت، ط: 4، ص: 136

[5]) انظر علم اللغة العربية، محمود فهمي حجازي، الكويت، ط: 1،1973، ص: 141، و دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، ترجمة صالح القرمادي، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1966،ص: 33

الفصل الأول ـــــــ

الفصل الأول ـــــــ

مع الريح من طرف اللسان مما بين الثنايا بحيث تسمع له حسا ظاهرا كالصوت الخارج عن ضغط ثقب، أو مايشبه صفير الطائر [1]

وقد برر الدكتور أحمد مختار عمر هذه التسمية بقوله:(وسُميت صفيرية لقوة الاحتكاك معها والسبب في قوة الاحتكاك هو أنه نفس المقدار من الهواء(مع الثاء) يجب أن يمر (مع السين) خلال منفذ أضيق) [2].

والأصوات التي يُسمع لها صفير واضح في رأي بعض المحدثين هي(الزاي والسين والصاد والثاء والذال والشين والظاء والفاء)، غير أن هذه الأصوات تختلف في نسبة وضوح صفيرها فعلى قدر ضيق المجرى يكون علو الصفير ووضوحه، وأعلاها صفيرا (الزاي والسين والصاد) لذلك اقتصرت صفة الصفير عليها دون غيرها [3]

ـ **القلقلة:** وهي صوت يشبه النبرة عند الوقف على عدد من الأصوات وإرادة إتمام النطق بهن[4]، أوهي صوت (صويت) زائد يحدث بفتح مخرج الصوت عند الوقف عليه، فمثلا عند نطقنا لكلمة (الحَذقْ) لا نستطيع أن نقف إلا مع الصويت لشدة ضغط حرف القاف [5].

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن القلقلة ليست في الحقيقة إلا إظهار كل ما في الصوت من جهر لئلا تشوبه شائبة من همس [6] وأصواتها هي: (الجيم والدال والباء والطاء والقاف)، فهي أصوات تشترك في صفتي الجهر والشدة، وهاتان الصفتان لا تجتمعان إلا في أصوات القلقلة وذهب أكثر علماء التجويد إلى أن القلقلة تكون بسكون الحروف السابقة سواء أكانت

---

[1]) انظر الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، غانم قدوري الحمد، ص: 268

[2]) دراسة الصوت اللغوي ،أحمد مختار عمر، ص: 118

[3]) انظر الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، ص: 67

[4]) انظر الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مكي بن أبي طالب ،ص: 124

[5]) انظر الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ،غانم قدوري الحمد ،ص: 259

[6]) انظر الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، ص: 44

الفصل الأول ـــــــ

هذه الستة والحروف المصمتة هي التي مُنِعت من أن تختص ببناء كلمة عربية كثيرة الحروف حتى يكون معها غيرها من حروف الذلاقة وذلك لصعوبتها على اللسان.[1]

أما المحدثون فيقل استعمالهم لهذين المصطلحين (الذلاقة والإصمات)، وهما أكثر استعمالا في كتب التجويد قديما وحديثا.

المبحث الرابع: التشكيل الصوتي (المقاطع الصوتية والنبر والتنغيم):

1-المقاطع الصوتية: يعد الصوت اللغوي العنصر الأول في تشكيل اللغة، وذلك بضم الأصوات بعضها إلى بعض بشكل منتظم، حتى تتألف الكلمات الدالة، ومن ثَمَّ ترتبط هذه الكلمات عبر نظام النحو لتشكل اللغة التي يتواصل بها البشر، ولكن تبقى هناك مرحلة بين الصوت والكلمة هي مرحلة المقطع الصوتي الذي يتوسط بين الصوت والكلمة، أي أن هيكل الكلمة يقوم على المقطع الصوتي الذي يستمد كيانه من الصوامت والصوائت [2].

وتتميز كل لغة بنظام مقطعي خاص يتضح بناء على قيمها وقوانينها الصوتية.

- **تعريف المقطع:** يمكن عرض ثلاث وجهات نظر في تعريف المقطع:

- من الناحية النطقية: يُعرف المقطع بأنه مجموعة أصوات تنتج بنبضة، أو خفقة صدرية واحدة [3]، ويستطيع الدارس أن يضع كفه على أسفل صدره، وينطق بكلمة (كَتَبَ) هكذا [كَ . تَ . بَ] وسوف يحس بضغطات الحجاب الحاجز على الصدر وهي ثلاث تقابل مقاطع الكلمة الثلاثة.

- من الناحية الفيزيائية: المقطع عبارة عن سلسلة من الأصوات تشتمل على قمة إسماع غالبا ما تكون صوت علة[4]، أي أن المقطع يبدو أوضح وأكثر تأثيرا على السمع، فهو يمثل قمة

---

[1]) انظر الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مكي بن أبي طالب ،ص: 136

[2]) دراسة في علم الأصوات، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب ،القاهرة، ط: 1 ،1999 ،ص: 87

[3]) انظر مناهج البحث في اللغة ،تمام حسان ،ص: 139، ودراسة الصوت اللغوي لأحمد مختار عمر ،ص: 285

[4]) انظر أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة أحمد مختار عمر ،عالم الكتب، القاهرة، 1983، ط: 2، ص: 96

الوضوح لاشتماله على الصائت، و الصائت يمثل قمة الوضوح السمعي بالنسبة لسائر الأصوات.

– من الناحية الوظيفية: المقطع تتابع صوتي من الصوامت والصوائت، ويتكون عادة من صائت يعد نواة المقطع تحيطه بعض الصوامت، وقد عَرَّفه الدكتور عبد الصبور شاهين بقوله: (هو مزيج من صامت وحركة . صائت . يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها)[1].

ويمكن أن نعرف المقطع تعريفا شاملا يتلاءم مع النظام المقطعي للعربية بأنه: (مجموعة أصوات تنتج بضغطة صدرية واحدة، تبدأ بصوت صامت يتبعه صائت قصير أو طويل، ويكون الصائت فيه قمة الإسماع .)[2]

ويَتَكوَّن المقطع عادة من ثلاثة أجزاء هي: عنصر البداية والقمة ونقطة النهاية وقد وجد المحدثون صعوبة في تحديد بدء المقطع ونهايته، ولكنهم استطاعوا دائما تحديد وسطه أو أظهر جزء فيه [3]، وهي الصوائت (الحركات).

فالمقطع إذا دفقة هوائية، له نقطة بداية ونقطة نهاية وبينهما عنصر صوتي يمثل القمة في الوضوح السمعي، ويشكل نواة المقطع، وربما تَكَوَّنَ المقطع من عنصرين فقط وفي هذه الحالة فإن نقطة النهاية لابد أن تكون صوتا صائتا، ويسمى الصوت الصائت في الحالتين بالصوت المقطعي، بينما تسمى الصوامت التي تكتنف الصوت الصائت بالأصوات غير المقطعية وبمقدار ما تحتوي الكلمة على الأصوات المقطعية (الصوائت) يكون عدد المقاطع التي تتكون منها الكلمة.[4]

---

[1]) المنهج الصوتي للبنية العربية، عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة،بيروت،1980 ،ص: 38

[2]) المدخل إلى علم أصوات العربية، غانم قدوري الحمد، منشورات المجمع العلمي العراقي،2002، ص: 202

[3]) انظر الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، ص: 87

[4]) النظام الصوتي للغة العربية، دراسة وصفية تطبيقية،حامد بن أحمد الشنبرى، مركز اللغة العربية،جامعة القاهرة،2004،ص: 207

تتعدد المقاطع في اللغة العربية وتتنوع، فمنها القصير والمتوسط ومنها الطويل، ومنها المفتوح ومنها المغلق، وقد تشيع بعض هذه المقاطع في العربية، ويندر استعمال البعض الآخر إلا بشروط صوتية خاصة، ويتفق معظم الدارسين العرب على أن مقاطع العربية خمسة هي:[1]

1- **المقطع الثنائي القصير المفتوح:** ونرمز له بالرمز (ص ح)، ويتكوَّن من صوت صامت تتلوه حركة (صائت) قصيرة، مثل مقاطع الفعل (كَتَبَ) الذي يتكوَّن من ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة كما يلي :(كَ . تَ . بَ)، ويعتبر هذا المقطع من أكثر المقاطع شيوعا في اللغة العربية.

2- **المقطع الثنائي المتوسط المفتوح:** ونرمز له بالرمز (ص ح ح)، ويتألف من صوت صامت تتلوه حركة (صائت) طويلة؛ أي حرف مد ونماذجه الأدوات: لَا . مَا . يَا...

ويشكل هذا النوع من المقاطع نسبة لا بأس بها في اللغة العربية.

3- **المقطع الثلاثي المتوسط المغلق:** ونرمز له بالرمز (ص ح ص)، ويتكوَّن من صوت صامت تتلوه حركة (صائت) قصيرة فصوت صامت، ومثاله: لَمْ . مِنْ . كَمْ... وهذا المقطع بالإضافة إلى المقطعين السابقين من المقاطع الشائعة في الكلام العربي.

4- **المقطع الثلاثي الطويل المغلق:** ونرمز له بالرمز(ص ح ح ص)، ويتألف من صوت صامت تتلوه حركة (صائت) طويلة فصوت صامت، وهذا المقطع قليل الشيوع ونادر الاستعمال، ولا يُعمل به إلا في حالة الوقف على المتحرك أو التضعيف؛ أي أن يكون آخر المقطع ساكن مثل: المقطع (كَانْ)، أو المقطع (رِيمْ) من كلمة كريم و المقطع (سُوقْ)عند الوقف عليهما، أو المقطعين الثاني والثالث من قوله تعالى (ولا الضّالِّين)، أي [وَ . **لَاضْ** . **ضَالْ** . لِيْ . نَ].

[1]) دراسات في فقه اللغة والفنولوجيا العربية، يحي عبابنة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عَمان،ط: 1 ،2000، ص: 16

5- **المقطع الرباعي الطويل المغلق:** ونرمز له بالرمز (ص ح ص ص)، ويتألف من صوت صامت تتلوه حركة (صائت) قصيرة فصوتان صامتان ساكنان، ويعتبر هذا المقطع من أقل المقاطع شيوعا في اللغة العربية، ولا يأتي إلا في أواخر الكلمات الساكنة الوسط في حال الوقف عليها نحو كلمة بِنْتْ أو أُخْتْ أو لَحْمْ...

وهناك من أضاف مقطعا سادسا يأتي في حالة الوقف هو المقطع المتمادي في الطول[1]، وهو مقفل بصامتين، ورمزه (ص ح ح ص ص)، ومثاله كلمة (جَانَّ) في حالة الوقف تصبح: (جانْنْ)، ووجود هذا المقطع في العربية نادر لذلك لم يشر إليه أغلب الدارسين.

يتضح مما سبق أن المقطع العربي لا بد أن يبدأ بصامت، وأن يُثنّى بصائت، أي أنه لابد أن يبدأ بمتحرك (ص ح)، وهذا الشكل هو أساس بناء المقاطع العربية، وقد يزيد حجمه بعنصر أو عنصرين، وإذا انتهى المقطع بصائت قصير أو طويل سُمِّي مقطع مفتوح، لأنه يقبل زيادة أصوات أخرى، وإذا انتهى بصامت سُمِّي مقطع مغلق، أما سبب تسميته بالقصير والطويل والمتوسط فيعود إلى طول المقطع ومدة النطق به.

والكلمة العربية مهما اتصل بها من لواحق وسوابق لا يزيد عدد مقاطعها على سبعة، نحو ما هو موجود في كلمة (فسيكفيكهم) الواردة في الآية:137 من سورة البقرة: قال تعالى: ﴿فَإِنْ آمَنُوا بِمِثْلِ مَا آمَنْتُمْ بِهِ فَقَدِ اهْتَدَوْا وَإِنْ تَوَلَّوْا فَإِنَّمَا هُمْ فِي شِقَاقٍ فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ أو كلمة (أنلزمكموها) الواردة في الآية :28 من سورة هود قال تعالى: ﴿قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِنْ كُنْتُ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّي وَآتَانِي رَحْمَةً مِنْ عِنْدِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنْتُمْ لَهَا كَارِهُونَ﴾. على

[1]) انظر علم الأصوات، برتيل مالبرج، تعريب عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة ،1988، ص: 201

أن هذا النوع نادر في العربية، وإنما الكثرة الغالبة من الكلام العربي تتكون من مجاميع من المقاطع، كل مجموعة لا تكاد تزيد على أربعة مقاطع [1].

ويلاحظ أن اللغة العربية تميل إلى استخدام وتوظيف المقاطع المغلقة؛ أي التي تنتهي بصامت كما أن الأنواع الثلاثة الأولى من المقاطع هي التي يتكوَّن منها نسج الكلمة العربية في الكلام المتصل، فهي تأتي في بداية الكلمة أو وسطها أو آخرها بخلاف النوعين الأخيرين.

2- النبر وقواعده في العربية:

من المعروف أن المقطع والنبر متلازمان في الدرس والتحليل، ذلك أن المقطع حاملا للنبر والنبر علامة من علامات التعرف على المقطع، كما أن دراسة المقاطع الصوتية في اللغة العربية أمر ضروري لمعرفة مواطن النبر في كلماتها.

ولقد تعددت تعريفات النبر عند المحدثين، والقاسم المشترك فيها أن النبر وضوح سمعي يميز مقطعا عن المقاطع الأخرى في الكلام، أي هو وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قُورِن ببقية الأصوات [2]، وهذا الوضوح والبروز ناتج عن قوة ضغط الهواء المصاحبة للظاهرة الصوتية واستمراره وارتفاعه ؛أي أن أعضاء النطق تكون أكثر نشاطا عند النطق بالمقطع المنبور، ولذلك يعرفه الدكتور إبراهيم أنيس بقوله: (النبر هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد فعند النطق بمقطع منبور نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط...)[3]، فالنبر إذن قوة التلفظ وعلو الصوت ووضوحه نتيجة نشاط أعضاء النطق.

وتختلف اللغات في استخدامها للنبر، ففي بعض اللغات يؤدي تغيير موضع النبر في الكلمة إلى تغيير معناها أو نوعها الصرفي (اسم أو فعل...)، فهو بذلك فونيم

---

[1]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 136.

[2]) مناهج البحث في اللغة، حسان تمام، ص: 186

[3]) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ،ص: 138

ثانوي، وتسمى هذه اللغات باللغات النبرية، أما في اللغات غير النبرية ومنها العربية فالنبر فيها لا يحمل أي تغير دلالي على أي مستوى من مستويات اللغة [1].

وقد صنف الدارسون اللغات في عمومها إلى صنفين رئيسين من حيث ثبات النبر ولزومه مقطعا معينا، أو حريته في الانتقال من مقطع إلى آخر في الكلمة الواحدة، وتسمى لغات الصنف الأول باللغات ذوات النبر الثابت، أما الثانية فتسمى اللغات ذوات النبر الحر.

واللغة العربية من ذوات النبر الثابت؛ حيث أن النبر في كلماتها ثابت يخضع لقوانين محددة وليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية كما كان يُنطق بها في العصور الإسلامية الأولى، إذ لم يتعرض له أحد من العلماء العرب القدماء، ولكن المحدثين استطاعوا أن يحددوا مواطن النبر في العربية على ضوء ملاحظة النطق في الفصحى المعاصرة [2].

وبما أن ظاهرة النبر بمعناها الاصطلاحي الحديث كانت مجهولة عند العلماء العرب القدماء فإن تحديد موضع النبر في الكلمة العربية بات أمرا مستعصيا، وترجع أول محاولة لوضع قاعدة للنبر في العربية إلى المستشرقَيْنِ الألمانيين (كِيرْستن . KIRSTEN) و (أربنيوس . ERPINUS) في القرن السابع عشر، ونصت هذه القاعدة على ما يلي: (تقع النبرة على أول مقطع طويل من الكلمة ابتداء من آخرها، وإذا خلت الكلمة من المقاطع الطويلة وقعت النبرة على المقطع الأول منها، ثم إن النبرة لا تقع البتة على المقاطع الطويلة الأخيرة...) [3].

---

[1]) علم اللغة العام: الأصوات، كمال بشر ،ص: 518

[2]) مقدمة في علم أصوات العربية، عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، ص: 188

[3]) دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، ترجمة صالح القرمادي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط: 1 ،1985، ص: 194 والمقاطع الطويلة عنده تقابل المتوسطة عندنا .

الفصل الأول ـــــــ

الفصل الأول ـــــــ

الفصل الأول ـــــــ

الفصل الأول ـــــــ

في درجة النغمة وتنوعها، إنه الآلة التي تعزف نُوتَها وفقا لمقتضياتها وكفاية عازفيها وطبيعة القطعة (الكلام) التي يُراد إبرازها في صورة سيمفونية لها مذاقها الخاص[1].

وعلى الرغم من اختلاف صور التنغيم يمكن حصر نغماته الرئيسية في نغمتين اثنتين، وذلك بالنسبة إلى نهايتهما فقط وهما: النغمة الهابطة والنغمة الصاعدة نتيجة لدرجة توتر الوترين الصوتين، مما يؤدي إلى اختلاف الوقع السمعي.

فالجملة الواحدة قد يتنوع معناها بتنوع صور نطقها مثل عبارة :(يا إلهي)، فقد تحمل معنى التحسر والندم، وقد تحمل معنى الدهشة والاستغراب، وقد تكون لمجرد الدعاء والتضرع بحسب لون النغمة التي تصاحبها في كل حالة.

ومما لا خلاف فيه أن التنغيم يؤثر على معنى الجملة؛ فعندما يكون صاعدا فغالبا ما تكون الجملة استفهامية، وعندما يكون هابطا فالجملة خبرية تقريرية؛ فحين النطق مثلا بجملة: (الزجاج مكسور) بتنغيم صاعد، فإننا نستفهم من السامع إذا كان هذا الحدث صحيحا، أما عند النطق بها بتنغيم هابط فإننا نخبره بالحدث.

وأكثر ما يستخدم التنغيم في اللغات للدلالة على المعاني الإضافية كالتأكيد والانفعال والدهشة والغضب...، ومن أمثلته في اللغة المعاصرة حرف الجواب (لا)، إذا نطقناه بنغمة هابطة يكون المقصود به التقرير أي: لا أوافق، أما إذا نطقناه بنغمة صاعدة أصبح يحمل معنى الدهشة أو الاستنكار.

وإذا عدنا إلى تتبع جذور ظاهرة التنغيم في تراثنا العربي فإننا نجد خلافا كبيرا بين الدارسين المعاصرين حول أصالة هذه الظاهرة من عدمها في الدرس اللغوي العربي القديم.

فذهب فريق من الباحثين إلى اعتبار هذه الظاهرة من القضايا المستحدثة في الدرس اللغوي العربي، ونفى تطرق القدماء إليها، أو مجرد الإشارة إلى ما يشبهها ويتقدمهم الدكتور

[1]) انظر علم اللغة العام: الأصوات، كمال بشر، ص: 531

تمام حسان إذ يقول: (ولا يفوتني هنا أن أشير إلى أن دراسة النبر ودراسة التنغيم في العربية الفصحى يتطلب شيئا من المجازفة، ذلك لأن العربية الفصحى لم تعرف هذه الدراسة في قديمها ولم يسجل لنا القدماء شيئا عن هاتين الناحيتين.)[1]

وإلى مثل هذا ذهب برجشتراسر في كتابه (التطور النحوي) إذ يقول: (إننا نعجب كل العجب من أن النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط أصلا، غير أن أهل الأداء والتجويد رمزوا إلى ما يشبه النغمة، في إجابة مسألة كيف حال العربية الفصحى في هذا الشأن)[2].

فهذا الفريق يرى أن علماء اللغة القدماء رغم اهتمامهم بالدراسات الصوتية للغة العربية إلا أنهم لم يتطرقوا، بل أغفلوا جوانب صوتية مهمة كالنبر والتنغيم، أو أنهم لم يدرسوها دراسة مستفيضة كغيرها من الظواهر والمباحث الصوتية الأخرى.

أما الفريق الثاني من الباحثين فيقر بأصالة ظاهرة التنغيم في تراثنا العربي، ويرى أن القدماء قد أدركوا هذه الظاهرة وأشاروا إليها في كتبهم، وخاصة تلك المتعلقة بالدرس الصوتي القرآني فعدم وضع قواعد لها وتخصيص مباحث مستقلة لهذه الظاهرة في كتب القدماء لا يعني مطلقا الحكم بعدم معرفة القدماء لها، وإدراك أهميتها في الحدث الكلامي. ومن هؤلاء الدكتور أحمد كشك الذي خصص فصلا كاملا في كتابه (من وظائف الصوت اللغوي) لدراسة ظاهرة التنغيم، وذهب فيه إلى أن القدماء كان لهم تصور لهذه الظاهرة، وأدركوا دورها في الفهم النحوي، حيث يقول: (وقدامى العرب وإن لم يربطوا ظاهرة التنغيم بتفسير قضاياهم اللغوية، وهم إن تاه عنهم تسجيل قواعد لها فإن ذلك لم يمنع من وجود خطرات ذكية لمَّاحة تعطي إحساسا عميقا بأن رفض هذه الظاهرة تماما أمر غير وارد، وإن لم يكن لها حاكم من القواعد.)[3].

---

[1]) مناهج البحث في اللغة، حسان تمام، ص: 164

[2]) من وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، ص: 55

[3]) من وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، ص: 56

الفصل الأول ـــــــ

نطقه وكلامه غير واضح، فمثلا عند نطقك للجملة الاستفهامية: هل حضر أخوك ؟ بنغمة الإخبار كنت خارجا عن النظام الأدائي للغة العربية .[1]

2- وظيفة نحوية: وهي الوظيفة الأساسية للتنغيم في العربية، إذ هي العامل الفاعل في التمييز بين أنماط التركيب، والتفريق بين أجناسها النحوية كالتمييز بين التقرير والاستفهام عند غياب الأدوات، كما يميز بين الأساليب المختلفة من تعجب ونداء وشرط [2]... أي التفريق بين أنواع الجمل وبيان وظائفها لا يتم أحيانا إلا عن طريق التنغيم، فمثلا حين ننطق جملة: (وصل القطار) بنغمة هابطة تكون الجملة إخبارا، وعند النطق بها بنغمة صاعدة تكون استفهاما، وهكذا يمكن أن تحمل الجملة معنى التهديد أو السخرية آو التعجب تبعا لصورة التنغيم التي تنطق بها.

3- وظيفة تأثيرية أو تعبيرية: ونعني بها الدلالة عما يجيش في نفس المتكلم من مشاعر وانفعالات نفسية [3]، وهذه الوظيفة تتصل بالمتكلم أكثر من اتصالها بنظام اللغة فمثلا نغمة المتكلم الثائر أو المصمم على شيء صاعدة بخلاف نغمة المتكلم الهادئ المستقر الهابطة.

---

[1]) انظر التنغيم في التراث العربي، عليان بن محمد الحازمي، مقال من موقع: www.dahsha.53012/ com.

[2]) انظر علم اللغة العام: الأصوات، كمال بشر، ص: 541

[3]) انظر علم الصوتيات، عبد العزيز أحمد علام، مكتبة الرشد ناشرون، الرياض، ط: 3، 2009، ص: 322

الفصل الثانى

دلالةُ الصوامتِ

والصوائتِ فى ديوان

(هوامش على الهوامش)

المبحث الأول: القيمة التعبيرية للأصوات في الشعر

1- الدلالة الصوتية في الشعر:

إن الذّرة هي لبنة الكون المادي، والخلية لبنة الكائن الحي، واللّبنة هي شيء متناه في الصّغر وتحتفظ بكل صفات البناء الكبير، فالبناء الكبير سواء الكون أم الحياة كلاهما يحتفظان بصفة اللّبنة الأولى ولولا وُجُود هذه الصّفات في اللّبنة الأولى لما وجدت في الكون والحياة، فالشّيء يأخذ حكم أجزائه لأنه يُوجد من خلال اجتماعها، فلو كان الجزء ميتاً وأضفناه إلى آخر مثله لحصلنا على بناء ميت لا حياة فيه، والذّرة كائن متحرك وهي لبنة الكون، فالكون كائن متحرك والخلية كائن حي وهي لبنة الحياة، فالكائن المخلوق من خلية هو كائن حي [1].

واللُّغة مؤلفة من كلمات ذات دلالات في الواقع، وهذا يقتضي ضرورة أن يكون الصوت ذاته له دلالة كونه لبنة الكلمة، ولو انتفت عن الصوت دلالته لانتفت عن الكلمة دلالتها ضرورة وصارت كلمة ميتة لا حياة فيها.

وكما أنَّ الذّرة لا تظهر في الواقع بفاعلية إلا إذا أضيفت إلى غيرها ضمن علاقة معينة، كذلك الصوت لا تظهر قيمته الدلالية إلا إذا أضيف إلى غيره ضمن علاقة معينة، فتظهر دلالة الكلمة من خلال اجتماع أصواتها، وإذا أردنا أن نحدد دلالة هذه الأصوات فيجب أن ندرسها من حيث مخارجها وكيفية نطقها وفي سياق نصي أدبي متناغم ومتناسق.

ذلك أن القيمة التعبيرية للأصوات تأتي بوجودها في كلمة والكلمة في سياق، إذ لا قيمة للصوت خارج السياق، لأنه في النسق تبرز المناسبة بين الصوت والمعنى.

إن هذه الطاقة الصوتية الدلالية لا تخالف المبدأ اللساني العام القائل باعتباطية العلامة اللسانية ففي اللغة الشعرية كثيرا ما يختفي هذا المبدأ، حيث ينصهر الشكل مع

---

[1]) أصوات الحروف لها دلالات مستقلة قائمة فيها، سامر الإسلامبولي: مقال من موقع:
http://www.amrallah.com/ar/showthread.php?t=546&goto

المضمون، واللفظ مع المعنى والصوت مع الدلالة، وتلبس الوحدات الصوتية دلالات وإيحاءات لا توجد في قواعد اللغة، ويزداد الشعر جمالا كلما استطاع الشاعر أن يوظف هذه القدرات الصوتية الكامنة.

وتبدو مهارة الشاعر الفنية قوية في اختياره لهذه الأصوات لتتطابق مع تجربته الشعرية، وفي تموضعها وتوزيعها داخل النص الشعري.

