الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
Faculté :des lettres et des langues
Département langue et lettre arabe

جامعة8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي.

الرقم:..... **N°:** .....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

(تخصص: الصوتيات و علوم اللسان)

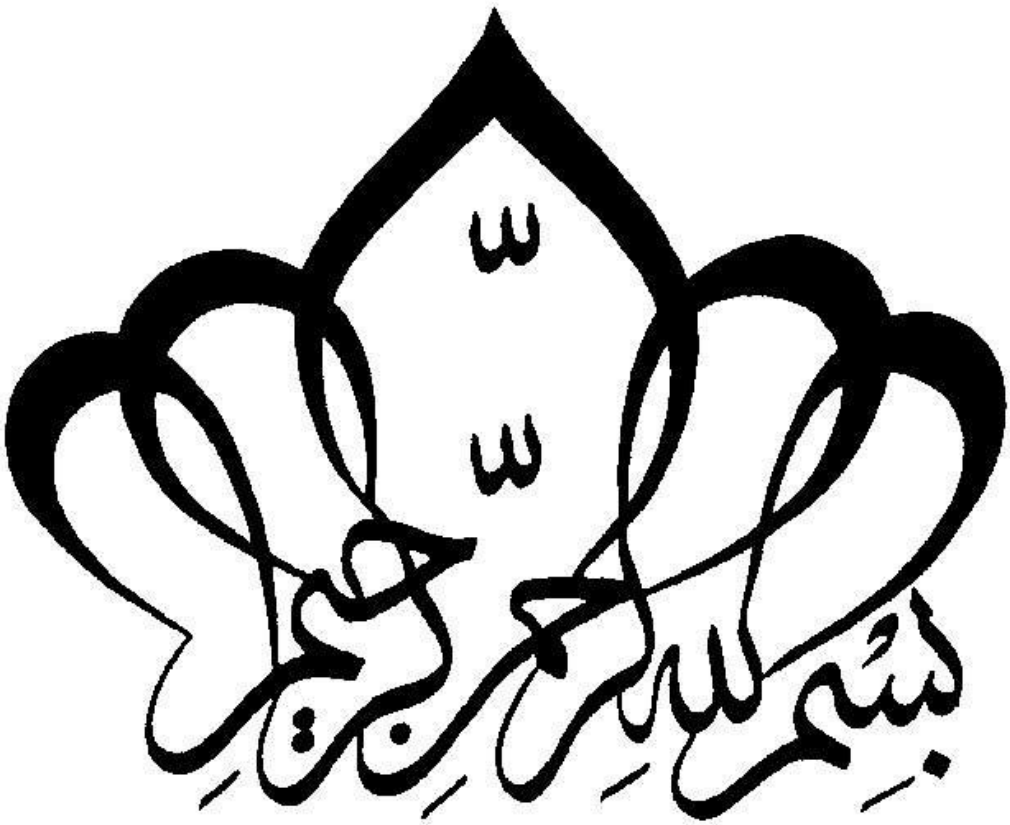
دلالة الأصوات في قصيدة سرنديب لمحمود سامي البارودي

مقدمة من قبل: حدة حشايشي

تاريخ المناقشة: 20 جوان 2017

رشيد شعلال	**رئيسا**	**أستاذ ت ع**	**جامعة 8 ماي 1945 قالمة**
عبد الغاني بوعمامة	**مشرفا و مقررا**	**أستاذ مساعد أ**	**جامعة 8 ماي 1945 قالمة**
الطاهر بلعز	**ممتحنا**	**أستاذ محاضر ب**	**جامعة 8 ماي 1945 قالمة**

السنة: 2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

الشكر الأول لله عز و جل الذي

من علينا بفضله فالحمد لله الذي ألهمنا بالصبر و الثبات

و مدنا بالقوة و العزيمة لمواصلة مشوارنا الدراسي.

نتقدم بجزيل الشكر و العرفان

إلى الأستاذ المشرف عبد الغاني بوعمامة

الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته و نصائحه

و إرشاداته حول الموضوع

و آرائه السديدة التى كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث.

كما نتوجه بجزيل الشكر

إلى كل من مد إلينا يد العون من قريب و من بعيد

على انجاز هذا العمل و أخص بالذكر الأساتذة الكرام.

عسى الله أن يوفقنا لما فيه خير و صلاح

إهـــداء

أهدي بحثي هذا إلى:

الذي قال تعالى فيهما: للهواخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما رباني صغيرالله.

الزهرة التى لا تذبل...نبع الحنان...التى ساندتنى ووقفت إلى جانبى حتى وصلت هذه المرحلة من التقدم والنجاح...

إلى من تعجز الكلمات عن وصفها وتسكن أمواج البحر لسماع اسمها...إلى أمي فطيمة .

الماس الذي لا ينكسر...نبع العطاء الذي زرع الأخلاق بداخلي وعلمي طرق الاتقاء...إلى أبي عبدالمجيد.

شقائق النعمان...من حبهم يجري في عروقي إخوتي الذين احتضنوني وزرعوا الورد في طرقي: نضيرة، نسيمة، حمزة، سهام، هبة.

إلى عبائق النسيم: وسيم ،عبد الرحيم، طه.

رفاق الدرب...إلى أروع وأصدق وأنبل البشر

إلى عائشة، مروة، سعاد، إيمان ...صديقاتي المخلصات.

الذين رفعوا رايات العلم والتعليم وأخمدوا رايات الجهل والتجهيل

إلى أساتذتي الأفاضل، وأخص بالذكر الأستاذ المشرف.

أهدي هذا الجهد المتواضع إلى كل من قال لا إله إلا الله محمد رسول الله سائلا المولى عز وجل أن يوفقنى لما يحبه ويرضاه.

حـــدة

قائمة الرموز

الرمز	الترجمة
ط	طبعة
د. ط	دون طبعة
د. ت	دون تاريخ
ص	صفحة
مج	المجلد
تح	تحقيق
ج	جزء
تر	ترجمة
ص	الصامت في المقطع الصوتي
ح	الحركة في المقطع الصوتي
ص ح	المقطع القصير
ص ح ص	المقطع المتوسط المغلق
ص ح ح	المقطع المتوسط المفتوح
/	الحركة (الضمة، الفتحة، الكسرة)
0	السكون

قائمة الجداول

الجدول	العنوان	الصفحة
01	تواتر حروف المعجم في القصيدة ترتيب تنازلي حسب درجة الشيوع	92
02	تواتر الأصوات الأساسية	95
03	تواتر الأصوات الثانوية	103
04	تواتر الحركات	112

قائمة الأشكال

الشكل	العنوان	الصفحة
01	تواتر الفئات الصوتية حسب درجة الشيوع	118

قائمة الملاحق

الملحق	العنوان	الصفحة
01	قصيدة سرنديب للشاعر سامي البارودي	157

المقدمة

مقدمــة:

الحمد الله على إحسانه والشكر له على توفيقه وامتنانه، أحمده سبحانه وتعالى حمدا يوافي نعمه ويكافئ مزيده، وأصل وأسلم على صفوة خلقه وأشرف رسله سيد الأولين والآخرين محمد وعلى آله وصحبه ومن دعا بدعوته واهتدى بهديه إلى يوم الدين.

أما بعد:

تعد اللغة العربية ظاهرة صوتية تختلف اختلافا كليا عن سائر الرموز غير اللغوية ومن ثم فإن دراستها دراسة علمية تستوجب البدء بالأصوات بوصفها وحدات مميزة تنتج عنها آلاف الكلمات ذات الدلالات المختلفة.

ويمثل الصوت أصغر وحدة صوتية في مفردة النسيج للقصيدة الشعرية ويكتسب في دخوله الشعري قيمة مضافة، من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلف موجهات تقارب قيما مدلولية معينة، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إقصاء صوت المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي.

فالأصوات اللغوية أولى لبنات النص الشعري أو الأدبي، وبها ترتبط جمالياته، ذلك أن الأصوات بما تحمله من ملامح تمييزية تتمثل في جهرها و همسها و احتكاكها و انفجارها و صفيرها و غنتها تعكس النص الدلالي للنص والواقع النفسي للشاعر فأصوات الشاعر المختارة هي أشبه ما تكون بمرآة تعكس صورة واضحة لما يجول في خاطره من أفكار يود التعبير عنها و يحرص كل الحرص على ايصالها للمتلقي و لا ننسى المقاطع الصوتية و أثرها في النص الشعري فتتوزع هذه المقاطع بانتظام في أبيات القصيدة يعطيها موسيقى عذبة تروق للآذان و تلقى صداها في الأذهان و كل هذا سنقف عليه في دراستنا

المتواضعة هذه المعنونة بدلالة الأصوات في قصيدة سرنديب لمحمود سامي البارودي التي حاولنا فيها تقديم دراسة نظرية وتطبيقية لتوضيح آراء العلماء قدماء ومحدثين حول مدى قدرة الصوت على أداء الدور الدلالي في قصيدة سرنديب.

أسباب اختيار البحث :

وهناك أسباب دفعتني لاختيار هذا الموضوع لبحث ماستير منها:

- ✓ أهمية شعر البارودي باعتباره النهضة الأدبية في العصر الحديث، وإعجابي بملكته الشعرية الذّة.
- ✓ احتواء القصيدة على الأصوات التي تخدم موضوع البحث.
- ✓ أهمية القيمة الدلالية للأصوات والقدرة التعبيرية الذاتية للصوت.

وتمكن أهمية هذا البحث في الدراسة الدلالة المستوحاة من الأصوات في قصيدة سرنديب لمحمود سامي البارودي، بأنها دارسة صوتية تجمع بين النظرية والتطبيق في الدرس الصوتي الحديث، التي جاءت لتوضيح تشكيل الألفاظ التي ترتبط بسياقها الشعري لتعبير عن تجربة الشاعر النفسية، ومحاولة التوصل إلى اختلاف التنسيق الصوتي للأصوات ودلالتها في القصيدة.

وسنحاول الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ❖ هل جاء النظام الصوتي للنسخ الشعري، عند سامي البارودي، استغلالا لطاقته الكامنة في الألفاظ لينقل إلى المتلقي صورة صوتية، ويبرز مقصوده من خلالها واضحا؟ وحتى يثبت تنافر طبيعته مع الواقع الذي كان يتقلب في أحضانه؟
- ❖ هل الألفاظ في نصه الشعري أصوات رامزة، تشير إلى معان راسخة خلف هذه الرموز الغنية بالإيحاءات؟

❖ هل صفات الأصوات مميزاتها والبني المقطعية الصوتية المختلفة تعود عن انعكاسات نفسية للشاعر؟

❖ هل تملك الأصوات القدرة التعبيرية الكافية عن مختلف الحالات النفسية للشاعر؟

وجاءت هذه الأهداف استجابة لعدّة مسوغات، أهمها: قلة المؤلفات التي تدرس العلاقة بين النص التأثيرية وعناصره الصوتية، ومعظم الدراسات اقتصرت على النظام الصوتي من حيث دراسة خصائص الأصوات، ومخارجها وطبيعتها النطقية، لم تكن هناك دراسات كثيرة خاصة بالموضوع فمن بينها: دراسة إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب بعنوان " البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح " بالجامعة الإسلامية في غزة، عادل محلو بعنوان " الصوت والدلالة الشعر الصعاليك" بجامعة باتنة.

أما المنهج الذي سارت عليه الدراسة فهو المنهج التكاملي في الانجاز لأبرز مختلف الأصوات، فكان المنهج الوصفي من خلال التنظير، أما المنهج التحليلي فظهر في التعامل مع نسب الشيوع الصوتية، دراسة و تعليلا وقد استعنت بتقنية الاحصاء في رصد شيوع الأصوات في القصيدة.

وبناء على ذلك فقد احتوت خطة دراستنا على:

- ✓ مقدمة كانت بمثابة نافذة رئيسية للدخول إلى البحث.
- ✓ أما المدخل فكان للتعريف بالشاعر من حيث حياته أعماله أشعاره وأثاره.
- ✓ أما الفصل الأول إلى دراسة تعريف الصوت، مخارجه، صفاته والدلالة الصوتية في اللغة العربية وكذا المقاطع الصوتية و قافيتها.
- ✓ أما الفصل الثاني تناولت فيه الشرح اللغوي للقصيدة و احصاء نسب تكرار الأصوات ودلالة الأصوات المتكررة ثم الأكثرها شيوعا وكذا المقاطع الصوتية و القافية و دلالتهما.

✓ أما الخاتمة فقد احتوت على أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وقد تنوعت مصادر هذا البحث ومراجعة وكانت أهمها كتاب سبوية وكتاب الخصائص لابن جنى، بالإضافة إلى كتاب أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات لرمضان عبد الله، وكتاب دلالة الألفاظ لإبراهيم أنيس وعلم الأصوات لكمال بشر ....إلخ.

صعوبات الدراسة:

ومن هنا فإن أي دراسة لا تخلوا من الصعوبات مهما كانت، وقد واجهتنا جملة من الصعوبات من بينها:

- ❖ قلة المصادر المهمة الخاصة بالدلالة الصوتية.
- ❖ صعوبة اختيار القصيدة التي تتضمن الأصوات التي تخدم البحث.
- ❖ تزامن تقرير التربص مع مذكرة التخرج.

مـدخـل:

ترجمة الشاعر.

أولا: المولد والنشأة

هو محمود سامي بن حسن بن حسني بك بن عبد الله بك الجركسي، والبارودي نسبة إلى **(أيتاي البارود)** من مديرة البحيرة التي كانت خاضعة لأحد أجداده قديماً [1] وينتمي محمود سامي إلي المماليك الذين حكموا مصر قبل أن يطيح بهم محمد علي باشا[2] .

ولد البارودي سنة 1838 م بمصر[3]، مات أبوه وتركه يتيماً، ولكن اليُتم لم يسلمه إلى الضياع، فقد تعهدته أمه بأفضل المؤدبين، والفقهاء، والعلماء، فنشأ نشأة علمية رائدة، ثم دخل المدرسة الحربية وتخرج منها ضابطاً صغير السن، وكان لقوة شخصيته، وصبره، وثبات جنانه، وذكائه اثرا مباشرا في نيله الرتب العسكرية، وتمتعه بثقة رؤسائه وقادته[4].

وعندما تخرج من المدرسة الحربية لم يجد عملاً على الفور، فاشتغل بد راسة الشعر العربي في عصورها النضرة، وسافر إلى الأستانة ونهل من معين مكتبتها الضخمة التي كانت تحوي نفائساً من كنوز التراث العربي في أزهى عصورها[5].

وندرك مما سبق أن البارودي نشأ نشأة عسكرية صقلت إحساسه بالبطولة، ونشأ نشأة دينية عمقت في نفسه الإحساس بقيم دينية، ونشأ نشأة أدبية أعانته على التعبير الشعري الجيّد، ونشأ نشأة علمية أمدته بالثقافة، والمعرفة اللازمة للعباقرة ورواد النهضة.

وقد تلقب البارودي في عدد من المناصب العسكرية والسياسية، واشترك في الثورة العربية، وبعد فشل الثورة نفي إلى جزيرة سرنديب[6] بالهند، وبقي بها سبعة عشر عاماً، ثم عُفي عنه، وعاد إلى بلاده وتوفي سنة 1904 م.

---

[1] محمود مصطفى، **الأدب العربي وتاريخه**، طبعه مصطفى الحلبي، مصر، 1973، ج3، ص414.

[2] السيد علي ابراهيم، **شعراء خادون**، دار حميد ومحيو، بيروت، ط1، 1937، ص148.

[3] شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، دار المعارف، د. ط، د. ت، ص83.

[4] محمود مصطفى، **الأدب العربي و تاريخه**، ج3، ص415.

[5] شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص84.

[6] سميت بعد ذلك سيلان ثم اطلق عليها سيري لنكا أي جزيرة الزهور.

ثانيا: شخصيته وشاعريته

تكاملت شاعرية البارودي بنفس الطريقة التي كانت يصطنعها الشعراء العرب الفرسان، فلم تكن أشعاره ظلالاً مطموسة لنفسه، ولا انعكاسات ممسوخة لغيره، بل هي صور دقيقة لشخصيته بحقائقها، وقيمها البطولية والإسلامية، ونزعاته النفسية ، فقد شيّد لنفسه بشعره عدة تماثيل يحكي كل منها عن بطولة فذّة، ويكشف عن نبل عريق، وقدم راسخ في أرض الفضائل والمكارم، أما بقية الشعراء قبل البارودي؛ فقد ضاعت شخصياتهم في أشعارهم حتى توارت بالحجاب، بعد أن تهالكوا بها على أعتاب السلاطين.

فقد اعتمد البارودي كما اعتمد الشعراء القدامى، من جاهليين، وإسلاميين على تكوين سليقته الشعرية باحتذاء أشعار النابهين حتى انطبع ملكتهم الشعرية في ذهنه، وبالتالي فإن شاعريته لم تتكون بالطريقة التقليدية الم تّبعة في عصره التي كانت تتردد بين النحو والصرف، والبديع والعروض[1]

وقد تهيأت لشاعرية البارودي عوامل عديدة جعلت من شعره النفخة التي بعثت الشعر العربي من أجداثه، وخرجت بالبارودي من نطاق الشاعر العادي إلى رحاب الشاعر العبقري الذي اقتحم على التاريخ أبوابه، وتربع على عرش المجد الشعري، وكان بذلك الممهد الأول لنهضة جديدة لم تخب بريقها إلى اليوم.

ومن تلك العوامل التي هيأت شاعرية البارودي لأداء رسالتها الفنية:

- ✓ الموهبة الفنية، والمقدرة الشعرية على ابتداع المعاني، وتوليدها كيفما شاءت له ردته الأدبية، إلى جانب خياله الخصب المحلّق في سماوات الإبداع، والهائم في كل واد.
- ✓ ما اكتسبه من قراءاته في الشعر العربي القديم، حيث وجد فيه مظاهر البطولة، ومخايل الشهامة، والأساليب الشعرية الفخمة، والألفاظ الجزلة، والصياغة المتينة، والأخيلة الرحيبة المستمدة من البيئة القديمة، فأثّر في توحيد شعره وتوظيف خياله، وأثّر كذلك في موسيقي شعره، وأسلوبه.

[1] شوقي ضيف، **البارودي رائد الشعر الحديث**، دار المعارف، مصر، د. ط، د.ت، ص98.

- ✓ سعة آمال الشاعر وطموحه في الحياة، فقد كان عالي الهمة، طمّاح النفس.
- ✓ إحساسه بكرم أصله، واعتزازه بماضي أسلافه من المماليك الذين عرفوا بالفروسية، والشجاعة، فأورثه ذلك حدّة المزاج، والطموح الكبير، ومنحه ميلاً إلى التغني بحياة الفروسية، والحرب.[1]
- ✓ الثقافة الإسلامية التي قوامها القرآن الكريم وعلومه، الذي درسه في مقتبل عمره والقرآن الكريم يصقل المواهب الأدبية، ويسهم في تكوين شخصيّة الأديب[2] والقرآن بحر ا زخر بالقيم، والشمائل الفاضلة.
- ✓ إلمامه باللغتين: التركية، والفارسية اللتين أتاحتا له الأخذ من الثقافة التركية، والفارسية، وعلى الرغم من أن تأثره بالآداب التركية، والفارسية لم تكن في عمق تأثره بالثقافة العربية الأصيلة، إلا أنها أضافت لشعره سمات جديدة.
- ✓ مالاقاه من الأذى، والعراقيل[3] وما حال بينه وبين ما تشتهيه نفسه، فكثير من الشعراء غير البارودي تفتقت شاعريتهم، وتهذبت طباعهم، ونما تفكيرهم، واتسعت آفاق أخيلتهم، وصفت قرائحهم، وجاد بيانهم على إثر المحن والخطوب التي ألمّت بهم.
- ✓ الحركة السياسية المائجة في مصر، فقد حرّكت في نفس البارودي النزعة الوطنية فازدادت عاطفته حرارة وقوة، وامتدت لتشمل كل ما تجيش به نفسه يعينه على ذلك

[1] عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ج3، ص98

[2] شوقي ضيف، **البارودي رائد الشعر الحديث**، ص98

[3] إبراهيم ابو الخشب، **تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1992، ص217، 218

حسّه المرهف، وشعوره المتدفق، فتفجرت فيه ينابيع الحماسة، والتغني بسماحة الاسلام.[1]

- ✓ اتصاله بالشيخ حسين المرصفي صاحب كتاب (**الوسيلة الأدبية في علوم العربية)** فقد أخذ بيده في مجال الأدب، والثقافات، وشجّعه على اقتحام حلبة الشعر، واح ا رز قصب سبقها[2].
- ✓ الصحوة الحضارية في المشرق العربي، وحركة بعث التراث العربي، والإسلامي، فالنهضة الأدبية التي قادها البارودي لم تأت من فراغ بل أتت تحت مظلة هذه النهضة التي تراوحت فيها درجات التقليد، والاقتباس، والتوليد، والتجديد في مختلف أضرب الأدب، فنضج ذوق البارودي، وتكامل حسه الشعري[3]

[1] عمر الطيب الساسي، **دراسات في الأدب العربي على مر العصور**، مكتبة دار زهران، 1995، د.ط، ص79

[2] إبراهيم ابو الخشب، **تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر**، ص217

[3] محمد شوكت، ورجاء عيد، **الشعر العربي الحديث و المعاصر**، دار الفكر العربي، د.ت، ص62، 63

ثالثا: عصره

جاء البارودي في عصر كانت كل العوامل فيه مهيأة لأن يصدح فيها بقيمه الإسلامية، ويتغنى ببطولته، فقد جاء في عصر اكتمل فيه الإحساس بالشعور الوطني، والقومي، وتبلورت فيه الرؤى لمستقبل مصر السياسي، وبدأت فيه الحياة الفكرية الحديثة، فقد شهد عصر البارودي النهضة الكبرى في كافة المجالات، خاصة العلمية، والثقافية، واضطربت فيه الفتن السياسية الهوجاء التي كانت لها انعكاساتها الخطيرة على الحياة العامة، فهناك التدخل الأجنبي السافر في شؤون البلاد، وهناك الخديوية ومن والاهم من الشعب في سدانة الحكم يسبحون بحمد المستعمر المتربص، وهناك سوء الإدارة المالية الذي كان يهدد بانهيار الاقتصاد إلى جانب القهر، والتسلط على أفارد الشعب المقهورين، فظهرت الصحافة المناوئة لتردي الأحوال وتحركت المقاومة الوطنية لإنقاذ البلاد من ورطاتها مع وجود الأيادي الخفية التي تنقض ما غزله الوطنيون بعد قوة أنكاثاً.

وخلال هذه الأوضاع المتردية في مصر كانت البلاد في حاجة إلى قيادات شابّة قويّة مترعة بالشعور الوطني لتقودها في هذا الخضم إلى بر الأمان، فبرزت عدد من القيادات على راسها البارودي الذي صقلته تلك الأوضاع، وخلقت منه شخصية قيادية متكاملة[1].

وكان قادة العمل الوطني حينذاك لا يملكون إلا عزائمهم حيال عدو لا يرقب فيهم إلا ولا ذمة، فاتجه البارودي إلى الاعتماد على الناحية الروحية، والتمسك بالمثل والقيم في تعبئة الناس، وتبصيرهم بالحق.

وعليه فإنّ عصر البارودي كان يتميّز بشيئين : النهضة في مختلف مجالات الحياة، وإضطراب الأحوال السياسية، وكان لكل من هذين العاملين أثره على أدب البارودي.[2]

---

[1] شوقي ضيف، **البارودي رائد الشعر الحديث**، ص11، 12.

[2] مرجع نفسه، ص12.

رابعا: شعره

كان شعر البارودي سجلاً لحياته الحافلة الطويلة، فقد كان لكل ما يجري في حياته أثر في تكوين وجدانه، وخياله، وتحديد نزعته وميوله، وقد كان قلب البارودي نهباً للمطامع والطموح [1]، وكانت نفسه مقسمة بين هموم وطنه، وآمال شعبه، وبين آماله، وأمنياته الشخصية، فجاء شعره صدى لذلك.

شعر البارودي بما يحويه من قيم، ومثل إسلامية، وبما اشتملت عليه من سمات البطولة، وملامح الفارس العربي الأصيل يمثل ثلاثة تيارات:

1- التيار القديم

التيار القديم الموغل في الجزالة، و الصورة الشعرية التي تعبر عن العزة، والشمم وبلوغ المآرب بحد السيف، وأسنة الرماح، وصبّ السياط على ظهور الجياد حتى تعكر بركضها صفاء أفق الصحراء.

2- التيار الديني

التيار الديني المنحدر من قمم الإسلام، المنسابة على سهول الأخلاق تعانق شواطئ الفضيلة، وضفاف الإنسانية تلك الينابيع العذبة التي ترى في قوة الروح الإيمانية أكبر باعث على النصر والتقدم.

3- تيار المدنية الأوربية

تيار المدنية الأوربية التي أخذ بها بأطراف أنامله، والمدنية الأوروبية قائمة على مبدأ الحريات العامة، وتناضل بقوة ضد الظلم، والاستعباد، وكافة أشكال الاستعمار، وتنادي بالثورة على انتهاك حقوق الإنسان، تلك المدينة التي تربي في الإنسان الشعور الوطني، والحس القومي.

---

[1] محمود مصطفى، **الأدب العربي وتاريخه**، ج3، ص416.

التقى في شعر البارودي كل تلك التيارات فكونت بحرا واحداً تشابهت مياهه، واتحد مذاقه، وقوي مدّه وموجه، وفي أعماقه الدرّ كامنٌ[1].

ومن هنا كان البارودي يمثل حلقة وصل مهمة بين أضلاع مثلث الفكر العربي المعاصر وهي: البطولة بصورها القديمة، والقيم الإسلامية بمذهبها التربوي للسلوك الإنساني، ومواكبة الحياة المتجددة لخدمة القضايا المعاصرة.

وهو عندما يعبر عن بطولته، وقيمه العليا إنما يصور هذه النواحي في شعره، ومن هنا كان شعره نقطة تلاق حتمية لكل التيارات التي لها تأثيرها الكبير على الحياة الأدبية.

وشعر البارودي ينم عن فلسفته في الحياة، وأسلوبه الشعري، ومنهجه الفني ؛ ففلسفته قائمة على أن التعاليم الإسلامية هي الأساس التي تقوم عليها صرح المجتمعات، والأمم المتحضرة، وتُبني عليها حقوق الشعوب، ومن هنا حاول البارودي إيجاد علاقة عكسية بين المفاسد الاجتماعية، والقيم الإسلامية التي يدعو إليها، فأخضع الهجاء، والشكوى، والحكمة لإرساء فلسفة أفكاره .

أما أسلوبه فقائم على المزاوجة بين القديم، والحديث بحيث يعالج القضايا المعاصرة، ويعبر عن آماله في قالب قديم لا يفقد أدبه الرونق والبهاء، والقوة[2] ويستعين بالجزالة[3] التي لا توغل في الغريب والوحشي، فقد كان البارودي مقلداً حقاً، ولكن تقليده في غير جمود، أو سقم بل تقليد يحتذى الأفضل، وينتقى الجوهر.

وكان شعر البارودي مفعم بالثقافة الإسلامية التي تش رب بها منذ نعومة أظفاره، وكان مفعماً بالثقافة العربية التي تثقف بها، وظل ينهل من معينها زمناً طويلاً.

---

[1] محمود مصطفى، **الأدب العربي وتاريخه**، ج3، ص416

[2] المرجع نفسه، ج3، ص416

[3] شوقي ضيف، **البارودي رائد الشعر الحديث**، ص7.

كان يعتني عناية فائقة بتنقيح شعره وصقله حتى تستوي نماذجه، وتكتمل لوحة معاينه بإطارها الزاهي، وهذه العناية جعلت أعماله قوية كالبناء الموطد، وجعلت نسيجه محكماً[1]، وهو في اهتمامه بتجويد شعره أشبه بعبيد الشعر في العصر الجاهلي.