والقيم التعبيرية للأصوات تنبع من دقة اختيارها، ووضعها في نسق صوتيّ خاص ليناسب تلك الدلالات والإيحاءات، فيسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك فالكلام صوت بحروف مقطعة دالة على معانٍ مفهومة من مخارج مختلفة.

والعلاقات الدلالية والإيحائية تتولد من جرس الصوت ذاته، فالمناسبة بين الصوت ودلالته تبرز في الكثير من الألفاظ، قال ابن جني: (فإنّ كثيرا من هذه اللغة وجدته مضاهياً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبّر بها عنها) [1].

والشعر فن من الفنون ونوع من أنواع العمل الأدبي، أساسه وجوهره اللغة بمعطياتها الصوتية والدلالية والجمالية والمعجمية والبلاغية، ووظيفة اللغة في النص الشعري وظيفة تعبيرية انفعالية توصيلية إفهامية إمتاعية، تعكس أثر المعطيات الثقافية والنفسية والسياسية...، وتعبر عن دواعي التجربة الشعورية وتبين أبعادها.

ولما كانت الكلمة صورة صوتية وتصور ذهني؛ أي تحمل في الوقت ذاته قطب الصوت وقطب الدلالة فإنها تصبح في النص الإبداعي إشارة حرة وتجربة جمالية يطلقها المبدع صوب المتلقي.

[1]) الخصائص، ابن جني، ج 1، ص: 66

وإذا كانت غاية المبدع وهمّه الأول هو نقل تجربته الشعرية للمتلقي، وجعله يشعر بانفعال مماثل أو قريب من انفعاله هو فإنه لا يحصل له ذلك إلا من خلال اللفظ الجميل والمناسب.

وكلما كانت الكلمات متآلفة المقاطع ومتناسقة الأصوات اشتدّ تأثيرها في العقل، وحَسُن وقعها لدى النفس فاختيار الشاعر لأصوات قصيدته شبيه باختيار الرسام لألوان لوحته، أي أن الأصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر فالأصوات ألوان الشاعر لذلك نجده يختار منها تلك الأصوات التي تلفت بقوتها الانتباه، وتستحوذ بصفاتها المميزة على الأذهان، وتناسب مضمون النص وتشحن معانيه وتصبغه بصبغة جمالية جذابة، فتحمل بذلك كله ما يريد الشاعر إيصاله على أتم حال، وتفرض سيادتها على المتلقي وتأسر فكره ووجدانه.

فالنص الشعري الفني يحمل عوامل صوتية من شأنها أن تؤثر إيجابا أو سلبا في أسلوبه وغايته تتمثل في الملامح التمييزية لأصوات هذا النص كالجهر والهمس والتفخيم والشدة والرخاوة، إلى جانب الظواهر الصوتية الأخرى كالنبر والتنغيم والمقاطع الصوتية، وبيان الأثر الذي تتركه هذه العوامل من الناحية الدلالية [1]، وهو ما سنحاول دراسته في الفصلين القادمين من البحث.

[1]) انظر التحليل الصوتي للنص، مهدي عناد أحمد، رسالة ماجستير، جامعة نابلس بفلسطين، 2011، ص: 10

2- دلالة الأصوات في الديوان:

نشير في البداية إلى أن المعاني والدلالات التي سنحاول استيحائها من الديوان ليست سابقة للأصوات وإنما هي حادثة بحدوثها، وناتجة من تفاعل الأصوات وتجاورها وتنسيقها بصورة خاصة؛ أي أننا لا نتحدث عن علاقة معيارية بين الصوت والدلالة، ولكننا نفترض احتمال وجود هذه العلاقة بين التشكيل الصوتي للديوان ودلالاته المختلفة.

ورغم عدم وجود قوانين قياسية مطردة تحكم علاقة الأصوات بالمعاني فإن أغلب الدارسين لا ينكر أن التشكيل الصوتي للنص يعطيه طابعا مميزا، وقد نشعر بذلك ونستطيع وصفه، وقد نشعر به ولا نستطيع وصفه، والبحث في هذه العلاقة من شأنه أن يقودنا إلى إدراك جماليات النص، وبلوغ متعته التي تحصل من خلال انسجام الصوت مع المعنى والسياق العام للقصيدة.

والشاعر نزار قباني يمتاز بلغة خاصة، فهو يتخير أصوات قصائده وينتقيها ويحاول صناعتها وتلوينها بجرأة، محاولا تفجير القيم الشعرية للأصوات من خلال سياقها، فيجعلها تتفاعل وتتحرك بانسيابية عجيبة وبذلك يترك لها المجال لتفصح عن مشاعره وتترجم أفكاره ومعانيه.

كما أننا سنعتمد أحيانا على الدراسة الإحصائية لنسب توزيع أصوات محددة في قصائد الديـوان أو مقاطعها بغية تسهيل استنتاج النتائج من مقدمات واضحة محددة المعالم، وإعطاء بعض الإشارات التي تساعد على ولوج العالم المجهول والشائك للنص الشعري.

وسنحاول أن لا تبقى تلك الدراسة الإحصائية مجرد أرقام وبيانات صماء، وذلك بتحويلها إلى تأويلات وتفسيرات ذات قيمة لا تخرج عن الإطار العام للنص وسياقه، وهنا تكمن صعوبة المهمة لأن استيحاء الدلالة من الأصوات أو ما يسمى بشعرية الأصوات [1] عمل شاق

[1]) اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، رابح بوحوش، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص:27

ومضني، ويتطلب الصبر وطول التأمل وإعمال الفكر ويقظة الشعور ومعاودة النظر بعد النظر، والظفر بهذه الغاية من شأنه أن يكشف عن عمق سحر الديباجة اللغوية وأسرارها الشعرية في ديوان هوامش على الهوامش وهو غاية ما نبتغيه.

المبحث الثاني: دلالة الصوائت في الديوان:

إن الدارس لديوان (هوامش على الهوامش) يلمس السيطرة الواضحة للنزعة التشاؤمية، والنظرة الضبابية القاتمة، والنبرة الحزينة المتألمة على قصائده، بسبب توالي الانهزامات والنكسات العربية المتتالية من جهة، وتردي أوضاع الأمة العربية على مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية والفكرية لذلك برزت الصوائت بنوعيها القصيرة والطويلة بوضوح في قصائد الديوان، وأدت وظيفة هامة في إبراز مشاعر الحزن والأسى التي تخيم على أغلب أسطره الشعرية.

وحتى يتضح ذلك بشكل جلي رصد البحث نسب ورود الصوائت الطويلة في قصائد الديوان فكانت النتائج المدونة في الجدول التالي:

قصائد الديوان	الألف		الياء		الواو		مجموع الصوائت في القصيدة	نسبة صوائت القصيدة في الديوان
	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة		
هوامش على دفتر النكسة	239	66,20	64	17,72	58	16,06	361	%17,96
هوامش على دفتر الهزيمة	221	66,96	62	18,78	47	14,24	330	%16,42
الديك	118	64,83	56	30,76	08	04,39	182	%09,05
من يوميات شقة مفروشة	136	66,66	36	17,64	32	15,68	204	%10,15
تاريخنا ليس سوى إشاعة	156	79,18	24	12,18	17	08,62	197	%09,80
البحث عن سيدة اسمها الشورى	192	75,88	26	10,27	35	13,83	253	%12,59
إلى أين يذهب موتى الوطن؟	134	63,20	46	21,69	32	15,09	212	%10,55
الكتابة بالحبر السري	151	55,92	28	10,37	91	33,70	270	%13,43
المجموع في الديوان	1347		342		320		2009	- - -
النسبة في الديوان	%67,04		%17,02		%15,92		- - -	- - -

ونعني بمصطلح التواتر عدد مرات ورود الصائت في القصيدة، أما النسبة فيراد بها نسبة الصائت في القصيدة وتحُسب بقسمة التواتر على مجموع الصوائت في القصيدة، وأما نسبة صوائت القصيدة في الديوان فتُحسب بقسمة مجموع الصوائت في القصيدة على مجموع

الصوائت الكلية في الديوان(2009)، وأما النسبة في الديوان فتُحسب بقسمة مجموع الصائت في الديوان على مجموع الصوائت الكلية في الديوان(2009).

أ-دلالة الصوائت القصيرة في الديوان:

حاول البحث بيان بعض إيحاءات الصوائت القصيرة التي أَثْرَتْ بها البعد الدلالي لبعض قصائد الديوان على اعتبار أن هذه الصوائت لا تتميز عن الصوائت الطويلة إلا بصفة القصر في زمن النطق والسرعة في التلفظ، لذلك سنركز من خلالها على الصفات التي لن تُذكر في الصوائت الطويلة كالخفة والثقل والعلو والانكسار...

فالصائت القصير(الفتحة) يتميز بالخفة والسهولة ،والسرعة في الأداء ،لأن اللسان معها يكون مستويا راقدا في قاع الفم[1] كأنه في وضع الراحة، وكلها مؤشرات صوتية تنسجم مع أفعال وتصرفات الحاكم العربي المستبد الذي يفعل ما يشاء، ودون عناء لغياب من يردعه من ضمير أو قانون أو معارضة، وفي ذلك يقول الشاعر مشبها هذا الحاكم العربي بالديك العدواني:

* فِي حارتنا

* ثمَّة ديك عدواني

* نازي الأفكار

* سرق السلطة بالدبابة

* ألقى القبض على الحرية والأحرار

* ألغى وطنا

---

[1]) انظر دراسة الصوت اللغوي لأحمد مختار عمر، ص:151، وانظر علم اللغة العام . قسم الأصوات . كمال بشر، ص:466

* ألغى شعبا

* ألغى أحداث التاريخ

* وألغى أسماء الأزهار[1]

فما يلاحظ في هذا المقطع الشعري أن الصائت القصير(الفتحة) رفد الدلالة العامة للمقطع بإيحاءات الخفة والسهولة التي يجدها الحاكم المستبد في ارتكاب جرائمه في حق الشعوب العربية، من خلال طمس معالم هوية الشعب من لغة وتاريخ ووطنية، ليصل إلى درجة إلغاء مفهومي الوطن والشعب من قاموسه السياسي، وتمتد فظائعه بيسر لتمس مظاهر الجمال والأنس في الكون كجمال الأزهار، وكل ما هو عفوي وجميل في البلاد.

ومن زاوية أخرى فإن تلك الخصائص الصوتية للفتحة (اللسان معها يكون مستويا مستلقيا في قاع الفم) تعبر عن تخاذل الشعوب العربية، وخمولها وصمتها عن مظاهر القمع الممارسة عليها من طرف حكامها، فحالها شبيه بحال اللسان الذي يتخذ وضع الراحة والسكون عند النطق بالفتحة، دون بذل جهد أو عناء لاسترجاع كرامتها المسلوبة.

أما الكسرة فتتميز بكونها صائتا قصيرا منخفضا منكسرا لانكسار الشفتين، وتراجعهما إلى الخلف في أثناء النطق به مع تدلي اللسان وانخفاضه [2]، وهي مؤشرات صوتية تتصاقب مع المعنى العام لقصائد الديوان، وما فيها من آلام الهزائم والنكسات والانكسارات، وتراجع أوضاع الأمة وخمولها.

---

[1]) ديوان هوامش على الهوامش، ضمن الأعمال السياسية الكاملة لنزار قباني، منشورات نزار قباني،بيروت، لبنان، ط:2 ،1999: ص: 29

[2]) انظر النظام الصوتي للغة العربية، حامد بن أحمد بن سعد الشنبرى، مركز اللغة العربية ،جامعة القاهرة، 2004، ص:41، و انظر علم اللغة العام . قسم الأصوات . كمال بشر ،ص:466

فالشاعر يعبر عن أسفه وحسرته، ويترجم حرقته بنفسية منكسرة مغلوبة، حين يرى خيرات أمته وثرواتها الباطنية تُهدر عبثا، ولا يُنتفع بها كسلاح يعضد سلاح المعركة، ويساهم في تطوير الشعوب العربية ورقيها إذ يقول:

* كان بوسع نفطنا الدافق بالصحاري

* أن يستحيل خنجرا

* من لهب ونار

* لكنه وا خجلة الأشراف من قريش

* يراق تحت أرجل الجواري

* في كل عشرين سنه

* يأتي إلينا رجل مقامر ليرهن البلاد

* على طاولة القمار [1]

فقد هيمنت الكسرة على هذا المقطع الشعري معبرة عن معاني الأسف والخجل، وما يلازمهما من انكسار وذل وندم على أوضاع الأمة العربية، بعد أن أصبحت ثرواتها تبذر في مجالس اللهو والقمار بدل أن تكون سلاحا في وجه الأعداء.

ويواصل الشاعر انتقاد أوضاع أمته المنتكسة المغلوبة على أمرها مستغلا ما يتميز به صائت الكسرة من صفتي الانكسار والتراجع، ليعبر بهما عما آلت إليه سياسة البلاد فيقول:

* بلاد بكعب الحذاء تُدار

* فلا من حكيم

[1]) الديوان: ص: 10

* ولا من نبي

* ولا من كتاب

* بلاد بها الشعب يأخذ شكل الذباب

* بلاد

* يُدير المسدس فيها شؤون الحوار.[1]

بقي أن نشير إلى بعض إيحاءات الصائت القصير الثالث (الواو)، وهو صائت قصير ضيق مدوّر يمتاز بكونه أثقل الصوائت القصيرة، لأن النطق به يتطلب جهدا ومشقة، بسبب تقلص عضلات الفم وتدوير الشفتين وبروزهما للأمام [2].

وهذه الخصائص الصوتية تتساوق مع نفسية الشاعر الحزينة بعد النكسة، وما يعانيه من ضيق الصدر وثقل الهموم التي تنوء بحملها الجبال، لأن شاعرنا قومي النزعة يحمل هموم أمته ويتألم لأوجاعها وذلك ما زاد من فداحة الهزيمة وأثرها على نفسيته، فقد صارت الحياة بزينتها لا طعم لها عند الشاعر من جراء تلك النكسة، وأصبح كل ما في الحياة ثقيل الوطء على نفسيته فهو يقول:

* مالحة في فمنا القصائد

* مالحة ضفائر النساء

* والليل والأستار والمقاعد

---

[1]) الديوان: ص: 59

[2]) انظر علم اللغة العام . قسم الأصوات . كمال بشر، ص:466، وانظر الأشباه والنظائر في النحو، للسيوطي، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط:1، ج1/ 179

* مالحة أمامنا الأشياء

* جلودنا ميتة الإحساس

* أرواحنا تشكو من الإفلاس

* أيامنا تدور بين الزار والشطرنج والنعاس

* هل نحن (خير أمة أخرجت للناس:)؟ [1]

فقد استحال كل شيء عنده بعد الهزيمة إلى ملح أُجاج لا يستساغ، وجثمت الهموم على صدره، وأثقلت الأحزان فؤاده حتى أفقدته لذة الإحساس بالأشياء، بل أماتت إحساسه وأفلست روحه حتى صار يشك في كون أمته هي التي وصفها المولى عز وجل بأنها خير الأمم.

كما أن ثقل الضمة يوحي بثقل الإرث التاريخي التليد للأمة العربية، وما حققته من انتصارات وأمجاد عبر العصور، هذا الإرث الذي ضيعه جيل النكسة والهزيمة، وكان الشاعر يتمنى أن تعود تلك البطولات والأمجاد، وتتجسد على أرض الواقع من خلال هزيمة اليهود، ولا تبقى مجرد حكايات مروية وقصص مكدسة في علب الأفلام إذ يقول:

* فخالد وطارق وحمزة

* وعقبة بن نافع

* والزبير والقعقاع والصمصام

* مكدسون كلهم في علب الأفلام [2]

---

[1]) الديوان: ص: 10

[2]) الديوان: ص: 18

ب- دلالة الصوائت الطويلة في الديوان:

ـ دلالة الألف في قصائد الديوان:

عند استقراء نتائج الجدول نجد أن الصائت الطويل الألف قد تواتر 1347 مرة، وهو ما يشكل نسبة 67,04% [1]، وبذلك هيمن على بقية الصوائت الطولة في الديوان وهو صائت مجهور يمتاز بشدة الوضوح السمعي وقوة الإسماع، وذلك ما يتناسب مع سياق قصائد الديوان؛

فالشاعر في مقام انتقاد لأوضاع

أمته، فكان لزاما عليه أن يجهر بصوته مدويا ويُسمع خطابه لأقاصي جزيرة العرب وأدانيها ذلك أن عهد التكتم والتستر قد ولى بعد نكسة يونيو1967 التي أماطت اللثام عن حقيقة الأنظمة العربية وحكامها، وانتهت معها مسرحية الزيف التي طالما كنا نسمعها في خطبهم عن قرب نهاية الكيان الصهيوني، وتحرير فلسطين وعودة أمجاد الأمة العربية فهذه اللغة القديمة لم يعد لها صدى في الأسماع وحان الوقت لتحل محلها لغة الصراحة والواقع، فهو في بداية قصيدة: (هوامش على دفتر النكسة) ينقل خبر وفاة تلك اللغة القديمة، وما رافقها من فكر قاد إلى الهزيمة إذ يقول:

* أَنْعِي لكم يا أصدقائي اللغة القديمة * أَنعي لكم

* كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة

* أنعي لكم أنعي لكم

* نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة. [2]

---

[1]) يمثل العدد 1347 عدد مرات ورود الألف في الديوان، وتحسب نسبته بقسمة تواتره في الديوان على مجموع الصوائت في الديوان(2009)، أي (2009/1347)*100= 67،04

[2]) ديوان هوامش على الهوامش، ضمن الأعمال السياسية الكاملة لنزار قباني، منشورات نزار قباني،بيروت، لبنان، ط:2، 1999، ص: 01 .

وتزداد تلك الرغبة في إسماع الرأي والتصريح بالحقيقة حين يشخص الشاعر أسباب الهزيمة فيقول:

* إذا خسرنا الحرب لا غرابه

* لأننا ندخلها

* بكل ما يملك الشرقي من مواهب الخطابه

* بالعنتريات التي ما قتلت ذبابه

* لأننا ندخلها

* بمنطق الطبل والربابه

* السر في مأساتنا

* صراخنا أضخم من أصواتنا

* خلاصة القضيّه

* توجز في عباره

* لقد لبسنا قشرة الحضاره

* والروح جاهليه

* بالناي والمزمار

* لا يحدث انتصار. [1]

[1]) الديوان، ص: 05 . 06

فقد كان للألف وظيفة كبيرة في إبراز رأي الشاعر وإسماع صوته عاليا، وبلغة صريحة واضحة لما يمتاز به من وضوح سمعي، كما في الكلمات (لا غرابه . الخطابه . العنتريات . ذبابه . مأساتنا . قاماتنا . انتصار)، وعضدت الألف في إظهار هذا الإسماع الدلالة المعجمية لكلمات (الطبل . الربابه . صراخنا . أصواتنا . الناي والمزمار)، لما فيها من صخب وجرس قوي وصوت عال مسموع.

كما أن الألف صائت طويل له سمة الامتداد والاستمرار، بسبب سعة مخرجه وخروج الهواء حرا طليقا وانفتاح الفم والحلق على مداه في أثناء خروجه [1]، ولعل امتداد النَفَس وطوله واستمراره عند النطق بالألف يتناسب مع طول المعاناة التي عبر عنها الشاعر، ويسهم في إخراج تلك المشاعر المكبوتة وتفجير تلك الشحنات الدفينة، وبذلك صاحب الألف طول النَفَس الصادر من أعماق الشاعر المجروحة والمتوجعة حسرة على ما أصاب أمته من تخلف وخضوع واستسلام فنراه يصف هذا الوطن بقوله:

* بلاد
* تجيد كتابة شعر المراثي
* وتمتد بين البكاء وبين البكاء
* جميع مدائنها كربلاء
* بلاد
* تحاول أشجارها
* من اليأس
* أن تتوسل تأشيرة للسفر. [2]

[1]) انظر الكتاب لسيبويه، ج4/ 136، و سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج1/ 8

[2]) الديوان، ص: 59

ونراه يفرغ تلك الأحزان الدفينة في قصيدة (تاريخنا ليس سوى إشاعة) بنظرة سوداوية قاتمة فيقول:

* من أين يأتينا الفرح؟
* ولوننا المفضل السواد
* نفوسنا سواد
* عقولنا سواد
* داخلنا سواد
* حتى البياض عندنا
* يميل إلى السواد
* من أين يأتينا الفرح؟
* ونحن من يوم خرجنا من فلسطين
* تحولنا إلى رماد [1]

ولا شك أن هذين المقطعين الشعريين يبينان بجلاء امتداد معاناة الشاعر وحزنه العميق، فقد جعل من بلاد العرب موطنا للحزن السرمدي الذي يوصل صاحبه إلى ذروة اليأس والقنوط حين تحاول الأشجار في هذا الوطن الرحيل قبل الإنسان، ويخيم السواد على نفوس وعقول الناس وكل ذلك يعزى إلى حالة الوهن والضعف التي تعيشها الأمة العربية منذ اغتصاب فلسطين وعجزها عن تحريرها في نكسة يونيو 1967.

وما يلاحظ أن الصائت الطويل (الألف) يسجل حضوره في جُلِّ الأسطر الشعرية من المقطعين متناغما مع الدلالات التي عبر عنها الشاعر، وحاملا لبؤرة الدلالة السياقية المتمثلة في التنفيس عن الحزن الدفين وإظهار طول المعاناة واستمرارها التي عصفت بالشاعر وقومه وأحالتهم إلى رماد.

[1]) الديوان، ص: 43

كما تفضي سمة الانفتاح التي يتميز بها هذا الصائت الطويل (الألف) إلى بعض الدلالات التي عبر عنها الشاعر في الديوان، فهو في قصيدة (هوامش على دفتر النكسة) يدعو أمته العربية إلى الانفتاح على الشعوب والأمم المتقدمة والاستفادة مما وصلت إليه، كما يدعوهم إلى الخروج من دائرة التقوقع والجمود والتحرر من قيود الماضي فيقول:

* خمسة آلاف سنه
* ونحن في السرداب
* يا أصدقائي
* جربوا أن تكسروا الأبواب
* أن تغسلوا أفكاركم وتغسلوا الأثواب
* أن تبحروا إلى بلاد الثلج والضباب
* فالناس يجهلونكم في خارج السرداب [1].

فعند النطق بالألف ينبسط اللسان بقاع الفك الأسفل في وضع قريب من وضع الراحة، وتوصف الصوائت حينئذ بأنها واسعة أو منفتحة، هذه الصفة المائزة للألف ساهمت في تأكيد دعوة الشاعر قومه أن يكسروا أبواب السراديب، ويخرجوا من دوائر التخلف والجمود وينفتحوا على غيرهم من الشعوب، ويتخلصوا من ربقة الماضي الذي يأسر أفكارهم وحتى أشكالهم، لأن الشاعر يعتبر هذه الأوضاع والأحوال من مسببات النكسة والهزيمة.

ومن لطائف ما بدا لي من مناسبة بين هذا الصائت الطويل ودلالات قصائد الديوان أن الرسم الكتابي للألف كما وصفه بعض الباحثين في أشكال الخطوط ورسمها وتطورها شبيه بالرقم 1، ومن معاني هذا الحرف عندهم أنه يدل على الفرد من الرجال؛ أي أن كل فرد لا شبيه له يسمى ألفا، فهو إذن يشترك مع الرقم 1 في شكله ودلالته، كما أن حرف الألف عند

[1]) الديوان، ص: 08 . 09

الفينيقيين مشتق من رأس الثور وهو يدل على القوة والبطش[1] ،هذه السمات التي تميز حرف الألف في شكله الكتابي تتوافق مع أغلب المعاني والدلالات التي تضمنتها قصيدة (الديك) التي عبر فيها الشاعر عن ظلم واستبداد الحاكم العربي فهو يقول:

* في حارتنا

* ديك سادي سفاح

* فهو الواحد وهو الخالد

* وهو المقتدر الجبار

* في حارتنا

* ثمة ديك عدواني

* نازي الأفكار

* سرق السلطة بالدبابة

* ألقى القبض على الحرية والأحرار

* في حارتنا

* ديك من أصل عربي

* فتح الكون بآلاف الزوجات

* في حارتنا

* ثمة ديك أمِّي

[1]) انظر موسوعة الحروف في اللغة العربية، إميل يعقوب، دار الجيل، بيروت، ط:2 ،1995، ص:248، وانظر مقال بعنوان: سيميائية الحرف العربي قراءة في الشكل والدلالة، مزوز دليلة،، من منشورات الملتقى الثالث (السيمياء والنص الأدبي) بجامعة محمد خيضر، بسكرة. ص:267

* يرأس إحدى الميليشيات

* لم يتعلم إلا الغزو

* وإلا الفتك

* في بلدتنا

* يذهب ديك

* يأتي ديك

* والطغيان هو الطغيان

* والمسحوق هو الإنسان [1]

فقد أسهم الألف بما يحمله رسمه الكتابي من معاني الوحدانية والتفرد والقوة والجبروت في بيان صفات هذا الحاكم العربي المتجبر الذي انفرد بالسلطة وطغى وتجبر في الحكم.

2- دلالة الياء في قصائد الديوان:

ثم يأتي الصائت الطويل (الياء) ثانيا بتواتر قدره: 342 مرة؛ أي ما يشكل نسبة 17,02% وهي نسبة قليلة مقارنة بنسبة الصائت الطويل السابق (الألف)، والياء صائت أمامي ضيق كما يصفه المحدثون[2]، ويصفه ابن سينا بقوله:(وأما الياء المصوتة الصائتة . وأختها الكسرة فأظن أن مخرجها مع أدنى تضييق للمخرج ،وميل سلس به إلى أسفل)[3].