وإحساس البارودي بشجاعته وبطولته، وإعتزازه بماضي أجداده، إعتزازه بماضي تاريخ العرب، ورغبته في نيل قطوف المجد، جعله ينصرف عن إحتراف الشعر النمطى إلى تصوير خلجات نفسه وتجاربه ومن ثم ربط بين الشعر، والطموحات النبيلة، والحياة من حوله وبذلك وضع حداً لقصيدة المديح معلناً بدء عهد التجربة الشعرية متخذاً من القومية، والبطولة، والنوازع الإنسانية مدخلاً لإرساء قواعدها، وتثبيت دعائمها.

والبارودي بما فيه من انسياق وراء الفخر، والحماسة، وبيان المواقف البطولية، و وصف المشاهد المتصلة بها، حقّق لشعره نوعاً من التلاحم، والترابط بين موسيقاه، وموضوعاته، وصوره الشعرية، ولغته، ووفّر له وحدة المزاج ووحدة العاطفة، أو ما يُعرف عند النقّاد المعاصرين (**بالوحدة العضوية** وهو بذلك قد أدار ظهره للقاعدة التي تتخذ من البيت وحدة القصيدة[2].

تمسك البارودي بقيم الإسلام، وإيمانه برسالة الشاعر المسلم الذي يجب أن ولو آية دفعه إلى إلتزام الأمانة في التعبير عن مشاعره و يبلّغ عن الرسول وتجسيد أراءه الدينية، والاتجاه إلى مخاطبة القاعدة الاجتماعية العريضة بالقواسم المشتركة في إدراكها للفضيلة، ودفعه ذلك أيضاً إلى إلتزام الأسلوب التقريري، والخطابي، والتغني بالقيم الإسلامية، وبذلك طوّر وظيفة الشعر العربي الحديث، وبعث القديم بعثاً جديداً، وانتقل بالشعر من غاية جمالية إلى أداة تسهم في تربية المواقف النفسية، وترتقي بالذوق العام إلى درجة تذوق المعاني التي ربما لا يُلتفت إليها لو جاءت في قوالب تعبيرية أخرى.

---

[1] شوقي ضيف، **البارودي رائد الشعر الحديث**، ص7

[2] المرجع نفسه، ص8

واستطاع البارودي أن يقيم علاقة قويّة بين البطولة، والقيم الإسلامية في شعره باعتبار أن القيم الدينية تعطي شخصيته ملامحها، وخصائصها، وتبقي عليها لامعة ساطعا ضوؤها تغشى البلاد مشارقا و مغاربا[1].

[1] شوقي ضيف، **البارودي رائد الشعر الحديث**، ص8

خامسا: أهم الفنون الشعرية

اشتمل ديوان البارودي على عدد من الفنون الشعرية التي ضرب في كل نواحيها بسهم نافذ، وكان خياله قيد أوابد المعاني، ومن أبرز تلك الفنون:

1- الشعر الوطني

الذي تغني فيه بالمشاعر الوطنية، والقومية السامية، واستنهض فيه الهمم، وتناول فيه ماضي الأمة المصرية، وأمجادها الخالدة.

2- شعر المقاومة

الذي كان يهاجم فيه مساوئ المستعمر، ويحارب فيه الفساد الاجتماعي، والاستبداد السياسي، ويحرّض فيه قومه على الثورة، والمطالبة بحقوقهم المشروعة[1].

3- الشعر الاجتماعي

الذي أظهر فيه مسئوليته التربوية تجاه مجتمعه، وحثه على التحلي بمكارم الأخلاق، وأظهر فيه تعاطفه مع أبناء شعبه[2].

4- الشعر الديني

الذي كان ينصح فيه، ويرشد، ويقدم الحكم والمواعظ، ويدعو إلى الصبر والمعروف، والزهد، ويكاد يكون شعر الزهد عنده فنّاً منفصلاً ذا أسلوب خاص، وقد سلك فيه مسلكاً وسطاً بين اليأس، والأمل وحتّى عندما انهزمت الثورة وذهبت أحلام الثوار أدراج الرياح ظلت الآمال تطل برأسها في سماء القنوط، وتشوبها النزعات الإيمانية التي تتمثل في الرضا بما قسمه الله، والاستسلام لمشيئته

---

[1] النوراني عبد الكريم كبور، **البطولة الإسلامية في شعر البارودي**، دراسة أدبية نقدية، (رسالة دكتوراه في الأدب و النقد منشورة)، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، 2005_2006، ص12

[2] المرجع نفسه، ص12

5- شعر الصبا

وهو الذي كان يعبر فيه عن صباه، وما تخلله من مغامرات، ومواقف عاطفية، ولهو، ونجد في هذا النوع من الشعر حنيناً شديداً إلى تلك الأيام.

وشعر البارودي في هذه الناحية لا يختلف عن غيره من الشعراء إلا ما فيها من لمحات فنيّة[1].

[1] النوراني عبد الكريم كبور، **البطولة الإسلامية في شعر البارودي**، ص13

سادسا: الأغراض الشعرية

ضم ديوان البارودي ذو الأجزاء الأربعة عدداً كبيرا من القصائد، اشتملت على أغراض عديدة تدل على شاعرية عظيمة خصبة، ومقدرة هائلة على القول، وابتداع الكلام، كما تدل على استجابة بديهية تتفاعل مع كل الأحداث، وهذا العامل جعل أغراض البارودي تتعدد، وتتنوّع.[1]

ومن هنا كان ديوانه يمثل عصرا كاملاً، لما فيه من تنوع في الأغراض، والموضوعات:

1- الفخر الذاتي

المنهج التقليدي في الشعر عموماً يمنح الشاعر مفهوم الذاتية من حيث تصوير المشاعر، والخواطر النفسية، وهذا ما كان يفعله شعارء العرب في غابر عصورهم عندما يعبرون عن أنفسهم، والبارودي جنح إلى تصوير ميوله النفسية في البطولة، والزعامة.

2- معالجة القضايا الاجتماعية

وذلك من خلال المنظور الديني فهو يرى أن إلتزام الأفراد بالجانب الأخلاقي القويم هو السبيل الوحيد إلى تجاوز المحن، والعقبات، فكان يحاول معالجة القضايا، والأمراض الاجتماعية عبر النصح، والإرشاد، والموعظة.

3- الزهد

تناول البارودي ال زهد في شعره كثيرا، فقد كان ينظر إلى الدنيا، وما يجري فيها بمنظور ديني واقعي، وقد رأى بعينيه كيف تبدو الأشياء وتزول، وعاش محناً، و ابتلاءات عمقت في نفسه هذه النظرة، فأخذ يدعو إلى التأمل فيما مضى، ويخوف من الموت، والحساب، ويدعو إلى التأمل والاعتبار[2].

---

[1] انور الجندي، **أضواء على الأدب العربي المعاصر**، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، ص141.

[2] المرجع نفسه، ص141.

4- الحكمة

وجاءت الحكمة في أثناء العديد من قصائده، فهو شاعر أنضجته التجارب، وكانت حياته الطويلة حافلة بمختلف الأحداث المتناقضة، ونال حظاً وافرا من الثقافة والعلوم مما أهّله ليكون شاعرا حكيماً يصدر القول عن نفس ممتلئة بالتجارب، والعبر والنظرات الصادقة[1].

5- الوصف

وهي من الأغراض الأصيلة في شعر البارودي، حيث كان يجيده كأمراء الشعر في العصر الجاهلي، ويتركز وصف البارودي في وصف المعارك الحربية التي شارك فيها حيث يبرز فيها بطولته، وفي وصف المشاهد الطبيعية التي يعبر من خلالها عن عظمة الخالق، وفي وصف أيام صباه وغابر حياته، وكان يعبر فيها عن الحنين، والوفاء، وفي وصف آثار مصر، وغيرها.

6- الشكوى

ومَن مِن الناس لا يشكو، أو يتألم من وطأة الحياة ومرارتها؟ وكذلك البارودي، و لكن الملاحظ أن معظم شكوى البارودي كان محصورا في تبرمه من الظلم، والتعسف، والرذائل التي تخالف قيم الشرف، والأصالة الدينية، وهي بذلك ثورة على الشرور، والمفاسد، وكان يشكو أيضاً من قسوة الأقدار ويتجلى ذلك في شعر المحن، والخطوب التي ألمت به ولكن شكواه شكوى القوى الذي يفزع إلى الله في الشدائد، وفي كل مالا يطيق له دفعاً، و نلمح أيضاً في هذا النوع من الشعر دعوةً إلى الصبر، والاستسلام لمشيئة الله، وهي من أروع القيم الإسلامية.[2]

---

[1] انور الجندي، **أضواء على الأدب العربي المعاصر**، ص141.

[2] المرجع نفسه.ص142

7- الدعوة إلى الفضيلة

وهي أيضاً من الأغراض الأصيلة في شعر البارودي فهو يزّين للناس المكارم، والأخلاق وخصال الشرف، ويقدم النصح، والإرشاد، والموعظة الحسنة، فقد أفاد من علومه في القرآن، والفقه، والأدب الإسلامي، ومن تجاربه في الحياة[1].

8- المدح

لم يكن البارودي مستجدياً بشعره متكسِّباً به، ولم يكن متملقا متز لّفاً يبتغي به جاهاً أو قربى عند الوجهاء، بل كان يمدح بدافع الإعجاب بما يتحلى به ممدوحه من الصفات الكريمة، وهو من خلال ذلك يمجِّد تلك الصفات المحمودة، والقيم الرفيعة، ويقدمها نماذج للناس حتى يحتذوها . ومع ذلك فالمدح قليل في شعره.

9- الهجاء

لم يكن البارودي يهجو بدافع الحقد، والاعتداء الصارخ على الأعراض؛ بل كان هجاؤه بدافع الغيرة على الفضيلة، فهو ينتقد فيمن يهجوه كل الرذائل ومن جهة أخرى يحذّر الناس من تلك الرذائل وهو وإن كان مع ذلك يشفي غليله إلا أ نه مع ذلك يكون قد حارب شكلاً من أشكال المفاسد، وفي المقابل يعتبر ذلك دعوة إلى السماحة، والأخلاق الفاضلة.

10- الغزل

تغزل البارودي في النساء، وعبر عن عاطفته تجاههن، ولكنه ليس غزلاً فاضحاً يخدش الذوق، بل غزل عفيف سلك فيه مسلك الشعراء الفحول الفرسان الذين يعبرون عن عواطفهم نحو المرأة ونجد في غزل البارودي عاطفة نبيلة شريفة لم تتدنس بالشهوات، أو تخضع لوساوس النفس الآثمة، فقد سما بعاطفة الحبّ إلى الطهر، ونادى بالعفاف، والبعد عن الرذائل في العشق، وهو هنا يدعو إلى الفضيلة، و يُعدّ أفضل من غيره من الذين يدعون إلى الفساد، ويزينون الشهوات.

---

[1] أنور االجندي، **أضواء على الأدب العربي المعاصر**، ص143.

11- الرثاء

رثى البارودي أصدقاءه، وأهله في قصائد تعبر عن الحب، والوفاء، والحسرة، يبرز من خلالها محاسن المتوفَّى، وله في الرثاء فلسفة جديدة ! فهو يرى أن إظهار الجزع على الميت في حدود الدين هو دليل المحبّة والوفاء[1].

ونلاحظ أن هذه الأغراض في عمومها، و على اختلافها تحمل في مضمونها الفكري هدفين : إبراز البطولة وما ترتبط بها من معاني الحماسة، والعزة، والإباء، والتطلع إلى الأمور، والثانية : الدعوة إلى المكارم، والفضائل، وما تشتمل عليه من القيم الإسلامية الفاضلة .

وقد استطاع البارودي أن يجد ارتباطاً بين كل هذه الأغراض المتنوعة، وأن يسخرها، ويطوعها للتعبير عن أفكاره.

[1] أنور االجندي، **أضواء على الأدب العربي المعاصر**، ص143.

سابعا: مميزات شعره:

ولعل أهم ما يتميز به شعر البارودي هو صدق التجربة، فقد كانت أشعاره نابعة من أحداث واقعية عاشها الشاعر[1]، وامتزج بها، ولذا فهو في فخره يستهوينا بصدق لهجته، وما تملأ تلك اللهجة من قوة، وطموح .

وكذلك كان البارودي لصيقاً بحياة الناس فصار قديرا على التعبير عن آلامهم، وآمالهم، فإشتمل شعره على كثير من الحكم، والمواعظ، وكثير مما ينفع الناس، وعليه فإن شعر البارودي ينبع عن معاناة ذاتية عاشها الشاعر[2].

وكذلك يتميز شعره بجمعه الموفق بين روح التجديد في قالب عصري، والحفاظ على تراث الأقدمين وبعثه، ويتجلى ذلك في تصوير البطولة حيث اعتمد على الصورة الشعرية القديمة، وفي تناوله للمعاني الإسلامية اعتمد على المفهوم العصري للأخلاق، ومزج بين هذا وذاك.

ومما يميز شعر البارودي أيضاً روعة الخيال، ودقة التصوير، وسعة الثقافة الإسلامية، والعربية التي نجدها في طيّ المعاني . وكذلك النزعة الإيمانية التي تدفعه لأن يس خر بعضاً من معانيه في سبيل الدعوة إلى الفضائل فإشتمل شعره على هدي الدين[3] ، وشعره في هذه الناحية يعبر عما يحلم به من مثاليات أخلاقية تعكس بدورها حبّه للإنسانية، وكذلك يتميز شعره بإمتزاج الوطنية عنده بمعاني الحماسة، والبطولة، والقيم الإسلامية، فالوطنية عنده لا تعني فقط الجهاد في سبيل البلد، والفخر بالوطن، والشعب، بل تعني عنده كذلك إرشاد الأمة، وتوجيهها لما فيه صلاحه[4].

---

[1] شوقي ضيف.البارودي رائد الشعر الحديث، ص18

[2] عمر الطيب الساسي .دراسات في الأدب العربي على مر العصور، ص82

[3] المرجع نفسه، ص85

[4] المرجع نفسه، ص86

ثامنا: مكانته

لا شك أن البارودي هو النموذج الحي الذي احتذاه الشعراء واقتفوا أثره، وساروا على نهجه في أسلوبه في العصر الحديث، فقد أتى بشعر متين، متماسك ، عذب النغم، حلو المعاني، رائع الديباجة، في زمن سيطر فيه الضعف، والضحالة، والصنعة على أساليب الشعراء، وتحكمت فيها تفاهة المعاني، وعقم الخيال، وجدبه.

واستطاع البارودي أن يعلم جيله، والأجيال من بعده كيف يردون مناهل الأدب العربي في عصوره الزاهية، وكيف ينقبون عن كنوزه وذخائره، وكيف يحيون المعاني القديمة، ويبعثونها بعثاً جديداً ملائماً لأذواق حاضرهم، و استطاع أن يؤسس مدرسة شعرية صارت لها تلاميذ يلتزمون نهجها ويدافعون عنها.[1]

وقد قفز البارودي بالعبارة الشعرية قفزة عالية حلّق بها بعيداً عن وهاد الضعف، والاضمحلال، والركاكة، و غذّاها بلبان خياله، وجودة صياغته، وكساها بروعة ألفاظه، بعد أن تردّت في مطامير الركاكة والضعف، وجنحت إلى طريق الابتذال[2]، والبارودي وإن كان قد تأثر كثيرا بنماذج القدامى إلا أن ذلك لا ينتقص من ريادته ! فالشعر كان في حاجة إلى البعث، والإحياء، والتجديد [3]فهو قد جمع بين القديم وخير ما فيه، وبين الجديد وخير ما فيه، وهذه رسالة أدبية جديدة تحملها البارودي، وأرسى دعائمها.

ولا يقف فضل البارودي عند هذا الحد بل له إلى جانب ذلك فضل الانتقال السريع بالشعر من وهدة التردي إلى قمم الإبداع، فقد كان رسول النقلة من عصر إلى عصر، ومن حال إلى حال وقد ظهرت على يديه المعجزة الأدبية الحديثة[4] ومن هنا فإن مكانة البارودي

---

[1] عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، ج3، ص237

[2] عبد الرحمن حوطش، **الشعر العربي الحديث و المعاصر**، دار المعارف، الرباط، 1987، ص67

[3] المرجع نفسه، ص81

[4] محمود مصطفى، **الأدب العربي وتاريخه**، ج3، ص420

في الأدب العربي لا تُخفى، ونعمته لا تُجحد، وآثاره لا تُمحى، فهو شيخ المحدثين، وصانع المدرسة الإحيائية، والجسر الذي ربط بين ماضي الأمة، و حاضرها في مجال الأدب [1]، وأعاد للشعر النضارة والإخضرار، والشباب، و خلصها من أشواك البديع، وفكّ أسرها من سجون الابتذال، والانحطاط، وهو يستحق بلا منازع لقب (ا رئد الشعر الحديث)، ولقب (الممهد الأول للنهضة الشعرية الحديثة)، وكل النعوت، والألقاب التي تؤدي المعنى نفسه.

قال عنه الدكتور شوقي ضيف ... ": إنه يعّد حامل لواء الشعر العربي الحديث مهما اختلفت مدارسه، وتفاوتت مذاهبه بين المحافظة، والتجديد، إذ يشرف عليها جميعاً، وكأنه المنارة الهادية بأضوائها إلى الطريق القويم، ولا غلو إذا قلت إنه هو الذي مكّن لمصر أن ينشأ فيها شوقي، وحافظ، وغيرهما.[2]"...

[1] شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، ص165

[2] المرجع نفسه، ص7

تاسعا: آثاره

للبارودي ديوان كبير من أربعة أجزاء، تناوله كثير من الأدباء، والباحثين، والنّقاد بالشرح، والتحليل، والدراسة، والنقد، وأسرف بعضهم في ذلك [1].

واشتمل الديوان على العديد من القصائد الجيدة.

وللبارودي كذلك مختارات من الشعر العربي ضمّ نها في مجلدات بلغت الأربع، جمع فيها ما استحسنه من شعر ثلاثين شاعرا من شعراء العصر العباسي، ورتبها على سبعة أبواب حسب أغراض الشعر المعروفة، ورتب فيها أقوال الشعراء في كل باب على غرار ترتيب وجودهم، وحلّى مختاراته بتعليق لطيف بليغ يدل على ثقافته الواسعة، وعلمه الزاخر .

وللبارودي أيضاً بعض الأعمال النثرية التي نشرت، ولكنها لم تلق اهتماماً كبيرا من النّقاد، والدارسين وذلك لبعض الأسباب ومن ذلك:

- ✓ تلك الأعمال نشرت في حدود ضيّقة، ولم تعاد نشرها مرّة أخرى منذ ثمانينات القرن الماضي.
- ✓ صغر تلك الأعمال النثرية وقلتها.
- ✓ ما صاحبت تلك الأعمال من الشطب، والطمس بحيث لم يتمكن الناشر من طبعها بالطريقة الصحيحة، فاعتمد على سليقته اللغوية في إكمال العبارات المطموسة.
- ✓ لم تكن تلك الأعمال النثرية كلها من تأليف البارودي، ففيها رسائل ترجمها عن صحابها.
- ✓ ضعف أهمية تلك الموضوعات النثرية التي تناولها[2].

كانت تلك بعض المقتطفات لبعض الجوانب في حياة هذا الشاعر الكبير، وقد تناولتها بإيجاز كتمهيد، ومدخلا إلى البحث الذي بصدد دراسته وهو دلالة الأصوات في قصيدة سرنديب لمحمود سامي البارودي.

---

[1] محمود مصطفى، **الأدب العربي وتاريخه**، ج3، ص425.

[2] النوراني عبد الكريم كبور، **البطولة الإسلامية في شعر البارودي**، ص19.

الفصل الأول:

الأصوات مخارجها

وصفاتها و دلالتها.

تمهيد:

يعد علم الأصوات من أهم العلوم اللغوية المعاصرة لما له من دور في حياة الإنسان، ولهذا قمنا في هذا الفصل بتقديم تعريف للصوت ومن ثم تعريف المخرج وكذا تعداد مخارج العربية، بالإضافة إلى تحديد مفهوم الصفة وتصنيف الأصوات وفقها، بعدها تطرقنا إلى تعريف الدلالة وكذا الدلالة الصرفية عند كل من القدماء والمحدثين وذكر أنواعها.

المبحث الأول: تعريف الصوت

أولا: لغة

تعدد تعريف الصوت في المعاجم اللغوية، ولكن لم نجد تعريفا للصوت لغة في المعاجم المتخصصة في علم الأصوات.

يعرفه ابن منظور في "لسانه": الصوت: الجرس، معروف مذكر فأما ابن كثير الطائي فقال:

يا أيها الراكب المزجي مطيته ۞ سائل بني أسد: ما هذه الصوت؟

فإنما أنثه لأنه أراد به الضوضاء والجلبة، على معنى الصيحة، أو الاستغاثة، قال ابن سيده: هذا قبيح من الضرورة، أعني تأنيث المذكر، لأنه خروج عن أصل إلى فرع، وإنما المستجاز من ذلك رد التأنيث إلى التذكير، لأن التذكير هو الأصل، بدلالة أن الشيء مذكر، وهو يقع على المذكر والمؤنث، فعلم بهذا عموم التذكير، وأنه هو الأصل الذي لا ينكر، ونظير هذا الشذوذ قوله، وهو من أبيات الكتاب:

إذا بعض السنين تعرقتنا ۞ كفى الأيتام فقد أبي اليتيم□.

قال: وهذا أسهل من تأنيث الصوت، لأن بعض السنين: سنة، وهي مؤنثة، وهي لفظة السنين، وليس الصوت بعض الاستغاثة، ولا من لفظها، والجمع أصوات وقد صات

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، د. خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، 2008، ج7/6، ص401.

[1] المصدر نفسه. ص401.

يصوت ويصات صوتا، وأصات، وصوت به: كله نادى. ويقال: صوت يصوت تصويتا، فهو مصوت، وذلك إذا صوت بإنسان فدعاه.

ويقال: صات يصوت صوتا، فهو صائت، معناه صائح.

أما ابن السكيت فيقول: الصوت صوت الإنسان وغيره. والصائت: الصائح، وكذلك ابن بزرج: أصات الرجل بالرجل إذا شهره بأمر لا يشتهيه. وإنصات الزمان به إنصياتا إذا اشتهر.[1]

وفي الحديث: فصل ما بين الحلال والحرام الصوت والدف، يريد اعلان النكاح، وذهاب الصوت، والذكر به في الناس، يقال: له صوت وصيت أي ذكر.

والدف: الذي يطبل به، ويفتح ويضم، وفي الحديث: أنهم كانوا يكرهون الصوت عند القتال، وهوان ينادى بعضهم بعضا، أو يفعل احدهم فعلا له اثر، فيصيح ويعرف بنفسه على طريق الفخر والعجب.[2]

أما معجم القاموس المحيط فيعرفه ب:

الصوت: صات يصوت ويصات، نادي، كأصوات وصوت ورجل صات: صيت، والصيت، بالكسر: الذكر الحسن، كأصات والصوت والصيتة، والمطرقة، والصائغ والصيقل والمصوات: المصوت وإنصات: أجاب، وأقبل، وذهب في توار.[3]

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ص401.

[2] المصدر نفسه، ص401.

[3] الفيروز أبادي: **القاموس المحيط تح أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد**، دار الحديث، القاهرة دط 2008، ج1، مادة(ص و ت)، ص255.

ثانيا: اصطلاحا

شملت كتب علمائنا العرب القدماء والمحدثين لتعريف الصوت كل حسب نظرته الخاصة، وهذا ما برز في التعريفات التي تباينت بينهم.

ومن أبرز الرواد الذين تحدثوا عن الصوت وعرفوه الجاحظ (255ت) الذي يعرفه بقوله: "الصوت آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا، إلا بظهور الصوت".[1]

إن الصوت حسب تعريف الجاحظ هو آلة التي تنتج اللفظ, وخص الآلة دلالة لطريقة حركتها وكيفية إصدار الصوت، فهي الأساس الذي يقوم عليه التقطيع إذ يتألف من مجموعة من المقاطع وكل مقطع يتألف من حروف، وهذا ما يجعل الأصوات تتشكل مجتمعة مكونة كلمة تلفظ بالفم وتنطق باللسان وسائر أعضاء النطق الأخرى.

"والتقطيع والتأليف هما العمليتان اللتان ينتج من خلالهما اللفظ ويعني بذلك تقطيع الأصوات إلى مقاطع وتأليفها بضمها إلى بعضها لتنسج الألفاظ والتراكيب".[2]

وابن جني (392ت) هو من أحد العلماء الذين عرفوا الصوت واهتموا به، حيث تحدث عن الصوت اللغوي الذي يصدره الإنسان من جهاز النطق فيقول: "اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع

---

[1] الجاحظ: **البيان والتبيين**، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص69.

[2] محاوي كريمة ولحسن كرومي وآخرون: **الألفاظ جمالية لغوية وقداسية وقرآنية**، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع2، مارس،ص147.

تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"[1].

نستخلص من تعريف ابن جني أن أصل الصوت استطالة النفس وامتداده، إلى أن تعترضه في جهاز النطق عوائق، تعرقل مساره الذي يكون متصلا، ولقد سميت هذه العوائق بعد ذلك مخارج الحروف وهي التي قصدها.

أما في ما يخص المقطع الذي ذكره فيشير الى ان له دلالتان "مكان خروج الصوت، والأخرى الصوت نفسه"[2]، ومفهومه للمقطع خاص لا يتصل بمفهوم المقطع الصوتي في الدرس الحديث.

وتعريف ابن جني يختلف عن تعريف الجاحظ، فابن جني تحدث عن كيفية حدوث الحروف ومخارجها، أما الجاحظ فقد تحدث عن الصوت المنتج للفظ وكيفية تأليف الكلام.

وأيضا ممن تحدث عن الصوت ودقق النظر في حدوثه ابن سينا (428هـ) الذي عني بالطب والتشريح وسائر العلوم الطبيعية، فهذا ساعده على ادراك الصوت، وبالتالي وضع تعريفا دقيقا له فقال: "الصوت سببه القريب تموج الهواء دفعة بسرعة وبقوة من أي سبب كان...إن الصوت قد يحدث من مقابل القرع وهو القلع"[3].

---

[1] ابن جني: **سر صناعة الإعراب**، تح حسن داوي، دار القلم، دمشق، ط2، 1993، ج1، ص6.

[2] عبد العزيز الصايغ: **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**، دار الفكر، دمشق، ط2، 2007، ص52.

[3] ابن سينا: **رسالة أسباب حدوث الحروف**، تح محمد حسان الطياف ويحي مير، علم مجتمع اللغة العربية، دمشق، دط، 1983، ص57-56.

من خلال تعريف ابن سينا نرى أنه قد دقق النظر في حدوث الصوت لا سيما أنه انطلق من منطلق تشريعي، و يظهر هذا التدقيق في عبارة تموج الهواء التي توضح طبيعة الصوت الموجة وإلى أن حركة الصوت هي جزئيات الهواء التي تندفع بقوة محددة ترتبط بقوة تأثير العامل الذي يحدث هذه الموجة، و هذا الصوت قد يحدث بسبب وهو إما القرع اصطدام شيئين كأن تضرب صخرة او خشبة بشيء فيحدث الصوت، أو القلع كأن نقلع أحد شقي الخشبة عن الآخر.

ويقول في ذلك ابن سينا: "إنه ليس يحدث-يعني الصوت-إلا قلع أو قرع مثل قرع صخرة أو خشبة فيحدث صوت"[1].

من خلال كل هذا نجد أن ابن سينا يتفق مع ابن جني في وصفه للصوت حين خروج الهواء من الرئتين لا حين دخوله، أي مع عملية الزفير المعروفة ويختلف معه في أنه لم يحدد مفهوم الصوت كما فعل ابن جني بل وصفه فقط وهذه أهم تعريفات الصوت لدى القدماء.

أما علماؤنا المحدثون الذين أتيحت لهم الإمكانيات الحديثة للوصول إلى تعريف دقيق للصوت فيعرفونه على أنه: "الأثر السمعي المقصود الهادف الصادر عن أعضاء نطق الإنسان"[2]، ومن الذين عرفوه على أنه أثر سمعي كمال بشر حيث يقول: "الصوت اللغوي أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزا أعضاء النطق"[3]،

[1] رشيد عبد الرحمان العبيدي: **معجم الصوتيات**، مكتبة مروان العطية، العراق، ط1، 2007، ص137.

[2] رمضان عبد التواب: **أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات**، مكتبة بستان المعرفة، ط1، 2006، ص33.

[3] كمال بشر: **علم الأصوات**، دار غريب، القاهرة، دط، 2000، ص119.

ويتطلب الصوت اللغوي وضع أعضاء النطق في أوضاع معينة ومحددة، أو تحريك هذه الأعضاء بطريقة معينة ومحددة أيضا.

نستخلص من هذا التعريف أن الصوت أثر مسموع تدركه أذن الإنسان، وهو يصدر عن الإنسان بإدارته، وهذا الصوت يكون في صورة ذبذبات متغيرة حسب تغير أعضاء النطق التي تتخذ أوضاعا معينة لإصدار الصوت اللغوي، كما أن أعضاء النطق هذه وظيفتها ليست النطق فقط بل لها وظائف أخرى إلى جانب هذه الوظائف وهي التنفس والأكل...الخ.

والصوت اللغوي يحدث "عندما يستعد الإنسان للكلام العادي، يستنشق الهواء، فيمتلئ به صدره قليلا، وإذا أخذ في التكلم فإن عضلات البطن تتقلص قبل النطق بأول مقطع صوتي، ثم تتقلص عضلات القفص الصدري بحركات سريعة تدفع الهواء إلى أعلى عبر الأعضاء المنتجة للأصوات، وتواصل عضلات البطن تقلصها في حركة بطيئة مضبوطة إلى أن ينتهي الإنسان من الجملة الأولى"[1]، وهذا الوصف لحدوث الصوت اللغوي وهو وصف للعملية الفسيولوجية التي تحدث في جهاز النطق ،وذلك بتضافر أعضاء النطق عند الإنسان لإنتاجه إذن فعملية إنتاج الصوت تحتاج إلى:

- ✓ أعضاء النطق التي تسهم في حدوث الصوت.
- ✓ الوسط الذي ينتقل فيه الصوت.
- ✓ الأذن (أعضاء السمع) العضو المسؤول عن استقبال الصوت.

ولم يخرج خليل عطية عما ذهب إليه كمال بشر في تعريفه للصوت فيقول: "الصوت اللغوي الذي تؤلف مادته علم الأصوات فإنه: الأثر السمعي الذي يصدر طواعية عن تلك

[1] أحمد مختار عمر: **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب القاهرة، دط، 1997، ص111.

الأعضاء التي يطلق عليها اسم جهاز النطق"[1]، إذن فالصوت هو تلك المسموعات التي تصدر عن جهاز نطق الإنسان من الحنجرة واهتزاز أوتارها الصوتية مرورا بالفم أو الأنف أو كلاهما إلى الخارج.

ونستنتج من تعريف خليل عطية أن للصوت عدة عناصر هي:

عنصر خاص بأعضاء النطق وأوضاعها وحركاتها وهو العنصر العضوي وعنصر خاص بتلك الآثار التي تنتشر في الهواء في صورة ذبذبات وهو العنصر الفيزيائي، وعنصر خاص بأعضاء السمع وهو العنصر السمعي.

ونجد إبراهيم أنيس يعرف الصوت بأنه: "ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أن تلك الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات.[2]"

إذن فالصوت ظاهرة فيزيائية، وهذه الظاهرة تكون في الطبيعة وهي تستلزم وجود جسم يهتز، وهذا الاهتزاز لا يمكن أن تراه العين في حالات.

أما تمام حسان فالصوت عنده: "عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي، ومركز استقباله وهو الأذن"[3].

---

[1] خليل إبراهيم العطية: **في البحث الصوتي عند العرب**، دار الجاحظ، بغداد، العراق، دط، 1983، ص6.

[2] إبراهيم أنيس: **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر، د ط، د ت، ص5.

[3] تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1994، ص66.

يقصد بهذا أن المتكلم حين يتكلم فهو يقوم بحركات بفكه وشفتيه ولسانه مما يتطلب مصدر إنتاج وإرسال واستقبال، ومن شروط حدوث هذا الصوت اللغوي توفر عنصر الاعتراض الذي يقوم بإعتراض مجرى الهواء الخارج من الرئتين من طرف عضوين من أعضاء الجهاز الصوتي، وأين يتم الاعتراض يخرج الصوت وينسب إلى ذلك المخرج أي ينسب إلى الحلق أو الشفتين.

وهذه أهم تعريفات الصوت عند العلماء المحدثين الذين اتفقوا على أن الصوت له ثلاث جوانب: جانب عضوي وجانب فيزيائي وجانب سمعي.

المبحث الثاني: المخارج وتعدادها

عن المخارج و الصفات يقول صبحي الصالح: "إن معرفة المخرج بمنزلة الوزن والمقدار، ومعرفة الصفة بمنزلة المحك والمعيار"[1]، فيمثل المخرج الجانب الفيزيولوجي للصوت، وتمثل الصفة الجانب الفيزيائي، وكلاهما وجهان لعملة واحدة، "فالصوت اللغوي لا يدرك جانبه الثاني (الصفة)، إلا بعد أن يتحقق الأول (المخرج)، فالمخرج تحقيق و الصفة تلوين"[2]، فالمخرج هو موقع حدوث الصوت في الجهاز النطقي.

المطلب الأول: تعريف المخرج

أولا: لغة

خرج خروجا ومخرجا، والمخرج أيضا: موضعه[3].

ثانيا: إصطلاحا

محل خروج الحرف –أي ظهوره– أي ظهوره الذي ينقطع عنده صوت النطق به فيتميز به عن غيره[4]، وهو أيضا نقطة معينة في المجرى و عندها يتكون الصوت و عندها يحصل للمجرى انسداد أو تضييق أو اتساع حسب طبيعة الصوت و صفته[5].

---

[1] صبحي الصالح: **دراسات في فقه اللغة**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط16، 2004، ص277.

[2] مكي درار: **المجمل في المباحث الصوتية للآثار العربية**، دار الأديب للنشر والتوزيع، ط01، 2004، ص49–50.

– نقل عن لويزة مغازي: **التلوينات التفريعية للكميات السمعية في الدراسات العربية من القرن الثاني إلى الرابع هجري (رسالة ماجستير غير منشورة)**، جامعة وهران، السانيا، الجزائر، 2013–2014.

[3] الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، مادة (خ ر ج)، ص185.

[4] عبد الفتاح السيد عجيمي المرصفي: **هداية القاري إلى تجويد كلام الباري**، مكتبة طيبة، المدينة المنورة، ط02، د ت، ص61.

[5] سلمان بن سالم بن رجاء السميحي: **إبدال الحروف في اللهجات العربية**، مكتبة الغرباء، المدينة النبوية، السعودية، ط01، 1995، ص95.

وقد اختلف علماؤنا القدماء و المحدثين في تسميات المخرج فالخليل ذكر المخرج كما ذكر المبدأ و المدرج حيث يقول: "...أربعة أحرف جوف وهي: الواو و الياء و الألف اللينة، والهمزة وسميت جوفا لأنها تخرج من الجوف فلا تقع في مدرج من مدارج اللسان، ولا مدرج من مدارج الحلق..."[1]، و يقول في المبدأ: "فالعين والحاء والخاء والغين حلقية لأن مبدأها من الحلق..."[2].

من خلال هذا فقد استطاع أن يحدد مخارج الأصوات بالاعتماد على مرتكزات أربع: وهي المبدأ، والمخرج، والمدرج، والحيز.

وقال سبويه: "والحروف العربية ستة عشر مخرجا" و قال أيضا: "ومما بين الشفتين مخرج الباء، والميم، والواو"[3].

وقد تبعه في استعمال مصطلح "المخرج" سبويه، واستعمله كل العلماء الذين أتوا بعدهما[4].

---

[1] الفراهيدي: **كتاب العين**، تحقيق مهدي المخزومي وابراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال، د ط، د ت، ج01، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص58.

[3] ابراهيم عبود السمرائي، **المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2011، ص63.

[4] عبد العزيز الصايغ، **المصطلح الصوتي**، ص51.

و أطلق عليه ابن سينا المحبس كما في قوله: "وأما المتموج من جهة الهيئة التي يستفيدها من المخارج و المحابس في طريقه فمنه تظهر الحروف"[1]، بالإضافة إلى مصطلح المقطع الذي استخدمه ابن جني[2]، وكما أورد ابن دريد لفظ المجرى إذ قال: "إن هذه التسعة و العشرين حرفا لها ستة عشر مجرى"[3].

وهذه التسميات في عمومها تدل على الموضع الذي يكون فيه صدور الحرف في جهاز النطق.

و أما تحديد المخرج فيبين الطريقة المهدوي بقوله: "فإذا أردت معرفة حقيقة المخرج من الفم وغيره، فإنما تنطق بالحرف ساكنا، وتدخل عليه همزة الوصل، فتقول: إن، أم، فيظهر لك مخرج الحرف من الفم وغيره، وكذلك تعتبر سائر الحروف"[4]، ومن هذا القول نصل إلى أنه إذا أردنا معرفة مخرج الحرف نأتي بهمزة وصل قبله وننطق بالحرف ساكنا.

وفيما يخص عدد المخارج فقد اختلف القدماء والمحدثون في عدد مخارج الأصوات العربية، فهي عند الخليل سبعة عشرة مخرجا جاعلا من ضمنها الجوف[5]، وسبويه ذكر أنها

---

[1] ابراهيم عبود السمرائي، **المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين**، مرجع سبق ذكره، ص67.

[2] ابن جني، **سر صناعة الاعراب**، ص06.

[3] ابراهيم عبود السمرائي، **المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين**، مرجع سبق ذكره، ص67.

[4] عبد البديع النيرباني، **الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج في القراءات**، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، دمشق، سوريا، ط01، 2006، ص53.

[5] ابن الجرزي، **النشر في القراءات العشر**، تح علي محمد الضباع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ج01، ص198.

ستة عشرة مخرجا في قوله: "للحروف العربية ستة عشرة مخرجا"[1]،وحذف منها مخرج الجوف الذي ذكر عند الخليل، وكذلك ذكر في كتاب النشر أن قطرب والجرمي ذكر أربعة عشرة مخرجا على اعتبار أن النون و اللام و الراء لها مخرج واحد[2].

أما علماء الأصوات المحدثون فقد خالفوا القدماء في عدد المخارج، حيث يقول رمضان عبد التواب: "وبيننا وبين قدامى اللغويين من العرب، خلاف في عدد المخارج للأصوات العربية"[3]، فمنهم من عدها تسعة مخارج، ومنهم من جعلها عشرة ورأى آخرون أنها أحد عشرة، ومنهم من جعلها ستة عشرة مخرجا[4].

إلا أن هذا الخلاف ليس واقعا بين المحدثين والقدماء فقط، بل هوموجود حتى بين المحدثين أنفسهم، وربما يرجع هذا الخلاف إلى بعض التطورات التي حدثت لبعض الأصوات والتي أدت إلى التغيير في نطقها كما هو الحال في صوت الضاد، كما يرجع كذلك إلى الوسائل والامكانيات التي استعملها كل واحد حتى يتمكن من تحديد مخرج الصوت، فالقدماء اعتمدوا الذوق والحس اللغوي الدقيق أما المحدثون فوسيلتهم الأجهزة الصوتية و الآلات المتطورة.

أما فيما يتعلق بتحديد ترتيب مخارج الأصوات فقد سلك هؤلاء العلماء وجهتان:

---

[1] سبويه، **الكتاب**، ص433.

[2] ابن الجرزي، **النشر في القراءات العشر**، ج01، ص198-199.

[3] رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1997، ص30.

[4] حيدر فخري ميران وعلي جواد كاظم، "**مخارج الأصوات الصامتة عند غانم قدوري الحمد في ضوء الدراسات القديمة والحديثة**"، مجلة مركز بابل، ع01، حزيران، 2012، ص37.

1- الأولى:

البدء بأقصى موضع من آلة النطق يمكن أن يخرج منه صوت لغوي، وهو أقصى الحلق (الحنجرة) ثم الانتقال إلى موضع الذي يليه باتجاه الخارج، فيكون أول المخارج في الحنجرة وآخرها في الشفتين وهذا هو الذي سار عليه جمهور المتقدمين.

2- الثانية:

أن يكون أول المخارج في الشفتين، و آخرها في أقصى الحلق، وهو الذي أخذ به بعض المحدثين[1].

وسوف أكتفي بذكر واحد من القدماء وآخر من المحدثين لكي أبين ترتيب المخارج.

أ- عند ابن جني:

قسم ابن جني الأصوات العربية من حيث المخرج إلى ستة عشرة مخرجا وهي:

- ✓ أقصى الحلق مخرج الهمزة و الألف والهاء.
- ✓ من وسط الحلق مخرج العين والحاء.
- ✓ مما فوق مخرج العين مع أول الفم مخرج الغين و الخاء.
- ✓ مما فوق مخرج الغين من أقصى اللسان مخرج القاف.
- ✓ من أسفل مخرج القاف إلى مقدم الفم مخرج الكاف.
- ✓ من وسط اللسان، بينه و بين وسط الحنك الأعلى، مخرج الجيم و الشين و الياء.
- ✓ من أول حافة اللسان و ما يليها من الأضراس مخرج الضاد.

[1] غانم قدوري الحمد، **علم التجويد دراسة صوتية ميسرة**، دار عمار، عمان، الأردن، ط01، 2005، ص52-51.

- ✓ من أدنى حافة اللسان إلى منتهى طرف اللسان من بينها و بين ما يليها من الحنك الأعلى، مما فوق الضاحك و الناب والرباعية والثنية، مخرج اللام.
- ✓ من طرف اللسان بينه و بين ما فوق الثنايا، مخرج النون.
- ✓ من مخرج النون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلا لانحرافه إلى اللام مخرج الراء.
- ✓ مما بين طرف اللسان و أصول الثنايا مخرج الطاء و الدال والتاء.
- ✓ مما بين الثنايا وطرف اللسان مخرج الصاد والزاي والسين.
- ✓ مما بين طرف اللسان و أطراف الثنايا مخرج الظاء والذال والثاء.
- ✓ من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا مخرج الفاء.
- ✓ مما بين الشفتين مخرج الباء والميم والواو.
- ✓ من الخياشيم مخرج النون الخفية، ويقال الخفية، أي الساكنة[1].

ب- عند المحدثين: كمال بشير:

أما مخارج الأصوات عنده فقد قسمها إلى إحدى عشرة مخارجا و هي:

- ✓ الشفوية و هي الباء و الميم.
- ✓ أسنانية شفوية و هي الفاء.
- ✓ أسنانية أو أصوات ما بين الأسنان و هو الثاء و الذال و الظاء.
- ✓ أسنانية–لثوية وهي التاء والدال والضاد والطاء واللام والنون.
- ✓ لثوية وهي الراء والسين والزاي والصاد.

[1] عبد الله العطاس، **الأصوات العربية عند ابن جني وكمال محمد علي بشر**، دراسة وصفية مقارنة (الدرجة الجامعية الأولى منشورة)، جامعة شريف هداية الله الاسلامية الحكومية، جاكرتا، 2007، ص69-70.

- ✓ لثوية –حنكية وهي الجيم الفصيحة والشين.
- ✓ وسط الحنك، وهي الياء.
- ✓ أقصى الحنك، وهي الخاء والغين والكاف والواو.
- ✓ لهوية، وهي القاف.
- ✓ حلقية، وهي الحاء والعين.
- ✓ حنجرية، وهي الهمزة والهاء[1].

من خلال عرضنا لمخارج الأصوات العربية القديمة والحديثة يبدو أنه هناك اختلاف، وهذا الاختلاف يؤدي إلى الاختلاف في تعيين خروج أصوات معينة.

وينحصر هذا الخلاف بين ابن جني وكمال بشر فيما يلي:

❖ **الواو:**

عند ابن جني مخرجها الشفتين أما عند كمال بشر مخرجها أقصى الحنك.

❖ **الصاد والزاي والسين:**

مخرجها عند ابن جني طرف اللسان والثنايا، أما مخرجها عند كمال بشر فهي من طرف اللسان واللثة العليا.

❖ **الضاد:**

عند ابن جني مخرجها من أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس أما عند كمال بشر فهي من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة.

[1] عبد الله العطاس: **الأصوات العربية عند ابن جني وكمال محمد علي بشر**، دراسة وصفية مقارنة (الدرجة الجامعية الأولى منشورة) جامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية، جاكرتا، 2007، ص71.

❖ العين والخاء:

مخرجها من الحلق عند ابن جني، أما كمال بشر من أقصى الحنك.

❖ الهاء والهمزة والألف:

ابن جني عنده من أقصى الحلق، أما مخرج الهمزة والهاء فهي عند كمال بشر مخرجها من الحنجرة.[1]

إذن فالأصوات التي اختفوا فيها هي: الواو، الصاد، السين، الزاي، الضاد، العين، الخاء، الهمزة، الألف.

ومن مخارج الأصوات ننتقل الى صفاتها.

[1] عبد الله العطاس: **الأصوات العربية عند ابن جني وكمال محمد علي بشر**، المرجع نفسه، ص ص72-73.

المبحث الثالث: صفات الأصوات

المطلب الأول: تعريف الصفة

أولا: لغة

الحلية والنعت[1].

ثانيا: اصطلاحا

الصفات جمع صفة وهي كيفية حدوث الصوت أي الكيفية التي يخرج بها الصوت إلى الوجود من العدم[2]، وهي أيضا كيفية تعرض للحرف عند النطق به كجريان النفس في الحروف المهموسة وعدم جريانه في الحروف المهجورة[3]، أما ابن جزري فقد ربط الصفة بالمخرج لمن أراد أن يتقن علم التجويد عمليا حيث قال: "أول ما يجب على مريد إتقان القرآن تصحيح إخراج كل حرف من مخرجه المختص به تصحيحا يمتاز به عن مقاربه و توفية كل حرف صفته المعروفة به توفية تخرجه عن مجانسه يعمل لسانه وفمه بالرياضة في ذلك إعمالا يصير ذلك له طبعا وسليقة، فكل حرف شارك غيره في صفاته فإنه لا يمتاز عن مشاركيه إلا بالصفات، وكل حرف شارك غيره في صفاته فإنه لا يمتاز عنه إلا بالمخرج"[4].

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ج09، مادة (و ص ف)، ص356.

[2] خولة طالب الابراهيمي، **مبادئ في اللسانيات**، دار القصبة، الجزائر، ط02، 2006، ص54.

[3] عبد الفتاح السيد عجيمي، **هداية القارئ إلى تجويد كلام الباري**، ص77.

[4] ابن الجوزي، **النشر في القراءات العشر**، ج01، ص214.

وبعد تحديدنا لمفهوم الصفة نجد أن لعلمائنا القدماء دور وفضل كبير لا يمكن إنكاره في تحديد الصفات، وصفها وصفا دقيقا و واضحا رغم قلة الامكانيات والوسائل العلمية، لكن بعد التطور السريع الذي شهده العلم استطاع علماؤنا المحدثون أن يحددوا صفات الأصوات بصورة أدق من وصف القدماء لها.

رغم هذا التحديد الدقيق إلا أن هناك اختلاف في عدد الصفات بين العلماء فهي عند البعض أربعة و أربعون، وعند البعض الآخر أربعة وثلاثون في حين جعلها آخرون أربع عشرة صفة[1]،غير أن جمهور القراء يعدها سبعة عشرة صفة وهو الذي اختاره الجمهور[2].

تنقسم الصفات إلى أصلية وفرعية، فالأصلية نوعان أساسية و ثانوية، والفرعية تمثلت في الصفات الفارقة أو التمييزية.

وسنبدأ في تحليل هذه المصطلحات بدءا بالصفات الأساسية الأصلية، لأنه لا يخلو أي صوت منها، والمتمثلة في صفتي الجهر و الهمس، فالأصوات العربية إما مجهورة أو مهموسة.

فماذا نقصد بالجهر والهمس؟

[1] عبد الفتاح السيد عجيمي، **هداية القارئ إلى تجويد كلام الباري**، ص98.

[2] المرجع نفسه، ص98.

المطلب الثاني: الصفات الأساسية

أولا: الجهر

1- لغة:

"جهر بالقول إذا رفع به صوته، فهو جهير، وأجهر فهو مجهور، إذا عرف بشدة الصوت وجهر الشيء علن وبدا، وجهر بكلامه ودعائه و صلاته وقراءته يجهر جهرا وجهارا وأجهر بقراءته لغة، وأجهر جهورا أعلن به وأظهر"[1].

2- اصطلاحا:

"إهتزاز الأوتار الصوتية عند مرور الهواء بها أثناء النطق بالصوت، والأصوات المجهورة هي الصوامت: الباء، الميم، الواو، الذال، الظاء، الدال، الضاد، الزاي، النون، الجيم، الياء، الغين، العين، والصوائت القصيرة والطويلة"[2].

ثانيا: الهمس

1- لغة:

"الهمس: الكلام الخفي لا يكاد يفهم، والهمس: من الصوت والكلام مالا غور له في الصدر، وهو ما همس في الفم"[3].

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ج04، مادة (ج هـ ر)، ص150.

[2] حازم علي كمال الدين، **دراسة في علم الأصوات**، مكتبة الآداب القاهرة، ط01، 1999، ص36.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، ج06، مادة (هـ م س)، ص250.

2- اصطلاحا:

"حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه"[1].

وهو صوت يكون معه الوتران الصوتيان متباعدين، بحيث يمر هواء الزفير في منطقة الحنجرة، دون اهتزاز الوترين الصوتيين[2].

وحدد سبويه المهموسات بقوله: الهاء، والحاء، والخاء، والكاف، والشين، والسين والتاء، والصاد، والفاء وهي عشرة أحرف.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك اختلافا بين القدماء والمحدثين في عدد الأصوات المجهورة والمهموسة، فالمجهورة عند القدماء تسعة عشر حرفا والمهموسة عشرة أحرف[3]، ويتفرع عن الصفات الأساسية صفات ثانوية هي: الشدة و التوسط والرخاوة وسنأتي إلى تحديدها.

---

[1] سبويه، الكتاب، **تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرافاعي، الرياض، ط02، 1989، ج04، ص434.

[2] وفاء كامل فايد، **الباب الصرفي وصفات الأصوات دراسة في الفعل الثلاثي المضعف**، عالم الكتب، ط01، 2001، ص17.

[3] ابراهيم عبود السامرائي، **المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2011، ص113.

المطلب الثالث: الصفات الثانوية

أولا: الشدة

1- لغة:

شيء شديد: بين الشدة والشدة بالفتح: الحملة الواحدة.

وقد شد عليه في الحرب بشد شدا، أي حمل عليه، والشد العدو و تقول: شد ملكه وشدده، أي: قواه، والتشديد: خلاف التخفيف[1].

2- اصطلاحا:

"ومن الحروف (الشديد)... الذي يمنع الصوت أن يجري فيه وهو: الهمزة والقاف، الكاف، والجيم والطاء، والتاء والدال والباء وذلك أنك لو قلت ألحج ثم مددت صوتك لم يجر ذلك"[2].

ثانيا: الرخاوة

1- لغة:

رخا شيء رخو و رخو، بكسر الراء وفتحها، أي: هش و رخي الشيء يرخى، ورخو أيضا [يرخو] إذ صار رخوا.

وخرس رخوة: أي سهلة مسترسلة[3].

---

[1] الجوهري، **تاج اللغة وصحاح العربية**، تح إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1999، ج02، مادة (شدد)، ص85-86.

[2] سبويه، **الكتاب**، ج04، ص434.

[3] الجوهري: **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، ط01، 1999، ج06، مادة (ر خ ا)، ص309.

2- اصطلاحا:

وهي التي يجري فيها الصوت، ومثلوا لها بالمس و الرش فتمد الصوت جاريا مع السين والشين، وحددها القدماء بثلاثة عشر صوتا وهي: (الهاء، الحاء، الغين، والخاء، والشين، والصاد، والضاد، والزاي، والسين، والظاء، والثاء، والذال، والفاء) وعند المحدثين تسمى الاحتكاكية[1].

ثالثا: التوسط

التوسط هو ما وقع بين شيئين، وجاء في لسان العرب: "وسط الشيء: ما بين طرفيه"[2]، وقيل أيضا: "وسط الشيء وأوسطه، أعدله"[3]، وهو المعنى الذي قام به صاحب المقاييس إن: "الواو والسين والطاء، بناء صحيح يدل على العدل والنصف"[4]، من ذلك قوله تعالى: "وكذلك جعلناكم أمة وسطا"[5]، أي عدلا.

والتوسط في المجال الصوتي لم يقدم له سبويه تعريفا، ولكنه أشار إليه عندما تحدث عن صوت العين فقال: "و أما العين فبين الرخوة والشديدة، تصل إلى الترديد فيها لشبهها

---

[1] تحسين فاضل عباس، **البحث الصوتي وجمال الأداء**، الدار المنهجية للنشر و التوزيع، ط01، 2016، ص115.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، ج07، مادة [و س ط]، ص426.

[3] المرجع نفسه ، ص430.

[4] ابن فارس، **مقاييس اللغة**، ج06، ص108.

[5] سورة البقرة: الآية 143.

بالحاء"[1]، فسبويه جعل العين متوسطة بين الشدة والرخاوة، ولكنه لم يصرح بمصطلح التوسط.

إن المميز لصفة التوسط، أنها تجمع بين الشدة والرخاوة، فمن الشدة أخذت الجانب الفيزيولوجي، ومن الرخاوة أخذت الجانب الفيزيائي والأصوات المتوسطة ثمانية جمعوها في قولهم: (لم يرو عنا)[2].

المطلب الرابع: الصفات التمييزية

وتنقسم إلى أحادية، أي خاصة بصوت واحد، وثنائية، وثلاثية، وسنأتي إلى عرض هاته الصفات الفرعية، مع الإشارة إلى صوامتها.

أولا: الإطباق

1- لغة:

[ط، ب، ق] الطبق، محركة: عظاء كل شيء، ج: أطباق وأطبقة، وطبقه تطبيقا فانطبق، وأطبقه، فتطبق والطبق والطبق أيضا من كل شيء: ما ساواه، وقد طابقه مطابقة وطباقا[3].

---

[1] سبويه، **الكتاب**، ج04، ص435.

[2] غانم قدوري الحمد، **الدراسات الصوتية عند علماء التجويد**، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط.2، 2007، ص123.

[3] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، **ضبط وتوثيق**، دار الفكر للنشر والتوزيع، المادة [ط ب ق]، ص812.

2- اصطلاحا:

"أن يرفع المتلفظ بهذه الحروف لسانه، ينطبق بها الحنك الأعلى فينحصر الصوت بين اللسان والحنك وهي أربعة أحرف: الصاد والضاد، والطاء و الظاء وما ساواه من الحروف مفتوح غير منطبق"[1].

ثانيا: الانفتاح

1- لغة:

جاء في اللسان: "الفتح نقيض الاغلاق، وباب فتح أي: واسع مفتح وفي حديث أبي الدرداء: ومن يأن بابا مغلقا يجد إلى جنبه بابا فتحا أي واسعا"[2].

2- اصطلاحا:

انفراج بين اللسان والحنك الأعلى عند النطق بالحرف فلا ينحصر الصوت بينهما، وحروفه مجموعة في قولك (من أخذ وجد سعة فزكا حق له شرب غيث)[3].

---

[1] ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1982، ص31.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، ج02، مادة (فتح)، ص536-537.

[3] فهد خليل زايد، **الحروف معانيها ومخارجها وأصواتها في لغتنا العربية**، دار الجنادرية و دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط01، 2008، ص24.