فصفة الأمامية فيه تلائم معاني التقدم والتصدي والانتصار في الحروب ، وحين تقترن هذه الصفة (الأمامية) بصفة (الضيق القليل للمخرج) تصبح تلك المعاني زائفة ومحصورة أي لا توجد إلا في أذهان وعقول أصحابها من الحكام وأبواقهم من الإعلاميين، فهي انتصارات وهمية

[1]) الديوان، ص: 28

[2]) انظر شرح المقدمة الجزرية، غانم قدوري الحمد، مركز الدراسات والمعلومات القرآنية، جدة، ط:1، 2008، ص:237

[3]) أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:84

زائفة واقتران هاتين الصفتين يتساوق مع تلك المعاني التي عبر بها الشاعر عن محاولة الحكام العرب خداع شعوبهم في الحروب، وإيهامهم بعكس ما هو واقع، وبصنيعهم هذا يضيقون أفق شعوبهم، ويجعلونهم لا يرون إلا ما يرونه هم من أوهام وسراب، وهذا ما حدث للشعوب العربية في حروبها ضد الصهاينة وتكرر السيناريو (الفيلم) ذاته في حرب الخليج التي قادها العراق ضد قوى التحالف سنة 1991، فقد كانت وسائل الإعلام الرسمية تنقل حربا غير التي تجري على أرض الواقع، مما جعل أغلب الشعوب العربية تتجاوب معها وتحلم بالانتصار العربي الذي طال انتظاره، لكنها تصُاب بخيبة وصدمة جديدة وتضيف نكسة أخرى إلى دفتر النكسات، وفي ذلك يقول الشاعر:

* في كل عشرين سنة

* يأتي إلينا نرجسي عاشق لذاته

* ليدعي بأنه المهدي والمنقذ

* والتقي والنقي والقوي والحكيم والعليم

* بعد أسابيع من الإبحار في مراكب الكلام

* لم يبق من قاموسنا الحربي

* إلا الجلد والعظام

* نموت في حرب الإشاعات

* وفي حرب الكنايات

* مضحكة مبكية

* معركة الخليج

* لا حربنا حرب ولا سلامنا سلام

* جميع ما يمر في حياتنا

* ليس سوى أفلام

* لم ننتصر يوما على ذبابة

* لكنها تجارة الأوهام[1]

ويرى عباس حسن أن الياء إذا تحرك ما قبلها بالكسر فإنها تعطينا صورة الحفرة العميقة والوادي السحيق وتكشف عما في صميم الإنسان أو الأشياء [2].

فصوت الياء حسب رأيه يصلح للتعبير عن المعاني الباطنية والأفكار العميقة، وهو ما استغله شاعرنا في معرض حديثه عن الأمل المرجو من الجيل الذي سيأتي من بعد الهزيمة أو النكسة ،هذا الجيل الذي نصحه الشاعر بأن يحدث تغييرات عميقة وجذرية على مختلف الأصعدة في الحياة العربية تصل على حد إعلان القطيعة مع جيل الهزيمة ومحوه من ذاكرة التاريخ العربي إذ يقول:

* نريد جيلا غاضبا

* نريد جيلا يفلح الآفاق

* وينكش التاريخ من جذوره

* وينكش الفكر من الأعماق

* لا ينحني لا يعرف النفاق.[3]

---

[1]) الديوان، ص: 20

[2]) انظر خصائص الحروف العربية ومعانيها، عباس حسن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص: 92

[3]) الديوان، ص: 15

فحال الأمة العربية بعد النكسة أشبه بمن تهاوى إلى غيابات حفرة عميقة أو واد سحيق ولا سبيل إلى إعادة بعثها وإخراجها من هذا الوضع إلا بإحداث ثورة عميقة وجذرية، تمس كل مجالات حياتنا دون استثناء، لأن تلك النكسة خلفت آثارا عميقة في النفوس، لا يمكن تجاوزها أو نسيانها إلا باستئصال مسبباتها من الجذور والأعماق.

ويقول العلايلي عن صوت الياء : (إنها للانفعال المؤثر في البواطن) [1]، وهذا ما نجده عند شاعرنا في معظم قصائد الديوان؛ إذ يظهر فيها بصورة الجريح أو المطعون في كبريائه وشرفه، فهو حزين إلى درجة اليأس ومتألم إلى حد أنه صار لا يحس بالألم، وكأن تلك الهزيمة تخصه وحده دون قومه وقد وصف هذه الحالة بقوله:

* جلودنا ميتة الإحساس

* أرواحنا تشكو من الإفلاس

* نموت مقهورين منبوذين ملعونين

* يا وطني الغارق في دمائه

* يا أيها المطعون في إبائه

* أخاف أن أقرئك السلام

* يسافر الخنجر في عروبتي

* هل هذه هزيمة قومية ؟

* أم هذه هزيمتي ؟ [2]

---

[1]) تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، أسعد أحمد علي، ص: 64

[2]) الديوان: ص: 27

3- دلالة الواو في قصائد الديوان: وبعده يأتي الصائت الطويل (الواو) بتواتر قدره 320 مرة أي بنسبة قدرها 15,92%، ووصف ابن سينا مخرج الواو بقوله: (وأما الواو المصوتة وأختها الضمة فأظن أن مخرجهما مع إطلاق الهواء مع أدنى تضييق للمخرج وميل به سلس إلى فوق). [1]

والواو صائت طويل خلفي ضيق مدوّر[2]، فلمح الخلفية فيه ساهم في التعبير عن ذلك التخلف الفكري والعلمي والسياسي والثقافي الذي تعيشه الأمة العربية في العصر الحديث ولكنها لا تعترف به غير أنه سرعان ما انكشف بعد النكسة العربية في يونيو 1967.

كما أن صفة الميل بالهواء إلى فوق تتلاءم مع تمجيد النخبة العربية . ممثلة في فئة الكتاب والمثقفين . للحكام المستبدين وجعلهم في مراتب فوقية تسمو عن مراتب البشر، وذلك بتغطية عجزهم، والتستر عن عيوبهم، وفي ذلك يقول نزار متحدثا عن عنترة الذي يرمز للحاكم العربي المستبد:

* هذي بلاد

* يمنح الكتاب فيها صوتهم

* لسيد المثقفين عنترة

* يُجملون قبحه

* وينشرون فكره

* ويقرعون الطبل

* في حروبه المظفره

---

[1]) أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:84

[2]) علم اللغة العام . قسم الأصوات . كمال بشر ،ص: 466 . 467

* لا أحد

* يجرؤ أن يسأل أهل العلم في المدينه

* هل وُجد الخالق قبل عنترة ؟

* أم وُجد الخالق بعد عنترة ؟

* إن الخيارات هنا محدودة

* بين دخول السجن

* أو بين دخول المقبرة [1]

ولا شك أن حضور الواو باعتباره صائتا خلفيا في هذا المقطع الشعري قد صبغ الدلالة بإيحاءات وإيماءات تبرز مدى الخنوع والخضوع، والتخلف الفكري والسياسي الذي بلغته الأمة العربية، مجسدا في طليعتها النخبوية المثقفة من الكتاب ورجال الإعلام والمفكرين، هذه الفئة التي يفترض بها أن تقود الأمة نحو التقدم والتحضر وتخلصها من ربقة الطغاة والمستبدين لكنهم تحوّلوا إلى باعة متجولين كما يصفهم الشاعر في قصيدة (الكتابة بالحبر السري):

* هم يكتبون كأنهم لا يكتبون

* وهم عند النظام موظفون

* وطن تناثر كالغبار أمامهم

* وهم على أطلاله يتنزهون

* هل هؤلاء طليعة ثورية ؟

* أم باعة متجولون؟

---

[1]) الديوان: ص: 39

* ماذا يريد الأنبياء الكاذبون؟

* الثائرون على دفاترهم

* والشاهرون سيوف أحرفهم

* وهم متقاعدون

* والحاملون طبولهم ودفوفهم

* فبكل عرس سلطوي يدبكون ويرقصون

* ولكل طاغية يضيؤون الشموع

* ويسجدون ويركعون [1]

وإذا كان هذا حال طليعة الأمة فلنا أن نتصور حال العامة من الناس، وما هي عليه من تخلف وضعف على مختلف الأصعدة والمجالات.

كما أن صفة الخلفية تحيل إلى تراجع وانتكاسة الأمة بعد سلسلة الانتصارات التي حققتها الشعوب العربية في ثوراتها ضد الاستعمار الغربي الحديث، هذه الانتصارات التي حملت بريقا من الأمل في عودة الأمة العربية إلى عصورها الزاهية، وما فيها من مجد وإباء ونخوة لكن هذا الأمل وُئد في المهد وجاءت نكسة يونيو 1967 لتؤكد مرارة التراجع والهزيمة، فقد دخل العرب هذه الحرب لإخراج اليهود من الأراضي التي كانت تحتلها، وكانت النتيجة أن عاد اليهود ليحتلوا أراضي أخرى كانت محررة وفي ذلك يقول الشاعر:

* ما دخل اليهود من حدودنا

* وإنما تسرّبوا كالنمل من عيوبنا [2]

---

[1]) الديوان: ص: 66 .67

[2]) الديوان: ص: 08

المبحث الثالث: دلالة الصوامت في الديوان:

حظيت الصوامت باهتمام كبير من علماء العربية القدامى والمحدثين، حيث تناولوها بإسهاب من نواحي مختلفة، وبينوا أقسامها حسب مواضع النطق، وصنفوها إلى زمر بحسب طبيعتها وصفاتها فهناك صفات لها أضداد تناظرها مثل (الجهر والهمس) و(الشدة والرخاوة) و(الاستعلاء والاستفالة) و(الإطباق والانفتاح) و(التفخيم والترقيق) و(الإذلاق والإصمات)، وهناك صفات لا ضد لها ولا نظير مثل (القلقلة والصفير والتكرير والانحراف والغنة والتفشي والجانبية...).

ونظرا لكثرة وتعدد هذه الصفات فسيركز البحث على أهم الصفات التي نالت الحظ الأوفر من اهتمام اللغويين العرب من جهة، والتي تتناسب مع دلالات وسياقات قصائد الديوان من جهة أخرى.

1- دلالة الصوامت المجهورة والمهموسة في قصائد الديوان:

إن تقسيم الصوامت إلى مجهورة ومهموسة مبني على أساس اهتزاز الوترين الصوتين وذبذبتهما؛ فعند النطق بالصامت المجهور يقترب الوتران الصوتيان من بعضهما، فتضيق فتحة لسان المزمار ويتذبذب الوتران الصوتيان.

أما عند النطق بالأصوات المهموسة فيرتخي الوتران الصوتيان ولايهتزان، وينفرجان انفراجا ملحوظا بحيث يسمحان للهواء بالمرور دون أي اعتراض أو مانع [1].

وقد قمنا برصد الصوامت المجهورة والمهموسة في قصائد الديوان فكانت النتائج المدونة في الجدولين الآتين:

حيث تمثل النسبة الواردة في العمود الأخير نسبة الأصوات المجهورة في القصيدة وتُحسب بقسمة مجموع الأصوات المجهورة في القصيدة على مجموع الأصوات المجهورة في

[1]) الألسنية العربية، ريمون الطحان، ج 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1972، ص: 50 . 51

الديوان(7024) فمثلا نسبة الأصوات المجهورة في قصيدة(هوامش على دفتر النكسة) تحسب بهذه الطريقة: (1164 / 7024)*100= 16،57% وهكذا مع باقي القصائد.

أما النسبة الواردة في الصف الأخير من الجدول فهي نسبة كل صامت مجهور في الديوان وتُحسب بقسمة مجموع تواتر الصامت في الديوان على مجموع الصوامت المجهورة (7024) فمثلا نسبة الصامت المجهور اللام تحسب بهذه الطريقة:

(7024/1131) *100= 16،10% وهكذا مع باقي الصوامت المجهورة.

أصوات / قصائد	اللام	النون	الراء	الميم	الهمزة	الواو	الياء	الباء	الدال	العين	القاف	الجيم	الطاء	الزاي	الغين	الضاد	الذال	الظاء	مجموع	النسبة
هوامش على دفتر	176	205	113	96	123	68	44	64	53	51	55	43	28	16	08	10	10	01	1164	%16,57
هوامش على دفتر الهزيمة	193	158	107	143	102	82	68	71	42	49	49	26	09	12	07	06	12	03	1139	%16,21
الديك	108	73	56	44	45	41	72	20	36	14	18	28	10	10	13	02	01	00	591	%08,41
يوميات شقة	159	89	108	98	36	64	53	52	45	52	24	26	14	15	00	07	03	01	846	%12,04
تاريخنا ليس سوى	128	125	63	63	73	71	48	34	64	27	22	17	11	09	03	05	04	00	767	%10,91
البحث عن الشورى	132	147	102	75	86	105	39	57	51	34	42	24	18	07	05	11	09	03	947	%13,48
إلى أين يذهب موتى	116	109	85	69	64	65	48	46	34	38	26	21	11	04	05	09	06	04	760	%10,82
الكتابة بالحبرالسري	119	123	74	107	67	61	69	29	32	33	24	14	21	12	13	03	07	02	810	%11,53
المجموع في الديوان	1131	1029	708	695	596	557	441	373	357	298	260	199	122	85	54	53	52	14	7024	—
النسبة في الديوان	%16,10	%14,65	%10,08	%09,89	%08,48	%07,93	%06,27	%05,31	%05,08	%04,24	%03,70	%02,83	%01,73	%01,21	%0,76	%0,75	%0,74	%0,19	——	—

أما الصوامت المهموسة فقد وردت في قصائد الديوان على النحو المبين في الجدول التالي:

أصوات / قصائد	التاء	الفاء	السين	الهاء	الكاف	الحاء	الشين	الخاء	الصاد	الثاء	المجموع	النسبة
هوامش على دفتر النكسة	89	52	68	43	49	61	24	35	21	05	447	%16,94
هوامش على دفتر الهزيمة	86	63	56	46	52	42	29	24	17	07	422	%15,99
الديك	43	31	35	27	47	39	12	07	10	05	256	%09,70
من يوميات شقة مفروشة	92	46	38	54	28	23	18	18	08	04	329	%12,46
تاريخنا ليس سوى إشاعة	83	44	41	25	26	38	11	11	21	06	306	%11,59
البحث عن سيدة اسمها الشورى	74	47	39	21	40	28	35	08	14	03	309	%11,70
إلى أين يذهب موتى الوطن؟	71	33	38	30	36	31	17	10	16	04	286	%10,83
الكتابة بالحبر السري	49	37	31	64	29	15	23	11	15	10	284	%10,76
المجموع في الديوان	587	353	346	310	307	277	169	124	122	44	2639	ـــــ
النسبة في الديوان	%22,24	%13,37	%13,11	%11,74	%11,63	%10,49	%06,40	%04,69	%04,62	%01,66	ـــــ	ـــــ

أ- دلالة الصوامت المجهورة في قصائد الديوان:

يظهر من استقراء النتائج المدونة في الجدولين السابقين شيوع الصوامت المجهورة، وورودها بنسبة كبيرة مقارنة بالصوامت المهموسة؛ إذ وردت الصوامت المجهورة في قصائد الديوان بتواتر قدره 7024 مرة أي بنسبة قدرها: 72,68%، أما الصوامت المهموسة فقد تواترت 2639 مرة وهو ما يشكل نسبة قدرها: 27,32%، وهي نسب تقترب من النسب المألوفة للصوامت المجهورة والمهموسة في الكلام العادي كما يرى الدكتور إبراهيم أنيس إذ يقول: (... ولحسن الحظ نراها أي الصوامت المهموسة . قليلة الشيوع في الكلام، لأن خُمْسَ الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة.) [1]

ومادام البحث يتعامل مع لغة شعرية فنية تتيح للمبدع أن يتخير ألفاظه وأصواته بما يتناسب مع تجربته الشعورية، ويطوِّعها لخدمة أغراضه ومقاصده المختلفة فإنه يحق لنا أن نبحث عن تفسير لشيوع الصوامت المجهورة، ونربطها بالدلالات والسياقات الشعرية المختلفة في الديوان.

فالجهر من الصفات التي تحمل ملمح القوة في الصوت عكس الهمس الذي يحمل ملمح الضعف، وذلك أن الصوت المجهور كما عرفه سيبويه هو الذي:(أُشْبع الاعتماد في موضعه...) [2]، بخلاف المهموس الذي(أُضْعِف الاعتماد في موضعه...) [3].

كما أن اهتزاز الوترين الصوتين في أثناء النطق بالأصوات المجهورة يضيف حركة جديدة للأمواج الصوتية المندفعة من الرئتين، ويزيد في قوتها ووضوحها السمعي.[4]

---

[1]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط: 2 ،1952 ص:30

[2]) الكتاب، سيبويه، ج4 /434

[3]) المصدر نفسه، ج4/ 434

[4]) علم أصوات العربية، النوري محمد جواد، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط:1، ص: 61

هذه الخصائص الفسيولوجية والسمعية للصوامت المجهورة تتناغم مع مختلف سياقات قصائد الديوان ودلالاته، فالديوان جاء كرد فعل عنيف وقوي على الانكسارات العربية المتلاحقة والأوضاع المتردية التي تعيشها الأمة العربية على مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية، استخدم فيه الشاعر لغة تتسم بالجرأة والعنف والثورة على مسببات تلك النكسات والأوضاع السيئة.

ومن أمثلة لغة الجهر القوية والعنيفة في الانتقاد قوله:

* أنعي لكم

* كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة

* ومفردات العهر والهجاء والشتيمة

* أنعي لكم. ..أنعي لكم

* نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة. [1]

فهو يخاطب أمته بلغة جريئة حادة وعنيفة الألفاظ مثل: (الأحذية القديمة . العهر . الشتيمة...)

فقد طفح الكيل وبلغ الأمر مداه، ولم يعد هناك مجال للغة التملق والمداهنة وتزييف الحقائق بعد أن تهاوت آمال الشعوب العربية، وقُبِرت أحلامها بالنصر على الصهاينة، وانكشفت حقيقة الأنظمة العربية وجيوشها المزعومة، وتصل به هذه الجرأة مداها حين يتهم الحكام بالجنون ويزدري الشعوب العربية المتخاذلة والقانعة بحياة الذل والهوان فيقول:

* أصواتنا مكتومة

* شفاهنا مختومة

[1]) الديوان: ص: 04

* شعوبنا ليست سوى أصفار

* إن الجنون وحده

* يصنع في بلادنا القرار.[1]

ويواصل جهره بانتقاده لأوضاع الشعوب العربية المغلوبة على أمرها بأسلوب تهكمي مستخدما خطابا لفظيا قويا وعنيفا فيقول:

* لكننا لم نسأل أبدا

* إن كنا في الأصل إناثا

* أو كنا في الأصل ذكورا

* أو كنا نأكل فاكهة

* أو نأكل تبنا وشعيرا

* تحلبنا الدولة كالأبقار

* لا نعرف من يستأجرنا

* لا نعرف من في اليوم التالي يركبنا.[2]

وذكرنا آنفا أن اهتزاز الوترين الصوتين أثناء النطق بالأصوات المجهورة يضيف حركة جديدة للأمواج الصوتية المندفعة من الرئتين، ويزيد في قوتها ووضوحها السمعي، وهذا ما يتوافق مع الهدف العام الذي توخاه الشاعر من وراء نظمه لقصائد الديوان، فهو يحاول أن يبث روحا جديدة في نفوس أبناء أمته، ويخرجها من أكوام

[1]) الديوان: ص:26

[2]) الديوان: ص:53

الرمـــاد، وينقـــذها مـــن بـــراثن التخلـــف والإذلال، ويأخـــذ بيـــدها نحـــو عـــوالم الحريـــة والانفتاح، ويعيدها إلى زمن العز والأمجاد وفي ذلك يقول:

* أحاول بالشعر

* أن أستعيد مرايا النهار

* وعشب الحقول

* وضوء النجوم

* ولون البحار

* وأستنبت القمح من تحت هذا الدمار

* أحاول بالشعر

* إنهاء عصر التخلف

* حتى أؤسس عصرا جديدا من الورد

* والجلنار

* أحاول بالشعر

* تفجير عصر

* وتغيير كون

* وإشعال نار

* بحثت طويلا عن المتنبي

* فلم أر من عزة النفس إلا الغبار.[1]

[1]) الديوان: ص:64

فالشاعر في هذا المقطع الشعري يصرح جهارا بأنه يريد بشعره إنهاء عصر التخلف الذي خيم على أمته طويلا، ويؤسس لبداية عصر جديد من التقدم والرخاء، تعود فيه الأمة إلى ممارسة دورها الحضاري، وتشع بنور حضارتها على الكون كما كانت في زمن المجد والعز، وهو مؤمن بأن ذلك لن يقع إلا بإحداث تغيير، بل تفجير عميق، فراح يشحذ همم أبناء أمته، ويقوي عزائمهم، وينفخ فيهم روحا جديدة تسنتبت القمح من أكوام الرماد، هذه الروح المشحونة والطاقة المتجددة التي يرمي إليها الشاعر عبرت عنها الصوامت المجهورة، لما فيها من طاقة جديدة ناتجة عن اهتزاز الوترين الصوتيين، وقوة تدفق الأمواج الصوتية أثناء النطق بها.

وسيحاول البحث أن يتبين دلالة الجهر في قصائد الديوان من خلال بيان دلالة بعض الأصوات المجهورة التي سجلت انزياحا حضوريا عاليا في قصائد الديوان، وهي (اللام والنون والراء والميم) لكننا سنكتفي هنا بصوتي النون والميم، وسنتحدث لاحقا عن صوتي (اللام والراء) حين التطرق إلى دلالة صفتي الجانبية والتكرار.

فصوت النون تواتر 1029 مرة في قصائد الديوان، وهو ما يشكل نسبة قدرها: 14,65% وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، وعند النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل إلى أقصى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى، فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يُسمع، وهي بعد اللام أكثر الأصوات شيوعا في اللغة العربية [1] ، كما أن صوت النون من أصوات الغنة نتيجة تسرب الهواء معه من التجويف الأنفي، وهو من أصوات الانفتاح والذلاقة والاستفال فهو من الأصوات الأنفموية، وهو من أخف الأصوات وأسهلها وأسرعها في النطق[2].

---

[1]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 58

[2]) انظر النون في اللغة العربية . دراسة في ضوء القرآن الكريم . مصطفى زكي التوني، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، ط:1 ،1996، ص:20

إن الصفات التي تميز الأصوات تُقسم إلى قسمين: صفات قوية وصفات ضعيفة، أما صفات القوة فهي (الجهر والشدة والاستعلاء والإطباق والاصمات والصفير والقلقلة والانحراف والتكرار والتفشي والاستطالة والغنة، أما الصفات الضعيفة فهي الهمس والرخاوة والبينية (التوسط)، والاستفال والانفتاح والذلاقة واللين.[1]

وإذا كثُرت في الصوت صفات القوة كان قويا والعكس صحيح، وإذا نظرنا إلى صوت النون وفق هذا المعيار وجدناه يجمع من صفات القوة صفتين هما: الجهر والغنة، ومن صفات الضعف أربع صفات هي: التوسط بين الشدة والرخاوة والاستفال والانفتاح والذلاقة، وبالتالي فالأكثر فيه صفات الضعف بل هو من أضعف أصوات العربية[2].

إذن يتضح مما سبق أن صوت النون صوت ضعيف عند بعض الدارسين، وهو صوت متوسط القوة أو يتراوح بين القوة والضعف عند غيرهم[3]، بحسب ما يميزه من صفات، وقد استغل الشاعر ما في هذا الصوت من ضعف ليعبر به عن حالة الضعف والهوان التي أصابت الأمة العربية من جراء توالي النكسات والنكبات، وما تعانيه من استبداد واضطهاد حتى دَبَّ الضعف في أوصالها وخيّم على سمائها، فأصبحت أمة مشلولة لا تقوى على النهوض مجددا، وتكتفي بالعيش على اجترار الذكريات والبطولات، وفي هذا المعنى يقول الشاعر:

* نرتجل البطولة ارتجالا
* نقعد في الجوامع تنابلا كسالى
* نشطر الأبيات أو نؤلف الأمثالا
* ونشحذ النصر على عدونا من عنده تعالى

---

[1]) انظر الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، مكي بن أبي طالب، تحقيق: محي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، ط:3،1984، ج137/1 وانظر أيضا النون في اللغة العربية، مصطفى زكي التوني، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، 1997، ص:19

[2]) انظر نهاية القول المفيد في علم التجويد، محمد مكي نصر الجريسي، مكتبة الصفا، القاهرة، ط:1، 1999، ص: 93

[3]) انظر الرعاية لتجويد القراءة وتحفيظ التلاوة، مكي بن أبي طالب، ص:193

* لا تلعنوا السماء إذا تخلت عنكم
* لا تلعنوا الظروف
* فالله يؤتي النصر من يشاء
* وليس حدادا لديكم يصنع السيوف.[1]

فقد ساهم صوت النون في بيان ما وصلت إليه أوضاع الإنسان العربي من ضعف وهوان وتقاعس إلى درجة اليأس والقنوط، فراح يلعن الظروف والأقدار التي تخلت عن نصرته بدل أن يبحث عن الأسباب الحقيقية التي جعلته يبلغ هذه الدرجة من الهوان والخمول.

كما يتناغم صوت النون وما يحمله من صفات الضعف مع ما يلحق الشعوب العربية من أساليب القمع والإذلال من طرف حكامها وفي ذلك يقول الشاعر:

* وأتانا الضباط الأحرار
* وبدأنا ننسى ضوء الشمس
* وألوان الأشجار
* وبدأنا نسقط تحت نعال الخيل
* ونصلب في غرف التعذيب
* ونشوى في أفران النار
* وبدأنا نأخذ
* شكل الإنسان الصرصار
* وبدأنا نسأل أنفسنا
* أهنالك رب يسمعنا خلف الأسوار؟.[2]

---

[1]) الديوان، ص: 11

[2]) الديوان، ص: 56

فهو بقدر ما يعبر عن بطش ووحشية أساليب التعذيب التي يمارسها الحكام المستبدون على رعيتهم يعبر من جهة أخرى عن مدى الضعف والرضوخ الذي بلغته الشعوب المضطهدة، حين رضيت بحياة الذل والهوان، ولم تحرك ساكنا لتغيير أوضاعها واسترجاع كرامتها، واكتفت بانتظار الفرج من الله دون أن تأخذ بأسباب ذلك الفرج المأمول، فالله لا يغير ما بقوم حتى يزيلوا ما في أنفسهم من هواجس الخوف والجبن، وينزعوا عنهم رداء الذل الذي أعمى بصيرتهم عن رؤية الحق وعقلهم عن السعي إلى طلبه.

ويرى الدكتور عباس حسن أن الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلا من كونها صوتا هيجانيا ينبعث من الصميم، للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق (أَنَّ أنينا)، ولذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني(أي ذو المخرج النوني)هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع[1] وهذه المعاني التي ذكرها عباس حسن تتساوق مع توظيف الشاعر لصوت النون في جل قصائد الديوان فالشاعر يتألم لما أصاب أمته من نكبات وانكسارات ويتحسر على واقعها المر وما فيه من خنوع وخضوع وإذلال.