ثالثا: الاستعلاء

1- لغة:

علا: علو كل شيء و علوه وعلوه وعلاوته وعاليه عاليته: أرفعه... قال ابن السكيت: سفل الدار وعلوها وسفلها وعلوها، وعلا الشيء علوا فهو علي، وتعلى[1].

2- اصطلاحا:

"وهو نظير الإطباق وحروفه سبعة (الصاد، الضاد، والطاء، والظاء، والغين والقاف والخاء) حروف مستعلية إلى الحنك الأعلى وهذه الأصوات مانعة للإمالة، لقربها من الألف في الإستعلاء فيكون رفع اللسان من موضع واحد للخفة"[2].

رابعا: الاستفال

1- لغة:

السفل والسفول والسفال والسفالة بالضم نقيض العلو والعلاوة والسفلى نقيض العليا، والسفل: نقيض العلو في التسفل والتعلي والسفالة نقيض العالية في الرمح والنهر وغيره، والسافل نقيض العالي والسفلة نقيض العليه، والسفل، نقيض العلاء[3].

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ج25، مادة (علا)، ص83.

[2] تحسين فاضل عباس، **البحث الصوتي وجمال الآداء**، ص127.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، ج11، مادة (سفل)، ص337.

2- اصطلاحا:

انخفاض اللسان، أو إنحطاطه عن الحنك الأعلى عند النطق بالحرف، فينخفض معه الصوت إلى قاع الفم وحروفه: (أ، ب، ت، ث، ح، خ، د، ذ، ر، ز، س، ك، ل، م، ن، هـ، و، ي، ف)[1].

خامسا: التفخيم

1- لغة:

فخم الرجل بالضم فخامة، أي: ضخم ورجل فخم أي: عظيم القدر.

والتفخيم: التعظيم، وتفخيم الحرف: خلاف إمالته ومنطق فخم، أي جزل[2].

2- اصطلاحا:

ارتفاع مؤخر اللسان إلى الأعلى قليلا في اتجاه الطبق الين وتحركه إلى الخلف قليلا في اتجاه الحائط الخلفي للحلق، ولذلك يسميه بعضهم الاطباق بالنظر إلى الحركة العليا للسان ويسميه بعضهم التحليق، بالنظر إلى الحركة الخلفية للسان وحروفه (الصاد، الضاد، والطاء، والظاء، اللام، الراء، الألف)[3].

[1] فهد خليل زايد، **الحروف معانيها ومخارجها وأصواتها في لغتنا العربية**، ص23

[2] الجوهري، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، ج05، مادة (فخم)، ص372.

[3] أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 1997، ص326.

سادسا: الترقيق

1- لغة:

الرقيق: نقيض الغليظ و الثخين وحد رق الشيء يرق رقة وأرقه ورققته، وترقيق الكلام تحسينه[1].

2- اصطلاحا:

عكس التفخيم، أي: عدم ارتفاع مؤخر اللسان في اتجاه الطبق والأصوات المرققة في العربية الفصحى: [أ، ب، ق، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ز، س، ش، ع، ف، ك، ل، م، ن، هـ، و، ي][2].

سابعا: الذلاقة

1- لغة:

ذلق: الذلق حدة الشيء، وحد كل شيء ذلقه، وذلق كل شيء حده... وذلق اللسان وذلقته: حدته.

وذولقه طرفه، وكل محدد الطرف.

مذلق: ذلق ذلاقة فهو ذليق[3].

---

[1] الجوهري، **الصحاح**، ط01، مادة (رقق)، ص226.

[2] حازم علي كمال الدين، **دراسة في علم الأصوات**، ص42.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، ج10، مادة (ذلق)، ص109-110.

2- إصطلاحا:

"أصل هذه الصفة للخليل وحروفها ستة (اللام، والنون، والراء، والفاء، والباء، والميم) وهي مجموعة في قولهم: رب متفل".

ويقال لها الحروف المذلقة، غير أنه قال: "وإنما سميت بذلك لأنه يعتمد عليها بذلق اللسان، وهو طرفه: وليس الأمر على ما قال لأن الفاء والباء والميم تخرج من الشفة و لا عمل للسان فيها"[1].

ثامنا: الاصمات

1- لغة:

الصمت: والصموت والصمات: السكوت كالإصمات والتصميت، ورماه بصماته أي: بما صمت منه، وأصمته وصمته أسكته[2].

2- اصطلاحا:

"دعيت مصمته لأنها أصمتت، أن تأتي كلمة رباعية أو خماسية أصلية ركبت منها من غير أن يكون فيها من حروف الذلاقة حرف أو حرفان أو ثلاثة"[3].

وحروف الإصمات هي الحروف الباقية و هي مجموعة في قولك (جز غش ساخط صد ثقة إذ وعظه يحضك)[4].

---

[1] عبد البديع النيرباني، **الجوانب الصوتية في كتب الإحتجاج للقراءات**، ص72-73.

[2] الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، ط08، 2005، مادة (صمت)، ص 100.

[3] عبد البديع النيرباني، **الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات**، ص73.

[4] فهد خليل زايد، **الحروف معانيها ومخارجها وأصواتها في لغتنا العربية**، ص24.

"من الصفات الفارقة، ما أختص بثلاثة صوامت فأكثر، دون أن يكون لها مقابل، أي ضد مثل: القلقلة، والصفير"

تاسعا: القلقلة

1- لغة:

قلقل الشيء قلقلة وقلقالا فتقلقل وقلقالا، عن كراع وهي نادرة أي: حركة فتحرك واضطرت... والقلقلة: شدة الصياح، والقلقلة والتقلقل قلة الثبوت في المكان[1].

2- إصطلاحا:

حروف مشربة في مخارجها، إلا أنها تضغط ضغطا شديدا، فإن لها أصواتا كالحركات تتقلقل عند خروجها أي: تضطرب ولهذا سميت حروف القلقلة مجموعة في قولك: قد طبج وهي خمسة: القاف، الجيم، الطاء، والدال، والباء[2].

عاشرا: الصفير

1- لغة:

الصفير من الصوت بالدواب إذا سقيت، وصفر بالحمار وصفر: دعاه إلى الماء... و قولهم ما في الدار صافر أي: أحد يصفر[3].

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ج11، مادة (قلقل)، ص566-567.

[2] عبد البديع النيرباني، **الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات**، ص74.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، ج04، مادة (ص ف ر)، ص464.

2- اصطلاحا:

تختص حروف الصفير بأن: حروف طرف اللسان تدغم فيها و لا تدغم وهي في حروف طرف اللسان، لما فيها من زيادة الصوت بالصفير وحروفه: (الصاد، الزاي والسين) ومنهم من ألحق بها الشين وسميت بذلك للصفير الذي يسمع عند النطق بهن[1]، وهناك صفات ثنائية كالغنة واللين مثلا.

الحادي عشر: اللين

1- لغة:

اللين ضد الخشونة، وشيء لين لين: مخفف منه... وتلين له: تملق، واللِّيان: نعمة العيش[2].

2- اصطلاحا:

خروج الحرف من مخرجه بسهولة ويسر من غير كلفة على اللسان، وحروفه اثنان هما: الواو والياء الساكنتان بعد الفتح نحو: (بيت)، (خوف)[3].

---

[1] عبد البديع، **الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات**، ص77.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، ج13، مادة (لين)، ص394.

[3] فهد خليل زايد، **الحروف معانيها ومخارجها وأصواتها في لغتنا العربية**، ص26.

الثاني عشر: الغنة

1- لغة:

غنى به عنه غنية، وغنيت المرأة بزوجها غنيانا، أي: استغنت والغانية: الجارية التي غنيت بروجها، والأغنية: الغناء، والجمع الأغاني[1].

2- اصطلاحا:

من الظواهر الأدائية التي أشار إليها سبويه، وجعلها ضمن الأصوات المستحسنة، وهي صفة لبعض الأصوات، وتخرج من الخيشوم وصوتا الغنة (النون والميم)[2].

الثالث عشر: الانحراف

يعد الانحراف من الصفات الأحادية، الخاصة بصامت واحد.

1- لغة:

حرف الشيء: أماله، والكلام غيره و صرفه عن معانيه.

(الحرف): مال[3].

[1] الجوهري: **الصحاح**، ج06، مادة (غ ن)، ص450-451.

[2] ابراهيم عبود السامرائي، **المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين**، ص167.

[3] مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، ص167.

2- اصطلاحا:

صفة اختص بها (اللام): "وهو حرف شديد جرى فيه الصوت لإنحراف اللسان مع الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة[1]، ومازلنا مع الصفات الأحادية كالتكرار".

الرابع عشر: التكرار

1- لغة:

الكر: الرجوع... والكر: مصدر كر عليه، يكر كرا أو كرورا وتكرارا: عطف، وكر عنه: رجع، وكر على العد يكر، ورجل كرار و مكر وكذلك الفرس... وكرر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد أخرى، والكرة: المرة، والجمع: الكرات... والكر: الرجوع على الشيء ومنه التكرار... الجوهري: كررت الشيء تكريرا[2].

2- اصطلاحا:

من مصطلحات سبويه: ذكره قائلا: "ومنها المكرر و هو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره" وقد خص به صوت الراء.

كما فسره ابن جني بأنه تعثر اللسان بما في الصوت من التكرير[3].

---

[1] تحسين فاضل عباس، **البحث الصوتي وجمال الأداء**، ص124.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مج06، مادة (كرر)، ص135.

[3] عبد العزيز الصيغ، **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**، دار الفكر بدمشق، ص183.

الخامس عشر: الجانبية

يمثلها صوت اللام، ويلتصق اللسان فيه مع الجزء الأوسط من أصول الأسنان على حين تسمح حافتا اللسان الجانبيتان للهواء بالانطلاق إلى الخارج، و أحيانا يكون ممر الهواء الجانبي من جانب واحد فحسب[1].

السادس عشر: التفشي

1- لغة:

فشا خبره يفشو فشوا وفشيا انتشرى وذاع... وفشا: الشيء يفشو فشوا إذا ظهر، وهو عام في كل شيء، ومنه إفشاء الشيء[2].

2- اصطلاحا:

وهو من مصطلحات سبويه وصف به صوت (الشين) وهو أن يشفل الصوت من عرض اللسان مساحة ينتج بها هذا الوشيش إلا أنه ذكر أصواتا أخرى واصفا إياها بصفة التفشي قال: "والراء لا تدغم في اللام و لا في النون لأنها مكررة وهي تفشي إذا كان معها غيرها"[3].

---

[1] وفاء كامل فايد، **الباب الصرفي وصفات الأصوات**، ص20.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مج 15، مادة (فشا)، ص155.

[3] عبد العزيز الصيغ، **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**، ص180.

السابع عشر: الإستطالة

"الاستطالة صفة الضاد، وسموه بذلك لامتداده من أول حافة اللسان حتى اتصل بمخرج اللام، لما فيه من القوة والجهر والاطباق والاستعلاء حتى استطال مخرجه"[1]، وقال سبويه: "ومن بين أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس مخرج الضاد"[2] وهذه الكيفية تجعل صوت الضاد يلتقي مع أصوات أخرى، لأنها أخذت المساحة الكبرى أثناء النطق بالصوت، وهو ما ميزها عن باقي الأصوات.

[1] خليل ابراهيم العطية، **في البحث الصوتي عند العرب**، منشورات دار الجاحظ للنشر– بغداد الجمهورية العراقية، د ط، 1983، ص61.

[2] سبويه، **الكتاب**، ج04، ص433.

المبحث الرابع: الدلالة الصوتية في اللغة العربية

المطلب الأول: تعريف الدلالة

أولا: لغة

لقد جاء معنى الدلالة عند ابن منظور في قوله: "دله على الشيء يدله: سدده إليه، و الدليل: ما يستدل به، و الدليل و الدليلي: الذي يدلك"[1]، لقد شمل هذا التعريف معنى الأثر و الدليل، و كل ما يوحي بوجوده بوجود شيء آخر يحيل إليه، فدل يدل بمعنى أظهر، و بين، و كشف عن الأمر.

كما جاء مفهوم هذا المصطلح عند ابن فارس، في قوله: "الدال و اللام أصلان أحدهما إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، و الآخر اضطراب في الشيء، فالأول قولهم: دللت فلانا على الطريق، و الدليل الأمارة في الشيء"[2]، وبما أن "دل" من منظور ابن فارس تنطوي على أصلين بمعنيين مختلفين، فإني سأكتفي بالمعنى الذي يؤديه الأصل الأول، و هو المعاني الخفية التي تقودنا إليها الألفاظ المنطوقة، بما يتفق و المفهوم الأول لمعنى الدلالة، و هو بروز شيء، أو معنى معين خفي، حركه و أظهره محفز صوتي، أو بصري.

---

[1] أبو الفضل جما الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، **لسان العرب**، تح عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، د ط، 1981، مج 11، ص249.

[2] أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا بن فارس، **مقاييس اللغة**، تح، عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د ط، 1979، ج02، ص259.

ثانيا: اصطلاحا

لقد أخذ معنى الدلالة عند أهل الاختصاص، المفهوم نفسه عند علماء اللغة، فتعرف بأنها: "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول"[1]،أي أن العلم بالشيء الأول الجلي، يوحي بالعلم بالشيء الآخر الخفي ويظهره، والظاهر هو الدال وهو الذي أحال إلى الشيء الباطن وهو المدلول.

وهناك تعريف آخر للدلالة يرى أنها: "العلم الذي يدرس المعنى"[2]، إذن يعمد علم الدلالة إلى دراسة المعنى، حيث إن الأصوات كالمباني الإفرادية، تقوم في حقيقتها على المعنى الذي بدونه تفقد وظيفتها الأساسية في المباني التركيبية، حتى أن الرموز لا تسمى لغوية، إذا لم تحمل معنى.

ويظهر الاختلاف بين المفهومين الاصطلاحيين، في أن الأول عرف الدلالة من وجهة نظر عامة، ونسبها لكل شيء جلي قاد إلى الكشف عن الخفي، و أن الثاني جعلها علما مختص في دراسة مختلف المعاني التي يحملها الرمز اللغوي، إن هذين التعريفين يتفقان، والمفهومين اللغويين في الفكرة العامة، القائمة على مبدأ انكشاف الخفي بالجلي البين.

---

[1] الشريف الجرجاني، **التعريفات**، تح محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مصر، د ط، د ت، ص91.

وينظر علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق –دراسة تاريخية، **تأصيلية نقدية**، فايزة الداية، دار الفكر، دمشق، ط02، 1996، ص08.

[2] أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، عالم الكتب، مصر، ط05، 1998، ص11.

وبالنسبة لمجال بحثي فإني أرمي إلى الدلالة التي تكشف عن المعاني الخفية، وراء كل تنوع، و تغير في نطق الأصوات، سواء في المفردة الواحدة، أو في السياق العام للجملة.

المطلب الثاني: تعريف الدلالة الصوتية

يعرفها بعض المحدثين بأنها: "هي التي تستمد من طبيعة بعض الأصوات"، وهذا يعني أن بعض الأصوات يؤدي دورا في الكلمة، وبعضها الآخر لا يؤدي أي دور[1].

وفي هذا التعريف –كما يبدو لي– نظر فلو أخذنا كلمة من الكلمات (ولتكن رفض) وطلبنا معناها، فإنه سيكون الترك، فرفض الشيء تركه، هكذا يقول المعجم، فإذا قمنا بتغيير صوت من أصواتها (الضاد مثلا بالهاء) وأصبحت الكلمة (رفه) فإن هذا التعبير بالضرورة سيعقبه تغيير في المعنى[2].

ويطلق أبو الفتح ابن جني على هذا النوع من الدلالة الصوتية (الدلالة اللفظية) التي هي عنده أقوى الدلالات: ذلك أن عرفتها تتوقف على الأصوات المكونة للكلمة، فـ"قام" مثلا، بوحداتها الصوتية تدل على القيام، أي أننا وقفا على الحدث من خلال لفظ الفعل[3].

إلى جانب تأثير الصوت في المعنى، فإن النطق السليم والصحيح لهذه الأصوات يساعد في الوصول إلى المعنى المقصود دون غموض، ولذلك شغل البحث في الدلالة الصوتية أي الصوت والمعنى جانبا واسعا من اهتمام العلماء اللغة، ويقصد بهذه الدلالة

---

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط02، 1999، ص47.

[2] المرجع نفسه، ص48.

[3] صالح سليم عبد القادر الفاخري، مرجع سبق ذكره، ص48.

الصوتية ما تؤديه الأصوات اللغوية المكونة لبنية الكلمة من دور في إظهار المعنى، وذلك في نطاق تأليف مجموعة أصوات الكلمة التي قد ترمز إلى معنى معجمي، كما قد تتحقق الدلالة الصوتية من مجموعة تأليف أصوات البنية اللغوية وطريقة أدائها الصوتي، ومظاهر هذا الأداء وهذا ما يعرف بالعناصر الصوتية الثانوية التي تصاحب الكلمة المفردة[1].

وبناء على ذلك فإن الدلالة الصوتية تتحقق من خلال العناصر الصوتية الرئيسية والعناصر الصوتية الثانوية أما العناصر الرئيسية فهي: الصوائت والصوامت وأصناف الحركات، والثانوية: النبر والتنغيم... وغيرها.

ويعرفها ابراهيم أنيس بقوله: "هي الدلالة التي تستمد من طبيعة الأصوات نغمها وجرسها"[2]، فتوحي بوقع موسيقي خاص، يستنبط من تأليف الحروف، وتشاكلها في البنية اللغوية، ويقول أيضا: والفضل في فهم السامع يرجع إلى إيثار صوت على آخر، أو مجموعة من الأصوات على أخرى في الكلام في المنطوق به"[3]، وهذا يعني أن الأصوات تؤدي دورا كبيرا في فهم دلالة الكلمة.

والدلالة الصوتية تطلق على العلاقة الموجودة بين اللفظ المعنى: "وهو ما يخرج من الفم في صورة أصوات الكلمات ورموز له بأشكال كتابية للدلالة على منطوق له معنى"[4] والمعنى الذي هو التصور الحاصل في الذهن.

---

[1] محمود عكاشة، **التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة**، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط01، 2005، ص17-18.

[2] ابراهيم أنيس، **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط05، 1984، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص46.

[4] محمود عكاشة، **الدلالة اللفظية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 2002، ص19.

ويتحدث الثعالبي في كتابه "فقه اللغة" عن المظهر الرئيسي من مظاهر الدلالة الصوتية وهو دلالة حكاية الأصوات المسموعة فيقول: "القهقهة حكاية قول الضاحك: قهقه، والصهصهة حكاية قول الرجل للقوم: صهصه"[1].

واستعرض محمد المبارك بعض مظاهر الدلالة الصوتية وهي دلالة الأصوات الطبيعية، والأصوات الأبجدية، والأوزان، بين في ثناياه أن الصلة ثابتة بين الأصوات ومدلولاتها و "أن للحرف قيمة دلالية و وظيفية في تكوين المعنى وتحديده، هي في العربية أظهر وأوضح منها في اللغات الأخرى"، ثم يذكر بعض الأصوات التي من بينها "النون ويدل على الظهور"[2].

وهكذا فإن الدلالة الصوتية لا يمكن إنكارها على الرغم من إقرارنا بأنها في بعض اللغات أظهر من اللغات الأخرى، وقد تكون العربية من أكثر اللغات احتواء لجميع مظاهر الدلالة الصوتية[3].

المطلب الثالث: موقف القدماء والمحدثين من الدلالة الصوتية

أولا: موقف القدماء من الدلالة الصوتية:

لعل أول إشارة إلى هذا الموضوع عند لغوين العربية ما ذكره الخليل وهو يفسر بعض الألفاظ التي وضعت حكاية صوت يقول: "كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا، فقالوا: صرصر"، وفي هذه العبارة تأكيد على أن بعض اللغة أخذ من أصوات الأشياء، كما

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص63.

أنها تبين سبب الاختلاف في طريقة محاكاتها[1]، فكانت هذه إشارة واضحة من الخليل إلى هذه الظاهرة اللغوية التي يحكي فيها صوت الكلمة معناها، فصر صورة لفظية لصوت الجندب المستمر دون تقطع وصرصر يحكي صوت البازي الذي نسمع فيه تقطيعا.

ونجد في كتاب سبوية (180هـ) يربط فيه بين الصوت والمعنى، أو بين اللفظ والمدلول حيث يقول: "ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تضاربت المعاني قولك: النزوان، والنقزان، والقفزان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ومثله: العسلان والرتكان، ومثل هذا الغليان لأنه زعزعة وتحرك، ومثله الغثيان لأنه تجيش نفسه وتثور ومثله الخطران واللمعان لأن هذا اضطراب[2] وتحرك ومثل هذا اللهبان والوهجان لأنه تحرك الحر وتثوره فإنما هو بمنزلة الغليان: "إذا فالمصادر التي على وزن فعلان في رأي سبويهتيم أصواتها عن معناها أو تصور الحركات التي تصاحب الحدث، فيستشعر في الفعلان الاهتزاز والاضطراب والحركة، وينسحب هذا الحكم على كل مصدر جاء على هذا الوزن فمهما كانت حروفه لا بد أن نلحظ فيه هذا المعنى والمبنى فيه دلالة على المعنى فهذه صلة وثيقة وعلاقة واضحة بين الأوزان ومعاينها يعقدها سبويه.

ويعد ابن جني إماما للقائلين بوجود صلة بين الألفاظ ومعاينها، فقد عقد في خصائصه خمسة فصول ناقش فيها كثيرا من الموضوعات ذات الصلة بهذا الجانب، فهي فصل عنوانه "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني" يرى أن الأصوات المتقاربة مخرجا غالبا ما تتقارب معاينها من ذلك (ع ل م) في العلامة والعلم "وقالوا: بيضة عرماء، وقطيع أعرم إذا

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، المكتب العربي الحديث، الاسكندرية، ص50.

[2] المرجع نفسه، ص51.

كان فيها سواد وبياض، "ومن ذلك سحل وصهل"، والصاد أخت السين، كما أن الهاء أخت الحاء، وقالوا: جلف جرم، فهذا للقطع وهما متقاربان معنى ومتقاربان لفظا، لأن ذلك من (ج ل ف) وهذا من (ج ر م)[1].

وفي فصل عنوانه "امساس الألفاظ أشباه المعاني" ينبه إلى أنواع أخرى من الدلالة الصوتية، وهي حكاية الأصوات الطبيعية والصيغ الصرفية، وحكاية أصوات الهجاء فمن ذلك "أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة يأتي للتكرير نحو الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقعقعة"[2].

ويجسد معجم مقاييس اللغة لابن فارس تطبيقا عمليا للربط بين الصوت والدلالة فهو يقوم على العلاقة بين الأصوات ومدلولها، ويؤمن إيمانا عميقا بهذه النظرية، وقد جاء في كتابه الصاحبي أيضا: "أن القلم لا يكون قلما إلا وقد برى وأصلح وإلا فهو أنبوية، وسمعت أبي يقول: قيل لأعرابي: ما القلم؟ فقال: لا أدري. فقيل له: توهمه، فقال: هو عود قلم من جانبه كتقليم الأظفور فسمي قلما" إذا فهو يستشعر الصلة بين اللفظ ومدلوله مستدلا بما استشعره الأعرابي، فالتقليم الذي حصل للعود جعله يستحق أن يطلق عليه لفظ قلم.

ويتحدث الثعالبي (ت429) في كتابه "فقه اللغة" عن المظهر الرئيسي لمظاهر الدلالة الصوتية ودلالة حكاية الأصوات المسموعة فيقول: "القهقهة حكاية قول الضاحك قهقه، والصهصهة حكاية قول الرجل للقوم صهصه"[3].

---

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص52، ص53.

ومن الأصوليين من لا ينكر تتحقق المناسبة بين اللفظ ومعناه كالرازي (ت606هـ) ولكنها ليست ذاتية شاملة وعامة في اللغة فهو يقول: "دلالة الألفاظ على مدلولاتها ليست ذاتية خلافا لعباد...وقد يتفق في بعض الألفاظ كونه مناسبا لمعناه مثل تسميتهم القطا بهذا الاسم يشبه صوته"، وفي كتابه بدائع الفوائد يقرر ابن القيم الجوزية (ت751هـ) بصورة جلية وواضحة تحقيق المناسبة بين اللفظ والمعنى بقوله "والمناسبة الحقيقية معتبرة بين اللفظ والمعنى طولا وقصيرا وخفة وثقيلا، وكثرة وقلة وحركة وسكونا وشدة ولينا فإن كان مفردا أفردوا لفظه وإن كان مركبا ركبوا اللفظ وإن كان طويلا طولوه، القطنط والعشنق الطويل فانظر إلى الطول هذا اللفظ لطول معناه وانظر إلى اللفظ بحتر و ما فيه من الضم والاجتماع لما كان مسماه القصير المجتمع الخلق[1]، وكذلك الحديد والحجر الشدة والقوة ونحوها تجد في ألفاظها ما يناسب مسماتها..." ولا يخلو كلامه من مبالغة حين يعقد صلة بين طول لفظ الكلمة وطول معناها، وكذلك في تصوره للكلمة حجما بحيث تشغل الفم كله حين النطق بها حتى تناسب معاينها، وكان في ربطه بين الصيغ والأبنية ومعاينها ناقلا ومتابعا لسبويه وابن جني.

وكل هذه إشارات تدل على أن علماء العربية تعددت وتضاربت مواقفهم واختلفت آرائهم حول الصوت والدلالة لكن هذا لا ينفي أن وجهات نظر متشابهة من بينها ما ذهب اليه ابن جني وسبويه وابن القيم[2].

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص55.

ثانيا: مواقف المحدثين والغربيين من الدلالة الصوتية:

ناقش اللغويون المحدثون من عرب وغيرهم من هذا الجانب من الدلالة الصوتية وكانوا فيه كالقدامى، فمنهم من تأثر بالخليل وأطلق عليها اسم الحكاية الدكتور حلمي خليل ونجد الدكتور رمضان عبد التواب متأثرا بابن جني، وإن لم يصرح بذلك إذ أفرد عنوانا سماه بالمحاكاة الصوتية ومناسبة اللفظ بالمعنى[1].

في حين نجد صبحي الصالح قد خصص بابا في كتابه "دراسات في فقه اللغة" الحديث عن مناسبة الأصوات العربية لمعاينها حيث يقول: "أما الذي نريد الان بيانه فهو ما لاحظه علمائنا من مناسبة حروف العربية لمعاينها وما لمحوه في الحرف العربي من القيمة التعبيرية الموحية"، ثم يعرض لكلمات عرض لها لبن جني في خصائصه رأى أن الصلة متحققة بينها وبين معاينها مراعيا خلال ذلك دلالة الصوت حال البساطة أي مفردا ودلالته حال التركيب ويخلص بعد ذلك الى القول بان "اهل اللغة بوجه عام والعربية بوجه خاص كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة الطبيعية بين الالفاظ والمعاني"... فكان لا بد لنا من الاقتناع بهذه الظاهرة اللغوية التي تعد فتحا مبينا في فقه اللغات عامة[2].

وتتمثل الدلالة الصوتية عند الدكتور علي عبد الواحد الوافي في محاكاة الأصوات المسموعة والاوزان الصرفية، كما يتحدث عن الاشتقاق من الاعيان والنحت.

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، ص55.

[2] المرجع نفسه، ص56.

ويرى الدكتور يحي جبر ان الاصوات الهجائية دوال على المعاني مفردة او مركبة فمن ذلك كل قاف وميم الى اجتماع وانقطاع...القم وهو جمع القمامة او نحوها او عزلها، والقمح تكون مجتمعة في ذاتها متفرقة عن سواها[1].

هذ اعند لغويي العربية، اما عند الاوروبيين، فنجد همبلت الذي يصرح بتأييده للعلاقة الطبيعية بين الألفاظ ومعانيها وبذلك ينقض الغبار عنها ويضعها تحت المنظار للمناقشة حيث يقول: "إن اللغة تدل على الأشياء بالأصوات التي تارة بنفسها وتارة أخرى بالمنافسة مع غيرها تترك انطباعا في الأذن مماثلا للتأثير الذي تتركه الأشياء على العقل".