ولا نبالغ إذا قلنا إن لغة الشاعر في الديوان هي لغة الحزن واليأس، لغة باكية على أطلال العرب وأمجادهم، وبقدر ما يكشف الشاعر عن واقع الأمة يكشف عن الحزن الذي يسكنه.

وقد عبر عن ذلك في مواضع كثيرة من الديوان، ولعل خير قصيدة تجسد هذه النبرة الحزينة المتحسرة هي قصيدة (تاريخنا ليس سوى إشاعة)، فكل معانيها تنبض ألما وأسى وتقطر حرقة وحسرة ومما قاله فيها:

* من أين يأتينا الفرح؟

* وكل ما يحدث في حياتنا

* مسلسل استبداد

[1]) خصائص الحروف العربية ومعانيها، عباس حسن، ص: 153

* يدهشني

* بأن كل امرأة في وطني

* تلبس في زفافها

*ملابس الحداد

* هل هذه جرائد نقرؤها؟

* أم أنها جنازة

* ودعوة للحزن والحداد؟ [1].

أما صوت الميم فقد تواتر 695 مرة في قصائد الديوان؛ أي بنسبة قدرها: 09,89% ،وهو صوت مجهور أنفي من أصوات الغنة متوسط بين الشدة والرخاوة.

ويصف المحدثون الميم حال حدوثها بما يلي: (تنطبق الشفتان انطباقا تاما عند النطق بصوت الميم، فيقف الهواء أي يُحبس حبسا تاما في الفم، ويُخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الصاعد من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط) [2]، وفي أثناء تسرب الهواء من التجويف الأنفي تنطبق الشفتان تمام الانطباق.[3]

وقد سجل هذا الصوت انزياحا حضوريا كبيرا في قصيدة (الكتابة بالحبر السري) التي انتقد فيها الشاعر صمت الطبقة المثقفة في المجتمعات العربية عن انتقاد الأوضاع السيئة التي تعيشها شعوبهم وعاب عليهم وقوفهم إلى جانب الأنظمة المستبدة الفاسدة بدل أن يأخذوا بأيدي شعوبهم نحو التحرر والانعتاق من ربقة الاستبداد.

---

[1]) الديوان: ص:45

[2]) علم الأصوات، كمال بشر، ص: 348

[3]) انظر الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، ص:48

وهذه المعاني تتصاقب مع صفة انطباق الشفتين انطباقا تاما لا تسرب للهواء معه؛ أي هناك امتناع عن الكلام، وكتمان للرأي من طرف هؤلاء المثقفين والمفكرين الذين يسيرون في فلك الأنظمة ويخافون على ضياع مصالحهم، ويقتاتون من ألم الشعوب، وفي ذلك يقول الشاعر واصفا هؤلاء المثقفين:

* وطن تناثر كالغبار أمامهم
*وهم على أطلاله يتنزهون
* وهم مثل الدجاج مجلدون
* هل هؤلاء طليعة ثورية
* أم باعة متجولون؟
* البائعون ثقافة مغشوشة
* والسائحون على ضفاف جراحنا
* والساكتون على اغتصاب نسائنا
* الثائرون على دفاترهم
* وهم عند النظام موظفون
* في أي يوم يغضبون؟
* في يوم القيامة . ربما .
* لا شيء في عصر المماليك الجديد يهزهم
* لا شيء في عصر المارينز يثيرهم
* كي يصرخوا أو يرفضوا أو يعلنوا رأيا
* فهم موتى
* وماذا قد يقول الميتون؟ [1]

فقد ساهم صوت الميم وما فيه من انطباق كلي للشفتين في بيان حال أشباه المثقفين الذين انطبقت شفاهم عن قول الحق ونصرته، فلم ينبسوا ببنت شفة، وانحبست أصواتهم في أفواههم

[1]) الديوان، ص: 69 . 70

ولم يصدحوا بها عاليا في وجه الأنظمة الفاسدة المستبدة، وبذلك ماتوا في نظر شعوبهم، وماذا قد يقول الميتون؟

وتؤكد الأبحاث الصوتية أن صوت الميم من أسهل الأصوات العربية نطقا، لأنه يرتبط بالشفتين ومن ذلك وجدنا الطفل الصغير أول ما يبدأ بالنطق ينطق بهذا الحرف في لفظه (ماما) [1].

ويذهب الدكتور حسان عباس إلى أن صوت الميم قد أُبْدِع أصلا لتمثيل واقعة الرضاع من خلال ضم الشفة على الشفة بشيء من الشدة والتأني. [2]

هذه السهولة التي يجدها الناطق المتلفظ بصوت الميم استغلها الشاعر في التعبير عن تلك الوعود الكاذبة والأوهام الزائفة التي يطلقها الحكام العرب في خطاباتهم وشعاراتهم لامتصاص غضب شعوبهم وإيهامهم بأمور لا تتحقق على أرض الواقع، فما أسهل إطلاق تلك الأكاذيب والأوهام وما أبعدها عن التحقق والتجسيد عند الأنظمة الفاسدة المستبدة وفي ذلك يقول الشاعر:

* في كل عشرين سنة

* يجيئنا مهيار

* يحمل في يمينه الشمس

* وفي شماله النهار

* ويرسم الجنات في خيالنا

* وينزل الأمطار

---

[1]) انظر سيميائية الحرف العربي، قراءة في الشكل والدلالة، مزوز دليلة، مقال منشور عن الملتقى الثالث (السيمياء والنص الأدبي) جامعة بسكرة

[2]) انظر خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص: 70

* وفجأة يحتل جيش الروم كبرياءنا

* وتسقط الأسوار. [1]

فتحقيق الانتصار على الأعداء سهل، وأسهل منه تحقيق التنمية وحياة النعيم للشعوب، لكن سرعان ما تكتشف الشعوب أن وطنها يتكسر مثل قوارير الفخار، وأن أمتها تنقرض بالتدريج، وأن تاريخها ينهار جدارا بعد جدار، ورغم كل هذه النكبات والأزمات فإن مذيع الدولة لا يزال يعلن دون حياء: أننا قد حققنا النصر بفضل نضال الحزب الحاكم وضباطه الأحرار.

ب- دلالة الأصوات المهموسة في قصائد الديوان:

وردت الصوامت المهموسة بنسبة قليلة مقارنة بالصوامت المجهورة، إذ تواترت 2639 مرة، وهو ما يشكل نسبة قدرها : 27,32% ، ويعزى ذلك إلى تباين طبيعة الهمس والمقام الذي قيلت فيه قصائد الديوان؛ فالهمس بطبيعته فيه انخفاض وهدوء في الصوت، وهو ملمح صوتي يتميز بالليونة في تكوينه بسبب ثبات وهدوء الوترين الصوتين وعدم اهتزازهما مع الأصوات

المهموسة، وهذا ما يتباين مع الظروف التي نظمت فيها قصائد الديوان، والدلالات التي تحملها فهي تعبر عن الرفض والانتقاد الشديد والعنيف لأوضاع الأمة بسبب الهزائم والنكسات المتلاحقة.

وقد تناغمت الأصوات المهموسة وما فيها من فتور وهدوء وثبات مع وصف أوضاع وأحوال العرب بعد النكسة وما فيها من خمول وانهيار واستسلام وفي ذلك يقول:

* جلودنا ميتة الإحساس

* أرواحنا تشكو من الإفلاس

---

[1]) الديوان، ص: 26

* أيامنا تدور بين الزار والشطرنج والنعاس

* نقعد في الجوامع

* تنابلا كسالى

* نشطر الأبيات أو نؤلف الأمثالا

* ونشحذ النصر على عدونا

* من عنده تعالى[1]

ويقول في موضع آخر:

* من الذي يقنعنا بأننا لم نهزم؟

* ونحن كل ليلة

* نرى على الشاشات جيشا جائعا وعاريا

* يشحذ من خنادق الأعداء

* وينحني كي يلثم الأقدام[2]

فقد ساهمت الأصوات المهموسة (السين والحاء والكاف والتاء والشين...) في وصف حال العرب بعد نكسة حزيران وهزيمة حرب الخليج من خمول وإذلال وانهيار نفسي، وكأنهم فقدوا الإحساس بهذه الحياة التي تحولت إلى رتابة وإفلاس روحي بسبب اليأس والقنوط من جراء قوة الصدمة وتكرارها.

وما يلاحظ من استقراء الجدول الخاص بإحصاء الأصوات المهموسة أن صوت(التاء) سجل انزياحا حضوريا عاليا حيث تواتر 587 مرة بنسبة قدرها:24،22%، يليه صوت (الفاء)

[1]) الديوان، ص: 10

[2]) الديوان، ص: 24

بتواتر قدره 353 مرة، وهو ما يشكل نسبة قدرها :13،37%، أما صوت(الهاء) فسجل نسبة 13،11%.

فصوت (التاء) كما يصفه الدكتور إبراهيم أنيس: (صوت شديد مهموس لا فرق بينه وبين الدال سوى أن التاء مهموسة والدال نظيرها المجهور، ففي تكوُّن التاء لا يتحرك الوتـران الصوتيان بل يتخذ الهـواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سُمِع ذلك الصوت الانفجاري) [1].

فعند استشعار وتذوق حدوث التاء نجد العضلتين الجانبيتين لطرف اللسان تضغطان على موقع تواجدهما، ويمتد الضغط حتى وسط طرف اللسان، أي أن صوت التاء ينتج نتيجة ضغط كبير على مواضع النطق، وهذا الضغط يحاكي ما تعيشه الشعوب العربية من تضييق وقمع للحريات ومصادرة للأفكار من طرف الأنظمة المستبدة، ويزداد هذا الضغط مع توالي الهزائم والنكسات وفي ذلك يقول الشاعر:

* هذي البلاد شقة مفروشة

* يملكها شخص يسمى عنترة

* عنترة يقيم في ثيابنا

* في ربطة الخبز

* وفي زجاجة الكولا

* في عربات الخس والبطيخ

* في الباصات

* عنترة العبسي

[1]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 53

* لا يتركنا دقيقة واحدة

* فمرة يأكل من طعامنا

* ومرة يدنس في فراشنا

* ومرة يزورنا مسلحا

* ليقبض الإيجار

* عن بلادنا المستأجرة [1]

فقد ساهم صوت التاء وما فيه من سمة الضغط في بيان ما يقوم به عنترة رمز الحاكم العربي المستبد من ضغط وتضييق على شعبه حتى كأنه يجثم على صدورهم ويكتم أنفاسهم، فهو موجود في كل مجالات حياتهم، بل حتى في يومياتهم البسيطة وحياتهم الخاصة وهذا الوجود لا يعني حضوره الشخصي، وإنما حضوره كنظام وقوانين ومؤسسات عسكرية ومدنية.

أما صوت الفاء فيصفه الدكتور إبراهيم أنيس بقوله: (والفاء العربية صوت رخو مهموس، يتكوَّن بأن يندفع الهواء مارا بالحنجرة، دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان، ثم يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت، وهو بين الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا، ويضيق المجرى عند مخرج الصوت، فنسمع نوعا عاليا من الحفيف هو الذي يميز الفاء بالرخاوة، وليس للفاء العربية نظير مجهور كالذي نشهده في معظم اللغات الأوروبية.) [2]

فصوت الفاء مهموس لا يهتز معه الوتران الصوتيان، وهذا الصمت والهدوء في الوترين يتناغم مع معاني الخوف، وعدم القدرة على الجهر بالآراء، والتعبير عن المعاناة التي تعيشها

---

[1]) الديوان: ص: 35

[2]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 48 . 49

الشعوب العربية فكأن صمت وسكون الوترين في صوت الفاء يعكس صمت الشعوب وخوفها، ويعبر عن مصادرة حرية التعبير عن الرأي، وحتى عن الألم لذلك بقيت الشعوب تتألم في صمت ممزوج بالخوف، وفي ذلك يقول الشاعر:

* ليس جديدا خوفنا

* فالخوف كان دائما صديقنا

* من يوم كنا نطفة

* في داخل الأرحام

* أصواتنا مكتومة

* شفاهنا مختومة

* إن الجنون وحده

* يصنع في بلادنا القرار.[1]

فقد عبر صوت (الفاء) بما فيه من سكون الوترين وعدم اهتزازهما عن مشاعر الخوف التي سكنت قلوب العرب، وعاشت معهم وتأصلت فيهم، وعن الصمت الرهيب الذي أطبق على شفاههم، فالخوف يجعل صاحبه ساكنا خاملا غير قادر على إحداث التغيير، وهذا مل عاشته الأمة العربية بعد النكسة مما أدى إلى تفرد الحاكم المجنون بصناعة القرار.

كما يتميز صوت الفاء بضيق مجرى الهواء عند مخرجه، فنسمع نوعا عاليا من الحفيف أي يشتد احتكاكه نسبيا محدثا حفيفا عريضا [2].

---

[1]) الديوان، ص: 21

[2]) انظر علم الأصوات، كمال بشر، ص: 297

هذا الاحتكاك والحفيف العالي الناتج عن الضغط على مخرجه يتناسب مع معاني التأفف والضجر من الأوضاع القائمة، ومحاولة التنفيس عن الذات مما تتعرض له من ضغوطات مختلفة، وهذا ما نجده في قصيدة (هوامش على دفتر النكسة)، إذ أطلق الشاعر في آخرها صرخة غضب عالية بعد وصف آثار الهزيمة وتداعياتها على الشعوب العربية وخاصة من الناحية النفسية داعيا إلى إحداث القطيعة مع جيل الهزيمة فيقول :

* نريد جيلا غاضبا

* نريد جيلا يفلح الآفاق

* وينكش التاريخ من جذوره

* وينكش الفكر من الأعماق

* نريد جيلا قادما

* مختلف الملامح

* لا يغفر الأخطاء لا يسامح

* لا ينحني

* لا يعرف النفاق

* نريد جيلا رائدا عملاقْ [1]

فقد ساهم صوت الفاء بمعية بعض الأصوات المهموسة الرخوة كالحاء والشين في التعبير عن أمواج الغضب العالية، والمتدفقة من وجدان الشاعر الذي تعتصره الحسرة والألم وخيبة الأمل بعد هزيمة قومه في الحرب التي انتظروها طويلا، وما تركته هذه النكسة من مرارة

[1]) الديوان، ص: 15

ويأس، فكانت تلك الصرخة الغاضبة بمثابة تنفيس وتخفيف من الضغط النفسي الرهيب بعد الهزيمة.

أما صوت الهاء فقد تواتر 310 مرة؛ أي ما يشكل نسبة قدرها: 11،74%، والهاء صوت رخو مهموس، مخرجه عند القدماء من أقصى الحلق، وعند المحدثين من الحنجرة، فهي تخرج من أعماق الجهاز الصوتي، وعند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ويحدث نوع من الحفيف في أقصى الحلق أو داخل المزمار ،ويتخذ الفم عند النطق بالهاء نفس الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين [1]

وهي من الحروف الخفية كما يصفها ابن الجزري في قوله: (الحروف الخفية أربعة: الهاء وحروف المد، وسُميت خفية لأنها تخفى في اللفظ إذا اندرجت بعد حرف قبلها...) [2].

وتنسجم صفة الخفاء والاستتار التي يتميز بها صوت الهاء مع دلالات قصيدة (الكتابة بالحبر السري) ذلك أن عنوان القصيدة في ذاته يحمل معنى الخفاء وعدم الانكشاف فالشاعر فيها يتحدث عن أولئك الكتاب والمفكرين الذين يملؤون عقول الناس بأفكارهم الداعية إلى التغيير والإصلاح، ولكنهم يخافون من الجهر بها أمام الحكام، بل هم في حقيقتهم أتباع وخدّام لتلك الأنظمة المستبدة، وقد وصفهم الشاعر بقوله:

* هم يكتبون...كأنهم لا يكتبون

* وطن تناثر كالغبار أمامهم

* وهم على أطلاله يتنزهون

* هم خائفون

---

[1]) انظر الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 76

[2]) النشر في القراءات العشر، ابن الجزري ،ج1، تحقيق: جمال الدين محمد شرف، ط: 1، طنطا (مصر) ،2002، ص: 162

* ومن المقاهي يطلقون رصاصهم

* وعلى كراسيها الوثيرة

* يحضنون بيوضهم ويفرخون

* الثائرون على دفاترهم

* وهم عند النظام موظفون

* يتكلمون بألف موضوع

* ولا يتكلمون

* ويحركون شفاههم

* ولكنهم لا ينطقون

* هم يزعمون بأنهم سيغيرون خريطة الدنيا

* وهم متخلفون

* وبأنهم عرب غطاريف وهم مستعربون [1]

فقد عبر صوت الهاء وما فيه من سمة الخفاء والإضمار عن ذلك النفاق الفكري الذي يمارسه هؤلاء الكتاب وسكوتهم عن قول الحق، فهم يخفون أراءهم عن الحاكم، ويخفون تبعيتهم وولاءهم للحاكم عن الشعوب.

ويرى الدكتور محمود شاكر أن صوت الهاء يحمل معنى التعب النفسي والقهر والتوجع، وكأنه يعكس تأوهات الإنسان وما يعانيه من تأزم وانهيار نفسي، إذ يقول :(ففي

[1]) الديوان، ص: 66 .71

صوت الهاء الضعيف تمثيل لحركة التوجع مع إرسال النَفَس بريئا مع انهزام خِصر المُتوجِع وانثناء صدره واستسلامه للضعف واسترخاء أعضائه وتكسُر أجفانه عليه...) [1].

فهو يرى تماثل بين حركات أعضاء النطق عند إنتاج صوت الهاء وحركات الجسم عند التوجع والتألم وبذلك يتناغم صوت الهاء مع معاني الألم وإصدار الآهات العميقة.

وتظهر هذه المناسبة بين صوت الهاء ومعاني الألم في قصيدة (إلى أين يذهب موتى الوطن؟)، وفيها يقول الشاعر:

* نموت من القهر حربا وسلما
* ولا نتذكر أوجه من قتلونا
* بلاد تعد حقائبها للرحيل
* وليس هناك رصيف
* وليس هناك طريق
* بلاد تخاف على نفسها من قصيدة شعر
* وتخشى على أمنها من بريد الهوى
* إلى أين يذهب من سقطوا في حروب الرئيس؟
* وما عندهم شقة للسكن
* يموت الملايين منا
* ولا تتحرك في رأس قائدنا
* شعرة واحدة [2]

فقد أضفى صوت الهاء على هذا المقطع الشعري صبغة حزينة أليمة، وساهم في ترجمة زفرات الشاعر وتوجعه من القهر والظلم الذي يعانيه شعبه من قبل الرئيس والقائد المتجبر فجاءت تساؤلاته عن مصير موتى الوطن في شكل آهات وحسرات على ما آلت إليه أوضاع

---

[1]) جمهرة مقالات الأستاذ محمود شاكر، جمعها: عادل سليمان جمال، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص: 722

[2]) الديوان، ص: 61، 62

البلاد والعباد في ظل الحكم الاستبدادي، فالبلاد تريد الرحيل ولاتعرف طريق الهروب، والناس يموتون ولا يجدون مكانا لقبورهم، وهذا ما أتعب نفسية الشاعر وأضنى فؤاده وزاد من عمق جراحه وآلامه.

1- دلالة أصوات الشدة والرخاوة والتوسط في الديوان:

أ- **دلالة الأصوات الشديدة (الانفجارية):** الشدة أو الانفجار من الملامح التي تمنح الصوت قوة في ذاته فيتميز به ظاهرا بين الأصوات الأخرى، وهو ملمح يحمل في اسمه مدلوله العلمي، فالأصوات الشديدة أو الانفجارية . كما يسميها المحدثون . (تتكوَّن بأن يُحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يُضْغط الهواء، ثم يُطْلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا) [1]، وهذه الأصوات الشديدة لدى القدماء ثمانية هي(الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء، والتاء،والدال، والباء)، وقد وردت في الديوان بالنسب التي يوضحها الجدول التالي:

[1]) علم الأصوات، كمال بشر، ص:247

أصوات / قصائد	الهمزة	التاء	الباء	الدال	الكاف	القاف	الجيم
هوامش على دفتر النكسة	123	89	64	53	49	55	43
هوامش على دفتر الهزيمة	102	86	71	42	52	49	26
الديك	45	43	20	36	47	18	28
من يوميات شقة مفروشة	36	92	52	45	28	24	26
تاريخنا ليس سوى إشاعة	73	83	34	64	26	22	17
البحث عن سيدة اسمها الشورى	86	74	57	51	40	42	24
إلى أين يذهب موتى الوطن؟	64	71	46	34	36	26	21
الكتابة بالحبر السري	67	49	29	32	29	24	14
المجموع في الديوان	596	587	373	357	307	260	199
النسبة في الديوان	% 21،27	%20،95	%13،31	%12،74	%10،96	% 09،28	%07،10
							28 / 09 / 10 / 11 / 14 / 18 / 11 / 21 / 122 / %04،35

وعند استقراء نتائج الجدول يتضح أن الأصوات الشديدة أو الانفجارية قد تواترت في قصائد الديوان 2801 مرة، وهو ما يشكل نسبة قدرها :28،98%، و قد حملت معها معاني التوتر والقلق والاضطراب النفسي الذي تعيشه الشعوب العربية المقهورة من جراء توالي الهزائم والانكسارات من جهة، وتردي الأوضاع السياسية والاجتماعية من جهة أخرى بسبب ظلم الحكام واستبدادهم، هذا الوضع المتأزم والضغط الشديد أصبح لا يطاق، وأوشك على الانفجار.

وقد سجل صوت الهمزة انزياحا حضوريا بتواتر قدره 596 مرة وبنسبة قدرها: 21،27%، وصوت الهمزة كما وصفه تمام حسان صوت حنجري مهموس يتم نطقه بإقفال الأوتار الصوتية إقفالا تاما وحبس الهواء خلفها ثم إطلاقه بفتحها فجأة، وقد تأتي الهمزة مخففة (مسهلة) وحينها تصبح صوتا مجهورا [1] لأننا ننطق معها بأحد حروف اللين وهو مجهور.

وقد اجتهدت الدراسات الصوتية الحديثة في تحديد مخرج الهمزة، وضبط صفاتها بالاستعانة بالأجهزة الحديثة، وبقي وضعها بين الجهر والهمس من الأمور الخلافية بينهم، وفي ذلك يقول الدكتور إبراهيم أنيس:(الهمزة صوت شديد لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس، أما مخرج الهمزة المحققة فهو من المزمار نفسه؛ إذ عند النطق بالهمزة تنطبق فتحة المزمار انطباقا تاما، فلا يُسمح بمرور الهواء إلى الحلق، ثم تنفرج فتحة المزمار فجأة، فيُسمع صوت انفجاري هو ما نعبر عنه بالهمزة.) [2]

فصوت الهمزة من حيث مخرجه يحمل معنى العمق والغور، وهو ما يتناسب مع التعبير عن عمق المأساة التي تعيشها الشعوب العربية وتأصل الخوف والقهر في النفوس.

كما أن صفة الانطباق التام للهواء وانفراجه المفاجئ يعبر عن الضغط الرهيب الذي تعيشه الشعوب العربية، ورغبتها في التخلص من مسببات هذا الوضع المتردي، وانفراج سدائل الظلم والاستبداد وهذا لن يحدث إلا بالتخلص من الأنظمة الفاسدة، لكن الشاعر لا يعبر صراحة عن ذلك بقدر ما يوعز ويومئ إلى موطن الداء، محملا الشعوب مسؤولية بقاء هذه الأنظمة المستبدة وفي ذلك يقول الشاعر:

* ليس جديدا خوفنا

* فالخوف كان دائما صديقنا

---

[1]) انظر مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، ص: 97

[2]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 77

3) الديوان، ص: 21

* من يوم كنا نطفة

* في داخل الأرحام

* هل النظام في الأساس قاتل

* أم نحن مسؤولون عن صناعة النظام؟ [1]

وصوت الهمزة كما يسميه بعض المحدثين (وقفة حنجرية)[2] نظرا لتوقف الهواء وانحباسه انحباسا تاما في الحنجرة لانطباق فتحة المزمار، وبذلك فإن توقف الهواء كان بسب انسداد المجرى، وليس بسبب الضعف والتلاشي، هذا الوضع الذي نجده في كيفية نطق الهمزة ينطبق على حال الشعوب العربية التي سُلبت منها حرية التعبير، وانسدت قنوات التواصل والحوار بينها وبين حكامها، وذلك لا يعود إلى ضعفها وعجزها بقدر ما يعود إلى القهر والجبروت المسلط عليها من قبل الأنظمة الفاسدة والدليل على ذلك أن الإنسان العربي لو شعر بالأمان من انتقام الحاكم لعبر عن رأيه ومعاناته بكل صراحة وواقعية، وفي ذلك يقول الشاعر:

* لو أحد يمنحني الأمان

* لو كنت أستطيع أن أقابل السلطان

* قلت له : يا سيدي السلطان

* كلابك مزقت ردائي

* ومخبروك دائما ورائي

* لأنني اقتربت من أسوارك الصماء

* لأنني حاولت أن أكشف عن بلائي

---

[1]) الديوان، ص:21

[2]) مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، ص: 97

* ضُربت بالحذاء

* قلت له : لقد خَسِرتَ الحرب مرتين

* لأنك انفصلت عن قضية الإنسان [1]

فقد ساهم صوت الهمزة بما فيه من وقفة حنجرية، واحتباس للهواء وانطباق تام لفتحة المزمار في التعبير عن حالة الصمت والكبت الذي يعيشه الإنسان العربي، ممثلا في شخصية الشاعر بسبب الخوف على حياته وعدم شعوره بالأمان في ظل الحكم الاستبدادي، ولو زالت هذه المعوقات وتغيرت الظروف فإنه سيساهم برأيه وفكره في محاربة الظلم وتنوير العقول، وبذلك يتضح أن صمته وسكوته فيما مضى لم يكن ضعفا وعجزا بقدر ما كان بسبب القهر والظلم.

ب-دلالة الأصوات الرخوة أو الاحتكاكية:

تحدث الأصوات الرخوة أو الاحتكاكية في الجهاز النطقي عن طريق تضييق المجرى إلى درجة تسمح بمرور الهواء، ولكن مع احتكاكه بجانبي المجرى [2]، أي أنها تحدث عند التقاء أعضاء النطق التقاء غير محكم، مما يسمح للهواء بالمرور مع إحداث نوع من الحفيف لاحتكاكه بأعضاء النطق.

والتضييق بدوره يعمل على زيادة تردد الأمواج الصوتية، وذلك بالتقليل من طولها من جهة، وبزيادة كمية طاقة الهواء الحركية التي تحملها من جهة أخرى [3]. والأصوات الرخوة عند القدماء هي:(الفاء والثاء والذال والظاء والزاي والسين والشين والصاد والضاد والخاء والغين والحاء والهاء)، وبعد استقراء نسبة ورود هذه الأصوات في الديوان تم الحصول على النتائج المدونة في الجدول التالي:

---

[1]) الديوان، ص: 12 .13

[2]) أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة،ط: 8 ،1998، ص: 78

[3]) انظر علم الصوتيات، عبد العزيز علام و عبد الله ربيع محمود، مكتبة الرشد ناشرون السعودية، ط:1، 2009 ،ص:155

الرتبة	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
الصوت	الفاء	السين	الهاء	الحاء	الشين	الخاء	الصاد	الزاي	الغين	الضاد	الذال	الثاء	الظاء
التواتر	353	346	310	277	169	124	122	85	54	53	52	44	14
النسبة %	17،62	17،27	15،47	13،82	08،43	06،19	06،09	04،24	02،69	02،64	02،59	02،19	00،69

فالأصوات الاحتكاكية وردت بتواتر قدره: 2003 مرة، وهو ما يشكل نسبة قدرها: 20،72%؛ أي أقل من نسبة الأصوات الشديدة أو الانفجارية بقليل، وقد لعبت الأصوات الرخوة دورا مهما في التعبير عن معاني الضعف والعجز الذي خيَّم على شعوب الأمة العربية بعد النكسات والهزائم المتعاقبة.

كما حملت في ثناياها دلالات الحزن والحسرة التي سيطرت على عواطف الشاعر بسبب ما أصاب أمته من ضعف وذل وهوان.

وسيحاول البحث أن يتبين بعض دلالات الأصوات الرخوة في الديوان من خلال صوت الحاء الذي ورد في قصائد الديوان بتواتر قدره: 277 مرة أي بنسبة قدرها: 13،82%.

والحاء صوت حلقي رخو مهموس مخرجه من وسط الحلق، ينتج حين يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة دون أن تتحرك الأوتار الصوتية، وحين يصل إلى وسط الحلق يضيق المجرى، ويكون معه نتوء لسان المزمار صوب الحائط الخلفي للحلق، ويرتفع الطبق ويسد المجرى الأنفي، والتضييق الذي يحدث في منطقة الحلق يؤدي إلى احتكاك الهواء بجدران الحلق [1].

[1]) الأصوات اللغوية، رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، سمير شريف استيتية، دار وائل للنشر، عمان، ط: 1، 2003، ص:139

ويرى أحمد فارس الشدياق أن صوت الحاء من خصائصه السعة والانبساط عموما [1]

وإلى ذلك ذهب العقاد في دلالة الحاء ورأى أنها تصور معنى السَّعة بلفظها ووقعها في السمع.[2]

وهذه الخاصية لصوت الحاء تتناسب مع سعة وفداحة الخطوب التي ألمَّت بالشعوب العربية إلى درجة أنها استعصت عن وصف الشعراء وهم أقدر الناس على ترجمة المشاعر، فهموم الأمة كثيرة وأحزانها ممتدة منذ القديم وفي ذلك يقول الشاعر:

* لأن ما نحسه أكبر من أوراقنا
* إذا خسرنا الحرب لا غرابة
* لقد لبسنا قشرة الحضارة
* والروح جاهلية
* بالناي والمزمار
* لا يحدث انتصار.[3]

فما يحسه الإنسان العربي من هموم وما يشعر به من أحزان لا تسعه الأوراق، ولا الأقلام وذلك بسبب الانتكاسات المتكررة في الحروب من جهة، وبسبب اتساع الهوة بين ما نتوهمه من تحضر وتقدم شكلي وبين واقعنا وحقيقتنا التي لا تزال بدوية جاهلية من جهة أخرى، وفي ظل هذه الظروف يطول زمن تحقيق الانتصار ويزداد امتدادا واتساعا.

كما يمكن أن نتبين تلك العلاقة بين دلالة صوت الحاء على السعة والانبساط ودلالات قصائد الديوان من خلال حديث الشاعر عن خيرات الأمة العربية، وثرواتها الضائعة هدرا بسبب سوء استغلالها من قبل الأنظمة الفاسدة، فالثروات والخيرات الواسعة التي تنعم بها الأمة

---

[1]) الساق على الساق فيما هو الفرياق، أحمد فارس الشدياق، ص: 2

[2]) انظر أشتات مجتمعات ،عباس محمود العقاد، ص: 45

[3]) الديوان، ص: 05 . 06

وخاصة البترول كان بإمكانه أن يتحول سلاحا في وجه الأعداء يعضد سلاح المعركة، لكنه استغل في توسيع حياة البذخ والترف وبسط الملذات ومجالس اللهو وفي ذلك يقول الشاعر:

*كان بوسع نفطنا الدافق بالصحاري
*أن يستحيل خنجرا
* لكنه
* واخجلة الأشراف من قريش
* وخجلة الأحرار من أوس ومن نزار
* يراق تحت أرجل الجواري. [1]

ومن لطائف المناسبة بين صوت الحاء ومعناه اللغوي أن من معاني اسم حرف الحاء لغة:

(المرأة السليطة)[2]؛ أي المتسلطة المتجبرة المزهوة بمكانتها وهذا المعنى اللغوي يتناغم مع وصف الحاكم العربي المتسلط والمتكبر في قصيدة (الديك) وفيها يقول الشاعر:

* في حارتنا
* ديك سادي سفاح
* ينتف ريش دجاج الحارة كل صباح
* حين يمر الديك بسوق القرية مزهوا
* وعلى كتفيه تضيء نياشين التحرير
* يصرخ كل دجاج القرية في إعجاب:
* يا مولانا الديك ويا فحل الميدان
* أنت حبيب ملايين النسوان

---

[1]) الديوان، ص: 10

[2]) الحروف، الخليل بن أحمد، ضمن ثلاثة كتب في الحروف، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:1 1982،ص:36

* هل تحتاج إلى خادمة ؟

* هل تحتاج إلى تدليك ؟ [1]

فقد تصاقب معنى التسلط والتكبر الذي يحمله المعنى اللغوي لصوت الحاء مع وصف هذا الديك الذي يرمز للحاكم العربي المستبد، وما يتصف به من خيلاء ورهبة عند الرعية، فالكل يسعى لإرضائه ويتودد في خدمته خوفا من بطشه وانتقامه.

ج . دلالة الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة:

الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة هي التي يضيق معها مجرى الهواء ضيقا لا يصل إلى درجة يكون له احتكاك، أو يمنع معها مجرى الهواء في موضع، ويسمح له بالخروج من موضع آخر،أي أنها تتوسط بين الانفجار والاحتكاك ،إذ تبدأ انفجارية وتنتهي احتكاكية [2] ،باستثناء صوت الراء الذي يكون معه المجرى شبه متسع.

وهذه الأصوات هي: (الألف والعين والياء واللام والنون والراء والميم والواو) ونشير إلى أن صوتي الياء والواو في هذه الطائفة يراد بهما الحالة الصامتية (متحركتان). وهناك اختلاف بين الدارسين في إثبات (الألف والواو والياء) ضمن الأصوات المتوسطة؛ فالقدماء يثبتون هذه الأصوات مع الأصوات المتوسطة دون تمييز بين كونها حروف مد أو حروف لين [3]، أما المعاصرون فمنهم من يخرجها من هذا التصنيف الخاص بالصوامت دون الصوائت، ومنهم من يثبت صوتي الواو والياء الصامتين(المتحركان) أو شبه الصائتين (الساكنان بعد فتحة)، ويخرج صوت الألف لأنه لا يكون إلا صوت مد خالص [4]، وهو الرأي المعتمد في البحث، بل

---

[1]) الديوان، ص: 33

[2]) انظر علم الأصوات، كمال بشر، ص: 349

[3]) انظر سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج 1/ 61

[4]) انظر صفات الأصوات العربية و مصطلحاتها، الطاهر محمد المدني، مجلة العلوم الإنسانية بجامعة سبها . ليبيا . مجلد11 ،العدد:1، 2012، ص:28

هناك من المحدثين من يرى أن صفة التوسط ينبغي أن يُنظر إليها بين الصوامت والصوائت لا بين الشدة والرخاوة.

وقد شكلت هذه الأصوات البينية انزياحا حضوريا كبيرا إذ تواترت في قصائد الديوان 4859 مرة وهو ما يشكل نسبة قدرها : 50،28%، وعند استقراء تواترها في الديوان كانت النتائج الآتية:

الرتبة	1	2	3	4	5	6	7
الصوت	اللام	النون	الراء	الميم	الواو	الياء	العين
التواتر	**1131**	**1029**	**708**	**695**	**557**	**441**	**298**
النسبة المئوية	**%23،27**	**%21،17**	**%14،57**	**%14،30**	**%11،46**	**%09،07**	**%06،13**

ويُعزى هذا الحضور الكبير للأصوات البينية في قصائد الديوان إلى تناسبها مع سياق ودلالات القصائد فقد مزج الشاعر في ديوانه بين لغة الشدة والقوة والانفجار حين كان بصدد انتقاد الأنظمة الفاسدة وأوضاع الأمة، واستنهاض همم الشعوب العربية لتتحرر من ربقة الاستبداد، وتخرج من قوقعة الجمود والتخلف، وبين لغة الضعف واللين والرخاوة حين كان يصف الانهيار النفسي للشعوب العربية بعد النكسات والهزائم، وما تعانيه من ذل وهوان وضعف وجمود.

فكانت الأصوات البينية هي الأنسب لنقل التجربة الشعورية، وترجمة خلجات الشاعر وأفكاره لكونها تجمع بين الشدة والرخاوة، وسنحاول أن نتبين دلالة الأصوات البينية من خلال صوتي اللام والواو فقد سجل صوت اللام انزياحا حضوريا عاليا، وتبوأ مرتبة الصدارة وكان أكثر الأصوات البينية توظيفا في قصائد الديوان، إذ تواتر 1131مرة، وهو ما يشكل نسبة قدرها: 23،27%.

وصوت اللام من الأصوات الجانبية، وهي التي يتسرب معها الهواء من جانبي اللسان، وفي العربية صوت جانبي واحد هو صوت اللام، ويُنْطَق هذا الصوت كما يصفه المحدثون بأن: (ترتفع اللهاة لِيَسد جزء قريب من قمتها الحلق الأنفي، ويمتد اللسان بشكل يكاد يكون مستقيما من مؤخره إلى مستدقه الذي يلامس قوسه قوس اللثة الممتد من الضاحك الأيمن إلى الضاحك الأيسر، مع هبوط الفك الأسفل...) [1]

وعند النطق باللام توجد عقبة تمنع مرور الهواء، مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم، أو من أحدهما، وهذا هو معنى جانبية الصوت أو انحرافه، أي أن الهواء ينحرف عن مساره بسبب تلك العقبة ليسلك مسارا جانبيا، هذه الصفة المميزة لصوت اللام (الانحراف) تتساوق مع واقع وحال الشعوب العربية التي انحرفت عن مسارها الحضاري، وحادت عن سبيل النصر والمجد، وسلكت سبلا جانبية منحرفة، مما أثقل كاهلها بالنكسات والهزائم المتعاقبة وفي ذلك يقول الشاعر:

* إذا خسرنا الحرب لاغرابه

* لأننا ندخلها

* بكل ما يملك الشرقي من مواهب الخطابه

* بالعنتريات التي ما قتلت ذبابه

* لأننا ندخلها

* بمنطق الطبلة والربابة

* بالناي والمزمار

* لا يحدث انتصار

---

[1]) الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية، فتح الله محمد الصغير، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط: 1، ص: 86

* لو أننا لم ندفن الوحدة في التراب

* لو لم نمزق جسمها الطري بالحراب

* لو بقيت في داخل العيون والأهداب

* لما استباحت لحمنا الكلاب [1]

فالشاعر لا يستغرب انهزام العرب في حروبهم بسبب انحرافهم عن السبل المؤدية إلى النصر، فالنصر لا يتحقق بالشعارات والخطابات، والفخر بالأمجاد والأجداد، ولا بإقامة المهرجانات والاحتفالات فكل هذه الأساليب لا تجدي نفعا أمام عدو جهز نفسه، وأعدَّ عدته واستقوى بحلفائه.

ويرى الشاعر أن السبيل الأوحد لتحقيق الانتصار هو الوحدة والتعاون بين الشعوب العربية، ونبذ التفرق والتشتت لنعود أمة قوية مُهابة كما في سالف الأزمان، فالشاعر يبين موطن الخلل والانحراف ويحاول تصحيح المسار وتقويم الاعوجاج.

أما صوت الواو الصامت، فقد تواتر في قصائد الديوان 557 مرة أي بنسبة قدرها: 11،46% والواو صوت له طبيعة مزدوجة أي أنه صوت صامت إذا تَحَرَّك، وله القدرة على التحول إلى صوت صائت خالص، وفي ذلك يقول الدكتور رمضان عبد التواب: (وأما الواو فإننا نعني بها ضمن الأصوات الصامتة الواو في مثل [وَاحد . وَلد]، وتكون من الحركات . الصوائت . إذا كانت ناتجة عن إشباع الضمة)[2]

[1]) الديوان، ص: 06

[2]) المدخل إلى علم اللغة، رمضان عبد التواب، ص: 42

أما عن مخرجها فيصفه الدكتور إبراهيم أنيس بقوله :(أما مخرج الواو فليس الشفتين كما ظن القدماء بل هو في الحقيقة من أقصى اللسان حين يلتقي بأقصى الحنك، غير أن الشفتين حين النطق بها تستديران أو بعبارة أدق تَكْمُل استدارتهما.) [1] .

و قد سجل صوت الواو انزياحا حضوريا عاليا في قصيدة (البحث عن سيدة اسمها الشورى)، حيث تواترت 105 مرة، لتناسب بما فيها من صفة التوسط والوسطية بين الشدة والرخاوة معاني حكم الشورى القائم على الوسطية والاعتدال في سياسة الشعوب، فما هو بالحكم الجائر الظالم، ولا بالحكم الضعيف العاجز، فالشاعر في هذه القصيدة يخاطب الشورى تارة، ويناجيها تارة أخرى باعتبارها مفقودة في البلاد العربية منذ القرن الأول الهجري فيقول:

* سيدتي الشورى ما أحوالك؟

* ما عنوانك؟

* فتشنا عنك بأقسام البوليس

* وقائمة السجناء

* وثلاجات الموتى

* فتشنا حتى في أمعاء الحاكم

* عن سيدة فُقِدت منذ القرن الأول منا

* من يوم ولدنا نسمع عن حكم الشورى

* لكن الحاكم في الشرق الأوسط

* رمانا في آتون الحرب

* فأفقنا ذات صباح

[1]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 45

* لنرى أنفسنا مكتوبين بقائمة الموتى

* ونرى أكفانا وقبورا

* وأفقنا في ذات صباح

* لنلملم وطنا مكسورا [1]

فالشاعر في هذا المقطع ينتقد الحكم الاستبدادي، ويدعو إلى العودة إلى نظام الشورى الذي أصبح من التراث والتاريخ، وضاع في غياهب الماضي السحيق، فلا وجود له بعد القرن الأول الهجري في التاريخ الإسلامي، لذلك نرى الشاعر يبحث عنه بلهف وحسرة.

وصوت الواو عند بعض المتصوفة (يدل على الظهور والارتفاع والارتقاء لأنه من غلظ الصوت وارتفاعه بالشفة معا على أبعد رتبة في الظهور). [2]

وهذا المعنى لصوت الواو يتناغم مع وصف الشاعر للحاكم العربي المستبد والمتحكم في كل شيء، فهو يحب الظهور والبروز في كل المناسبات، وفي مختلف الأحوال وذلك بمساعدة أتباعه وعملائه من رجال الإعلام والثقافة الذين يسترون قبحه ويجملون صورته، ويجعلونه في أعلى مراتب الكمال الإنساني، وفي ذلك يقول الشاعر:

* هذي البلاد

* يمنح الكُتَّاب فيها صوتهم

* لسيد المثقفين عنتره

* يجملون قبحه

* وينشرون فكره

---

[1]) الديوان: ،ص: 51 . 52

[2]) عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل، ابن بناء المراكشي، تح: هند شلبي، دار المغرب الإسلامي، بيروت،ط: 1، 1990،ص: 32

* ويقرعون الطبول

* في حروبه المظفره

* لانجم فوق شاشة التلفاز إلا عنترة

*يوما بزي الدوق والأمير

* يوما بزي الواحد القدير

* يوما على دبابة روسية

* يوما على أضلاعنا المكسرة [1]

فقد ساهم صوت الواو بمختلف أشكاله الصائتة والصامتة وشبه الصائتة في هذا المقطع الشعري في بيان ما تقوم به الطبقة المثقفة العميلة من جهود لإبراز العظمة المزعومة للحاكم وإظهار لأعماله وأفكاره الفاسدة ودعم لحروبه الخاسرة، وهم بصنيعهم هذا يحاولون الارتقاء به إلى أبعد مرتبة في الظهور،ويرفعون من شأنه ومكانته بين الناس، لذلك يظهر بمختلف الأشكال والصور التي تجعل منه نجما متميزا بلا نظير.

2- دلالة أصوات الصفير:

الصفير صفة للأصوات التي يضيق معها مجرى الهواء عند مخرجها، فتحدث صفيرا عاليا وهي: الزاي والسين والصاد، ويحدث الصفير حين يتصل أول اللسان بأصول الثنايا بحيث يكون بينهما فراغ صغير جدا، ولكنه كاف لمرور الهواء [2]، فنسمع ذلك الصوت الشبيه بصوت الطائر، فالصفير إذن وليد الاحتكاك، أو هو حفيف عالي.

وقد وردت هذه الأصوات في قصائد الديوان بنسب متفاوتة مسجلة في الجدول التالي:

---

[1]) الديوان، ص: 39

[2]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 26

الرتبة	1	2	3
الصوت	السين	الصاد	الزاي
التواتر	346	122	85
النسبة المئوية	% 62،56	% 22،06	% 15،37

وقد استعان الشاعر بأصوات الصفير في القصائد التي تتحدث عن النكسة والهزيمة، إذ سجلت أصوات الصفير أعلى نسب تواترها في قصيدتي (هوامش على دفتر النكسة)، و(هوامش على دفتر الهزيمة) لتعبر عن حالة القلق والتأزم النفسي الذي أصاب الشعوب العربية بعد خسارة الحرب وتصور مرارة الخيبة وقوة الصدمة، وشدة النقمة على مسببات هذه الهزائم والنكسات.

وسيحاول البحث أن يتبين دلالة أصوات الصفير من خلال صوت السين باعتباره الأكثر تواترا في قصائد الديوان.

فصوت السين صوت مهموس رخو صفيري، مخرجه عند القدماء من طرف اللسان فويق الثنايا السفلى، أما عند المحدثين فمخرجه من أول اللسان حين يكاد يلتقي بأصول الثنايا العليا، وعند النطق بالسين تقترب الأسنان العليا من السفلى فلا يكون بينهما إلا منفذ ضيق جدا، والسين العربية عالية الصفير إذا قيست بها في بعض اللغات الأوروبية [1]

والسين من أوضح الأصوات حدوثا لذا لا نجد إشكالا في وصفه عند القدماء والمحدثين، كما أنه من أصوات الصفير التي تتميز بقوة وضوح سمعي عالية، وهذه الصفة للسين تتساوق مع وضوح الخلل والمشكل الذي تعانيه الشعوب العربية، والذي جعلها على ما هي عليه من تخلف وجمود وهوان، وفي ذلك يقول الشاعر:

[1]) المرجع نفسه، ص: 68

* السر في مأساتنا

* صراخنا أضخم من أصواتنا

* وسيفنا أطول من قاماتنا

* خلاصة القضية توجز في عبارة

* لقد لبسنا قشرة الحضارة

* والروح جاهلية

* بالناي والمزمار

* لا يحدث انتصار

* ما دخل اليهود من حدودنا

* وإنما تسربوا كالنمل من عيوبنا [1]

فقد ساهم صوت السين مع غيره من أصوات الصفير الأخرى (الصاد والزاي) في تشخيص موطن الداء، وتوضيحه متمثلا في عدم اتباع الطريق الصحيح لما نبتغيه، فنحن حين أردنا التحضر سلكنا طريق المظاهر والشكليات، وتركنا الجوهر واللب على طبيعته البدوية الجاهلية، وحين أردنا أن نحقق النصر سلكنا طريق الشعارات والأغاني، بدل التخطيط وإعداد القوة، وبذلك صار عيبنا واضحا جليا كمن يرجو النجاة ولا يسلك مسالكها.

ويرى عباس حسن أن صوت السين يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة[2]، إذ نجد أن معاني النعومة والملاسة تتناسب مع وصف حياة الترف التي يعيشها الحاكم العربي على حساب شقاء الرعية وبؤسها، وفي ذلك يقول الشاعر:

---

[1]) الديوان، ص: 06

[2]) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص: 103

* في حارتنا ديك يلبس في العيد القومي

* لباس الجنرالات

* يأكل جنسا

* يَسْكَر جنسا

* يركب سفنا من أجساد * يهزم جيشا من حَلمات.[1]

3-دلالة الأصوات التكرارية (الترددية):

يختص بهذه الصفة في اللغة العربية صوت الراء، وقد سُمي بالصوت التكراري نتيجة لتكرار التقاء اللسان باللثة، وتُعد هذه الصفة مميزة له عن باقي الصوامت.

وقد تواتر صوت الراء في الديوان 708 مرة وهو ما يشكل نسبة 07،32 % من مجموع الأصوات الموظفة في الديوان.

ويصف الدكتور إبراهيم أنيس هيئة صوت الراء بقوله: (الراء صوت مكرر لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في أثناء النطق به، كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاثا لتتكوَّن الراء العربية) [2]

وهذه الصفة المميزة لصوت الراء (التكرار) تتلاءم مع ما أصاب الأمة العربية من توالي النكسات المتعاقبة، والهزائم المتتابعة حتى أصبحت متوقعة قبل حدوثها، وكأنه لا شيء في حياة الأمة غيرها فقد ألِفها الإنسان العربي، وأصبحت جزء من حياته، وفي ذلك يقول الشاعر:

* هزيمة
* وراءها هزيمة

---

[1]) الديوان، ص: 30

[2]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 58

* وراءها هزيمة
* كيف لنا أن نربح الحرب
* إذا كان الذين مثلوا
* وصوروا
* وأخرجوا
* تعلموا القتال في وزارة الإعلام؟ [1]

فكثرة هذه الهزائم وتكرارها جعلت الشاعر كغيره من العرب يُصاب بالتشاؤم والقنوط، ويرى النصر أمرا بعيد المنال في ظل هذه الظروف والأحوال التي يدير فيها القادة حروبهم من وزارة الإعلام، بدلا من ساحة المعارك والخنادق.

كما عبَّر صوت الراء بما فيه من تردد وتكرار عن تكرار الأنظمة المستبدة وتعاقبها في صورة نمطية واحدة، وكأنها نسخ لأصل واحد، فرغم تغير أسماء الحكام وألقابهم إلا أن الأساليب المنتهجة في الحكم والسياسة واحدة ومشتركة عند الجميع، مادامت تقوم على الاستبداد والفساد وقهر الشعوب.

وفي ذلك يقول الشاعر:

* في كل عشرين سنة يأتي إلينا رجل مسلح
* ليذبح الوحدة في سريرها
* ويجهض الأحلام
* في كل عشرين سنة
* يأتي إلينا رجل مقامر
*ليرهن البلاد والعباد والتراث
*والشروق والغروب
* والأشجار والثمار

[1]) الديوان، ص:19

*والأمواج والبحر

* على طاولة القمار. [1]

ويصف حسن عباس صوت الراء بقوله: (فإن صوت حرف الراء من أصوات الحروف هو أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد، وفي الحقيقة إن حاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد إلى المفاصل، فلولا صوت الراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيويتها، وقدرتها الحركية ، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع)[2]

فصوت الراء إذن يحمل معاني الحركة والحيوية والتجدد، وكلها معاني ودلالات لطالما كان الشاعر ينادي بها في قصائد الديوان، فهو يدعو شعوب أمته إلى التحرك والسعي والنشاط والخروج من مرحلة التقوقع والجمود، والتخلص مما أصابها من إحباط ويأس وخمول بعد النكسات والهزائم المتلاحقة، ومن أمثلة ذلك قوله:

* يا أصدقائي

* جربوا أن تكسروا الأبواب

* أن تغسلوا أفكاركم وتغسلوا الأثواب

* جربوا أن تقرؤوا كتاب

* أن تزرعوا الحروف والرومان والأعناب

* أن تبحروا إلى بلاد الثلج والضباب

* فالناس يجهلونكم في خارج السرداب

---

[1]) الديوان، ص: 31

[2]) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص: 77

* الناس يحسبونكم نوعا من الذئاب.[1]

فقد ساهم صوت الراء في التعبير عن معاني الحركية والحيوية التي يدعو إليها الشاعر قومه، وبذلك كان هذا الصوت بمثابة المفصل الذي تدور حوله المعاني والدلالات.

[1]) الديوان، ص: 09

الفصل الثالث

دلالةُ المقَاطع الصوتَيةُ والنبر والتَنغيم فى الديوان

المبحث الأول: دلالة المقاطع الصوتية في الديوان:

يحتاج الباحث إلى تقسيم الكلام المتصل إلى مقاطع صوتية، تُبنى عليها في بعض الأحيان الأوزان الشعرية، و بها يُعرف نسج الكلمة في لغة من اللغات، فإذا كانت الأصوات هي المادة الخام التي يتشكل منها الكلام فإن المقاطع الصوتية هي الهيكل الذي تُبنى عليه هذه المادة الخام.

والمقطع الصوتي (عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة . الصامتة .)[1]، وأوضح تعريف للمقطع وأكثره تحديدا وبساطة هو: (المقطع كتلة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلم)[2].