لكن همبلت نفسه بيدي تحفظا في قوله: "إن هذه الرمزية أو المناسبة الطبيعية تظهر في الألفاظ ولكنها في وقت ما تبدوا غامضة".

وهذا يعني أن الصوت ودلالته قد يتطور وتصبح بذلك العلاقة بينهما غامضة.

وفي أوائل القرن العشرين نرجع كفته معارضي الربط الطبيعي بين اللفظ ودلالته وذلك على يد اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (1857 – 1913) في محاضراته التي نشرها تلامذة 1916، والذي يرى فيه أن "العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية وببساطة أستطيع أن أقول أن العلامة اللغوية جزافية ولا علامة لها بذاتها وما يمكن أن تدل عليه إلا بالإتقان والاصلاح"[2].

ويعد جسبرسن من اللغويين الذين أسلفنا أنهم يرون استحالة اثبات المناسبة الطبيعية بين الصوت والدلالة في كل الكلمات وفي كل اللغات في جميع الأوقات ولكنه ينكر العلاقة

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، مرجع سبق ذكره، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص58.

البتة حيث يراها متمثلة في بعض الأصوات التي ترمز لمعناها والنواحي التي يلحظ فيها "جسبرسن" الصلة بين الصوت والمدلول هي:

- ✓ التقليد المباشر للأصوات التي تعد بمثابته المحاكاة لأصوات الطبيعة كالتي تصدرها والأدوات المعدنية مثل: خشخشة أو طنين، وصوت المياه، الرش والطرطشة، كذلك الأصوات الانسانية العطس والشخير.
- ✓ أن الصوت الطبيعي يمكن أن يطلق على مصدر الصوت نفسه أو على الذي يصدر منه هذا الصوت.
- ✓ من الطبيعي أن نعبد بالطلمة عن الصوت الذي يصدر عن بعض الحركات لا غير نحو أطرق الباب بعنف، أو أقرع بخفة[1].

كذلك نجد فندريس يرى أنه من الحمق الحكم بوجود علاقة بين أصوات الكلمة ودلالتها غير أنه عاد واعترف بأن بعض الألفاظ أقدر على التعبير من البعض الآخر وإلى هذا الرأي مادفيجو ماريوباي ودي سوسير حيث رأو أنه لا علاقة بالصوت ومعناه، وأن العلاقة بينهما علاقة اصطلاحية، وحجتهم كما يقول ماريوباي: "إنه لو صح افتراض القائل بوجود علاقة فطرية بينهما لكان حتما أن يتكلم الناس لغة واحدة"[2].

أما عند اللغويين فإن عباس العقاد يرى أنه لا تصلح لغة من اللغات إلا اللغة العربية وذلك "لأن مخارج حروفها مستوفاة متميزة خلفا لأكثر اللغات التي تعوزها الحروف الحلقية أو تلتبس فيها مخارج حروف الهجاء"[3].

---

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، ص60.

[2] المرجع نفسه، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص 62.

ويتضح كذلك موقف الدكتور أبراهيم أنس كونه يذكر العلاقة بين الدال والمدلول حيث يقول: "ولا شك أن الذين ينكرون الصلة بين الأصوات والمدلولات هم أقرب الفريقين إلى فهم الطبيعة اللغوية فهم الذين يجردون الظواهر اللغوية من كل غموض".

ويذكر إ. نيس أدلة المعارضين لمبدأ يربط بين الأصوات والمدلولات في ما يلي:

- ✓ أن الكلمة الواحدة في اللغة قد تعبر عن معان (وهو المشترك اللفظي).
- ✓ المعنى الواحد قد يعبر عنه بعدة كلمات مختلفة الأصوات وهو ما يسمى بالترادف.
- ✓ أن الأصوات والمعاني تخضع للتطور المستمر على توالي الأيام، فقد تتطور الأصوات وتبقى المعاني سائدة، كما قد تتغير المعاني وتظل الأصوات على حالها[1].

وبناء على ما سبق ذكره أن العلماء المحدثين قد قطعوا شوطا في هذا المجال فقد وقفوا حيارى أول الأمر بين ما رواه لهم السلف وما وجدوا عليه لغاتهم لكن لم يمنعهم هذا من الايغال في البحث وملاحظة الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها حتى انتهى كثير منهم إلى رفض هذا المبدأ

المطلب الثالث: أوجه الدلالة الصوتية

أولا: علاقة الصوت بالصرف

قسم علماء اللغة المحدثون النظام اللغوي على أربعة مستويات، هي المستوى الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي، وأكدوا على تلازم هذه المستويات التي تتظافر فيما بينها للنظر في اللغة ودراستها، وهذا يعني أن أية لغة يحكمها نظام صرفي قواعدي دلالي، تؤلف عناصره كلا واحدا، يحتل المستوى الصوتي مرتبة العنصر الأساس والموجه لبقية

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، ص62.

المستويات إذ يشكل الصوت اللغوي الأساس الذي قامت عليه المستويات اللغوية ابتداء باللفظة المفردة انتهاء بالتركيب.

تلعب الظواهر الصوتية دورا بارزا في تحديد الوحدات الصرفية، حتى إن الدراسات الصرفية تبقى قاصرة إن لم تستند إلى علم الأصوات لأن مباحث الصرف مبنية في أساسها على ما يقرره هذا العلم من حقائق، وما يرسمه من حدود.

وقد استند الصرفيون في تعليلاتهم كثيرا من الظواهر الصرفية إلى علم الأصوات فحاولوا أن يصفوا ما يطرأ على بنية الكلمة العربية إما في تصرفاتها المختلفة من إفراد وتثنية وجمع، وتذكير وتأنيث، وتصغير وتسب، وماض ومضارع وأمر ...الخ.

وأما عند وقوعها في سياق الكلام مثل: "الادغام، والموصل إلى ذلك من المباحث الصرفية"[1].

ضف إلى ذلك أن الباحثون قد درسوا مختلف الأبنية والأوزان في ضوء النظام المقطعي الصوتي للعربية، فقد عرف الدكتور رمضان عبد التواب المقطع الصوتي بأنه: "كمية من الأصوات، تحتوي على حركة واحدة ويمكن الابداء بها والوقوف عليها".

وعرف دانيال جونز المقطع بأنه: "سلسلة من الأصوات تشمل على قمة إسماع"[2].

فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة او طويلة، مكتنفة بصوت او أكثر من الأصوات الساكنة.

---

[1] محمد اسمعيل بصل، **أثر الأصوات الصائتة في المستويين اللغويين (الصرفي، النحوي)**، مجلة جامعة تشرين والدراسات العلمية، سلسلة الآداب، سوريا، 2009، ص129.

[2] المرجع نفسه، ص130.

ثانيا: علاقة الصوت بالنحو

إن صلة الأصوات بدرس النحو صلة مهمة جدا فبعض مسائل النحو لا يمكن تعليلها إلا بالرجوع إلى علم الأصوات وعلى عالم النحو أن يتسلح به كي تكتمل لديه عدة الباحث، وتتوفر له أدواته فيدرس قضايا النحو على أساس من طبيعة اللغة ذاتها كاشفا عن نظام تطورها ومراعيا واقعها الفعلي، وبخاصة نظامها الصوتي.

ففي اللغة العربية –مثلا– ترى قضية الاعراب وقد بلغ فيها نجاة العرب مبلغا يدل على الدربة والمهارة، فذكروا للكلمة الواحدة أكثر من وجه اعرابي مثل: يجوز النجاة في "كم" الواردة في قول الشاعر:

كم عمة لك يا جرير وخالة ۞ فدعاء قد حلبت علي عشاري.

أن تكون خبرية أو استفهامية الأمر الذي يترتب عليه القول بوجود أكثر من وجه اعرابي فيما بعدها (عمة... خالة) والشاعر كان يقصد وجها واحدا من تكلم الوجوه التي طالعنا بها النجاة وأن الحكم في هذا هو طريقة النطق وصورة الأداء، فأداء الاستفهام غير أداء الاخبار، فإذا انتهى نطق البيت بنغمة صاعدة، ثم هبط فجأة كانت "كم" استفهامية وما بعدها منصوب وإن انتهى بنغمة هابطة تدريجيا كانت خبرية وما بعدها مجرور[1].

كما تظهر العلاقة الصوتية بين الصوائت في تعليم بعض المسائل النحوية نذكر مجموعة من الأمثلة التي يحكمها قانون المماثة والمخالفة:

[1] عبد العزيز أحمد علام، عبد الله ربيع محمود، **علم الصوتيات**، مكتب الرشد، الرياض، د. ط، 2009، ص52.

1- قانون المماثلة أو التوافق الحركي:

وقد تنبه اللغويون والنجاة لهذا النوع من المماثلة في بعض التراكيب حيث قاموا بكسر آخر المضاف إلى ياء المتكلم، نصب إن وأخواتها للاسم بعدها.

2- قانون المخالفة أو التخالف الحركي:

إن قانون المخالفة الصوتية يحدث بين الصوائت والتخالف الحركي بين الصوائت[1].

ويتخذ المقطع الصوتي في اللغة صورا متعددة وصور المقطع في اللغة العربية الفصحى وهي:

أ- المقطع القصير:

يتكون من صوت صامت وحركة قصير، ويرمز إليه بالرموز العربية (ص ح) ومثاله ثلاثة مقاطع في كتب ومنه كل فعل ماض ثلاثي خال من حروف المد.

ب- المقطع المتوسط:

وهو نمطين:

- **الأول:**

صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت (ص ح ص) ومثاله في المقطع الأول يكتب.

[1] عبد العزيز أحمد علام، عبد الله ربيع محمود، **علم الصوتيات**، مرجع سبق ذكره، ص53.

❖ **الثاني:**

صوت صامت + حركة طويلة (ص ح ح) ومثاله المقطع الأول في كل اسم فاعل من الفعل الثلاثي[1].

ج- المقطع الطويل:

وهو ثلاثة أنماط:

❖ **الأول:**

صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت + صوت صامت (ص ح ص ص).

❖ **الثاني:**

صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت + صوت صامت (ص حح ص ص) ومثاله المقطع الثاني في نحو مهام.

❖ **الثالث:**

صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت (ص ح ح ص) ومثاله المقطع الأول في ضالين[2].

فالمقاطع الثلاثة الأخيرة لا تستعمل في العربية إلا في حالة الوقف، بينما نجد المقاطع الثلاثة الأخرى أكثر دورانا واستعمالا في العربية لخفتها.

[1] حازم علي كمال الدين، **دراسات في علم الأصوات**، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص88.

وقد أشار اللغويون إلى أن الغرض منه تجنب توالي الأمثال في الكلمة الواحدة وفيه نوع من التسيير على جهاز النطق، فاستندوا الية في تعليل بعض المسائل النحوية منها: نصب جمع المؤنث السالم بالكسرة، كسر نون المثنى.

ثالثا: دلالة الأصوات الهجائية

1- دلالة الصوت المنفرد

لقد كانت الدراسة الصوتية في اولها مختلفة بغيرها من الدراسات اللغوية كالنحو والصرف والمعجم، ولهذا فإن المباحث الصوتية قد وجدت في الأقدمين هنا وهناك، وقد اهتم العرب بالدراسات الصوتية من جانبيها:

- ✓ دراسة الأصوات المجددة (دراسة الصوت منفردا).
- ✓ دراسة الأصوات من خلال الظواهر الصوتية المختلفة.

أما الجانب الأول فلم يبدأ إلا بالخليل أحمد الفراهيدي (175هـ) حيث خصص جزء من معجمه (العين) لدراسة الأصوات العربية مخرجا وصفة، وأضاف إلى هذا بأن جعل معجمه مرتبا حسب مخارج الحروف مبتدئا بالحلق لذلك يرى أن الهمزة تخرج من أقصى الحلق، قال: "وأما الهمزة فمخرجها من أقصى الحلق"[1].

بالإضافة إلى هذا وتأكيدا على وعي ابن جني للدلالة الفنية للأصوات، وبيان طاقة كل صوت وايحاءاته في التعبير عن المعنى يرى ابن جني أن طبيعة ترتيب تحديد المعنى العين دون غيره، فيقرر أنهم: "فقد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبرة عنها وترتيبها، وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**،ص143.

يضاهي أوسطه سوقا للحروف على صمت المعنى المقصود، والغرض المطلوب من ذلك قولهم: "بحث، فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفة الكف على الأرض والحاء لصلحها"[1].

ومع التسليم بأن ارتباط الصوت بالدلالة لا يعني أن الأصوات جميعا تتساوى في هذه الدلالة، وإنما باختلاف قوتها وبروزها في الحكاية الصوتية، إذا العبرة كما يقول العقاد: "بموقع الأصوات من الكلمة لا بمجرد دخولها في تركيبها".

ومنه فالأصوات المفردة تعد من أهم هذه الأركان، فاللغة لا تقوم إلا بهذا الركن حيث تقسم هذه الأصوات إلى ثلاثة أصناف الصوامت الصحاح عند القدامى وتتميز بأن تيار الهواء يعترض بعارض ما داخل القنات الصوتية أثناء انتاجها أما الصوائت فهي العلل في استعمال القديم تتصف بأن تيار الهواء يكون حرا طليقا عند حدوثها ولها قسمان الصوائت الطويلة (أي حروف المد) عند القدامى والصوائت القصيرة (أي أبعاض حروف المد) في استعمال القدامى، وأخيرا أشباه الصوائت أي الأصوات التي يكون تيار الهواء معها أكثر انفتاحا من جميع الصوائت وأقل من الصوائت[2].

2- دلالة الصوت مركبا:

كما تكون للصوت قيمة دلالية وهو مفردا تكون له أيضا وهو مركب، ونعني بالتركيب تآلف صوت آخر، ودخولها في عدد من الكلمات، يكون لها معنى عام.

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**،ص144.

[2] المرجع نفسه، ص145.

حيث يستعرض صبحي الصالح ما لاحظه القدامى من مناسبة أصوات العربية لمعانيها، وما لمحوه في الصوت العربي من القيمة التعبيرية الموحية، ثم يذكر القيمة التعبيرية للصوت مع أخيه في مقطع ثنائي اعتمادا على القول بثنائية اللفظ العربي[1].

ولقد أصبحت هذه الدراسة منذ عهد دي سوسير أمرا بالغ الأهمية، إذ اتضح أن اللغة لا تتكون فقط من الأصوات المفردة كما كان يعتقد وإنما تتكون من دفعات هوائية أكبر من ذلك، ولقد أشار دي سوسير إلى أهمية هذه الدراسة حيث يرى أن الطريقة التي يتبعها علماء الأصوات خاصة الصوتيون الانجليز تلك الطريقة التي تعتمد في التحليل اللغوي على بيان الأصوات أو الوحدات الصوتية التي تتركب منها الكلمات ليست هي الطريق المثلى لأنها تتناسى الحقيقة القائلة بأن اللغة ليست أصواتا مفردة فحسب وانما سلاسل متتابعة من هذه الأصوات[2].

لهذا فالبناء الصوتي هو العنصر الأساسي في التشكيل التركيبي سواء على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة امتدادا إلى السياق.

فعن طريق الترابط بين المستويات يتشكل التركيب، لكن هذا التركيب لا يمكن أن يؤدي عمله الابداعي والجمالي إلا من خلال التعالق الحاصل على جميع المستويات،

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**،ص153.

[2] المرجع نفسه، ص ص 154-155.

المبحث الخامس: المقاطع الصوتية والقافية

المطلب الأول: تعريف المقطع، أنواعه و أشكاله

أولا: تعريف المقطع

1- لغة:

قطعه كمنعه، قطعا ومقطعا وتقطعا، بكسرتين مشددة الطاء: أبانه، والنهر، قطعا وقطوعا عبره أو شقة[1]

2- اصطلاحا:

"إذا كانت الأصوات... هي العناصر البسيطة التي تتكون منها الكلمة العربية فإن بين الصوت المفرد والكلمة المركبة من عدة اصوات، مرحلة بسيطة، هي مرحلة المقطع"[2].

و يعرف المقطع بأنه: "قمة الإستماع غالبا ما تكون صوت علة، مضافا إليها أصوات أخرى عادة – ولكن ليس حتما- تسبق القمة، او تلحقها، أو تسبقها وتلحقها، أو

[1] الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، مج 01، مادة (ق ط ع)، ص1339.

[2] عبد الصبور شاهين، **المنهج الصوتي للبنية العربية**، رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، د ط، 1980، ص38.

تسبقها وتلحقها"[1]، ويعرفه ابراهيم أنيس بأنه: "عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة"[2].

إذن المقطع يتكون من حركة قصيرة (ضمة أو فتحة أو كسرة) وحركة طويلة (الواو أو الياء أو الألف) وصامت أي أنه إما يتكون من صامت أي أنه إما يتكون من صامت وحركة قصيرة أو صامت وحركة طويلة.

ثانيا: أنواع المقاطع

المقاطع الصوتية نوعان، متحرك (OPEN) وساكن (closed)، والمقطع المتحرك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل، أما المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن، فالفعل الماضي الثلاثي مثل: (فتح) يتكون من ثلاثة مقاطع متحركة، في حين أن مصدر هذا الفعل(فتح) يتكون من مقطعين ساكنين[3].

ثالثا: أشكال المقاطع العربية

تعرف العربية أربعة أنواع من المقاطع هي[4]:

[1] ماريو باي، **أسس علم اللغة**، تج أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، ط08، 1997، ص96.

[2] فوزي الشايب، **أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة**، عالم الكتاب الحديث، إربد، الاردن، ط01، 2004، ص99.

[3] ابراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص89.

[4] فوزي الشايب، مرجع سبق ذكره، ص ص 100-101.

1- قصير:

وهي المقاطع التي تتكون من صامت وحركة قصيرة، ويرمز لها بالرمز (ص ح) حيث ترمز (ص) إلى الصامت، وتمز (ح) إلى الحركة القصيرة، ويتمثل هذا النوع من المقاطع، مقاطع الفعل "كتب" (ka/ta/ba).

2- متوسطة:

وهي على نوعين:

أ- مفتوحة:

وهي المقاطع التي تتكون من صامت وحركة طويلة، ويرمز إليها بالرمز (ص ح ح) ويمثلها كل من "صا"، "في"، "ذو".

ب- مغلقة:

وهي التي تتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت ويرمز إليها بالرمز (ص ح ص)، ويمثله كل من "قد"و"من"و"خذ".

3- طويلة:

وهي على نوعين أيضا:

أ- طويل مفرد الاغلاق:

ويتكون من صامت + حركة طويلة + صامت ويرمز إليه بالرمز (ص ح ح ص) ويمثله المقطع "ضال" من "الضالين"، ومثله المقطع "مين" من "المسلمين"، وذلك في حالة الوقف

ب- طويل مزدوج الاغلاق:

ويتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت (ص ح ص ص) ويمثله كلمة "بنت" و"شمس"و"قط" وذلك في حالة الوقف فقط.

4- مديد

ولا تكون إلا وقفا، وتتكون من صامت وحركة طويلة، وصامت طويل ويرمز إليه بـ (ص ح ح ص ص) نحو: "سار" ، "حار"، وقفا.

هذه هي الامكانات المقطعية في اللغة العربية، وكل مقطع من هذه المقاطع ينتهي بحركة، فهو مقطع مفتوح "open"، وكل مقطع ينتهي بصامت فهو مغلق "closed"، فالمقاطع العربية، إذا إما مفتوحة وإما مغلقة، وواضح تماما أن المقاطع القصيرة مفتوحة أبدا، والمتوسطة منها المفتوح ومنها المغلق، أما المقاطع الطويلة والمديدة فمغلقة أبدا[1].

المطلب الثاني: تعريف القافية وأنواعها

تعد القافية من العناصر المكملة للإيقاع الخارجي (الموسيقى الخارجية للشعر العربي)، قد درسها الخليل بعد أن حدد إطارها في تعريف جامع، أصبح عمدة الدارسين للقافية إلى يومنا هذا:

"ليست القافية حرف الروي ولا الكلمة الأخيرة من البيت، ولا البيت نفسه، بل القافية هي "الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلها، فقافية النموذج الأول

[1] فوزي الشايب، مرجع سبق ذكره، ص101.

(رادا هي: /0/0) وقافية المثل الثاني: "ج اللجب: /0//0" وقافية المثل الثالث: "يجري: /0/0.."[1]

أولا: تعريفها

1- لغة:

جاء في لسان العرب أن "قافية كل شيء آخره...، وقفاه قفوا: تبعه...، والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت"[2]

2- اصطلاحا:

اشتهر قولان من جملة ما اختلف فيها:

أ- الأول:

قول الخليل والجمهور، فهي عندهم: ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرك الذي قبل الساكن الأول.

ب- الثاني:

قول الأخفش ومن تبعه، فهي عندهم: آخر كلمة في البيت.

والقول الأول هو المعتمد عند أهل الصنعة وأصح القولين وأرجحهما.[3]

---

[1] عبد الرحمان الوجي، **الإيقاع في الشعر العربي**، دار الحصاد، دمشق، برامكة، ط1 حزيران 1989، ص70.

[2] ابن منظور: **لسان العرب**، ج11، ص263-264.

[3] محمد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004، ص103.

ثانيا: أنواع القافية

تتعدد أنواع القوافي وألقابها بحسب حركة حرف الروي وعدد الحركات بين الساكنين:

1- من حيث المجرى:

تنقسم القافية من حيث حركة حرف الروي إلى:

2- مقيدة:

وهي ما تحرك رويها ساكنا.

3- مطلقة:

وهي ما تحرك حرف رويها.

4- من حيث تعداد الحركات:

يعد توالي المتحركات وعددها بين الساكنين أساسا في التفريق بين أنواع القوافي، فهي تلقب تباعا من الأكثر كثافة صوتيا إلى الأقل.

ومن هذه الأنواع نذكر المتدارك.

أ- قافية المتدارك:

فهي بمتحركين متواليين بين الساكنين، وترد في:[1]

[1] يزيد مغمولي: **أسلوبية الإيقاع في المنتخب النفيس من شعر ابن خميس لعبد الوهاب بن منصور (رسالة ماجستير غير منشورة)** جامعة الشيخ العربي التبسي- تبسة- الجزائر، 2010-2011،ص63-64.

(فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعلن) كقول سامي البارودي: [من الطويل]

وعما قليل ينتهي الأمر كله ۞ فما أول إلا ويتلوه آخر□

[1] محمود سامي البارودي باشا: **ديوان البارودي**، ص243.

الفصل التطبيقي:

الأصوات ودلالتها

في

قصيدة سرنديب

تمهيد:

إن الصوت من القضايا التي شغلت اهتمام كثير من العلماء، وذلك نظرا لأهميته، فهو يوحي بخصائصه الذاتية المتأتية من طبيعته الصوتية، وكيفية حدوثه في جهاز النطق، يقر ذلك ابن جني حين يقول: "فإن كثيرا من هذه اللغة وجدته مضاهيا للأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها"[1].

فللحرف طاقة إيجابية تنبعث من طبيعته الصوتية، وهو في مجاورته لبقية الحروف في الكلمة يفعل فعله فيها، فيتحقق ذلك التفاعل الصوتي فيما بين الحروف قوة وضعفا، بحسب موقعها في السلسلة الكلامية[2]، كما يحدث في الإدغام والإمالة والإعلال والإبدال، وغيرها من الظواهر الصوتية السياقية.

مما يقتضي وعيا في استحضارها، وتفننا في إخراجها نسيجا شعريا، لأن: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزائر سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحد"[3].

وهذا ما سأحاول سبر نظام التصويت عند الشاعر بدءا بأصغر وحدة صوتية فيه.

---

[1] ابن جني، **الخصائص**، ج01، ص71.

[2] تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط02، 1979، ص50، منقول عن يزيد مغمولي، **أسلوبية الايقاع في المنتخب النفيس من شعر ابن خميس لعبد الوهاب بن منصور**، (رسالة ماجستير غير منشورة) جامعة الشيخ العربي تبسي –تبسة– الجزائر، 2010–2011.

[3] الجاحظ، **البيان والتبين**، ج01، ص75.

المبحث الأول: الشرح اللغوي للقصيدة

لم يجد الشعر العربي منذ عصور العباسيين الأولى من ينهض به غير محمود سامي البارودي، رائد مدرسة البعث والإحياء في العصر الحديث. الذي أعاد إلى الشعر العربي ديباجته الجميلة ومضامينه الشعرية العالية.

أراد البارودي أن يعيش في بيئة الجاهليين والشعراء القدامى فأكد أن للشعر العربي امتدادا تاريخي لا بد أن تعود له من أجل إحياء الشعر العربي الحديث.

المطلب الأول: مناسبة النص

اشترك البارودي مع قائده "عرابي باشا" الذي ثار بالجيش ضد طبقة الضباط الأتراك ثم ضد الاستعمار الانجليزي الذي احتل مصر عام 1882م، فنفوه الانجليز إلى جزيرة سرنديب[1]. فقضى فيها سبعة عشر عاما حتى عفي عنه عام 1900م فقضي في وطنه أربع سنوات، وتوفي عام 1904م بعد أن أشغل الناس ببطولاته وبشعره، وفي هذه القصيدة يصف شعوره في المنفى، ويفخر بأن البطل الذي لا تنهزم روحه أبدا مبينا شرف مشاركته في تلك الحركة الوطنية التي ابتغى بها رضا الله ونصرة الحق مستعيدا ذكرياته في الوطن رافضا للظلم متطلعا إلى المجد[2].

المطلب الثاني: شرح بعض المفردات

- ✓ **تأوب:** جاءه الليل.
- ✓ **سدفة الظلماء:** أي الظلماء الشبيهة بالسدفة (السترة، والحجاب).

[1] سرنديب: **إحدى جزر الهند.**

[2] alimbaratur. , قصيدة سرنديب شرح http://vb1.alwazer.com/t27409.html.

- ✓ **حاد:** من حدا الإبل أي ساقها وحثها على السير بالحداء.
- ✓ **الدياجر:** الظلمات.
- ✓ **الضمائر:** القلوب.
- ✓ **مندوحه:** الفسحة والسعة.
- ✓ **اللب:** العقل.
- ✓ **مغبة:** عاقبته، وآخره.
- ✓ **كسيرة:** معتلة، مختلة.
- ✓ **السوأة:** العيب النقيصة.
- ✓ **الوغى:** الحرب.
- ✓ **حاسر:** مكشوف، مصلت مجرد من غمده.
- ✓ **ذباب السيف:** حده.
- ✓ **وصم:** عيب وعار.
- ✓ **تنزو:** تثب، ونزا به الشر: ثار، وتحرك.
- ✓ **بعورا الحقود:** أي ترمي بها، وتقذف.
- ✓ **غمرة:** الشدة والمكرهة.

المطلب الثالث: المعنى الإجمالي للقصيدة

يصور البارودي لنا حاله في المنفى تصويرا ذاتيا يفصح عن شعوره ويفضح عواطف الشوق والحنين، إلى الأهل والأحباب والوطن، في صورة طيف ابنته إذ يرتسم في مخيلته من شدة ما يفكر بها، ليستيقظ الشاعر من أحلامه ليعيش في واقعه الأليم في أمل لقائهم، ذاكرا سبب مأساته الحقيقية ولينفس بذلك عن كربته بعد هزيمة الثورة العربية ونفيه، فيستسلم

للصبر مرغما لا مختارا، ثم يوجه خطابا بطابع ذو وجهين بهجاء يلتفت به إلى الشامتين الحاقدين من خصومه، إضافة إلى الفخر بنفسه وبما حققه من مسؤولية الحكم وإصلاحه للأمور المضطربة وقت الشدائد، ليثبت مكانة شرفه العظيم الذي يعجز الأعداء عن تدنيسه وفي الأخير يعلن عن رجائه في كشف الغمة وتفريج الكربة وجلاء الحقيقة بإذن الله عز وجل، لأن لكل بداية نهاية، ولكل أجل كتاب.

المطلب الرابع: التقطيع العروضي للبيت

وعما	قليل	ينـــ	ـتهي	الأمـــ	ـر	كله	فمـــا	أول	إلا	ويتلـــو	ه آخر
وعمما	قليلن	ينـــ	ـتهي	أمـــ	ـر	كلله	فمـــا	أوولـــ	ـن إللا	ويتلـــو	ه ءاخرو
0/0//	0/0/0//		0/0//		0 //0//		0/0//	0/0/0//		0/0//	0//0//
فعولن	مفاعيلن		فعولن		مفاعلن		فعولن	مفاعيلن		فعولن	مفاعلن

- ✓ **نوع البحر**: الطويل.
- ✓ **وزنه**: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن.
- ✓ **القافية**: نوعها مطلقة.
- ✓ **الروي في القصيدة**: الراء وهو حرف متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور.

المبحث الثاني: إحصاء نسب تكرار الأصوات في القصيدة

يؤدي كل من رنين الصوت وجرس اللفظة دورا في التنويع الصوتي دفعا لرتابة الوزن، ويسهم كقرينة صوتية مع لبنات النص الأخرى في إبراز الفكرة، أو تقوية المعنى، أو تكثيف الشحنة العاطفية، وعليه فإن لتكرير الصوت المنعزل فضلا في الخطاب الأدبي، و "أن هذا التكرار المتعمد لبعض الحروف يحدث بالإضافة إلى التشكيل الصوتي للصورة السمعية أثرا في نفس المتلقي"[1].

وعلى ضوء هذه الخليفة، سيتم رصد ما يميز نظام التصويت عند الشاعر من خلال جرس الصوت المنعزل، والنغم الذي تشيعه الأنساق الصوتية المتكررة، لنقف على مدى انسجام الصوت مع النفس في شعر سامي البارودي.

سنحاول الأن احصاء الحروف التي وردت في قصيدة سرنديب فيما يلي

الجدول رقم (01): تواتر حروف المعجم في القصيدة ترتيب تنازلي حسب درجة الشيوع

الترقيم	حروف المعجم (الصوامت)	القصيدة في سرنديب	
		الأبيات	الروي
		30	الراء
		التواتر	النسبة
1	م	95	7,94%
2	ر	91	7,60%
3	ل	87	7,27%
4	و	69	5,76%
5	ن	64	5,35%
6	ء	62	5,18%
7	ب	57	4,76%
8	ت	48	4,01%
9	ف	47	3,93%
10	ي	47	3,93%
11	ه	46	3,84%
12	د	30	2,51%

[1] منذ عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء العربي، حلب، سورية، ط02، 2008، ص79.

13	س	30	2,51%
14	ع	29	2,42%
15	ق	26	2,17%
16	ح	25	2,09%
17	ط	19	1,59%
18	ك	19	1,59%
19	ج	15	1,25%
20	ص	14	1,17%
21	ض	14	1,17%
22	ذ	13	1,09%
23	ز	12	1,00%
24	خ	10	0,84%
25	ش	10	0,84%
26	غ	8	0,67%
27	ظ	5	0,42%
28	ث	4	0,33%
مج الصوامت		996	83,21%

حروف المد	ا	138	11,53%
	ي	44	3,68%
	و	19	1,59%
مج ح المد		201	16,79%
مج الحروف		1197	100%

بعد قيامنا بعملية الإحصاء وجدنا أن نسبة الحروف المتكررة في القصيدة هي 100%، و تبين لنا من خلال هذا الجدول الإحصائي أن نسبة الحروف الصامتة تعادل 83.21 %، في حين قدرت نسبة حروف المد بـ 16.79%.

بعد قرائتنا لهذا الجدول الإحصائي يظهر لنا وجود نوع من التباين في نسب الأصوات منها ما ارتفعت و علت نسبه و منها ما قلت و ضعفت نسبه، فنجد حرف الميم يتصدر القائمة بنسبة (7.94%) و يليه حرف الراء بنسبة (7.60%)، و حرف اللام بنسبة (7.27%)، و بعدها حرف الواو و النون و الهمزة بنسب (5.76%) و (5.35%)، (5.18%) على الترتيب و قد تكرر حرف الباء و التاء على التوالي بنسب (4.76%) و(4.01%) كما جاءت نسب حرف الفاء و الياء و الهاء، متقاربة جدا فكانت كالآتي:

(3.93%) للفاء و الياء، و (3.84%) للهاء، ونفس الأمر بالنسبة لحرف الدال و السين اللدين حملا نفس النسبة (2.51%) وحرف العين الذي كان قريبا إلى حد ما منها بنسبة (2.42%) و كذا القاف و الحاء بنسبة (2.17%) و (2.09%) على الترتيب، كما ظهرت بعض الحروف بنسب أقل من سابقيها و هي حرف الطاء و الكاف و الجيم و الصاد والضاد و كذا الدال و الزاي حيث لم تتعدى نسبهم الواحد بالمائة فكانت كالآتي، الطاء (1.59%)، الكاف (1.59%)، الجيم (1.25%)، الصاد و الضاد (1.17%)، الذال (1.09%)، الزاي (1.00%)، و إلى جانب هذه الحروف توجد حروف أخرى نسبها أدنى وأقل وجودا من هذه الأخيرة و هي: حرف الخاء و الشين بنسبة (0.84%)، و حرف الغين بنسبة (0.67%)، و حرف الظاء بنسبة (0.42%)، و أخيرا الثاء بنسبة لا تتعدي (0.33%).

كما نلاحظ إلى جانب هذا تفاعلا كبيرا للشاعر مع حروف المد (الألف و الواو والياء)، خصوصا حرف الألف الذي كان من أكثر الحروف التي تكررت بصورة لافتة للنظر، لما يحمله من دلالة الاستغاثة جراء البعد و النفي و الحنين إلى الأهل، حيث تكرر (138 مرة) لتصل نسبته إلى (11.53%)، ليأتي حرف الياء بعده بنسبة (3.68%) و كذا حرف الواو بنسبة (1.59%)، ليكون بذلك مجموع نسب حروف المد (16.79%).

المبحث الثاني: دلالة الصفات الأساسية والثانوية

المطلب الأول: دلالة الصوامت:

أولا: الأصوات المجهورة و المهموسة

الجدول رقم (02): تواتر الأصوات الأساسية

الأصوات الأساسية	التواتر	النسبة
الجهر	636	%09.82
الهمس	253	%03.91

إن للأصوات دورا كبيرا في التعبير عن معنى النص أيا كان ويظهر هذا خصوصا في النص الشعري، وهذا ما يخص بحثنا، لأن صفة الأصوات وميزاتها هي المعيار الأساسي الذي يعتمده الشاعر للتعبير عن غرضه المقصود، وهو المجال الذي "يمثل حقلا خصبا يوظف فيه الشاعر أصوات اللغة ودلالتها بما تحمله من معان متعددة، بما تمتلكه من مساحات صوتية فضلا عن تلك التنوعات الموسيقية وتشكيلها الصوتي"[1].

من خلال عملية إحصاء الأصوات استخرجنا أصوات الجهر والهمس كما هو مبين في الجدول أعلاه، فقد ظهرت أصوات الجهر ظهورا واضحا في القصيدة ولعله موافق

[1] حسين مجيد رستم، "**الدلالة الصوتية في نونية ابن زيدون مقاربة في ضوء منهج النقد الصوتي**"، مجلة كلية التربية ، ع02 ،مج02 ، 2010 ، بغداد، ص85.

لشخصية الشاعر، وربما هذا ما دفعه إلى اختيار أصوات قوية مناسبة لكل حالاته وانفعالاته النفسية التي يمر بها.

فمن هذه الأصوات برع الشاعر في تلوين نصه بها، حيث أكثر الشاعر منها فهي بنسبة (9.82%) من القصيدة كاملة، إذ هي ملمح يكسب الصوت ظهورا في النطق ووضوحا في السمع، وذلك راجع إلى اهتزاز الوترين الصوتيين أثناء إنتاجها.

ومن الأصوات المجهورة الأكثر حضورا نجد حرف الميم بتكرار (95 مرة) وصوت الراء بـ (91 مرة) واللام بـ (87 مرة) والواو بـ (69مرة) والنون ب (64 مرة)، فهذه الأصوات كان لها فضل في التعبير عن المشاعر الصادقة وعن عاطفة الشاعر الجياشة.

حيث يقول سامي البارودي:

تأوّب طيف سميرة من نزائر ۞ وما الطّيف إلاّ ما تريه الخواطر

طوى سدفة الظّلماء والّليل ضارب ۞ بأرواقه النّجم بالأفق حائر

فيا لك من طيف ألمّ ودونه ۞ محيط من البحر الجنوبيّ زاخر

تخطّى إليّ الأرض وجدا وماله ۞ سوى نزوات الشّوق حاد ونزاجر

ألمّ ولم يلبث وسار وليته ۞ أقام ولو طالت عليّ الدّياجر[1]

[1] محمود سامي البارودي باشا: **ديوان البارودي**، تح علي الجازم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، د ط، 1998، ج04/01، ص 236_237.

إن المتأمل لهذه المقطوعات يجد بأن الأصوات المجهورة أكثر حضورا فهذه الحروف (الميم والراء واللام والواو والنون) تعد من الأكثر سهولة وسلاسة في النطق، فهذا الوضوح والسلاسة لفتا لانتباه المتلقي وكما عبرت هذه الحروف عن عواطف الشوق والحنين إلى أهل وأحباب ووطن الشاعر، ووضحت عن عواطفه من خلال حديثه عن طيف ابنته "سميرة".

إضافة إلى هذا فقد استخدم الشاعر أشباه الصوائت والتي تجمع بين الشدة والرخاوة قصد لفت انتباه المتلقي، ولأغراض إيحائية تخدم المعنى كما يلي: الميم تكررت بـ (95 مرة) وهي توصف بأنها صوت صامت أنفي شفوي متوسط مجهور، "ويحصل هذا الحرف بانطباق الشفتين على بعضهما بعض في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النفس، ولذلك فإن هذا الصوت يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضا من الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة"[1]، هذه الحرارة التوحي بالحنين والشوق إلى الأهل والوطن، والغربة التي كانت سببا في رأيت الأحبة كالطيف الذي يأنس الوحشة رغم البعد والفراق.

ثم يليها تكرار صوت الراء بـ (91 مرة) فهو "صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ومجهور"[2]، وسمي تكراري "لأنه يتكرر على اللسان عند النطق به، كأن طرف اللسان يرتعد به، وأظهر ما يكون إذا كانت الراء مشددة"[3]، فقد تكرر بنسبة كبيرة (زائر، خواطر، ضارب، حائر، زاجر)، وهذه الكلمات تصور لنا عظمة الخالق ومعجزته في صنعه، وأيضا لما يحمله

[1] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب، د ط، 1998، ص72.

[2] ابراهيم انيس، **الاصوات اللغوية**، ص58.

[3] ابو محمد مكي بن ابي طالب القيسي ، **الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة**، تحقيق أحمد حسن فرحات، دار عامر، عمان، الأردن، ط 03، 1996، ص131.

من صفة التكرار، ومما يدعم حضور هذا الصوت قول سامي البارودي في مقطع آخر في القصيدة:

إذا المرء لم يركن إلى الله في الّذي ۞ يحاذره من دهره فهو خاسر[1]

في هذا البيت من القصيدة يظهر تردد صوت الراء (06 مرات) في الكلمات (المرء، يركن، يحاذر، دهره، خاسر)، وهي متصلة توحي بمعنى أن لا ملجأ ولا منجى إلا إلى الله ليحتمي به المرء عند مصائب الحياة ومن استغنى عنه فهو من الخاسرين.

وبعد الراء يأتي حرف اللام الذي تردد بـ (87 مرة)، فهو الصوت الصامت والمجهور الجانبي الذي يتكون باعتماد "طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند نطقها"[2].

يتميز هذا الصوت بخصائص الوضوح السمعي والقوة، ويوحي بالثبات والالتصاق لهذا وظفه سامي البارودي في قصيدته لكي يثبت صبره رغم الواقع الأليم الذي يعيشه بعيدا عن الوطن والأهل والأحبة والالتصاق بهم بعد مأساته الحقيقية وهي هزيمة الثورة ونفيه ليستسلم في آخر المطاف للصبر مرغما لا مختارا حيث يقول:

صبرت على كره لما قد أصابني ۞ ومن لم يجد مندوحة فهو صابر

وما الحلم عند الخطب والمرء عاجز ۞ بمستحسن كالحلم والمرء قادر

[1] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، تح علي الجارم ومحمد سفيق معروف، ص 240.

[2] رمضان عبد الله، **أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات**، ص99.

ولكن إذا قلّ النصير وأعوزت ۞ دواعي المنى فالصّبر فيه المعاذر[1]

ثم يليه صوت الواو التي تكررت بـ (69 مرة) في القصيدة، والتي تعد من الصوامت و مجهورة وهي "الفراغ بين أقصى اللسان وأقصى الحنك حال النطق بها"[2]، والواو تقوم على "وظيفة في التركيب الصوتي للغة"[3]، فهي صوت يصور الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر من تغير انفعالاته من جزء إلى جزء في القصيدة فمرة توحي بالانفعال ومرة تبعث الأمل وأخرى عن الصبر، فهي صوت يرسم مشاعر الشاعر حسب التغيرات النفسية التي مر بها في المنفى.

وإلى جانب صوت الواو نجد تكرار صوت النون بـ (64 مرة) وهو حرف مجهور "يوصف بأنه صوت صامت أنفي متوسط مجهور وعند النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك فيسد هبوطه فتحة الفم، ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي"[4]، وهو من حروف الغنة لأن هناك غنة تخرج من الخيشوم عند النطق بها، وهذا ما جعله من الحروف القوية لأن "الغنة من علامات قوة الحرف"[5] لما فيها من تردد موسيقي.

---

[1] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، تح علي الجارم و محمد سفيق معروف، ص239.

[2] كمال بشر، **علم الأصوات**، ص165.

[3] المرجع نفسه، ص167.

[4] رمضان عبد الله، **اصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات**، ص 101.

[5] أبو محمد مكي بن أبي طالب القيسي، **الرعاية لتجويد و تحقيق لفظ التلاوة**، ص131.

أما فيما يخص بقية الحروف المجهورة فحضورها بين المتوسط والقليل، إلا أنها ساهمت في إضفاء جو موسيقي مميز زاد من جمالية التشكيل الصوتي.

أما الأصوات المهموسة فقد كانت نسبتها 3.91% وذات تردد 253 في مجموع الإجمالي للقصيدة، حيث برز في القصيدة بعض الأصوات دون الأخرى، ومن بين الأصوات البارزة وذات تردد كبير هي (التاء والفاء والهاء والشين)، حيث كان التردد الأكبر لصوت التاء والذي يوصف "بأنه صوت صامت، أسناني لثوي، انفجاري (شديد) مهموس مرقق، ويتم نطقه بإلصاق طرف اللسان بداخل الثنايا العليا ومقدمة اللثة وبتخفيض مؤخر اللسان وإقفال المجرى الأنفي، وفتح الأوتار الصوتية"[1]، فقد استخدمه سامي البارودي ليضفي الوضوح للمعنى حيث يقول سامي البارودي في بعض أبيات القصيدة:

عليّ طلاب العزّ من مستقرّه ۞ ولا ذنب لي إن عارضتني المقادر

فماذا عسى الأعداء أن يتقوّلوا ۞ عليّ وعرضي ناصح الجيب وافر

فلي في مراد الفضل خير مغبّة ۞ إذا شان حيّا بالخيانة ذاكر

ملكت عقاب الملك وهي كسيرة ۞ وغادرتها في وكرها وهي طائر

ولو رمت ما رام امرؤ بخيانة ۞ لصبّحني قسط من المال غامر

[1] رمضان عبد الله، **اصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات**، ص 110.

ولكن أبت نفسي الكريمة سوأة ۞ تعاب بها والدّهر فيه المعايرُ[1]

إن هذا الصوت (التاء) كان له دور في توضيح معاني الشاعر الذي رغم اخفاقه فيما كان يرجوه من معالي الأمور، وآل أمره إلى هذا المصير، وإن لم يكن عن تقصير منه، ورغم كل هذا فهو راضي النفس لأن أعداءه لن يجدوا فيه مغمزا، فشرفه عظيم يعجز الأعداء عن تدنيسه، بقوله: لقد توليت مسؤولية الحكم، والأمور المضطربة فأصلحتها، ويوضح بأنه لم يكن مثل الخائنين أصحاب الأموال الطائلة، لأن نفسه الأبية لا تقبل العار.

ويلي صوت التاء صوت الفاء بتردد (47 مرة)، "فهو صوت صامت أسناني شفوي احتكاكي (رخو) مهموس مرقق، ويتم نطقه بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى، ولكن بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها، ومن خلال الثنايا مع عدم السماح للهواء بالمرور من الأنف وتذبذب الأوتار الصوتية"[2].

ويعد صوت الوحيد من الأصوات الأسنانية الشفوية، ويليه صوت الهاء بتردد (46 مرة)، "وهو صوت حنجري مهموس احتكاكي مرقق والصفة الأولى حنجري نسبة إلى الحنجرة"[3]، وهي صوت يكون النفس فيها لا يلقى اعتراضا في الفم مما يوحي بالراحة والسهولة في نطقه، وهو ما جعل الشاعر يشعر بالراحة والطمأنينة في بعض الأوقات على الرغم من بعده عن الأهل والوطن، كذلك صوت السين الذي تردد (30 مرة) فهو "صوت

[1] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، تح علي الجارم و محمد سفيق معروف، ص241.

[2] رمضان عبد الله، **اصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات**، ص125.

[3] المصدر نفسه، ص74.

صامت، أسناني لثوي، احتكاكي (رخو) مهموس مرقق"[1]، وهذه الأمثلة من القصيدة توضح حضور الأصوات المهموسة في قول سامي البارودي:

ولو أنّ أسباب السّيادة بالغنى ۞ لكاثر ربّ الفضل بالمال تاجر

فلا غرو أن حزت المكارم عاريا ۞ فقد يشهد السّيف الوغى وهو حاسر

فلا الفقر إن لم يدنس العرض فاضح ۞ ولا المال إن لم يشرف المرء ساتر

إذا ما ذباب السّيف لم يك ماضيا ۞ فحليته وضم لدى الحرب ظاهر[2]

هذه الأبيات تجمع الأصوات المهموسة، لتوضح لنا أن الشاعر لا يهتم بالغنى لأن الغنى لا يكون بالمال، وإلا لفارق التجار بأموالهم ذوي الفضل في الشرف والمكانة، وكما أن الفقر لا يدنس العرض، فهو على الرغم من كل هذا فهو نال المجد رغم ما حل به، لأن المال لا يعوض الشرف المسلوب.

أما فيما يخص أصوات المهموسة الأخرى (الحاء والخاء والكاف والشين والصاد والثاء) فحضورها بين المتوسط والقليل، إلا أنها أعطت نوع من الراحة والرضا للشاعر بعد كل المواقف الأليمة التي مر بها.

إذن فإن اختيار الشاعر لهذه الأصوات التي تعبر عن حالته النفسية والأوضاع السيئة التي لاحقته في حياته قد حقق نوعا من الانسجام الصوتي والمعنوي وقرب للمتلقي

[1] رمضان عبد الله، **اصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات، مرجع سبق ذكره**، ص119.

[2] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، تح علي الجارم و محمد سفيق معروف، ص242.

الحالة النفسية له التي على الرغم مما مر به إلا أنه راض عن نفسه لأنه لم يخن وطنه الحبيب.

ثانيا: الأصوات الشديدة والرخوة

الجدول رقم (03): تواتر الأصوات الثانوية

الصفات الثانوية	التواتر	النسبة
الشدة	276	%04.26
الرخاوة	238	%03.68

من خلال الجدول يتضح لنا بأن هذه الصوامت من بين كثير من الأصوات الأخرى التي ساهمت في إثراء القصيدة وتوضيح معانيها، وهذا راجع إلى دور خصائص أصواتها التي تختلف كل حسب مخرجها وصفتها، فالأصوات الشديدة بلغ تردد (276 مرة) وبنسبة (04.26%)، إذ تحدث في أثناء النطق بها اعتراض قوي بحبس الهواء، ثم يتم الانفراج بعد ذلك إلا أن ما يجب الاشارة إليه أن هذه الأصوات تعرف بالانفجارية وتسمى "الوقفات" وتنتج بأن "ينحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا إنفجاريا فهذه الأصوات باعتبار الحبس أو الوقف يمكن تسميتها "بالوقفيات" stop"[1]، ولكنها تسمى الأصوات الانفجارية باعتبار الانفجار، أما الأصوات الرخوة عند القدامى تقابل مصطلحا حديثا يسمى بالأصوات الاحتكاكية.

[1] كمال بشر: **علم الأصوات**، ص247.

إن أكثر الأصوات الشديدة حضورا هي الهمزة بتردد (62 مرة) حيث "إنها صوت لا مجهور ولا مهموس من حيث مجرى الهواء فهي صوت (انفجاري)، لأن الوترين قد ينطبقان انطباقا تاما يسمح بمرور الهواء، ثم ينفرج هذان الوترين فيخرج ذلك الصوت الانفجاري نتيجة اندفاع الهواء المنحبس وهذا الصوت هو همزة القطع في العربية"[1]، وتعرف بأنها صوت حنجري.

ويتبع صوت الهمزة صوت الباء الذي بلغ تردد (57 مرة)، وهو "صوت يتم نطقه بضم الشفتين وإقفال ما بين الحلق والتجويف الأنفي برفع الطبق على حين توجد ذبذبة في الأوتار الصوتية حيث يمر الهواء أولا بالحنجرة فيتحرك الوتران الصوتيان ثم يتخذ الهواء مجراه بالحلق والفم حتى ينحبس عند الشفتين المنطبقتين انطباقا تاما، فإذا انفجرت الشفتان فجأة نسمع صوت الباء"[2] والباء يوصف بأنه مجهور من الحروف الشفوية، وهذا البيت يدل على كثرة هذا الصوت في القصيدة، حيث يقول سامي البارودي:

فيا بعد ما بيني وبين أحبّتي ۞ ويا قرب ما التفت عليه الضّمائر[3]

إن وجود هذا الصوت في القصيدة ربما ذلك بغرض تعزيز حضور الأصوات الشديدة من جهة واللينة من جهة أخرى، وهو ذو خصائص صوتية بعضها إيمائي وأخرى إيحائي.

والباء عند تكراره في القصيدة كان في مواضع مختلفة في الكلمة منها ما كان في أول الكلمة مثل: (بخيانة، بعوراء، بعد) ومنها وسط الكلمة مثل (الجنوبي، يلبث، أحبني، يصبر)

[1] رمضان عبد الله، **أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات**، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص 126.

[3] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، تح علي الجارم و محمد سفيق معروف، ص 238.

ومنها في آخر الكلمة مثل، (تأوب، ضارب، قرب، طلاب)، فعبر هذا الصوت عن اتساع وضخامة بما يحاكي واقع انفتاح الفم على مداه عند خروج صوته من الشفتين.

والشيء نفسه كان في مواضع وجود الهمزة مثل (أرجوه، تأوب، المرء) فهذا الصوت الحنجري يدل على الواقع الأليم الذي يمر به الشاعر والاختناق الناجم عن وضعه المزري والغربة القاتلة.

كما يلي صوت الباء صوت التاء حيث تردد (48 مرة) وهو يتصف "بأنه صوت شديد مهموس مرقق"[1]، ويتشكل مخرجه بأن "يوقف مجرى الهواء وقفا تاما وذلك بأن يتلقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، ويرفع الحنك فلا يمر الهواء"[2].

ويليه صوت الدال الذي تردد (30 مرة) ويوصف "بأنه صوت صامت، أسناني لثوي، انفجاري (شديد) مجهور مرقق"[3] ويتشكل مخرجه بأن "ينطق بإلصاق طرف اللسان بداخل الأسنان العليا ومقدمة اللثة في نفس الوقت الذي يلتصق فيه مؤخرة الطبق بالجدار الخلفي للحلق"، وهو صوت من الأصوات الأسنانية اللثوية.

أما بقية الأصوات الشديدة فقد تكررت بترددات قليلة مقارنة مع الهمزة والباء، فالطاء ترددت (19 مرة)، والكاف (19 مرة)، والقاف (26 مرة)، والجيم (15 مرة).

---

[1] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية و معانيها**، ص55.

[2] محمود السعران، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار النهضة العربية، بيروت، ط01، 1996، ص154.

[3] رمضان عبد الله، **أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات**، ص106.

إن الأصوات الشديدة وهي مجتمعة في القصيدة خلقت نوعا من الانسجام الصوتي حيث يقول سامي البارودي:

فسوف يبين الحقّ يوما لناظر ۞ وتنزو بعوراء الحقود السّرائر

وما هي إلاّ غمرة ثمّ تنجلي ۞ غيابتها والله من شاء ناصر

وعما قليل ينتهي الأمر كلّه ۞ فما أوّل إلاّ ويتلوه آخر[1]

فهذا الانسجام جسد لنا صورة الأحداث والأشياء تصويرا ذاتيا يفصح عن شعور الشاعر الذي يعلن عن رجائه في كشف الغمة وتفريج الكربة وجلاء الحقيقة، فإن ضمائر الحاقدين لن تخف أبدا ما فيها من حسد وحقد وضغينة، وأن ما أصابه من بلاء ليس إلا أزمة عارضة مثل كل الأزمات سوف تنتهي حتما، وينصر الله من يشاء من عباده، لأن لكل بداية نهاية.

أما فيما يخص الأصوات الرخوة (الاحتكاكية) فقدر ترددها اجمالا بـ (238 مرة) وبنسبة بلغت (3.68%) منها الفاء بتردد (47 مرة) والهاء بتردد (46 مرة) والسين بتردد (30 مرة) والحاء بتردد (25 مرة) وهي أكثر ترددا من بقية الأصوات الأخرى الرخوة والتي تردد بنسب قليلة.

وظف الشاعر هذا النوع من الأصوات (الرخوة) لما تحمله في التعبير عن النفس بالأحزان، وما يعانيه من لوعة وحرمان، إضافة إلى أنها أصوات ذات جرس هادئ، ووضوح سمعي عال، وهذا يناسب غرض المديح أيضا حيث يقول سامي البارودي:

[1] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، تح علي الجارم و محمد سفيق معروف، ص 243.

وإن هو لم يصبر على ما أصابه ۞ فليس له في معرض الحقّ ناصر

ومن لم يذق حلو الزّمان ومرّه ۞ فما هو إلا طائش اللّب نافر[1]

فهي هنا صورت لنا معاني بدقة وأضفت عليها جرس موسيقي موحيا، ولو تأملنا في جمال الأصوات في هذا البيت:

وما الحلم عند الخطب والمرء عاجز ۞ بمستحسن كالحلم والمرء قادر

حيث ترددت فيه أصوات الحاء إذ هو "صوت حلقي احتكاكي مهموس"[2]، وكل من السين، فكانت الحاء ذات حرارة وعاطفية واتساعا، والسين بهمسها تصور لنا الصبر بنوع من الارتخاء صوتيا ودلاليا.

ثالثا: الأصوات المائعة

الأصوات المائعة وهي اللام والميم والنون والراء، فهي تمثل أصوات الحلقة الوسطي بين الصوامت والصوائت لأنها "أصوات صامتة وظيفيا، أي: من حيث موقعها ودورها في بنية الكلمة، شأنها في ذلك شأن سائر الأصوات الصامتة كالباء والتاء والثاء ...الخ، ولكنها –في الوقت نفسه– تفصح عن شبه ما بالحركات من حيث النطق والأداء الفعلي"[3].

صنفت هذه الأصوات في مجموعات خاصة:

---

[1] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، تح علي الجارم و محمد سفيق معروف، ص 240.

[2] كمال بشر، **علم الأصوات**، ص304.

[3] المرجع نفسه، ص345.