فالمقطع إذن هو تجمعات صوتية تنتج بضغطة صدرية واحدة، تبدأ بصامت يتبعه صائت قصير أو طويل، وقد يأتي متبوعا بصامت أو صامتين، ويكون الصائت فيه قمة الإسماع بالنسبة إلى الأصوات الأخرى التي يتألف منها، فكل ضغطة من الحجاب الحاجز على الهواء يمكن أن تُنْتِج إيقاعا يشكل مقطعا صوتيا [3].

وسيركز البحث على استثمار معيارين من المعايير التي بموجبها تم تقسيم المقاطع الصوتية إلى تقسيمات عديدة ومتنوعة وهما معيار الطول والقصر والتوسط، ومعيار الانفتاح والانغلاق؛ فإذا انتهى المقطع بصائت قصير أو طويل سُمِّي مقطع مفتوح، لأنه يقبل زيادة أصوات أخرى، وإذا انتهى بصامت ساكن سُمِّي مقطع مغلق، وهذا المقطع المغلق قد يكون مغلقا غلقة واحدة (الشكل الثالث والشكل الرابع) أو مزدوج الإغلاق (الشكل الخامس والشكل السادس)، أما سبب تسميته بالقصير والطويل والمتوسط فيعود إلى طول المقطع ومدة النطق

---

[1]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص: 145.

[2]) من وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، ص: 23.

[3]) انظر دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر،ص:185، وانظر مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، ص: 132.

به، مع استخدام الرمزين الشهيرين وهما: (ص) للصوت الصامت و (ح) للصوت الصائت القصير أو الطويل، وهذه أشكال المقاطع في العربية:

1. المقطع القصير المفتوح: ونرمز له بالرمز (ص ح)
2. المقطع المتوسط المفتوح: ونرمز له بالرمز(ص ح ح)
3. المقطع المتوسط المغلق: ونرمز له بالرمز(ص ح ص)
4. المقطع الطويل المغلق: ونرمز له بالرمز(ص ح ح ص)
5. المقطع الطويل مزدوج الإغلاق: ونرمز له بالرمز(ص ح ص ص)
6. المقطع المتمادي في الطول: ونرمز له بالرمز(ص ح ح ص ص)

وتكمن أهمية دراسة النسيج المقطعي في كون الدراسة الصوتية للأصوات المفردة من حيث المخارج والصفات غير كافية باعتبارها تخضع لقواعد معينة في تجاورها وارتباطاتها ومواقعها، وعليه فإن دراسة ظواهر التشكيل الصوتي تقتضي دراسة الظواهر التي لا ترتبط بالأصوات في ذاتها، بل بالمجموعة الكلامية بصفة عامة كالمقطعية والنبر والتنغيم.

فتوالي المقاطع المتشابهة قد يكشف عن ظلال المعاني والمشاعر التي يختزنها النص أكثر مما تكشفه الكلمة المفردة أو الصوت المفرد؛ (فدراسة الأنظمة المقطعية يُعد بحق من المباحث المجددة في جوانب الدرس اللساني الحديث، وأنها تُقدم خدمات جليلة لتفسير الظواهر اللغوية في ميادين متعددة البنى الصرفية والصوتية والأسلوبية مما يُوجِه الدلالة ويُصحح الكثير من أنظمة اللغة والعلل النحوية).[1]

فللمقاطع قيمة إشارية في إنتاج الدلالة وتكوينها، وتُعد نافذة نطل من خلالها على ما في النص من معان وقيم نفسية، كما أنها ترْفُد الخطاب بإيقاع معبر مناسب للمحتوى والسياق والموقف، فالمقطع هو(اللبنة الأولى التي يتشكل منها النص، له وظيفة فنية ودلالية... ولا

[1]) هندسة المقاطع الصوتية، عبد الجليل عبد القادر، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط: 1، 1988، ص:50.

توجد دلالة ثابتة لكل مقطع لأن دلالة المقطع تتشكل وفق تضافره مع المقاطع الأخرى، ووفق تتابع المقاطع في السياق الكلي للنص، ولا توجد دلالة منعزلة عن السياق.)[1]

وسيحاول البحث أن يستوحي دلالة البنية المقطعية لقصائد الديوان انطلاقا من كيفية توزيع المقاطع وتنوعها كالقصيرة والطويلة والمفتوحة والمغلقة، وأن نكشف عن ذلك التناغم بين البنية المقطعية والبنية الدلالية لقصائد الديوان، متخذين من رصد كمية المقاطع وتنوعها منفذا للولوج إلى البنية العميقة للنص واستكناه المضامين والمواقف الكلامية التييحتضنها، (ومن خلال تتبع هذه المقاطع على المستوى الصوتي وعلى مستوى الصيغة في كل النص الأدبي يمكننا التوصل إلى المستوى الدلالي الذي تبسطه هذه الأبنية الصوتية.)[2].

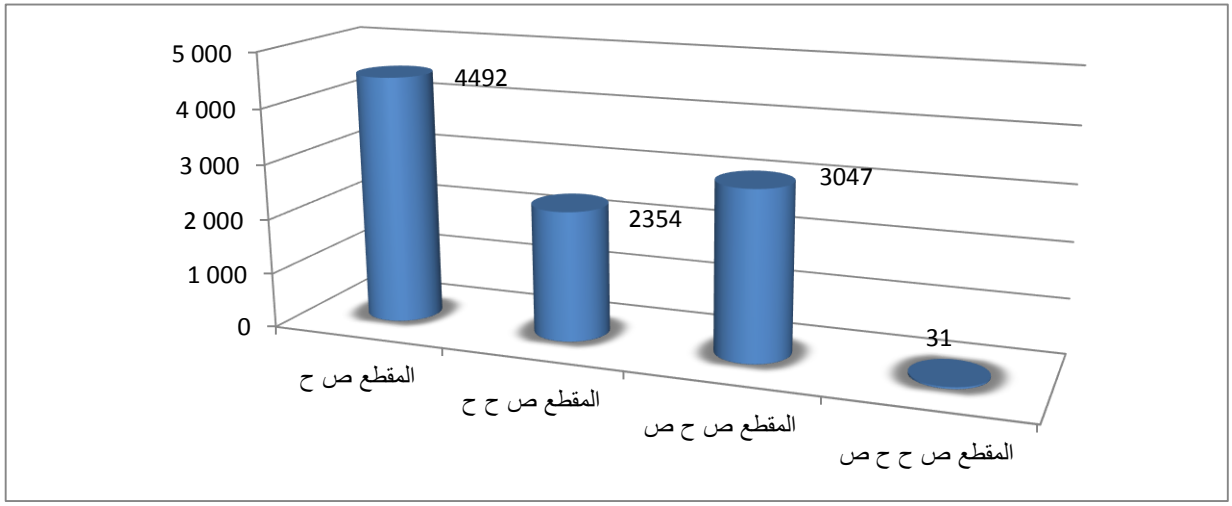
وقد رصد البحث المقاطع الصوتية في قصائد الديوان فكانت النتائج المسجلة في الجدول التالي:

[1]) من الصوت إلى النص، مراد عبد الرحمن مبروك، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط :04، 2012 ص:55 . 56.

[2]) المرجع نفسه، ص: 56.

المقاطع		ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح ص	المجموع
قصـــائد						
هوامش على دفتر النكسة		733	414	533	11	1691
هوامش على دفتر الهزيمة		737	419	502	07	1665
الديك		362	208	266	03	839
من يوميات شقة مفروشة		557	259	387	—	1203
تاريخنا ليس سوى إشاعة		482	236	344	—	1062
البحث عن سيدة اسمها الشورى		541	289	405	05	1240
إلى أين يذهب موتى الوطن؟		536	234	329	03	1102
الكتابة بالحبر السري		544	295	281	02	1122
المجموع في الديوان		4492	2354	3047	31	9924
النسبة في الديوان		% 26،45	% 72،23	%70،30	% 00،33	% 100

والشكل التالي يوضح نسبة شيوع المقاطع الصوتية في الديوان:



حيث تحسب نسبة كل مقطع بقسمة عدد مرات تواتره في الديوان على عدد المقاطع الكلية(9924) ، ومن خلال استقراء نتائج الجدول يتبين لنا سيطرة المقاطع الثلاثة الأولى على قصائد الديوان، ولا غرابة في ذلك مادامت هذه المقاطع هي (الأكثر استخداما وشيوعا في الشعر العربي، لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والتنفسية ،على حين أن المقطعين الأخيرين لا يتوافقان مع الحالة الشعورية والتنفسية إلا في حالات الوقف أو نهاية الكلام.)[1]

فالمقطع باعتباره أصغر وحدة صوتية في السياق يتناسب غالبا مع المواقف الوجدانية والسياق الكلي للنص، كما أن كثرة المقاطع وتنوعها في قصائد الديوان تتناسب مع الحالة النفسية والتجربة الشعورية التي انتابت الشاعر في لحظة الإبداع والنظم؛ فهو يشعر بتأزم نفسي خانق ومرير بسبب النكسات والهزائم التي تلاحقت على أمته المقهورة، فكان بحاجة إلى متنفس يُفرغ من خلاله تلك الآهات والزفرات، وذلك ما يتناسب مع الأوزان كثيرة المقاطع كما يرى الدكتور إبراهيم أنيس:

[1]) من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، مراد عبد الرحمن مبروك، ص:55.

(على أننا نستطيع . ونحن مطمئنون . أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما يُنفس عنه حزنه وجزعه.)[1]

أي كلما كانت المقاطع كثيرة كلما سمحت للشاعر من إفراغ حمولته الوجدانية المتأزمة التي تجثم على صدره وتكتم أنفاسه على خلاف المقاطع القليلة التي تنوء بحمل وتفريغ تلك الأثقال الشعورية .

1- دلالة المقاطع المفتوحة:

المقاطع المفتوحة هي التي تنتهي بصائت . حركة . قصير أو طويل، وتشمل المقطعين الأول والثاني أي من الشكل: (ص ح) و (ص ح ح)، وقد شكلت هذه المقاطع المفتوحة انزياحا حضوريا عاليا في قصائد الديوان؛ إذ تواترت 6846 مرة وهو ما يشكل نسبة قدرها: 98،68 % .

والمقاطع المفتوحة تتميز بالوضوح السمعي العالي لعدم وجود إعاقة في النطق في أثناء مرور الهواء كما تتسم بقوة انتشار الصوت وارتفاعه مما يؤدي إلى تنبيه السامع وتبديد غفلته وسهوه، وهي صفات اكتسبتها من الصوائت القصيرة أو الطويلة التي تُختم بها.

وهذه السمات المميزة للمقاطع المفتوحة تتناغم مع مقصدية الشاعر من خلال قصائد الديوان، فهو يريد أن ينبه شعوب أمته العربية إلى خطورة الوضع الذي تعيشه، ويُوقظها من غفلتها وسباتها الذي طال أمده، ويثير فيها مشاعر النخوة والإباء التي فقدتها منذ عصورها الزاهية.

وسيحاول البحث أن يتبين ذلك من خلال الكتابة الصوتية (المقطعية) لأحد المقاطع الشعرية:

[1]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص: 175.

* إذا خسرنا الحرب لا غرابهْ

/ إِ / ذَا / خَ / سِرْ / نَا / الْ / حَرْ / بَ / لَا / غَ / رَا / بَهْ/ = 08 مقاطع مفتوحة

* لأننا ندخلها

/ لِ/ أَنْ / نَ / نَا / نَدْ / خُ / لُ / هَا / = 06

* بكل ما يملك الشرقي من مواهب الخطابه

/ بِ/ كُلْ / لِ / مَا / يَمْ / لِ / كُ / اشْ / شَرْ/ قِي/ يُ/ مِنْ/ مَ / وَا / هِ / بِ / الْ / خَ / طَا /بَهْ/= 13

* بالعنتريات التي ما قتلت ذبابه

/ بِلْ / عَنْ/ تَ / رِ/ يَا / تِ/ الْ / لَ / تِي/ مَا / قَ/ تَ / لَتْ/ ذُ / بَا / بَهْ / = 11

* خلاصة القضيه

/ خُ / لَا / صَ / تُ / الْ / قَ / ضِي / يَهْ / = 06

* توجز في عباره

/ تُو/ جَ / زُ / فِي / عِ / بَا / رَهْ / = 06

* لقد لبسنا قشرة الحضاره

/ لَ / قَدْ / لَ / بِسْ/ نَا / قِشْ / رَ / تَ / الْ / حَ / ضَا / رَهْ / = 07

* والروح جاهليه

/ وَ / ارْ / رُو/ حُ / جَا / هِ / لِي / يَهْ / = 06

* بالناي والمزمار

/ بِ / انْ / نَا / يِ / وَ / الْ / مِزْ / مَا رْ / = 04

* لا يحدث انتصار

/ لَا / يَحْ / دُ / ثُ / انْ / تِ / صَارْ/ = 04

فقد تواترت المقاطع المفتوحة في هذا المقطع الشعري من قصيدة (هوامش على دفتر النكسة) 71 مرة حاملة دلالة التنبيه وإيقاظ الوعي وهي الغاية التي توخاها الشاعر من القصيدة، فهو ينبه قومه إلى الأسباب التي أدت إلى الهزيمة، ويحاول تخليصهم من المفاهيم والأساليب الخاطئة التي يعتمدونها في الحرب، فالنصر يتحقق بلغة السلاح لا بلغة الخطب الحماسية.

كما أن المقاطع المفتوحة تتصف بسمة الطول لأنها تستغرق زمنا أطول من غيرها أثناء النطق، وهذا ما يجعلها تتناسب مع التعبير عن طول المعاناة، وامتداد المأساة التي تعيشها الأمة العربية وفي ذلك يقول الشاعر:

* خمسة آلاف سنه

/ خَمْ / سَ / ةُ / أَا / لَا / فِ / سَ / نَهْ / = 06 مقاطع مفتوحة

* ونحن في السرداب

/ وَ/ نَحْ / نُ / فِي / اسْ / سِرْ / دَا / بِ / = 05

* ذقوننا طويلة

/ ذُ / قُو/ نُ / نَا / طَ / وِي / لَ / تُنْ / = 07

* عيوننا مرافئ الذباب

/ عُ / يُو / نُ / نَا / مَ / رَا / فِ / ئُ / اذْ / ذُ / بَا / بِ / = 11

فقد أسهمت المقاطع المفتوحة لما فيها من طول في بيان امتداد أزمة الأمة وطولها، فكأنها أمة تعيش في سراديب الظلام، وأوشكت على التعفن والفناء ،وصارت لا تقوى حتى على طرد الذباب الذي اتخذ من عيونها مرافئا يرسو على جوانبها.

2- دلالة المقاطع المغلقة:

المقاطع المغلقة هي التي تنتهي بصامت وتشمل المقطع الثالث، أي (ص ح ص)، والرابع، أي (ص ح ح ص)، والخامس، أي (ص ح ص ص)، وقد شكلت هذه المقاطع المغلقة انزياحا حضوريا أقل من المقاطع المفتوحة في قصائد الديوان؛ إذ تواترت 3078 مرة وهو ما يشكل نسبة قدرها: 01،31 %، مع تسجيل حضور عال للمقطع المغلق من الشكل الثالث (ص ح ص) الذي شكَّل لوحده نسبة حضور قدرها: 70،30%، وحضور ضئيل للمقطع المغلق من الشكل الرابع (ص ح ح ص) بنسبة قدرها: 00،33 %، وغياب تام للمقطع المغلق من الشكل الخامس (ص ح ص ص).

والمقاطع المغلقة تتميز بالمنع (الامتناع) والرفض بسبب وجود الصوت الصامت في آخرها، وهو الذي يمنع ويرفض ويَصدُّ الهواء المندفع من التجويف الداخلي[1]، أي أن الهواء كان حرا طليقا مع الصائت، ثم فجأة يتعرض للمنع من طرف الصوت الصامت الأخير.

هذه السمة المميزة للمقاطع المغلقة وما فيها من قوة وثقل تجعلها مناسبة لحمل معاني ودلالات الرفض والمنع والتصدي، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

[1]) بنية التشكيل الصوتي للآيات الواصفة لعباد الرحمن، فخرية غريب قادر، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، عدد33 عام2013

* محرم في وطني

/ مُ / حرْ/ رَ/ مُنْ / فِي/ وَ/ طَ/ نِي/

* تنقل الهواء

/ تَ / نَقْ/ قُ/ لِ / الْ/ هَ / وَا / ءِ/

* محرم

/ مُ / حرْ/ رَ/ مُنْ /

* تنقل الكحلة فوق أعين النساء

/ تَ / نَقْ/ قُ / لِ / الْ / كُحْ / لَ / ةِ / فَوْ/ قَ/ أَعْ / يُ / نِ / انْ / نِ/ سَا / ءِ /

* محرم تنقل الأفعال والأسماء

/ مُ / حرْ/ رَ/ مُنْ/ تَ / نَقْ/ قُ / لِ / الْ / أفْ/ عَا / لِ / وَ / الْ / أَسْ / مَا / ءِ /

فقد تكررت المقطع المغلق من الشكل الثالث (ص ح ص) 19 مرة ليعبر عما تعانيه الشعوب العربية من قهر وقمع للحريات، حتى أصبحت البلاد العربية مشلولة ، فكل مظاهر الحركة فيها محظورة ومرفوضة من قبل الحاكم المستبد الذي لم يكتف بالتصدي لأي تحرك ضده، بل راح يمنع كل أشكال التنقل والحركة خوفا من تهاوي نظامه القمعي .

ومن المعروف أن منع الحراك الشعبي من مظاهرات وندوات وتجمعات لا يكون . في قانون الاستبداد . إلا باستخدام العنف والقوة والمجابهة والحبس ...وكلها معاني تتناغم مع سمات المقاطع المغلقة، فكأن ذلك الحراك الشعبي الراغب في التحرر والانعتاق يقابل تحرر الهواء في الصائت ما قبل الأخير من المقطع، وصنيع الحاكم ومنعه وتصديه لهذا الحراك يقابل الصوت الصامت في آخر المقطع.

كما تتسم المقاطع المغلقة بميزة الانغلاق والانزواء لعدم قابليتها لزيادة أصوات أخرى، فكأنها بذلك لا تقبل التفاعل والاحتكاك بغيرها من المقاطع في نسيج الجملة أو النص، وهذه السمة تتناغم مع جمود الأمة العربية، وانغلاقها على نفسها وركونها إلى الماضي، وجهلها بما يجري عند الشعوب الأخرى وفي ذلك يقول الشاعر مخاطبا الشعوب العربية:

* جربوا أن تكسروا الأبواب

/ جَرْ/ رِ/ بُو/ أَنْ / تَكْ/ سِ/ رُو/ الْ/ أبْ/ وَا/ بَ/

* أن تغسلوا أفكاركم وتغسلوا الأثواب

/ أنْ / تَغْ / سِ / لُو / أفْ / كَا / رَ / كُمْ / وَ / تَغْ / سِ / لُو/ الْ / أثْ / وَا / بَ /

* فالناس يجهلونكم في خارج السرداب

/ فَ/ انْ / نَا / سُ / يَجْ / هَ / لُو/ نَ/ كُمْ / فِي / خَا / رِ / جِ / اسْ / سِرْ/ دَا / بِ /

فقد تكرر المقطع الطويل من الشكل الثالث 17 مرة ليعبر عن حالة الانغلاق، والتقوقع التي تعيشها الشعوب العربية حتى أصبحت مجهولة عند غيرها من الشعوب بسبب عدم تفاعلها، وتواصلها مع الشعوب والحضارات الأخرى، وهو ما زاد من تخلفها، وبعدها عن التطور الحاصل في مختلف نواحي الحياة.

3- دلالة المقاطع القصيرة: المقطع القصير هو الذي يتكوّن من صامت متبوع بحركة قصيرة، وله شكل واحد هو الشكل الأول (ص ح)، وقد تواتر هذا المقطع 4492 أي بنسبة 45،26 % ليكون أكثر المقاطع تكرارا في قصائد الديوان.

ويتميز المقطع القصير بالخفة والرشاقة وسرعة الحركة واليسر وسهولة النطق، إذ لا يتطلب مجهودا عضليا عند النطق به، ويقول عنها الدكتور محمود أحمد نحلة: (...في حين تتَّسم المقاطع القصيرة بوضوحها السمعي العالي وتُنْتج بمدة زمنية قصيرة

وبمجهود قليل، وهذه السمات ترتبط دلاليا بمفهوم السرعة والخفة واليسر ... وغيرها من الدلالات التي تُستمد من السياق .)[1]

وربما هذا ما يفسر شيوع المقطع القصير في الديوان؛ فالشاعر يعبر عن معاناة شعوب أمته، وثِقل همومها وامتداد أزمتها، وتلاحق نكساتها في جو نفسي مليء بالملل والرتابة والثقل، وحتى يُبعد القارئ والمستمع عن هذا الجو الثقيل والرتيب استخدم المقطع القصير لما فيه من خفة ورشاقة، وبذلك أَحْدَث نوعا من التوازن بين دلالات القصائد ونفسية القارئ، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

* ما من جديد

/ مَا / مِنْ / جَ / دِي / دِنْ/ ↕ تدوير

* في حياة هذه المدينة المستعمره

/ فِي/حَ / يَا / ةِ / هَا / ذِ/ هِ / الْ / مَ / دِي/ نَ/ ةُ / الْ / مُسْ/ تَعْ / مَ / رَهْ/ * فحزننا مكرر

/ فَ / حُزْ/ نُ / نَا / مُ / كَرْ/ رَ/ رُنْ /

* ونكهة القهوة في شفاهنا

/ وَ/ نَكْ / هَ/ ةُ / الْ / قَهْ / وَ/ ةِ / فِي/ شِ/ فَا / هِ / نَا /

* مكرره

/ مُ / كَرْ/ رَ / رَهْ/

[1]) لغة القرآن الكريم في جزء عم، محمود أحمد نحلة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص: 171.

كما يتميز هذا المقطع القصير بخفته وسهولة النطق به، فهو أيسر المقاطع الصوتية في اللغة العربية ذلك أن الجهد المبذول في النطق بالمقاطع يخضع لطول المقطع من جهة، ولطبيعة مكوناته وترتيبها فيه من جهة أخرى؛ فمن البديهي أنه كلما زاد طول المقطع زادت صعوبته في النطق، كما أن الجهد المبذول في إنتاج الصائت أكبر منه في إنتاج الصامت، والجهد في إنتاج الصائت الطويل أكبر منه في إنتاج الصائت القصير.

وهذه السمة المميزة للمقطع القصير تتناغم مع حالة الشاعر، وما يعانيه من تأزم نفسي وإرهاق فكري بسبب ما آلت إليه أوضاع أمته من تخلف وجمود ويأس، وما صارت إليه من ذل وهوان بعد مجد وعز، لذلك استعان الشاعر بهذا المقطع القصير لما فيه من يسر وسهولة في الجهد النطقي حتى لا يزيده الحديث عن واقع أمته إرهاقا ومشقة وعسرا فوق الذي يعانيه، ومن أمثلة ذلك قوله في شكوى افتراضية أمام الحاكم العربي المستبد:

* لو أحد يمنحني الأمان

/ لَوْ / أَ / حَ / دُنْ / يَمْ / نَ / حُ / نِي / الْ / أَ / مَا / نُ /

* قلت له يا سيدي السلطان

/ قُلْ / تُ / لَ / هُ / يَا / سَيْ / يِ / دِي / اسْ / سُلْ / طَا / نُ /

* لقد خسرت الحرب مرتين

/ لَ / قَدْ / خَ / سِرْ / تَ / الْ / حَرْ / بَ / مَرْ / رَ/ تَيْ / نِ /

* لأن نصف شعبنا ليس له لسان

/ لِ / أَنْ / نَ / نِصْ / فَ / شَعْ / بِ / نَا / لَيْ / سَ / لَ / هُ / لِ / سَا / نُ /

* لأنك انفصلت عن قضية الإنسان

/ لِ / أَنْ / نَ / كَ / انْ / فَ / صَلْ / تَ / عَنْ / قَ/ ضِي / يَ/ ةِ / الْ / إِنْ / سَا / نِ /

فالشاعر في مقام شكوى وإفراغ للهموم الثقيلة الجاثمة على صدره، وانتقاد للحاكم الظالم المستبد ،لذلك استعان بالمقاطع القصيرة لما فيها من سهولة ويسر حتى يحدث نوعا من التوازن بين ثقل همومه وخفة كلامه.

4- دلالة المقاطع المتوسطة: يكون المقطع متوسطا في الطول إذا اشتمل على ثلاثة أصوات، أو صوتين أحدهما صائت طويل، ويشمل المقطعين: (ص ح ح) أي المقطع المتوسط المفتوح و(ص ح ص) أي المقطع المتوسط المغلق، وقد تواترت المقاطع المتوسطة في الديوان 5401 مرة أي بنسبة قدرها: 42،54 %.

و شكل المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) انزياحا حضوريا عاليا، وجاء في المرتبة الثانية بعد المقطع القصير المفتوح، وقد استعان الشاعر بهذه المقاطع المتوسطة في التعبير عن مشاعر اليأس والإحباط، وخيبة الأمل التي خيمت على نفسية الشعوب العربية بعد كل نكسة أو هزيمة، لأن هذه المقاطع تصلح للتعبير عن مثل هذه الحالات، وترجمة تلك المشاعر.

ويصف الدكتور يوسف أبو العدوس المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) بقوله: (هو مقطع يوحي بالإحباط ...وهو يتضمن جهدا صوتيا لا يُعْطي الأريحية في النطق .)[1]، ومن أمثلة ذلك في الديوان قول الشاعر:

* لم ننتصر يوما على ذبابة

/ لَمْ / نَنْ / تَ / صِرْ / يَوْ / مَنْ / عَ / لَى / ذُ / بَا / بَ / تِنْ /

*ولكنها تجارة الأوهام

[1]) الأسلوبية : الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007.

/ وَ / لَا / كِنْ / نَ / هَا / تِ / جا / رَ / ةُ / الْ / أَوْ / هَا / مِ /

* لم يبق من قاموسنا الحربي

/ لَمْ / يَبْ / قَى / مِنْ / قَا / مُو/ سِ/ نَا / الْ / حَرْ/ بِي / يِ /

*إلا الجلد والعظام / إِلْ / لَا/ الْ / جِلْ / دَ / وَ/ الْ / عِ / ظَا / مُ /

* مضحكة مبكية

/ مُضْ / حِ / كَ / تُن / مُبْ / كِ / يَ / تُن /

*معركة الخليج / مَعْ / رَ / كَ / ةُ / الْ / خَ / لِي / جِ /

فقد ساهم المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) في التعبير عن الخيبة والإحباط الذي تعيشه الشعوب العربية بعد كل هزيمة حربية، إلى درجة أن توالي الهزائم وكثرة البكاء الذي تخلفه صار أمرا مضحكا ومألوفا.