1- الأصوات المكررة:

نجد من هذه الأصوات صوت الراء في قول سامي البارودي:

إذا المرء لم يركن إلى الله في الّذي ۞ يحاذره من دهره فهو خاسر[1]

تكرر هذا الصوت الذي من صفاته: "أنه صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ومجهور"[2]، ويسمى تكراري "لأنه يتكرر على اللسان عند النطق به، كأن طرف اللسان يرتعد به، وأظهر ما يكون إذا كانت الراء مشددة"[3] فقد تكررت في البيت (05 مرات) في الكلمات (المرء، يركن، يحاذر، دهر، خاسر) أما في بقية أبيات القصيدة إجمالا فقد تردد (91 مرة) فالتنوعات الصوتية لفونيم الراء في القصيدة فهي راء لمسية[4] تعكس أيضا لما تتصف به من جهر عال، دلالة القوة، فهذا التكرار الصوتي لهذا الصوت ينطوي على دلالة على مستوى المعنى، إذ يفيد أيضا تكرير، أو الإعادة، أو الاستمرارية.

ومن أهم ما نراه في القصيدة، هو أن الشاعر جعل قصيدته على روي الراء في الذبذبة القوية الثقيلة، لتحدث وقعا مماثلا في الآذان، وجعل حركتها الضمة القصيرة، ليزيد هذا الواقع تأثيرا على نفس السامع، ولتحسين القيمة الموسيقية، والقيمة الدلالية عند تكراره.

---

[1] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، تح علي الجارم و محمد سفيق معروف، ص240.

[2] ابراهيم انيس، **الأصوات اللغوية**، ص58.

[3] ابو محمد مكي بن ابي طالب القيسي، **الرعاية لتجويد القراءة و تحقيق لفظ التلاوة**، ص131.

[4] الراء اللمسية هي الراء المتحركة، **سميت بذلك لأن طرف اللسان يلتقي باللثة**، ثم يفارقها بمجرد لمسها، فتسمع هذه الراء على صورة انحباس و انفجار متواليين، ينظر: النوري، محمد جواد، علم الأصوات العربية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط01، 1996، ص161.

2- الأصوات المنحرفة:

تتشكل هذه الأصوات عندما "يمر الهواء بمجراه دون انحباس أو احتكاك من أي نوع، لأن مجراه خال من العقبات أو المعيقات فيحدث صوتا متوسطا أو واسع الانفتاح كما في الواو والياء الشبيهتين بالأصوات الصامتة، ويحدث أيضا حين يتجنب الهواء في مجراه المرور بنقطة الحبس أو التضييق كما في اللام"[1]، فهو صوت تمييزي ذو ملمح جانبي يتصف بالقوة والوضوح السمعي، حيث بلغ تردد إجمالا في القصيدة (87 مرة) حيث جاء هذا الصوت مناسب للمعاني، إذ نجد من صفاته أنه يدل على: "التماسك والالتصاق"[2]، ويظهر هذا في الكلمات مثل (الحلم، وصلت، أمل، حلو، علي، الفضل، ملكت) وهذا يدل على اعتزاز الشاعر بتحمل الصعوبات في سبيل المجد، والصبر على حلو الزمان ومره إلى أن تزول الغصة.

إضافة إلى صفة الالتصاق والتماسك توجد صفة أخرى في اللام وهي الانحرافية إذ هو صوت أضفى على القصيدة إيقاعا مميزا، وذلك باعتباره من الأصوات المائعة التي تتميز بالوضوح السمعي كما أسلفت، إذ جاء ناقلا للمعنى المراد بكل دقة إذ جسد صورة الرد على الشامتين والخائنين الذين باعوا عرضهم وبلدهم من أجل المال بدون أي ضمير يؤنبهم.

ومما يوضح هذه الصفة كلمات مثل (فلا يشمت، يتقولوا، الخيانة، المال، يدنس، الحقود) فهذه الكلمات توضح انحراف هؤلاء الناس عن طريق الحق.

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، **علم الصرف الصوتي**، سلسلة الدراسات اللغوية، د ط، 1998، ص155.

[2] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص80.

3- الصوامت الأنفية:

هذه الصوامت الأنفية "تتكون من طريق إحباس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم، ولكن يخفض الحنك اللين، فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف"[1]، وهذا ما يعرف بالألفية "فمجرى الهواء مع النون والميم هو التجويف الأنفي ولذا سيما بالصوتين الأنفيين"[2].

تردد صوت الميم في القصيدة (95 مرة) وهو صوت الأنفي من أصوات الغنة الذي يحمل الخاصية الاستمرارية والوضوح السمعي الذي يوضح المعنى، وهو الصوت المسيطر في القصيدة.

فقد استعان به سامي البارودي ليوضح كل ما مر به من شوق إلى الأهل والوطن ثم حالته في المنفى ثم مأساته وبعدها الرد على الشامتين وانتهي بإعتزاز بتحمل الصعوبات في سبيل المجد وتأمل في زوال الغيمة، فقد وضح حالة الانفعال التي مر بها والتي تتغير من جزء إلى جزء، فقد كان تصويره للأحداث تصويرا ذاتيا يفصح عن شعوره ويوضح عواطفه الصادقة القوية.

وفيما يخص صوت النون الذي يعد من الأصوات الأنفية أيضا والمجهورة، المتوسطة بين الشدة والرخاوة، حيث تردد (64 مرة) يتشكل "بجعل طرف اللسان متصلا باللثة مع خفض النطق ليفتح المجرى الأنفي، وإحداث ذبذبة في الأوتار الصوتية، ومعنى الأنفية في

[1] محمود السعران، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار النهضة العربية، بيروت، ط01، 1996، ص168.

[2] رمضان عبد الله، **أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات**، ص101.

هذا الصوت أن جزء الهواء الخارج من الرئتين يمر في التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف"[1].

إن صوت النون ساعد سامي البارودي على إخراج أكبر كمية من النفس لأنه في موقف فخر واعتزاز يتحمل الصعوبات في سبيل المجد كما جاء في الأبيات حيث يقول:

ولو رمت ما رام امرؤ بخيانة ۞ لصبّحني قسط من المال غامر

ولكن أبت نفسي الكريمة سوأة ۞ تعاب بها والدّهر فيه المعايِر

ولو أنّ أسباب السّيادة بالغنى ۞ لكاثر ربّ الفضل بالمال تاجر

فلا غرو أن حزت المكارم عاريا ۞ فقد يشهد السّيف الوغى وهو حاسر[2]

المطلب الثاني: دلالة الصوائت

يعرفها دانيال جونز D. Jones الصوائت أو الحركات بقوله: "أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطق بها على شكل مستمر من البلعوم والفم دون أن يتعرض لتدخل الأعضاء الصوتية تدخلا يمنع خروجه أو يسبب فيه احتكاكا مسموعا"[3].

[1] رمضان عبد الله، **أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات**، ص101.

[2] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، تح علي الجارم و محمد سفيق معروف، ص ص 241-242.

[3] رمضان عبد الله، **أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات**، ص54.

فهي الجسر الذي يربط الصوامت في السلسلة الكلامية، والتي تحدد المعاني في اللغة سواء كانت قصيرة أو طويلة، ونلمس دورها في قصيدة سامي البارودي التي غلب عليها مشاعر متعددة من شوق وحزن ومأساة وغضب وذم واعتزاز وصبر فهذه المشاعر تحتاج إلى أصوات قوية تعبر عنها، والصوائت كان لها دور في الوضوح السمعي والامتداد في النص، ذلك لأنها تصدر طليقة من الفم دون أن يتعرضها عارض، فهي تملك القدرة على إبراز وإيضاح قدرة الشاعر على التعبير وإيصال المعنى للمتلقي.

بلغ عدد الحركات القصيرة والطويلة في القصيدة (1004) حركة، وقد جاد تكرر ورودها على النحو الآتي:

الجدول رقم (04): تواتر الحركات

نوع الحركة	الحركات القصيرة		الحركات الطويلة		العدد الكلي للحركة	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الفتحة	475	%47.31	138	%13.74	613	%61.05
الكسرة	182	%18.13	44	%04.38	226	%22.51
الضمة	146	%14.54	19	%01.89	162	%16.43
المجموع	803		201		1004	

يتبين لنا من خلال إحصاء الحركات الطويلة والقصيرة في القصيدة، أن الفتحة الطويل والقصير، أعلى نسبة حضور بين الحركات، فقد وردت الفتحة بنوعيها، القصير

والطويل، (613 مرة) ونسبتها حوالي (61.05%)، تلتها الكسرة بنوعيها الطويل والقصير التي وردت في القصيدة (226 مرة) ونسبتها حوالي (22.51%)، وأخيرا وردت الضمة بنوعيها الطويل والقصير، (165 مرة) ونسبتها حوالي (16.43%).

نلاحظ أن ترتيب الحركات في الأبيات جاء على النحو الآتي: الفتحة والكسرة والضمة، وهذا ما سنأتي على تعليله بعد قليل، وأن عدد مرات تكرار الحركات القصيرة أكثر من عدد مرات تكرار الحركات الطويلة، وهذا أمر طبيعي، نظرا لتميزها عن غيرها من الحركات المناظرة لها، وهي الحركات الطويلة، بقصر الزمن الذي تستغرقه نسبيا، وهذا يتناسب والايقاع السريع في الأبيات.

فمن خلال قصيدة سامي البارودي جاءت الصوائت الطويلة بقوة، حيث أن أكثرها ترددا هو الألف كان حاضرا تقريبا في كل بيت بتردد (138 مرة) فقد عبر هذا الصوت الذي يوصف باللين والاتساع عن تلك الأوجاع والتأوهات المنبعثة من صدر مهموم ليمتد هذا الصوت إلى أقصى مدى ممكن من الاندفاع والانتشار حتى يصل إلى المتلقي، وهذا راجع إلى أنه صوت هوائي يخرج من غير قيد ولا ضغط لذلك كان مناسبا أكثر ليفصح عن شعوره ويوضح عواطفه الصادقة القوية.

أما فيما يخص صوت (الياء والواو) فقد ترددت الياء (44 مرة) والواو (19مرة) وذلك هو أن الألف أوسع وألين لأن "الحلق والفم معه منفتحين غير معترضين على صوت بضغط أو حصر"[1]، وهذا سبب تكراره أكثر.

[1] غالب فاضل المطلبي، **في الأصوات اللغوية (دراسة في أصوات المد العربية)**، وزارة الثقافية والإعلام، العراق، د ط،1984،ص85.

وظف سامي البارودي أصوات المد عموما والألف بصفة خاصة مما جعل القصيدة سلسلة وذات نغم موسيقي جميل، إذ أن مزج الكلام بالصوائت يأتي "في أغلب الأحيان مجانسا للفكرة، وإحساس الممتزج بالفكرة، ليعطيها جانبا في التصوير بقوة التداعي"[1].

إذن فإن الحركات الطويلة (الألف والياء والواو) أكسبت القصيدة جمال موسيقي، يرهن السمع، ذلك لأنها أكثر الأصوات موسيقية، لكونها أطولها لامتداد النفس معها، ولأنها أوضحها في السمع.

فقد كان صوت المد الألف المتردد في القصيدة يوحي بالشوق تارة على الأهل والوطن وتارة أخرى عن الفخر والاعتزاز بتحمله للصعوبات التي واجهها في المنفى.

أما صوتي المد الياء والواو فقد كان حضورهما قليل، حيث عبر الشاعر عن حالة الحزن والخيبة والألم ورجاء في زوال هذه الغمة بعد ما مر به من مأساة.

غير أن هذا التنوع في المدود يعبر عن الضيق وفساد الأخلاق (الخيانة، الحاقدين، الحسد، الضغينة)، مما يؤدي إلى ضياع البلاد نتيجة هذا الفساد الذي كثر بين الناس.

وكما أن كثرة المدود راجع إلى خاصية الامتداد التي تمنح الصوت مسافة أطول من حيث الانطلاق لتتجاوب معها مشاعر وأحاسيس التي يريد الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي، وتطرب لها النفس ويتذوقها القلب ويقول عز الدين السيد عن المدود "إن الممدود في الكلام لها صلة نفسية في راحة القلب بمد النفس، وراحة الأذن، بطيب النغم"[2].

---

[1] عز الدين علي السيد، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكاتب، بيروت، ط1، 1986، ص67.

[2] عز الدين علي السيد، **بين المثير و الأثير**، ص62.

هذه المدود عبرت عن الذم والرد على الشامتين الحاقدين ليقول لهم الشاعر: أن شرفي عظيم لا يدنسه شيء وليس أن تفرحوا شماتة بي، فإن الدنيا لا تسير على حالة واحدة، ومهما طالت بي المصائب فإن ايماني بالله يبدد اليأس، ويبعث في نفس الأمل والعزم على النهوض بعد الكبوة.

وإلى جانب الحركات الطويلة فقد احتلت كذلك الصوائت القصيرة (الفتحة، الكسرة، الضمة) مساحة أكبر لما لها من أهمية في تحديد الدلالة وتمييز معاني الكلمات.

من خلال الجدول السابق نجد بأن الفتحة قد ترددت في القصيدة بـ (475 مرة) واحتلت المرتبة الأولى وهي حركة يتم إنتاجها بأن: "يكون اللسان مستويا في قاع الفم، مع انحراف قليل في أقصاه نحو أقصى الحنك، ومرور الهواء دون أن يعترضه عائق واهتزاز الأوتار الصوتية"[1]، ومن خصائصها الوضوح السمعي، الاتساع، والجهر، فهي الصفات التي تسمح للشاعر بالتعبير عن كل المعاني والمشاعر الكامنة في نفسه.

ويلي الفتحة الكسرة بتردد (182 مرة) وهي من أصوات العلة الضيقة[2]، والتي تنتج عن طريق "ارتفاع مقدمة اللسان نحو وسط الحنك الأعلى بحيث يكون الفراغ بينهما كافيا لمرور الهواء دون أن يحدث في مروره بهذا الموضع أي نوع من الاحتكاك مع اهتزاز الأوتار الصوتية"[3].

[1] حازم كمال الدين، **دراسات في علم الأصوات**، ص53.

[2] رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم الأصوات**، ص94.

[3] حازم كمال الدين، **دراسة في علم الأصوات**، مرجع سبق ذكره، ص53.

لقد احتلت الكسرة المرتبة الثانية بعد الفتحة، ويعود اعتقادي إلى أن الشاعر أراد أن يشبع رغبته في القصيدة، في التعبير مما يجول في ذاته من معان متعددة، فالكسرة من خلال أماميتها، وانفراج الشفتين معها، وحدتها، تكشف عن حالة الضياع التي يعيشها، ويتألم منها، والتي سببت له الحزن الشديد عن فراق الأهل والوطن ورجائه في كشف الغمة وتفريج الكربة التي أصابته وتدل على عزم أصيل ونفس راسخة لا تزعزعها الأحداث.

وأخيرا احتلت الضمة المرتبة الثالثة بتردد (146 مرة) وهي تنتج عن طريق "ارتفاع أقصى اللسان نحو سقف الحنك ارتفاعا يؤدي إلى احتكاك الهواء بهذا الموضع"[1]، هذا الارتفاع الذي في الضمة جاء مناسبا لتعبير سامي البارودي الذي يمتزج فيه الحكمة والموعظة والفخر، وتلوح فيه آيات الشوق إلى الأهل والحنين إلى الوطن، وتكشف عن جانب من تاريخ الثورة العربية.

لعل السبب في تفوق الفتحة على الكسرة والضمة يعود إلى طبيعة الموضوع، والوضع النفسي للشاعر وقت إنشائه للقصيدة، اللذين تناسبها هذه الحركة لاتساع مخرجها وخفتها، هذا الاتساع وهذه الخفة فتحا المجال أمام الشاعر لإخراج الآهات التي تحاكي فراق الأهل والوطن.

وبهذا نستطيع أن نقول إن الحركات كانت ملائمة للأغراض الشعرية، وقد عبرت أصدق تعبير عن أحاسيس الشاعر، كما كان الشاعر موفقا في اختيار حركاته لملاءمتها لمقتضيات الحال، والمقام الذي قيلت فيه، وكانت عونا للشاعر في إيصال أفكاره، وأحاسيسه وعواطفه، وغاياتها للمتلقي.

[1] حازم كمال الدين، **دراسة في علم الأصوات**، مرجع سبق ذكره، ص53.

المبحث الرابع: دلالة الأصوات الأكثر شيوعا انطلاقا من القصيدة

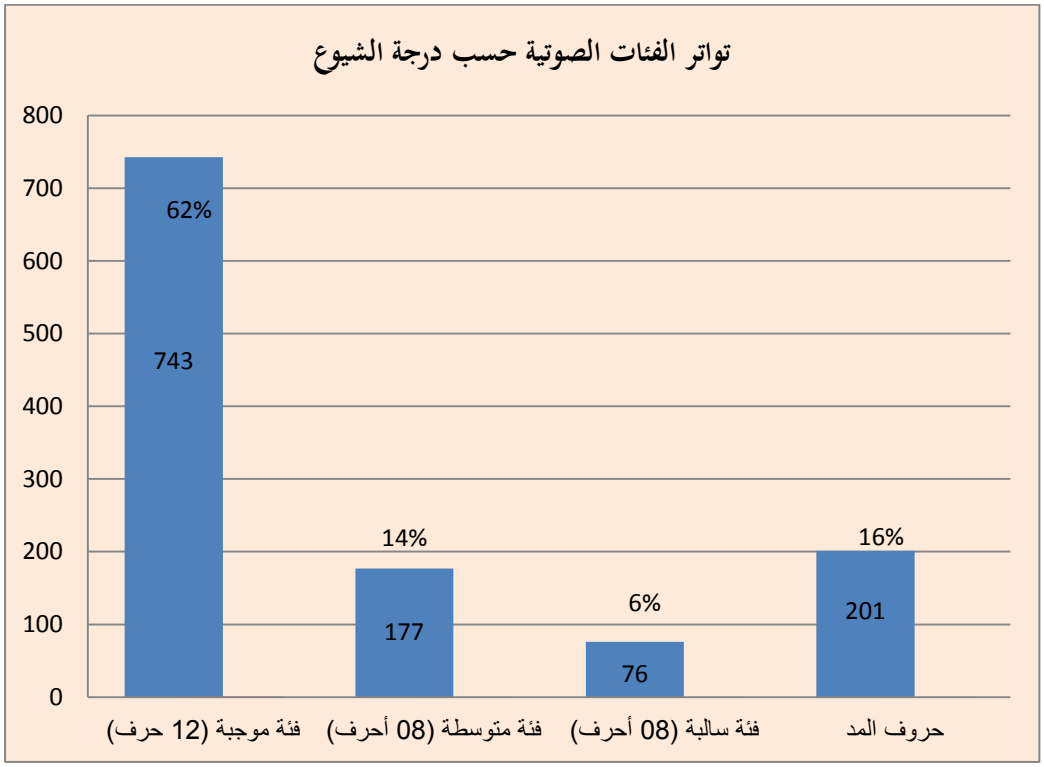
انطلاقا من الجود العام التفصيلي لتوزيع وتواتر الأصوات في الجدول رقم (1)، تم تصنيف مجموع الحروف في فئات، بمعيار التكرار الذي يعد الوسيلة الوحيدة التي تسمح بالتعرف على عمل عنصرها في البنية النصية، وذلك باكتشاف وجوده وتحديد هويته وتقييم مدى دلالته[1].

فكان لنا: فئة (موجبة*) ، كثيرة الشيوع، وهي (م، ر، ل، و، ن، ء، ب، ت، ف، هـ، د)، وفئة (سالبة) قليلة الشيوع وهي (ض، ذ، ز، خ، ش، غ، ظ، ث)، وفئة (محايدة) متوسطة الشيوع، لا تشكل حدثا صوتيا ظاهرا، إلا في القليل النادر من الأبيات، ومن هذه الفئات مصنفة في الشكل الآتي:

[1] جورج مولينيه، **الأسلوبية** ترجمة: بسام بركة، مجد للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط02، 2006، ص13، منقول عن يزيد مغمولي: **أسلوبية الايقاع في المنتخب النفيس من شعر ابن خميس لعبد الوهاب بن منصور (رسالة ماجستير غير منشورة)**، جامعة الشيخ العربي التبسي، تبسة، الجزائر، 2010-2011.

* تم تحديد هذه الفئة (بعد عزل أحرف الذلاقة لكثرة شيوعها في الكلام العربي)، تم تصنيف بقية الحروف في ثلاثة أقسام بالتساوي إلى: زمرة موجبة لكثرة شيوعها، زمرة محايدة لتوسط شيوعها، زمرة سالبة لقلة شيوعها او ندرتها، ثم أعيد إدماج أحرف الذلاقة ضمن الزمرة الموجبة مع العلم أن احصاء الحروف تم حاسوبيا على أساس صوتي، بإهمال الحروف غير المنطوقة فعلا، كالألف (ا ل) الشمسية والقمرية وهمزة الوصل في الأفعال والأسماء والمصادر من أجل مقاربة هذا المستوى بمعطيات دقيقة تمكن الباحث من نتائج أكثر موضوعية.

الشكل رقم (01): تواتر الفئات الصوتية حسب درجة الشيوع



تمثل الحروف الفئة الموجبة (الاثني عشر) ثلاثة أرباع صوامت القصيدة، و62% من مجموع الأصوات، وهو أمر ملفت للانتباه، فهي مع الأصوات الشفوية ممثلة في (الميم، الواو، الباء، الفاء) بنسبة 22.4 %، وفي اللسانية اللثوية يفضل (اللام، النون، الراء) بنسبة 20.2%، تلتق مجموع الحروف اللثوية الأسنانية ممثلة بحرف (التاء) فقط، بنسبة 4.01%.

أما مجموعة الحروف الحلقية فقد مثلها في الفئة الموجبة حرف (الهمزة، الخاء، العين) بنسبة 11.5%، وفي الأخير برزت في الفئة الموجبة مجموعة الحروف الشجرية الغارية بحرف اللين (الياء) لوحدها بنسبة 3.93%، وبذلك يكون مجموع نسب تواتر حروف هذه الفئة المميزة 62.04% من مجموع حروف القصيدة.

وبحسب احصاء الجدول السابق رقم (01)، تم رصد مجموعة من الحروف، منها الذلقية، ومنها الحلقية، وحرفا المد (الياء والواو).

المطلب الأول: أحرف الذلاقة (الأصوات البينية)

وهي الأصوات اللثوية" وإنما سميت هذه الحروف ذولقا، لأن الذلاقة في المنطق إنما هي بطرف أسلة اللسان[1]، وسميت" بينية "لالتصاقها بالتوسط بين الشدة والرخاوة، وهي اللام والنون والراء.

أولا: اللام

صوت لساني انحرافي مجهور متوسط الشدة، ويتشكل بالتصاق اللسان بأول سقف الحنك قريبا من اللثة العليا حبسا للنفس، ثم بانفكاك اللسان عن سقف الحنك، وانفلات النفس من جانبي الفم أو من أحدهما[2]، وهذا هو معنى الانحرافية .

وبهذه الكيفية يمنح صوت (اللام) معنى الالتصاق والتماسك، والمرونة واللين، ويصنفه الدكتور" حسن عباس "ضعف الحروف الذلقية لوروده بنسبة كبيرة في كلمات لها علاقة بتذوق الأطعمة والأشربة والمضغ وأخرى تتعلق بما هو لمسي[3].

حقق هذا الصامت تردد كبير في القصيدة، بنسبة 7.3% مع احتساب حروف وبدونها، فإن هذه النسبة ترتفع إلى 17%، فهل هذا التردد الكبير للام له دلالة خاصة بحكم السياق؟ فهل هذا التردد الكبير للام له دلالة خاصة بحكم السياق؟

يوحى حرف (اللام) بجل معاني المرونة واللين، وتمثل هذه الطاقة الإيجابية في (المال، أول، يتقولوا، طلاب، قليل، طاقة)، ونلمس التماسك في (الفصل، ملكت، لكاثر،

---

[1] الفراهيدي، **كتاب العين**، ج01، ص51.

[2] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية**، ص78.

[3] المرجع نفسه، ص80.

الليل، الظلماء، الحلم، وصلت، أمل، حلو، لولا، ألم)، وعلى صعيد السياق الصوتي للبيت، نرصد صوت اللام في هذا النموذج:

ولولا أماني النفس وهي حياتها ۞ لما طار لي فوق البسيطة طائر[1]

فقد تكررت (اللام) في هذا البيت خمس مرات في البيت، وهو تواتر يبرز صوت اللام: فقد اشعلت ما فيها في أرجاء البيت فالشاعر لصيق بأهله وأحبابه للصلة اللصيقة بهم حيث أن الأمل وهو حياة النفوس يراودهم في لقائهم وهو الواقع الأليم لولا معترفا بأنه ما بقي حيا على هذه الدنيا لما لي مما حقق للشاعر تماسكه بالحياة في أجل لقائهم فإذا بحثنا في معنى الإنحرافية والجانبية فإننا نستكشفه من خلال هذا الإقرار بفضلهم الذي يحمل في طياته أسف وحسرة عن تحول حاله وبعده عنهم بعد نفيه.

فإذا تجاوزنا حدود البيت إلى فضاء القصيد ت تراءت مقاصدها وانسجمت مع إيحاء هذا الصوت المنحرف فالقصيدة تظهر لنا عواطف الشوق والحنين إلى الأهل والأحباب والوطن في صورة ترتسم في مخيلته ليستيقظ الشاعر من أحلامه ليعيش في واقعه الأليم في أمل لقائهم ثم يميل الى مأساته الحقيقية لينفس بذلك عن كربته بعد هزيمة الثورة ونفيه فيستلم لصبر مرغما لا مختارا وبعد ها يلتفت إلى الشامتين الحاقدين يطابع ذو وجهه الهياء تارة والفخر تارة بنفسه وما حققه من مسؤولية الحكم وإصلاحه للأمور المضطربة ومكانة شرفه الذي يعجز الأعداء عن تدنيسه ليعلن في الأخير عن رجائه في كشف الغمة وتفريج الكربة وجلاء الحقيقة بإذن الله تعالى ليعود فيتماسك ويتقوى ويقف وقفة الصابر القوي المتحدي حتى يتمكن من نفسه وخصومه

[1] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، ص238.

ثانيا: الميم

صوت شفوي أنفي مهجور يحصل صوت هذا الحرف بانطباق الشفتين على بعضهما البعض في ضمة متأنية وإنفتاحها عند خروج النفس ولذلك فان صوته يوحي بالليونة والمرونة والتماسك مع شيئ من الحرارة[1] .

فهو في بداية حدوثه يوحي بالجمع والانضمام وفي نهايته يوحي بالتوسع والامتداد ومن الحروف اللمسية حسب تصنيف د.حسن عباس

و قد حقق هذا الصوت أكبر تواتر له في القصيدة حيث تردد 95 مرة بنسبة 7.94% فهل لهذه الإيحاءات صلة بالجو الفكري والنفسي في شعر سامي البارودي.

و لنأخذ علي سبيل القياس أحسن بيت تمثل فيه صوت (الميم) إذ يقول:

و لو رمت ما رام امرؤ بخيانة ۞ لصبحني قسط من المال غامر[2]

يمثل هدا البيت أفضل موقع لتواتر (الميم)، حيث برز فيه 07 مرات وقد حمل معاني التوسع والامتداد، والفرق الكبير بينه وبين الخائنين أصحاب المال في: (رمت، ما، رام، المال، غامر) وفي ذلك حرارة شعور الشاعر بالرضى لأن نفس الأبيات لا تقبل العار.

وقد نستوحي معنى (اللمسية) في انفعاله ونفره لمثل هذه الأفعال.

أما معنى اللين والمرونة فقد أداه هذا الحرف بالتفاعل مع بقية الحروف الأخرى مثل: حروف المد (الألف)، فضلا عن صفة الغنة الموحية بالترنم والامتداد والتغني

---

[1] حسن عباس، **خصائص الحروف**، ص 71.

[2] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، ص241.