5- دلالة المقاطع الطويلة:

المقطع الطويل هو الذي يتكون من أربعة أصوات، أو ثلاثة أصوات أحدهم صائت طويل، فهو يشمل المقطع الطويل المغلق(ص ح ح ص) والمقطع الطويل المزدوج الإغلاق . المديد. (ص ح ص ص) والمقاطع الطويلة بنوعيها قليلة الشيوع في الكلام العربي، وتختص بحالات الوقف في نهاية الكلام إلى جانب أنها ثقيلة وتحتاج إلى جهد عضلي كبير للنطق بها، وهذا ما يفسر سبب ندرتها وانعدامها في قصائد الديوان، إذ ورد المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص) بنسبة ضئيلة قدرها: 00،33 % وانعدم حضور المقطع الطويل المزدوج الإغلاق (ص ح ص ص) نهائيا.

ويرى الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك أن المقاطع الطويلة (تتوافق مع الآهات الحبيسة التي تخرج في هواء زفيري طويل يقتضي الوقف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه، ويواصل أداءه الشعري ولذلك تتوافق وحالات معينة يجسد الشاعر من خلالها... الحزن الطويل أو الحزن الممتد إلى ما لا نهاية...) [1] .

وهذا ما نلمسه في دلالة المقطع الطويل المغلق الذي . وإن ورد بنسبة ضئيلة . إلا أنه حمل معه آهات الشاعر وحسراته على أوضاع أمته، وطول معاناتها ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

* جلودنا ميّتة الإحساسْ

/جُ / لُو / دُ / نَا / مَي /يِ / تَ / ةُ / الْ / إِحْ / سَاسْ

* أرواحنا تشكو من الإفلاسْ

/ أَرْ / وَا / حُ / نا / تَشْ / كُو / مِنْ / الْ / إِفْ / لَاسْ

* هل نحن خير أمة قد أخرجت للناس؟

/ هَلْ / نَحْ / نُ / خَيْ / رَ / أُمْ / مَ / تِنْ / قَدْ / أُخْ / رِ/ جَتْ / لِلْ / نَاسْ

فقد ساهمت المقاطع الطويلة المغلقة في ترجمة تلك الآهات المكبوتة في وجدان الشاعر، ونقل الحزن السرمدي الذي سكن فؤاده بسبب ضياع شعوب أمته وتخليها عن دورها الحضاري.

[1]) من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، مراد عبد الرحمن مبروك، ص: 55.

المبحث الثاني: دلالة النبر في قصائد الديوان:

النبر والتنغيم من الظواهر الصوتية فوق التركيبية (فوق مقطعية)، أو من الفونيمات الثانوية، وذلك لدورهما في أداء المعنى دون أن يكونا مجسدين في الصوامت والصوائت، أي لا وجود لهما خارج الكلام، ولا يمكن التعبير عنهما أو تمثيلهما عن طريق الكتابة إلا برموز غير لغوية .

وقد سميت بالثانوية لكونها غير أساسية في النظام التركيبي للكلام، و بالفوق مقطعية لكونها لا تتخذ موقعا ثابتا بين أصوات السلسلة الكلامية في أثناء عملية تقطيعها إلى وحداتها الصوتية [1]

فالنبر (ظاهرة صوتية تحدث على مستوى المقطع الصوتي لتكسبه الوضوح السمعي مقارنة ببقية المقاطع الصوتية المجاورة له، ويكون ذلك عن طريق نطق المقطع المنبور ببذل طاقة أكثر نسبيا ويتطلب من أعضاء النطق بذل مجهود أشد.)[2]

وللنبر في اللغة العربية موضع ثابت يتعلق بعدد ونوع مقاطع الكلمة، كما أنه لا يحمل أي تغير دلالي على أي مستوى من مستويات اللغة العربية، وهي سمة عَدَّها الدكتور إبراهيم أنيس من حسنات اللغة العربية، وفي ذلك يقول: (ولحسن الحظ لا تختلف معاني الكلمات العربية باختلاف موضع النبر منها)[3] .

أما الدكتور عبد القادر عبد الجليل فيرى أن النبر في العربية يلعب دورا دلاليا في توجيه المعنى [4] أي يحمل مدلولا يعمل على تأكيد الدلالة وإقرارها.

---

[1]) انظر في لسانيات ونحو النص، إبراهيم خليل، دار المسيرة، الأردن، ط:1، ص:63.

[2]) دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص

[3]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 102

[4]) انظر الأصوات اللغوية، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان، ط1، 1998، ص:224

لذلك سيحاول البحث أن يربط بين مواضع النبر في الكلمة أو الصيغة، وبين معاني تلك الكلمات التي تشترك في مواضع النبر سواء في المقطع الشعري أو في القصيدة الواحدة.

كما يجب التأكيد على أن البحث سيعتمد على القواعد التي حددها الدكتور عبد الحميد زاهيد للنبر في كتابه (نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية . دراسة صوتية .) نظرا لحداثتها وقيامها على أسس علمية تجريبية، وهذه القواعد هي: [1]

1- الكلمات التي تحتوي على مقطع واحد من الشكل الثاني (ص ح ح) يكون النبر عليه دائما مهما كان موقعه من الكلمة ،أي الأسبقية في النبر للحركة الطويلة فمثلا يقع النبر في هذه الكلمات (عَالِمُ . مَعْلُومُ . عَلِيمُ) على المقاطع ذات الحركة الطويلة وهي (عَا . لُو. لِي) على الترتيب، وإذا احتوت الكلمة على مقطعين من هذا الشكل (ص ح ح) يقع النبر على المقطع القريب من نهاية الكلمة مثل هذه الكلمات (تَصَالَحَا . تَقَاسَمُوهُ . تَعَالِيمُ) فالنبر فيها يقع على المقطع ذي الحركة الطويلة القريب من نهاية الكلمة أي على (حَا . مُو. لِي) على الترتيب.

2- إذا كانت الكلمة تحتوي فقط على حركات قصيرة فإن الثقل المقطعي هو الذي يحدد موقع النبر، أي النبر فيها يكون على المقطع الأكثر طولا والأقرب إلى نهاية الكلمة فمثلا النبر في هذه الكلمات (أَكْرَمَ . تَرَعْرَعَ . يَسْتَخْرِجْنَ) يقع على (أَكْ . رَعْ . رِجْ) على الترتيب لأنها الأثقل والأقرب إلى نهاية الكلمة.

3- إذا كانت الكلمة تتكون من مقاطع قصيرة فقط فالنبر يكون على المقطع الأول مثل كلمة (كَتَبَ) فالنبر فيها على مقطعها الأول (كَ).

4- يكون النبر في الكلمات المضعفة على المقطع المُكوَن من الحرف المضعف والحركة التي تليه دون الأخذ بعين الاعتبار المد الحركي والثقل المقطعي، أي على المقطع الذي يلي الحرف المضعف الساكن مثل هذه الكلمات المضعفة:

---

[1]) انظر نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية . دراسة صوتية . عبد الحميد زاهيد، ط :1، دار وليلي للطباعة والنشر، المغرب، 1999، ص:47 .49.48

. مَدٌ: مَدْ / دَ / فالنبر فيها على المقطع القصير(دَ)

. شَدُّوا: شَدْ/ دُو/ النبر فيها على المقطع (دُو)

. التُّدَانِي: اتْ / تَ / دَا / نِي / فالنبر فيها على المقطع القصير(تَ)

. كَرْمَنَ: كَرْ/ رَمْ/ نَ/ فالنبر يقع على المقطع الطويل (رَمْ)

5- لا يقع النبر على المقطع المُنَون إلا إذا وقع بعد حرف مضعف مثل كلمة (يَدٌ): يَدْ / دُنْ/ فالمقطع المنون(دُنْ) هو المنبور، أو كلمة (مُسْتَمِرٌ): مُسْ / تَ / مِرْ/ رُنْ / التي يقع فيها النبر على المقطع المنون (رُنْ) أما في غير هذا المقطع فلا يدخل المقطع المنون في النبر.

1- دلالة النبر الواقع على المقطع الأخير:

يقع النبر على المقطع الأخير من الكلمات إذا كانت مختومة بالمقطع ذي الحركة الطويلة، أو بالمقطع الأثقل في غياب الحركة الطويلة، ومن أمثلة النبر الواقع على المقطع الأخير من الشكل الرابع (ص ح ح ص)؛ أي في حالات الوقف قول الشاعر:

* نموت في حرب الإشاعاتْ

/ نَ / مُو / تُ / فِي / حَرْ / بِ/ الْ / إِ / شَا / **عَاتْ**

* وفي حرب الإذاعاتْ

/ وَ/ فِي / حَرْ / بِ/ الْ / إِ / ذَا / **عَاتْ**

* وفي حرب التشابيهْ

/ وَ / فِي / حَرْ / بِ/ اتْ / تَ / شَا / **بِيهْ**

* وفي حرب الكناياتْ

/ وَ / فِي / حَرْ / بِ/ الْ / كِ / نَا / **يَاثْ**

* وفي خديعة السرابْ

/ وَ/ فِي / خَ / دِي/ عَ / تِ/ اسْ / سَ / **رَابْ**

فقد وقع النبر على المقطع الأخير من الكلمات (الإشاعات، الإذاعات، التشابيه الكنايات، السراب) وهذه الكلمات تشترك في معنى واحد هو تصوير الواقع أو الشيء على خلاف ما هو عليه حقيقة فالإشاعة تعبر عن الأخبار الكاذبة، والإذاعة الرسمية لا تنقل من الحقائق إلا ما يريده الحاكم، والتشابيه تُجمل الكلام وتخفي قبحه، والكنايات ضرب من الغموض وإخفاء المقصود، والسراب يُوهم الناظر من بعيد بخلاف ما فيه.

وبذلك يتضح أن النبر الواقع على هذه الكلمات ساهم في توجيه المعنى والدلالة التي يحملها المقطع الشعري، من خلال تأكيد الشاعر على أساليب الحاكم المستبد في إخفاء الحقائق عن الرعية، وتضليلهم بأخبار زائفة بعيدة عن الواقع حتى يضمن سكوتهم وولاءهم، أي أنه يتخذ من وسائل الإعلام والخطب الجوفاء المنمقة وسيلة لتحقيق الانتصارات المزعومة على الأعداء، وتبقى الشعوب العربية تنتظر الانتصار المزعوم عبر هذه الوسائل الوهمية لتكتشف أخيرا أنها تلاحق السراب.

2- دلالة النبر الواقع على المقطع ما قبل الأخير:

يقع النبر على المقطع ما قبل الأخير إذا كان ذي حركة طويلة وهو الأقرب إلى نهاية الكلمة، أو كان هو المقطع الأثقل في غياب الحركة الطويلة كما نجد في قول الشاعر:

* ولو موتنا كان من أجل وقفة عز

/ وَ / لَوْ / مَوْ / تُ / نَا / كَا / نَ / مِنْ / أَجْ / لِ / وَقْ / فَ / ةِ / عِزْ / زِن

* وتحرير أرض

/ وَ / تَحْ / رِي / رِ / **أَرْ** / ضِنْ

* سبقنا الجميع إلى جنة المؤمنين

/ سَ / بَقْ / نَا / الْ / جَ / **مِي** /عَ / إِ / لَى / جَنْ/ نَ / تِ/ الْ / مُؤْ/ مِ / **نِي** / نَ

* ولكنهم قرروا أن نموت

/ وَ/ لَا / كِنْ / نَ / هُمْ / قَرْ / رَ / رُو / أَنْ / نَ / **مُو**/ تَ

* ليبقى النظام

/ لِ / يَبْ / قَى / انْ / نِ / **ظَا** / مُ

* وأعمام هذا النظام

/ وَ/ أَعْ / **مَا** / مُ / هَا / ذَا / انْ / نِ / **ظَا** / مُ

*وأخوال هذا النظام

/ وَ/ أَخْ / **وَا** / لُ / هَا / ذَا / انْ / نِ / **ظَا** / مُ

* وتبقى تماثيل مصنوعة من عجين

/ وَ/ تَبْ / قَى / تَ / مَا / **ثِي** / لُنْ / مَصْ / نُو/ ع / تُنْ / مِنْ / عَ / **جِي** / نِنْ

فلو تأملنا الكلمات التالية: (أرض . الجميع . المؤمنين . نموت . النظام . أعمام . أخوال . تماثيل . عجين) لوجدنا أن النبر يقع فيها على المقطع ما قبل الأخير كما هو موضح في الكتابة الصوتية المقطعية، وهذه الكلمات تشترك في دلالة واحدة هي التماسك والانسجام؛ فكلمة (الأرض) تدل على صلابة التراب وتماسكه وتآلفه، وكلمة (الجميع) توحي بمعنى التكتل

والاتحاد، وكلمة (المؤمنين) توحي بالقرابة والوحدة حتى كأنهم بنيان مرصوص، وكلمة (نموت) فيها معاني الموت الذي يقع بشكل واحد منسجم مهما تعددت أسبابه، وكلمة (النظام) تحمل ذروة التماسك والانسجام، وكلمتا (أخوال . أعمام) توحيان بتماسك أواصر القرابة وانسجامها، وكلمتا (تماثيل . عجين) فيهما معاني تماسك المادة وتلاحمها.

واشتراك هذه الكلمات في موقع النبر يحمل دلالة واضحة على ما يسعى إليه النظام العربي المستبد فهو يريد المحافظة على بقائه، وتماسكه وانسجام أركانه مهما كان الثمن الذي تدفعه الشعوب المقهورة أي أنه يضحي بشعبه في حروبه الخاسرة، ويصنع من جثثهم تماثيلا مخلدة لبطولاته وأمجاده الزائفة.

ويقول الشاعر في موضع آخر مخاطبا الشعوب العربية:

* يا أصدقائي

يَا / أصْ/ دِ / قَا / ئِي

* جربوا أن تكسروا الأبواب

جَرْ/ رِ/ بُو/ أنْ / تكْ / سِ/ رُو/ الْ / أبْ/ **وَا** / بَ

* أن تغسلوا أفكاركم وتغسلوا الأثواب

أَنْ / تَغْ / سِ / لُو/ الْ / أثْ / **وَا** / بَ

* جربوا أن تقرؤوا كتاب

جَرْ/ رِ/ بُو/ أنْ/ تَقْ/ رَ/ ؤُو/ كِ/ **تَا** / بَ

* أن تبحروا إلى بلاد الثلج والضباب

أنْ/ تُبْ/ حِ/ رُو/ إ / لَى/ بِ / لَا / دِ / اثْ/ ثَلْ/ جِ/ وَ/ اضْ/ ضَ / **بَا** / بِ

* فالناس يجهلونكم في خارج السرداب

فَ/ انْ/ نَا / سُ/ يَجْ/ هَ/ لُو/ نَ/ كُمْ/ فِي/ خَا / رِ/ جِ / اسْ/ سِرْ/ دَا / بِ

فالنبر في الكلمات التالية (الأبواب . الأثواب . كتاب . الضباب . السرداب) يقع على المقطع ما قبل الأخير كما يلي وعلى الترتيب: (وَا . وَا . تَا . بَا . دَا)، وهذه الكلمات المشتركة في موضع النبر تشترك في الدلالة على معاني الستر والاختفاء، فكلمة (أبواب) المغلقة تدل على الأسر والقيد، وكلمة (الأثواب) فيها معاني الستر والاختباء، كما أن (الكتاب) تبقى معانيه غامضة خفية بين دفتيه حتى يُفتح ويُقْرأ، وكذلك كلمتا (الضباب والسرداب) يعبران عن التواري وعدم الوضوح...

وهذه المعاني كلها تتناغم مع الدلالة العامة للمقطع الشعري الذي يصور من خلاله الشاعر تقوقع الشعوب العربية، وجمودها وتحصنها وراء أسوار الماضي والتاريخ بعيدا عن الواقع والحاضر الذي يشهد حركية وتغيرات سريعة ، ولا مكان فيه للضعفاء الذين يعيشون في سراديب موصدة الأبواب.

المبحث الثالث: دلالة التنغيم في قصائد الديوان:

للنبر نوع آخر أخر غير النبر الصرفي أو نبر الكلمة، وهو ما يسمى بالتنغيم أو نبر الجملة أو نبر السياق، وهو نبر شائع في اللغات يتجلى في إبراز كلمة معينة من كلمات الجملة على نحو يعبر به المتكلم عن موقفه أو انفعاله، ويُعرَّف التنغيم بأنه رفع الصوت وخفضه في أثناء الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة [1] .

أما الدكتور إبراهيم أنيس فيعرف نبر الجملة بقوله: (هو أن يَعمِد المتكلم إلى كلمة في جملة، فيزيد من نبرها ويميزها على غيرها من كلمات الجملة رغبة منه في تأكيدها، أو الإشارة إلى غرض خاص)[2]، ويسوق مثالا على ذلك متمثلا في الجملة الاستفهامية (هل سافر أخوك أمس ؟)، إذ يختلف المعنى المُسْتَفهم عنه باختلاف الكلمة التي زيد نبرها، فإذا زيد نبر(سافر) كان القصد أن هناك شكاً في السفر، أما إذا زيد نبر (أخوك) كان القصد أن هناك شكاً في المسافر لا السفر، وإذا زيد نبر (أمس) كان القصد أن هناك شكاً في زمن السفر ووقته .

ومعنى زيادة نبر الكلمة في الجملة هو زيادة نبر المقطع الهام فيها؛ فمثلا زيادة نبر كلمة (أخوك) يعني زيادة نبر المقطع (خُو) في هذه الكلمة ، وهذا المعنى للتنغيم أو نبر الجمل هو ما عبر عنه الدكتور تمام حسان بمصطلح نبر السياق ويسميه أيضا بالنبر الدلالي وهو ما يقابل نبر الصيغة (النبر الصرفي)، ويقع نبر السياق في الجمل أو المجموعات الكلامية إذ يقول (هذا النبر الذي في السياق إنما يكون من وظيفة المعنى العام؛ أي أنه نبر دلالي) [3] .

ويخلو نبر الجمل من قواعد محددة، وإن اجتهد بعض الباحثين في تحديد قواعده وخصائصه، هذه الحقيقة أقرها الدكتور أحمد مختار عمر بقوله: (وكل المحاولات التي قُدمت

---

[1]) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ص :106

[2]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:102

[3]) مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، ص: 161

حتى الآن لدراسة التنغيم في اللغة العربية قامت على اختيار مستوى معين من النطق، وعلى اختبار نغمات الصوت بالنسبة لفرد معين داخل هذا المستوى، ولكن التنوع بين الأفراد في هذه الناحية يحول بين الباحث وبين تعميم النتائج)[1] .

ورأى الدكتور تمام حسان أن هذا النبر: (إما أن يكون تأكيدياً وإما أن يكون تقريرياً، ويمكن تلخيص الفرق بين التأكيدي والتقريري في نقطتين: أن دفعة الهواء في النبر التأكيدي أقوى منها في التقريري وأن الصوت أعلى في التأكيدي منه في التقريري)[2].

فالتنغيم إذن يقع على مستوى الجملة، أو ما كان في حكمها للدلالة على المعاني الإضافية للجملة (إخبار ،استفهام، تعجب...)، وله وظيفة أخرى وهي بيان مشاعر المتحدث من دهشة ورضا وسخط وازدراء...

ومما تجب الإشارة إليه أن بيان دلالة التنغيم وصوره في قصائد الديوان أصعب بكثير من بيان دلالة الصوامت والصوائت، ذلك أن التنغيم أكثر تغيرا وتعددا على مستوى اللغة الواحدة عبر الزمان والمكان من جهة، ولكونه مرتبط بالكلام المنطوق أو المسموع من جهة أخرى.

ولذلك سيحاول البحث تبيين دور التنغيم في تحديد المقاصد والدلالات، والتعبير عن المشاعر والانفعالات بالاعتماد على بعض القصائد المسجلة بصوت الشاعر، وهذه القصائد هي:(هوامش على دفتر النكسة من يوميات شقة مفروشة، الديك) .

وكل ذلك من خلال نوعي التنغيم: التأكيدي والتقريري كما حددهما الدكتور تمام حسان فالتنغيم الذي يحمل دلالة تأكيدية يُؤدى بنغمة صاعدة وبصوت أقوى وأشدّ على خلاف التنغيم

---

[1]) دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص: 366

[2]) مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، ص: 163

الذي يؤدي وظيفة تقريرية، فبعض الكلمات أحيانا يحتاج إلى علو نطقي وارتفاع صوتي لإبراز فكرة أو موقف أو شعور ما يريد المبدع إظهاره .

1- دلالة التنغيم التأكيدي: ومن نماذج التنغيم التأكيدي قول الشاعر في نهاية قصيدة (هوامش على دفتر النكسة):

* نريد جيلا غاضبا

* نريد جيلا يفلح الآفاق

* وينكش الفكر من الأعماق

*لا يغفر الأخطاء لا يسامح

* لا ينحني

* لا يعرف النفاق [1]

فعند سماع هذا المقطع الصوتي بصوت الشاعر نجد أن النغمة ترتفع صاعدة، ويعلو معها الصوت عند الكلمات والعبارات التالية (جيلا غاضبا . جيلا . ينكش . لا يغفر . لا يسامح . لا ينحني . لا يعرف النفاق)، وفي ذلك تأكيد على الصفات والملامح التي ينبغي أن يتصف بها الجيل الجديد الذي سيأتي بعد جيل الهزيمة والنكسة من غضب عارم يزعزع خمول الأمة وركودها، وتغيير للفكر القديم البالي ومعاقبة الخونة والمتخاذلين عن نصرة قضايا أمتهم، والتحلي بالشهامة والإباء العربي المفقود منذ عصور المجد والعز.

وكل هذه الصفات لا قيمة لها إذا لم تُجَسد على أرض الواقع، ولم تكن نابعة عن قناعة راسخة بعيدا عن مظاهر النفاق، ولغة الإعلام التي طال أمدها وخاب أملها.

[1]) انظر القصيدة بصوت الشاعر من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=Cbd1qG6USUY

فالكلمات التي تستلم النبر تجذب إليها انتباه السامع، وتتأكد قيمتها عنده، فهي كلمات مفتاحية تساعد على معرفة غايات الشاعر ومقاصده الفكرية.

كما نجد التنغيم التأكيدي الذي يُؤدى بنغمة صاعدة في جمل الاستفهام التي تفيد النفي والإنكار وتأكيد الموقف والرأي ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

* جلودنا ميتة الإحساس

* أرواحنا تشكو من الإفلاس

* هل نحن خير أمة أُخرجت للناس؟ [1]

فقد جاءت جملة الاستفهام بتنغيم صاعد، يشير إلى الإنكار الشديد لحال الأمة العربية والإسلامية التي حباها الله برسالة الإسلام، وفضلها على الأمم الأخرى، وقد آلت أوضاعها إلى هذه الدرجة من الإفلاس المادي والروحي، وفي ذلك تأكيد على موقف الشاعر الرافض والمنتقد لهذه الأوضاع السيئة لأمته، ومن ذلك أيضا قول الشاعر:

* يا سيدي السلطان

* لقد خسرت الحرب مرتين

* لأن نصف شعبنا ليس له لسان

* ما قيمة الشعب الذي ليس له لسان؟ [2]

فالجملة الاستفهامية تُؤدى بنغمة صاعدة وصوت قوي للدلالة على إنكار الشاعر لأهمية أو قيمة الشعب المحروم من حرية الرأي والتعبير؛ ذلك أن الحاكم العربي المستبد يسلب من الشعوب المقهورة حرية التعبير، ولا يُريهم إلا ما يرى، فلا يحق لأي مخلوق سواه أن يناقش أو

[1]) انظر القصيدة بصوت الشاعر من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=Cbd1qG6USUY

[2]) انظر القصيدة بصوت الشاعر من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=Cbd1qG6USUY

يعارض أو يبدي فكرة غير التي يراها الحاكم المستبد، الذي تكررت خسائره الحربية بسبب تهميشه لرأي الشعب، ورفضه للمشورة والنصيحة .

ويقول في موضع آخر:

* كيف سيأتي الغيث إلينا ؟

* وكيف يفيض علينا الخير...

* وتغمرنا البركة ؟

* هذا وطن لا يحكمه الله

* ولكن تحكمه الدِّيَكَة .[1]

وفي هذا المقطع نلاحظ بوضوح تصاعد النغمات وعلو الصوت بعد كل جملة استفهامية إنكارية لتبدأ تلك النغمات في الاستواء والهبوط بعدها، فالشاعر يُنكر وينفي بشدة تأييد المولى عز وجل لتلك الأنظمة الظالمة والشعوب الراضية بحياة الذل والمهانة بل يعاقبها بحبس الغيث والخيرات والبركات مادام حكامها ينازعون الله في ملكه ويحكمون بخلاف شريعته ويعيثون في الأرض فسادا، وفي ذلك دعوة ضمنية إلى وجوب التخلص والتحرر من تلك الأنظمة الفاسدة لتعود خيرات الله وبركاته بزوال الظلم والطغيان .

2- دلالة التنغيم التقريري:

أما التنغيم التقريري فهو الذي يُؤدى بنغمة هابطة وبصوت أقل حدة وقوة من التنغيم التأكيدي، وهو بذلك ينقل الحقائق، ويترجم خلجات الشاعر الوجدانية، ويتناسب مع مشاعر الألم واليأس والخوف وقد كان هذا النوع من التنغيم الأكثر حضورا في قصائد الديوان لتناسبه

[1]) انظر القصيدة بصوت الشاعر من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=hWk0zpHyfNc

مع مقصدية الشاعر ومضامين قصائده، ومن أمثلة التنغيم التقريري الذي ينقل الحقائق ويصور الأوضاع قول الشاعر:

* السر في مأساتنا

* صراخنا أضخم من أصواتنا

* وسيفنا أطول من قاماتنا

* خلاصة القضية توجز في عباره

* لقد لبسنا قشرة الحضارة

* والروح جاهليه [1]

ففي هذا المقطع الشعري نجد الشاعر يقرر حقائقا تعيشها أمته العربية التي بقيت ضائعة بين ماض مجيد تحاول عبثا استرجاعه، وبين حاضر أليم تستره بالشكليات والتقليد بعيدا عن الحلول الجذرية الناجعة، وبذلك صارت فريسة سهلة في يد الأعداء، وهذا التقرير والتشريح لواقع الأمة واكبته نغمة مستوية في الأداء في أثناء الحديث عن واقع الأمة في الأسطر الأربعة الأولى ثم تأخذ تلك النغمة في الهبوط والخفوت في السطرين الخامس والسادس في أثناء تشخيص المرض وبيان موطن الداء متمثلا في ذلك الانفصام الذي تعيشه الأمة في هويتها إذ لم تستطع التوفيق بين الشخصية العربية التي لازلت تسكنها الروح الجاهلية وبين الشخصية العربية التي تعيش في ثوب الحضارة الغربية شكلا لا روحا ومن نماذج التنغيم التقريري قول الشاعر:

* لا أحد

* يجرؤ أن يسأل أهل العلم في المدينه

[1]) انظر القصيدة بصوت الشاعر من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=Cbd1qG6USUY

* هل وجد الخالق قبل عنتره ؟

* أم وجد الخالق بعد عنتره؟

* إن الخيارات هنا محدودة

* بين دخول السجن

* أو بين دخول المقبره [1]

إذ نجد النغمة في بداية المقطع أقرب إلى الاستواء في أثناء التعبير عن مشاعر الكبت والخوف من بطش هذا الحاكم الظالم الذي زاحم الله في حكمه للخلق، فحتى السؤال عن كنه وماهية الحاكم يقود إلى الهلاك، ثم تخفت النغمة بدرجة واضحة في السطرين الأخيرين في أثناء عرض الخيارات والعقوبات التي تلجم السائل إما بالسجن أو الموت.

ومن نماذجه أيضا قول الشاعر:

* في حارتنا

* ديك كل مواهبه

* أن يطلق نار مسدسه الحربي

* على رأس الكلمات. [2]

حيث تبدأ النغمة مستوية في الأسطر الأولى لتنقل الحقائق المتعلقة بالحاكم الظالم وما يمارسه من قمع ومنع لحرية الرأي والفكر، ثم تهبط النغمة فجأة في السطر الأخير لتواكب موت الكلمة الحرة المعارضة لسياسة المستبد.

---

[1]) انظر القصيدة بصوت الشاعر من موقع:
http://www.4shared.com/postDownload/GbmmZYvI/nizar_-_anfasse.html

[2]) انظر القصيدة بصوت الشاعر من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=hWk0zpHyfNc

والأمر ذاته نجده في هذا المقطع الشعري:

* في بلدتنا

* يذهب ديك

* يأتي ديك

* والطغيان هو الطغيان

* يسقط حكم لينيني

* يهجم حكم أمريكي

* والمسحوق هو الإنسان. [1]

إذ تهبط النغمة في السطر الأخير لتعبر عن المعاناة التي يعيشها الإنسان العربي الذي سحقته الأنظمة المستبدة المتعاقبة على الحكم.

[1]) انظر القصيدة بصوت الشاعر من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=hWk0zpHyfNc

3- دلالة التنغيم التمييزي:

ومن نماذج التنغيم الذي يؤدي وظيفة تمييزية، ويساهم في بيان المعاني الخلافية، وتحديد أسلوب الجمل نجد حرف الجواب (لا)، فإذا نطقناه بنغمة هابطة يكون المقصود به التقرير أي: لا أوافق

أما إذا نطقناه بنغمة صاعدة أصبح يحمل معنى الدهشة أو الاستنكار، كما في قول الشاعر:

* لا أحد

* يجرؤ أن يقول: **لا**

* للجنرال عنترة

* لا أحد .[1]

فعند النطق بحرف الجواب (لا) في السطر الثاني بنغمة هابطة يكون المعنى الإقرار بالرفض؛ أي لا يستطيع أحد أن يقف في وجه الحاكم المستبد، ويعلن أمامه رفضه لأعماله وجرائمه في حق شعبه وهو المعنى المقصود في المقطع الشعري لأن الشاعر نطقه بهذه النغمة الخافتة، أما إذا نطقناه بنغمة صاعدة احتمل أن يكون المقصود هو الدهشة والتعجب من فظائع ووحشية هذا الحاكم الظالم، أو التعبير عن الاستنكار الشديد لما يقوم به الحاكم المتجبر، وهو معنى غير مقصود بحسب سياق القصيدة على اعتبار أن مجرد إعلان الرفض وعدم الموافقة أمام الحاكم أمر مستحيل، ولا يجرؤ عليه أحد فما بالك بالاستنكار الشديد قوي اللهجة.

ونشير في الأخير إلى أن التنغيم ظاهرة صوتية تعتمد على الأداء والمشافهة لذلك اعتمدنا في تحليل بعض نماذجه على النغمة المصاحبة للقراءة في ظل غياب المشافهة

[1]) انظر القصيدة بصوت الشاعر من موقع:
http://www.4shared.com/postDownload/GbmmZYvI/nizar_-_anfasse.htm

والسماع من الشاعر، وهذه النغمة مرتبطة بالسياق ولا شيء غير السياق، فحتى علامات الترقيم (علامات التعجب والاستفهام...) لا تتجاوز أن تكون مجرد محاولة لا تزال بعيدة عن التمثيل الحقيقي والدقيق لجميع التغيرات الصوتية التي تحملها النماذج التنغيمية في صورتها المسموعة.

خَاتِمَةٌ

خاتمة:

لقد حاول هذا البحث أن يسهم بالدراسة النظرية والتطبيقية في إظهار مكونات البنية الصوتية للغة العربية، وعلاقتها بالدلالة والكشف عن المقاصد والأغراض الكلامية من خلال عرض نظري للمفاهيم والآراء المتعلقة بعناصر البنية الصوتية التركيبية وفوق التركيبية في الدراسات العربية القديمة ومقارنتها بالدراسات الصوتية الحديثة، واتخذ من هذه الدراسة النظرية دعامة ومنطلقا لدراسة إشكالية لغوية ألقت بظلالها على البحث اللغوي منذ القديم، وهي قضية العلاقة بين الصوت والدلالة، أو بين اللفظ ومعناه.

وحتى تتضح هذه العلاقة بين الأصوات ومدلولاتها كان لزاما بيان تجلياتها من خلال دراسة تطبيقية لمدونة كلامية أختير لها ديوان (هوامش على الهوامش) لنزار قباني أنموذجا.

وبعد تمهيد بحث العلاقة بين اللفظ ومعناه عند القدماء والمحدثين من عرب وغربيين، وفصل نظري حدد المفاهيم العامة لمكونات البنية الصوتية العربية، وفصلين تطبيقين حاولا إظهار هذه العلاقة من خلال تحليل واستيحاء الدلالة من تلك العناصر الصوتية في المدونة توصل البحث إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها فيما يلي:

إن قضية العلاقة بين الصوت والدلالة من القضايا الخلافية التي كانت ولا تزال تسترعي اهتمام علماء اللغة والباحثين في مختلف فروع المعرفة، فقد تناولها بالدرس والتحليل الفلاسفة واللغويون والرياضيون وغيرهم، واستمر الجدل بين اللغويين والفلاسفة طويلا؛ وانقسموا في ذلك إلى فريقين: فريق يرى أن العلاقة بين اللفظ ومدلوله طبيعية ذاتية، بينما يرى الفريق الآخر أن تلك العلاقة اعتباطية لا تخضع لمنطق أو نظام مطرد.

وراح كل فريق يحشد الحجج والبراهين التي يدعم بها رأيه ويبطل بها حجج خصمه، ولا يزال الباحثون إلى اليوم يتوارثون هذا الخلاف العميق حول الربط بين الأصوات ومدلولاتها، وقد سلك البحث منهجا توفيقيا بين الفريقين ذلك أنه لا يمكن اعتبار هذه العلاقة

اعتباطية وفقط، كما لا يمكن عدها طبيعية خالصة، هذه العلاقة الطبيعية الذاتية هي التي حاول البحث إثباتها في الدراسة التطبيقية من خلال استيحاء الدلالة من مكونات البنية الصوتية للمدونة المدروسة.

كما تبين من خلال البحث المجهود العلمي الكبير الذي بذله علماء العربية القدماء في وصف النظام الصوتي للغتهم من تحديد مخارج الأصوات وصفاتها، وبيان كيفية حدوثها، وطرق تجاورها وتناسبها في بنية الكلمة والسياق النصي، لذلك لم يزد المحدثون عن دراسة القدماء في تصنيف الأصوات بحسب مخارجها وصفاتها إلا بعض القضايا التي خفيت عن القدماء كتذبذب الحبال الصوتية وعلاقته بالجهر والهمس، كما أن الخلاف بين القدماء والمحدثين قد يكون لفظيا في بعض الأحيان، يتعلق بالمصطلحات والمفاهيم المستخدمة في الدراسة عند الفريقين، فما يعده القدماء أقصى الحلق يسميه المحدثون بالحنجرة.

وقد يقع الخلاف بينهما بسبب تعدد زوايا النظر للأمر الواحد إذا كان له أكثر من وجه فينظر القدماء إلى أحدهما والمحدثون إلى الآخر، كما في صوت (الواو) فهو شفوي عند القدماء وطبقي عند المحدثين، وقد يُعزى سبب الخلاف إلى تطور الأصوات اللغوية وتغير طريقة نطقها وصفاتها، كما في وصف بعض الأصوات التي لحقتها تغيرات عبر الزمن، مثل صوت القاف والجيم والتاء...فكان كل فريق يصف صورة صوتية نطقية غير التي يصفها الآخر.

وإذا كان القدماء بما توافر لديهم من وسائل وطرق تقليدية قد أبدعوا في وصف النظام الصوتي للعربية وقدموا في ذلك من الجهد ما يستوجب الثناء والتقدير، فإن المحدثين بمناهجهم ووسائلهم التجريبية واحتكاكهم بالغرب ومناهجه ومدارسه اللغوية لم يدخروا جهدا في إثراء الدراسة الصوتية للعربية ومقاربتها على ضوء الدراسات الغربية الحديثة حتى وصلوا إلى الكثير من الخصائص الفسيولوجية والفيزيائية والسمعية لعناصر البناء الصوتي العربي، وظواهره الصوتية مما سهل طريقة إدراكها وسبل تعلمها وتعليمها.

واتضح من الدراسة التطبيقية أن الشعر فعالية لغوية في المقام الأول، وهو فن أداته الكلمة وجوهره وسره في اللغة ابتداء بالصوت ومرورا بالكلمة وانتهاء بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة فالكلام تَجَلِّ لتلك التجربة ولعواطف الشاعر ومواقفه، فالشعر إذن بنية لغوية معرفية جمالية، وتحليل هذه البنية الشعرية لا يتأتى إلا من خلال لغته .

ولما كان حد اللغة أصوات فإن المستوى الصوتي له دور كبير في إبراز الدلالة، وقد كان الشاعر نزار قباني من الشعراء الذين يحسنون اختيار أصوات قصائدهم، حتى لكأنه يرسم ويُلون بأصواته فجاءت أصوات قصائده مشحونة بعواطفه وحُبلى بدلالاته ومواقفه، وتجري من السمع مجرى الألوان من البصر، حاملة بذلك كله ما يريد الشاعر إيصاله على أتم حال، وتفرض سيادتها على المتلقي وتأسر فكره ووجدانه، فقصائد الديوان تحمل عوامل صوتية من شأنها الكشف عن تجربة الشاعر من خلال الملامح التمييزية للأصوات من جهر وهمس وتفخيم وشدة ورخاوة .

إلى جانب الظواهر الصوتية الأخرى كالنبر والتنغيم والمقاطع الصوتية، وما تتركه هذه العوامل من الناحية الدلالية.

أما عن المضامين فقد تبين أن الشاعر في قصائد الديوان كان ينتقد أوضاع أمته بشكل عنيف ويمارس ما يمكن أن نسميه بجلد الذات والتشفي الدامي، ويرفض الواقع بكل أشكاله وصوره، ويعبر عن يأسه من كل محاولات الإصلاح من هذا الجيل، فجاءت قصائده أشبه بمرثية نعى فيها كل ماله علاقة بالعرب، وكل ما أدى إلى تلك الهزائم التي كشفت القناع عن الأنظمة العربية المتخاذلة، وأعلن كفره . ككل الوطنيين العرب . بكل الأنظمة التي تسببت في هذا الجرح المزمن بأفكارها السياسية الزائفة والبالية، ورغم هذه الحدة والجرأة في البسط والنقد فإن الشاعر ينبعث في ذمّ العرب وحكامهم من عاطفة حبٍّ وانتماءٍ، وليس من شعوبية حمقاء، وما يدل على ذلك قوله في قصيدة (أنا يا صديقة متعب بعروبتي):

فإذا صَرَخْتُ بِوَجهِ مَنْ أَحببتُهُمْ فَلِكَيْ يَعيشَ الحُبُّ والأحبابُ

وإذا قَسَوتُ على العروبةِ مرَّةً فَلَقَدْ تَضِيقُ بكحلها الأهدابُ

فالبحث يسعى أن يكون مساهمة متواضعة في بناء صرح علم جديد العهد، يحتاج إلى جهود كثيرة حتى تستوي أركانه، وتتحدد معالمه ألا وهو علم الجمال الصوتي أو كما يسميه بعض الدارسين بالأسلوبية الصوتية.

والله نسأل أن يكون هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين.

قَائمةُ المصادر

والمراجع

ثبت المصادر والمراجع:

. القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أ-المصادر والمراجع:

1- أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، عبد الصبور شاهين، مطبعة مدني، القاهرة 1987

2- ارتشاف الضرب من لسان العرب، أبو حيان الأندلسي، تحقيق: رجب عثمان محمد مطبعة المدني ط: 1، 1997.

3- أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، تحقيق: محمد حسان الطيان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1982.

4- أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط: 8 1998.

5- أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، عباس محمود العقاد، دار المعارف، مصر، ط: 4

6- أصوات اللغة، عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، مصر، ط:2، 1968

7- الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007.

8- الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، تح عبد العال سالم مكرم، طبعة الرسالة.

9- الاشتقاق، ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن)، تحقيق: عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي مصر، 1958.

10- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط: 04، 1999.

11- الأصوات اللغوية، رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، سمير شريف استيتية، دار وائل للنشر عمان، ط: 1، 2003

12- الأصوات اللغوية، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1 1998.

13- الألسنية العربية، ريمون الطحان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1972.

14- البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب، أحمد مختار عمر، دار الثقافة بيروت لبنان،1972.

15- البحث اللغوي عند العرب، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط: 6، 1988.
16- التطور النحوي للغة العربية، برجشتراسر، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي مصر ط:2، 1994م.
17- التفسير الكبير، الفخر الرازي، تحقيق: خليل الميس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع لبنان ط:1، 1981.
18- تهذيب اللغة، الأزهري، تحقيق عبد السلام هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.
19- تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، أسعد أحمد علي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق ط:3، 1985

20- جمهرة مقالات الأستاذ محمود شاكر، محمود شاكر، جمعها: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة.
21-
22- الحروف، الخليل بن أحمد، ضمن ثلاثة كتب في الحروف، تحقيق رمضان عبد التواب مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:1، 1982.
23- الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية، فتح الله محمد الصغير عالم الكتب الحديث، الأردن، ط: 1.
24- الخصائص، ابن جني (أبو الفتح عثمان)، تحقيق: محمد علي النجار،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 4، 1990.
25- خصائص الحروف العربية ومعانيها، عباس حسن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998.
26- دراسات في فقه اللغة، صبحي صالح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط: 1 1960.
27- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 1997.
28- دراسة في علم الأصوات، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط: 1 1999.
29- دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية، يحي عبابنة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عَمان ط: 1، 2000

30- الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، غانم قدوري الحمد، دار عمان للنشر والتوزيع الأردن ط:2، 2007

31- دروس في النظام الصوتي للغة العربية، عبد الرحمن بن إبراهيم الفوزان، نسخة مصورة.pdf

32- دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، ترجمة صالح القرمادي، الدار العربية للكتاب تونس، ط: 1، 1985.

33- الدلالة الصوتية في اللغة العربية، صالح سليم عبد القادر الفاخري، المكتب العربي الحديث الإسكندرية، مصر.

34- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط: 5، 1984.

35- دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1987.

36- ديوان هوامش على الهوامش، نزار قباني، ضمن الأعمال السياسية الكاملة لنزار قباني، منشورات نزار قباني بيروت لبنان، ط: 2، 1999.

37- الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق: أحمد حسن فرحات دار عمار، الأردن، ط: 3، 1996.

38- الساق على الساق في ما هو الفارياق، أحمد فارس الشدياق، تحقيق: درويش جويدي الدار النموذجية، بيروت.

39- سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 1، 2000.

40- شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين الأستراباذي، تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1982.

41- شرح المقدمة الجزرية، غانم قدوري الحمد، مركز الدراسات والمعلومات القرآنية، جدة، ط:1 2008.

42- شرح المقدمة الجزرية، غانم قدوري الحمد، مركز الدراسات والمعلومات القرآنية بمعهد الإمام الشاطبي، جدة، ط:1، 2008.

43- شرح مثلث قطرب، للفيروز آبادي، تحقيق: هشام بن محمد حيجر الحسني، دار الرشاد الحديثة الدار البيضاء، المغرب، ط:1،2010

44- علم أصوات العربية، النوري محمد جواد، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط:1.

45- علم الأصوات، برتيل مالبرج، تعريب عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988.

46- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط:5، 1998.

47- العربية ولهجاتها، عبد الرحمن أيوب، مطابع سجل العرب، القاهرة، ط:1، 1968.

48- علم الصوتيات، عبد العزيز أحمد علام، مكتبة الرشد ناشرون، الرياض، ط: 3، 2009.

49- علم اللغة العام، قسم الأصوات، كمال بشر،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

50- علم اللغة العربية، محمود فهمي حجازي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

51- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

52- عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل، ابن بناء المراكشي، ابن بناء المراكشي، تحقيق: هند شلبي، دار المغرب الإسلامي بيروت، ط: 1، 1990.

53- العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.

54- فقه اللغة في الكتب العربية، عبده الراجحي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.

55- فقه اللغة، محمد المبارك، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، 1960.

56- فن الشعر، أرسطو، ترجمة: د.عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.

57- في الأصوات اللغوية . دراسة في أصوات المد . غالب فاضل المطلبي،منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1984.

58- في لسانيات ونحو النص، إبراهيم خليل، دار المسيرة، الأردن، ط:1.

59- القيمة الوظيفية للصوائت . دراسة لغوية .، ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية.

60- الكتاب، سيبويه (أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، تحقيق: عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: 3، 1988.

61- كتاب الموسيقى الكبير، أبو نصر محمد الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبه، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

62- الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، مكي بن أبي طالب، تحقيق: محي الدين رمضان مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:3، 1984.

63- كلام العرب، حسن ظاظا، دار النهة العربية، بيروت، لبنان، ط:1، 1976.

64- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، رابح بوحوش، دار العلوم للنشر والتوزيع الجزائر،2006.

65- اللغة العربية معناها ومبناها، حسان تمام، عالم الكتب، ط: 5، 2006.

66- لغة القرآن الكريم في جزء عم، محمود أحمد نحلة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

67- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني، تحقيق:علي النجدي ناصف وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

68- المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، ط:3، دار الشرق العربي بيروت.

69- المدخل إلى علم أصوات العربية، غانم قدوري الحمد، منشورات المجمع العلمي العراقي،2002

70- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي القاهرة ط:3، 1997.

71- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1998.

72- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، عبد العزيز الصيغ، دار الفكر، دمشق، ط:2،2007

73- المطول على تلخيص المفتاح، سعد الدين التفتازاني، صححه: أبو حامد محمد معز الدين، مطبع الشاهجهاني، إيران، 1342 هـ.
74- المنهج الصوتي للبنية العربية، عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980.
75- محاضرات في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986.
76- مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
77- مذاهب وآراء في نشوء اللغة وتدرج معانيها، صلاح الدين الزعبلاوي، دار المجد، دمشق.
78- مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق:عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت.
79- مقدمة في علم أصوات العربية عبد الفتاح عبد العليم البركاوي (نسخة مصورة)، ط:3، 2004.
80- من الصوت إلى النص، مراد عبد الرحمن مبروك، النادي الثقافي الأدبي،جدة، ط: 04، 2012
81- من وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006
82- مناهج البحث في اللغة، حسان تمام، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1974
83- موسوعة الحروف في اللغة العربية، إميل يعقوب، دار الجيل، بيروت، ط:2، 1995.
84- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط:2، 1952.
85- نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية . دراسة صوتية . عبد الحميد زاهيد، ط: 1، دار وليلي للطباعة والنشر، المغرب، 1999.

86- النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، تحقيق: جمال الدين محمد شرف، ط: 1 طنطا (مصر)، 2002
87-
88- النظام الصوتي للغة العربية، حامد بن أحمد الشنبرى، دراسة وصفية تطبيقية، مركز اللغة العربية، جامعة القاهرة، 2004.

89- النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مراد عبد الرحمن مبروك، النادي الثقافي الأدبي جدة ط: 04، 2012.

90- النون في اللغة العربية، مصطفى زكي التوني، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت،1997.

91- نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى، محمد أمنزوي، دار وليلي للطباعة والنشر مراكش، ط:1، 2000.

92- نهاية القول المفيد في علم التجويد، محمد مكي نصر الجريسي، مكتبة الصفا، القاهرة، ط:1 1999.

93- هندسة المقاطع الصوتية، عبد الجليل عبد القادر، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط: 1 1988.

ب- الرسائل الجامعية:

- التحليل الصوتي للنص، مهدي عناد أحمد، رسالة ماجستير، جامعة نابلس بفلسطين، 2011

ج- المجلات والمقالات:

- أصوات الحروف لها دلالات مستقلة قائمة فيها، سامر الإسلامبولي، مقال من موقع: http://www.amrallah.com/ar/showthread.php?t=546&goto

- التنغيم في التراث العربي، عليان بن محمد الحازمي، من موقع: www.dahsha.com/53012

- الصّوتيات عند ابن جني في ضَوء الدراسات اللغوية العربية والمعاصرة، عبد الفتاح المصري، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق . العدد: 15، 1984.

- العلامة في الحضارات القديمة، أمجد محمد حسن العميدي، مجلة (مركز بابل) العدد: 2 ديسمبر، 2011.

- المصوتات العربية بين الإفراد والتركيب، عبد الفتاح البركاوي، مجلة كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، العدد: 9، 1991

– المورد(مجلة) . دراسات في اللغة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

– بنية التشكيل الصوتي للآيات الواصفة لعباد الرحمن، فخرية غريب قادر، مجلة كلية العلوم الإسلامية جامعة بغداد، العدد: 33، 2013

– صفات الأصوات العربية و مصطلحاتها، الطاهر محمد المدني، مجلة العلوم الإنسانية بجامعة سبها . ليبيا . مجلد11، العدد:1، 2012.

– سيميائية الحرف العربي قراءة في الشكل والدلالة، مزوز دليلة، من منشورات الملتقى الثالث (السيمياء والنص الأدبي) بجامعة محمد خيضر، بسكرة.

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ-هـ

تمهيد **01**

1- العلاقة بين اللفظ والمعنى عند القدماء..... **02**

أ- عند اليونان **03**

ب- عند الهنود **03**

ج-عند العرب **06**

2- العلاقة بين اللفظ والمعنى عند المحدثين **10**

أ- عند الغرب **10**

ب- عند العرب **13**

الفصل الأول: النظام الصوتي للغة العربية

المبحث الأول: تصنيف أصوات اللغة العربية **19**

المبحث الثاني: الصوائت العربية..... **23**

1- حروف المد واللين **26**

2- الحركات **28**

3- وظائف الصوائت في اللغة العربية **33**

4- أشباه الصوائت **36**

المبحث الثالث: الصوامت العربية **40**

1- مخارج الصوامت العربية **41**

2- صفات الصوامت العربية **47**

أ- الجهر والهمس **47**

ب- الشدة والرخاوة والتوسط بينهما **49**

ج-الإطباق والانفتاح **53**

د- صفات غير أساسية **56**

المبحث الرابع: التشكيل الصوتي (المقاطع الصوتية والنبر والتنغيم)..... **59**

1- المقاطع الصوتية في اللغة العربية **59**

2- النبر وقواعده في العربية 63
3- ظاهرة التنغيم في اللغة العربية 67
الفصل الثاني: دلالة الصوائت والصوامت في ديوان (هوامش على الهوامش)
المبحث الأول: القيمة التعبيرية للأصوات في الشعر 74
1- الدلالة الصوتية في الشعر 74
2- دلالة الأصوات في الديوان 77
المبحث الثاني: دلالة الصوائت في الديوان 78
أ- دلالة الصوائت القصيرة 80
ب- دلالة الصوائت الطويلة في الديوان 85
1- دلالة الياء في قصائد الديوان 91
2- دلالة الواو في قصائد الديوان 95
المبحث الثالث: دلالة الصوامت في الديوان 98
1- دلالة الصوامت المجهورة والمهموسة في قصائد الديوان 98
أ- دلالة الصوامت المجهورة في قصائد الديوان 102
ب- دلالة الصوامت المهموسة في قصائد الديوان 113
2- دلالة الصوامت الشديدة والرخوة والمتوسطة بينهما 122
3- دلالة أصوات الصفير 136
4- دلالة الأصوات التكرارية 139
الفصل الثالث: دلالة المقاطع والنبر والتنغيم (التشكيل الصوتي)
المبحث الأول: دلالة المقاطع الصوتية 144
1- دلالة المقاطع المفتوحة 149
2- دلالة المقاطع المغلقة 152
3- دلالة المقاطع القصيرة 154
4- دلالة المقاطع المتوسطة 157
5- دلالة المقاطع الطويلة 158
المبحث الثاني: دلالة النبر في قصائد الديوان 160
1- دلالة النبر الواقع على المقطع الأخير 162

2- دلالة النبر الواقع على المقطع ما قبل الأخير **163**
المبحث الثالث: دلالة التنغيم في قصائد الديوان 167
1- دلالة التنغيم التأكيدي **169**
2- دلالة التنغيم التقريري **171**
3- دلالة التنغيم التمييزي **178**
خاتمة **181**
ثبت المصادر والمراجع **186**
فهرس الموضوعات .....