ثالثا: النون

صوت أسناني لثوي، أنفي، مجهور متوسط الشدة، يحدث باعتقاد طرف اللسان علي أصول الأسنان العليا، فيقف الهواء، أو يحبس، ثم ينفك الحنك اللين، فيمر الهواء عن طريق الأنف[1] . تتجاوب اهتزازاته الصوتية في تجويف الأنف، وينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق..... هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع[2].

وقد يوحي بالأناقة والرقة والاستكانة، أن شدد وأوحى بالانبثاق من الداخل إلي الخارج، وقد يؤول إلى النتانة والخسة، فصوت النون تختلف نوعية إيحائه بحسب طريقة نطقه قد بلغ تواتره الأقصى (64 مرة)، إذ نسجل تواتر له في هذا البيت.

فيالك من طيف ألم ودونه ۞ محيط من البحر الجنوبي زاخر□.

الجدير بالملاحظة، هو اقتران حرف النون بصوت الميم، فالنون أوحت بالرقة من خلال بعض كلمات القصيدة (أماني، المنى، مندوحه)، إذ تعبر عن شعور منابع من قلب الصدع، ومعروف أن صوت(النون) و(الميم) من الأصوات الأنفية الرنانة ذات الجرس العالي في اللغة العربية :لما لها من جرس يستلذه السمع بما يشكله من صور سمعية تتساوق مع النغمة، فافتران الصوتين، أحدث إيقاعا صوتيا يلائم فكرة الشاعر في وصف

[1] كمال بشر: **علم الأصوات**، ص348.

[2] حسن عباس: **خصائص الحروف العربية**، ص158.

[3] محمود سامي البارودي: **ديوان البارودي**، ص236.

طيف ابنته وإن لم يكن جليا واضحا إلا أنه استمتع به، فرغم البحار التي تفصل بينهما إلا أن طيفها أتاه مدفوعا بالأشواق.

و الجامع المشترك فيما بين (اللام) و (الميم) و(النون) أنها (وقفات معتدة) تبدأ بانحباس في منشئها، ثم يتحرر الصوت طليقا من منفذ ما، جانبيا في (اللام)، وأنفيا في (النون والميم)، معا يوحي بشخصية الشاعر وتجربته المحبوسة في لحظة ما ثم تحررت بفعل الأحداث المتتالية، وهذا ما يحيلنا إلى قوله

عما قليل ينتهي الأمر كله فما أول إلا ويتلوه أخر[1]

رابعا: الراء

صوت لثوي مجهور مثل اللام والنون في جميع الصفات، لكنة يتميز منهما بصفة التكرير، التي لا تتجاوزه إلى غيره، إذ يحدث بتكرار ضربات اللسان على مؤخر اللثة تكرار سريعا[2]، يجمع في ثناياه معني القوة والمرونة، يوحي بالحركة والتكرار، احتل المرتبة الثانية في القصيدة بنسبة 7.60%، ولا عجب في دلك فهو رويها

حيث يقول سامي البارودي :

فسوف بين الحق يوما لناظر ۞ وتنزو بعوراء الحقود السرائر[3]

[1] محمود سامى البارودي باشا، **ديوان البارودي**، ص243.

[2] كمال بشر، **علم الأصوات**، ص345.

[3] محمود سامى البارودي باشا: **ديوان البارودي**، ص243.

فقد تكرر صوت الراء في هذا البيت (05 مرات) ليعكس الحالة النفسية للشاعر التي توحي بالرجاء في كشف الغمة وتفريج الكربة وجلاء الحقيقة.

و في كلمة (السرائر) تكررت الراء مرتين ليدل على كشف سر ضمائر الحاقدين التي لن تقدر على إخفاء ما فيها من حسد وحقد وضغينة، وليزيد تأثيرا على نفس السامع وهذه الحروف الأربعة (ل، م، ن، ر) ذات وضوح سعي، لا تعلوها سوى الحركات وخاصتا الطويلة: والمسمات (حروف المد).

المطلب الثاني: أحرف الين

أولا: الواو

يحدث هذا الصوت من أقصى اللسان وينتهي إلى الشفتين .حيث وضع الضمة، ثم يترك هذا الوضع بسرعة إلي حركة أخرى، وتضم الشفتان ويسد الطريق إلى الأنف برفع الحمك الين وبتذبذب الوترات[1]، وهي لينة جوفية، وأكثر ما تستعمل فيه (للفعالية)، لأن (الواو) صوت يحدث من تدافع الهواء في الفم، يوحي بالبعد إلى الأمام[2] .

و شاع هذا الصوت في القصيدة بنسبة: 76.5% وبلغ تواتره (69 مرة)، وجاء بصفة (مورفيم/حرف عطف) أكثر منه مجرد صامت، ويمكن أن نمثل له بقوله :

و من لم يذق حلو الزمان ومره ۞ فما هو إلا طائش اللب نافر[3]

---

[1] كمال بشير، **علم الأصوات**، ص369.

[2] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية**، ص95.

[3] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، ص240.

فقد وردت (الواو) في (حرف العطف، حلو، هو) ليوحي بالدلالة على القوة بسبب حركة أقصى اللسان، واستدارة الشفتين، مما يضح هذا الصوت قوة وعمقا فهو يوحي بصبر الشاعر على بلواه لأن الذى لا يذق مر الحيات وحلوها يعش على هامش الحيات فلا يدرك سرها.

ثانيا: الياء

لينة جوفية، مجهورة، تحدث بطريقة مناسبة لنطق الكسرة، حيث يتجه أوسط اللسان نحو وسط الحنك، وتنفرج الشفتان، ويسد الطريق إلى الأنف[1]، وهي في المرتبة العاشرة (10) من الفئة الموجبة بنسبة 93.3%، يقول عنها حسن عباس: وكأن صوت الياء يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد[2] .

ولهذا فمعظم الأفعال التي تبدأ بهذا الحرف تأتي لازمة لا تقوى على التعدي، وقد ارتبط معها بالتموقع في الأسفل وتأكيد معاني الحروف المجاورة لها، بحسب حركتها وحركة ما يجاورها من الحركات، نمثل لها بقول الشاعر:

فما الفقر إن لم يدنس العرض فاضح ۞ ولا المال إن لم يشرف المرء ساتر□

ففي البيت تبدو على الشاعر علامات الرضى عن نفسه بالرغم ما حل به فإن الفقر لا يدنس العرض، والمال لا يعوض الشرف المسلوب، فقد جسدت (الياء) المعاني التي أراد الشاعر إيصالها لفئة من الناس.

---

[1] كمال بشر، **علم الأصوات**، ص369.

[2] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية**، ص97

[3] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، ص 242.

حيث يقول الشاعر في بيت أخر :

و لكن أبت نفسي الكريمة سوأة ۞ تعاب بها والظهر فيه المعايرُ

فالياء في هادا الموضع لم تتأت لها هذه الإيحاءات من ذاتها ولكنها تتقوى بفعل السياق الصوتي الواردة فيه، شأنها شأن بقية حروف المد، فهي لا تزيد عن مد ما قبلها، لأن لها تموقع خاص في تجويف الفم عموما، فالألف إلى الأعلى، والواو إلى الأمام، والياء إلى الأسفل، فهي لا توحي بأي إحساس حسي آخر، أو بأية مشاعر إنسانية معينة، وإنها تدعم إيحاءات الحروف المجاورة[2].

المطلب الثالث: الأحرف الحلقية

اختلف اللغويون القدامى في ضبط وتوزيع بعض أحرف الحلق، فمثلا أخرجوا (القاف) من مدرج الحلق، في حين أنها من اللهاة التي في وسط الحلق، كما أخرو مدرج (الغين) عن مدرج (الخاء)، وجمعوا القاف والكاف في مدرج واحد وهو اللهاة ويرجع علماء الأصوات المحدثون هذا الخلط في تقسيم حيز الحلق، وتوزيع حروفه إلى اعتماد القدامى على مجرد المعاينة بالنطق دون توفر الأجهزة الدقيقة، لأن نطق بعض الحروف الحلقية لم يكن لها الصورة التي ننطقها اليوم[3].

---

[1] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، ص241.

[2] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية**، ص96.

[3] يزيد مغمولي، **أسلوبية الإيقاع في المنتخب النفيس من شعر ابن خميس لعبد الوهاب بن منصور (رسالة ماجيستر غير منشورة)**، جامعة الشيخ العربي التبسي، تبسة، الجزائر، 2010-2011، ص101.

أولا: الهمزة

ذكرها الخليل مع (الياء، الواو، والألف)، بجامع كونها هوائية في حيز واحد لأنها لا يتعلق بها شيء[1]، وهي صوت يصدر من الحلق في مستوى الحنجرة، بوقفة انفجارية، إلا أنه اختلف في كونها مهموسة أو مجهورة، والظاهر أنها لا مهموسة ولا مجهورة[2] نضرا لإنسداد مخرجها وانغلاق الوترين الصوتيين تماما، يوحي هذا الحرف في نظر حسين عباس بالبروز والنتوء كمن يقف فوق مكان مرتفع، فيلفت الإنتباه كهاء التنبيه ... لإثبات الحضور[3]، الأمر الذي يفسر سيادته في ضمائر المتكلم والمخاطب (أنا، أنت، أنتم، أنتن)، في حين بدلت ضمائر الغائب بالهاء: (هو، هما، هم)، لعدم الحضور، ففي القصيدة بلغ تردد الهمزة 62 مرة وبنسبة 18.5% ونمثل له بهذه الأبيات :

تأوب طيف سمير نزائر ۞ و ما الطيف إلا ما تريه الخواطر

فلا تشمت الأعداء بي فلربما ۞ وصلت لما أرجوه مها أخاذر

---

[1] الفراهيدي، **كتاب العين**، ج1، ص58.

[2] محمود السعران، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، ص110.

[3] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية**، مرجع سبق ذكره، ص93.

[4] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، ص236.

[5] المرجع نفسه، ص239.

و عما قليل ينتهي الأمر كله ۞ فما أول إلا ويتلوه آخر□

وواضح من خلال هذه الأبيات حمولة صوت (الهمزة) المثقلة بالشدة والعسر والبروز، مضافا إليها ثلاثة حروف مشددة في البيت [1]، مما يتوافق مع شدة الشوق والحنين إلى النته سميرة في هذا البيت، وفي البيت [2] انسجم الهز مع حركة الضم في عدة مواضيع، للتعبير عن شدة غضبه من الشامتين الحاقدين. والرد عليهم بأن شرفه عظيم لا يدنسه شيء .

كما تضافر الهمز والتضعيف والضم في بيت [3] لإبراز تشدد الشاعر وصلابته وصبره على ما أصابه من بلاء، فهو إلا أزمة عارضة وسوف تنتهي حتما إنشاء الله، معا جعل هذا الإيقاع الصوتي المتميز ينسجم في شدته وبروزه.

ثانيا: الهاء

صامت مهموس حنجري احتكاكي، "يتكون عندما يتخذ الفم الوضع الصالح لنطق صوت صانت (كالفتحة مثلا)، ويمر الهواء خلال الإنفراج الواسع الناتج عن تباعد الوترين الصوتيين بالحنجرة محدثا صوتا احتكاكيا[2]" ، وقد شبهها الخليل بالحاء فقال: و لو لا هتة في الهاء لأشبهت الحاء، لقرب مخرج الهاء من الحاء[3]"، (الهت هو الكسر والقطع)، معا يجعلنا نحس ببعض الشدة في (الهاء) قياسا ب (الحاء)، ولكنه أكثر منه تحررا.

[1] محمود سامي البارودي باشا، **ديوان البارودي**، مرجع سبق ذكره، ص243

[2] محمود السعران، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، مرجع سبق ذكره، ص179-178.

[3] الفراهيدي، **كتاب العين**، ج 1ص57.

فهو "صوت النفس الخالص، الذي لا يلقى مروره اعتراضا في الفم، واللسان أن يتخذ في نطق الهاء أي موضع من المواضع التي يتخذها في نطق الصوامت[1]".

قد تردد صوت الهاء (46 مرة) وبنسبة 84.3% من مجموع حروف القصيدة ونمثل له في هذا البيت:

إذا المرء لم يركن إلى الله في الذي ۞ يحاذره من دهره فهو خاسر.

تردد صوت الهاء في هذا البيت (05 مرات)، فهو يتميز بالراحة والسهولة في نطقه مرققا مما يشعر الشاعر بالراحة والطمأنينة عند العودة إلى الله والإستعانة به، ومن يعرض عنه فله معيشة ضكا، فصوت (الهاء) لفض" مرققا مخففا، مخفويا به، وخرج عميقا في جوف الصعر في أول الحلق، لابد أن يتلاشى بذلك اهتزازته الصوتية مع النفس المبعثر، فيختفي التخريب فيه، ويغيب التشويه عنه ويضمحل الاضطراب[3] "فتالف الهاء مع الأصوات الأخرى يحقق معنى الاستقرار والطمأنينة والانشراح بعد الإضطراب.

[1] محمود السعران، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، ص178.

[2] محمود سامي البارودي، **ديوان البارودي**، ص240.

[3] حسن عباس، **خصائص الحروف العربة**، ص193.

المبحث الخامس: المقاطع الصوتية والقافية و دلالتهما

المطلب الأول: دلالة المقاطع الصوتية

يلعب المقطع الصوتي دورا هاما في تشكيل النص الأدبي، ومنح الخصوصية الذاتية للأديب تجعله يتميز عن غيره وتساعده على نقل الحالة الشعورية وبكل دقة من وجدان الشاعر إلى عقل وقلب المتلقي.

وقد اختلف اللغويون في تحديد تعريف موحد للمقطع فذهب بعضهم إلى أنه "عبارة عن الوحدة الأساسية التي تتركب منها اللغة وأن الوحدات (الصوامت والحركات لا تؤدي وظائفها إلا من خلالها"[1].

فالمقطع حسب هذا التعريف وحده أساسية لا بد منها، ولما كان كذلك لا بد أن نقف عنده في قصيدة محمود سامي البارودي (في سرنديب) ونتعرف على مدى تجانس هذه المقاطع مع المعاني وبالتالي الوقوف على دلالاتها.

يقول محمود سامي البارودي:

تأوّب طيف سميرة من نرائر ۞ وما الطّيف إلاّ ما تريه الخواطر

طوى سدفة الظّلماء والّليل ضارب ۞ بأمرواقه النّجم بالأفق حائر

فيا لك من طيف ألمّ ودونه ۞ محيط من البحر الجنوبيّ زاخر

[1] حامد بن احمد بن سعد الشمبري، **النظام الصوتي للغة العربية دراسة وضعية تطبيقية**، مركز اللغة العربية، القاهرة، د ط، 2004، ص200.

تخطّى إليّ الأرض وجدا وماله ۞ سوى نزوات الشّوق حاد وزاجر

ألمّ ولم يلبث وسار وليته ۞ أقام ولو طالت عليّ الدّياجر[1]

جاء النسيج المقطعي لهذه الأبيات من القصيدة على النحو الآتي:

تَـ	ـأَوْ	وَ	بَ	طَيْـ	ـفُنْ	مِنْ	سَـ	ـمِيـ	ـرَ	ةَ	زَا	ئِـ	ـرُ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

وَ	مَطْـ	ـطَيْـ	ـفُ	إِلْـ	ـلَا	مَا	تُـ	ـرِيـ	ـهِ لْـ	ـخَـ	ـوَا	ـطِـ	ـرُ
ص ح	ص ح ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

طَـ	ـوَى	سُـدْ	فَـ	ـةَ ظْـ	ـظَلْـ	ـمَا	ءِ	وَ لْـ	ـلَيْـ	ـلُ	ضَا	رِ	بُنْ
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص

بَـ	ـأَرْ	وَا	قِـ	ـهِ	وَ نْـ	ـنَجْـ	ـمُ	بِلْـ	ـأُفْـ	ـقِ	حَا	ئِـ	ـرُ
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

فَـ	ـيَا	لَـ	ـكَ	مِنْ	طَيْـ	ـفِنْ	أَ	لَمْـ	ـمَ	وَ	دُو	نَـ	ـهُ
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

[1] محمود سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، ص236–237.

مُـــحِيـــطُنْ مِـــنَ لْـــبَحْـــرِ لْـــجَـــنُو بِيْـــــيِ زَا خِـــرُ

ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح ص | ص ح ص | ص ح

تَـــخَطْـــطَى إِ لَيْـــيَ لْـــأَرْ ضَ وَ جْـــدَنْ وَ مَـا لَـــــهُ

ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح ص | ص ح ص | ص ح

سِـــوَى نَـــزَ وا تِ شْـــشَوْ قِ حَـــا دِنْ وَ زَا جِـــرُ

ص ح | ص ح ص | ص ح | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح

أَ لَمْـــمَ وَ لَـــمْ يَلْـــبَثْ وَ سَا رَ وَ لَيْـــتُـــهُ

ص ح | ص ح ص | ص ح | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح | ص ح

أَ قَـــا مَ وَ لَـــوْ طَـــا لَـتْ عَـــلَيْـــيَ دْ دَ يَـــا جِـــرُ

ص ح | ص ح ص | ص ح | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح

من خلال التحليل المقطعي لهذه الأبيات يبدو لنا أن الشاعر وظف المقاطع الصوتية على اختلافها فجاءت المقاطع القصيرة ثم المتوسطة المغلقة ثم المتوسطة المفتوحة إلا أن الغالب على هذه الأبيات هو المقطع (ص ح) فقد تكرر (68 مرة) وهو أكثر المقاطع استعمالا وانتشارا عند المبدعين والجماعات اللغوية.

وإلى جانب المقطع القصير نجد المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) الذي تواتر (45 مرة)، ويعد هذا المقطع من المقاطع القصير، و هو ما ساعده على نقل الحالة النفسية

للشاعر حيث عكست تلك المتأججة داخل وجدانه ما أعطى وضوحا وقوة موسيقية تتناسب وحالته.

أما المقاطع المتوسطة المفتوحة فقد كان لها النصيب الأقل من التواتر فقد ترددت (22 مرة) فهي تدل على الطيف ابنته الذي زاره لكثرة ما يفكر بها، وإن كان لم يستمتع به جيدا، فلم يكن طيف جليا واضحا، إذ جاء في ليل حالك الظلام ولم يمكث طويلا.

ومن خلال ما سبق ذكره يتضح لنا أن الشاعر قد وظف المقاطع الصوتية توظيفا جماليا يتناسب مع الأفكار والمعاني المعبر عنها.

ويعزز حضور المقاطع الصوتية قول سامي البارودي في أبيات أخرى من القصيدة:

فيا بعد ما بيني وبين أحبّتي ۞ ويا قرب ما التفت عليه الضّمائر

ولولا أماني النفس وهي حياتها ۞ لما طار لي فوق البسيطة طائر

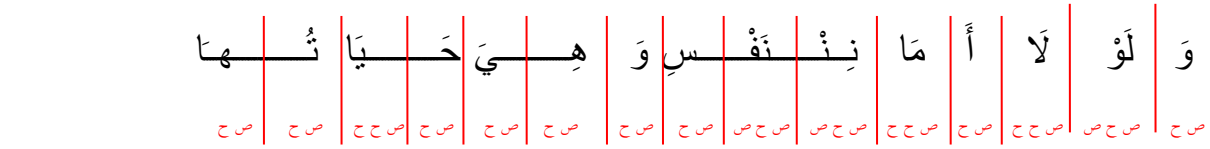
فإن تكن الأيام فرقن بيننا ۞ فكل امرئ يوما إلى الله صائر[1]

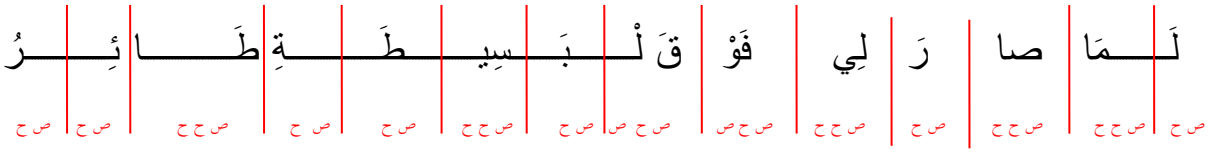
جاء النسيج المقطعي لهذه الأبيات من القصيدة على النحو الآتي:

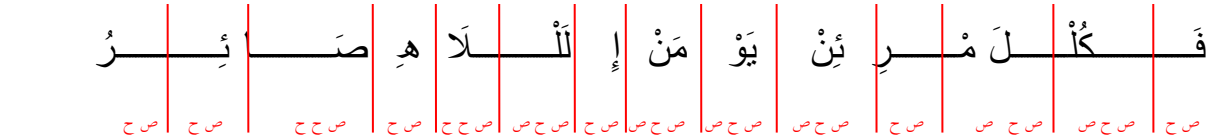
فَـ	يَا	بُعْـ	دَ	مَا	بَيْـ	نِي	وَ	بَيْـ	نَ	أَ	حِبْـ	بَـ	تِي
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ح ص	ص ح ح

وَ	يَا	قُرْ	بَ	مَلْـ	تَفْـ	فَتْ	عَـ	لَيْـ	هِ ضْـ	ضَـ	مَا	ئِـ	رُ
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

[1] محمود سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، ص238.







يبدو لنا من خلال هذا التقطيع المقطعي أن المقطع القصير أكثر تواترا في هذه الأبيات حيث تردد (39 مرة) إلى جانب المقطع المتوسط المغلق الذي تواتر (26 مرة) ثم المقطع المتوسط المفتوح الذي تردد (19 مرة)، في حين لم يكن للمقاطع الأخرى أي حضور.

اعتمد الشاعر على المقطع القصير المفتوح في بداية هذه الأبيات وفي وسطها لسهولته وعذوبته وكذا وضوحه السمعي، فالشاعر هنا يستيقظ من أحلامه ليعيش دائما واقعه الأليم، فهو يعلم يقينا بعد المسافة بينه وبين أحبابه، وإن كانوا قريبين من قلبه وخاطره.

أما استعماله للمقطع المتوسط المغلق فهو يعكس حالة الضيق التي كانت تملؤ وجدانه والتي سرعان ما تتلاشى حين تصطدم بالأمل الذي يستمد منه قوته ويعتبره المنجا والمخرج والمنفذ لحياته.

وبالنسبة لتوظيف الشاعر للمقطع المفتوح فيعكس من خلاله شعوره بالتفاؤل أو لنقل حسن ظنه بالله الذي لا محالة سيجمعه بأحبته إن لم يكن في الدنيا فلا بد أن يصير في الأخير بإذن الله.

يكون شاعرنا هنا قد وظف المقاطع الصوتية توظيفا جماليا برزت فيه المقاطع القصيرة والمتوسطة المفتوحة والمغلقة فتنوعت وتوزعت تبعا للسياقات المختلفة.

وتستمر المقاطع الصوتية في تجسيد الحالة النفسية لشاعرنا فيقول في الأبيات التالية:

صبرت على كره لما قد أصابني ۞ ومن لم يجد مندوحة فهو صابر

وما الحلم عند الخطب والمرء عاجز ۞ بمستحسن كالحلم والمرء قادر

ولكن إذا قلّ النصير وأعوزت ۞ دواعي المنى فالصّبر فيه المعاذر[1]

جاء النسيج المقطعي لهذه الأبيات من القصيدة على النحو الآتي:

صَـ	بَرْ	تُ	عَـ	لَى	كُرْ	هِنْ	لِـ	مَا	قَدْ	أَ	صَا	بَـ	نِي
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح

وَ	مَنْ	لَمْ	يَـ	جِدْ	مَنْـ	دُو	حَـ	تَنْ	فَـ	هُـ	وَ	صَا	بِـ	رُ
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

[1] محمود سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، ص239.

وَ	مَلْ	حِلْ	مُ	عِنْ	دَ لْ	خَطْ	بِ	وَ لْ	مَرْ	ءُ	عَا	جِ	زُنْ
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص

بِ	مُسْ	تَحْ	سَ	نِنْ	كَلْ	حِلْ	مِ	وَ لْ	مَرْ	ءُ	قَا	دِ	رُ
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

وَ	لَا	كِنْ	إِ	ذَا	قَلْ	لَ نْ	نَ	صِي	رُ	وَعْ	وَزْ	زَتْ
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص

دَ	وَا	عِلْ	مُ	نَى	فَصْ	صَبْ	رُ	فِي	هِ لْ	مُ	عَا	ذِ	رُ
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

من خلال التشريح المقطعي لهذه الأبيات اتضح لنا أن أكثر أنواع المقاطع ورودا فيها هي المقاطع القصيرة (ص ح) بـ (35 مرة) ثم المقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص) بـ (33 مرة) ثم المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) بـ (15 مرة).

فالنوع الأول (المقاطع القصيرة) والذي يعد أكثر الأنواع في الغالب، ذلك لآنه يمثل جل حروف النص الشعري، بينما يأتي تواتر المقاطع الأخرى بحسب حالات الشاعر النفسية والشعورية.

وما كثرة المقاطع المتوسطة المغلقة في هذه الأبيات إلا عنوانا على انسداد نفس الشاعر وشعوره بالضيق لهزيمة الثورة من جهة ولنفيه من جهة ثانية فهو هنا يضع يده على مأساته الحقيقية، لينفس بذلك عن كربته.

أما المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) فقد جنح الشاعر فيها إلى المد إبداء منه لضيقه واختناقه الذي يعكس التأزم النفسي لأسير، فيستسلم للصبر مرغما لا مختارا، وليس في ذلك الصبر فضيلة يشكر عليها، وإنما هو –في نظره– صبر العاجز المغلوب على أمره.

في بحثنا المستمر عن دلالة الأصوات وعلاقتها بنفسية الشاعر نقف عند قول البارودي:

فلا يشمت الأعداء بي فلربما ۞ وصلت لما أرجوه مما أحاذر

فقد يستقيم الأمر بعد اعوجاجه ۞ وتنهض بالمرء الجدود العواثر

ولي أمل في الله تحيا به المنى ۞ ويشرف وجه الظن الخطب كاشر

إذا المرء لم يركن إلى الله في الذي ۞ يحاذره من دهره فهو خاسر

وإن هو لم يصبر على ما أصابه ۞ فليس له في معرض الحقّ ناصر

ومن لم يذق حلو الزّمان ومرّه ۞ فما هو إلا طائش اللّب نافر[1]

جاء النسيج المقطعي لهذه الأبيات من القصيدة على النحو الآتي:

فَـــلَا	يَشْـــمَـــتِ لْـــأَعْـــدَا	ءُ	بِي	فَـــلَـــرُبْـــبَـــمَا
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ح ح

[1] محمود سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، ص 239–240

وَ	صَلْـ	ـتُ	لِـ	ـمَا	أَرْ	جُو	هُ	مِمْـ	ـمَا	أُ	حاَ	ذِ	رُ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

فَـ	ـقَدْ	يَسْـ	ـتَـ	ـقِيـ	ـمُ لْـ	ـأَمْـ	ـرُ	بَعْـ	ـدَ عْـ	ـوِ	جَا	جِـ	ـهِ
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

وَ	تَنْـ	ـهَـ	ـضُ	بِلْـ	ـمَرْ	ءِ لْـ	ـجُـ	ـدُو	دُ لْـ	ـعَـ	ـوَا	ثِـ	ـرُ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

وَ	لِي	أَ	مَـ	ـلُنْ	فِلْـ	ـلَا	هِ	تَحْـ	ـيَا	بِـ	ـهِ لْـ	ـمُـ	ـنَى
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح

وَ	يُشْـ	ـرِ	قُ	وَجْـ	ـهُ ظْـ	ـظَنْـ	ـنِ	وَلْـ	ـخَطْـ	ـبُ	كَا	شِـ	ـرُ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

إِ	ذَ لْـ	ـمَرْ	ءُ	لَمْ	يَرْ	كَنْ	إِ	لَلْـ	ـلَا	هِ	فَلْـ	ـلَـ	ـذِي
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح

يُـ	ـحَا	ذِ	رُ	هُ	مِنْ	دَهْـ	ـرِ	هِ	فَـ	ـهُـ	ـوَ	خَا	سِـ	ـرُ
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

وَ	إنْ	هُـ	وَ	لَمْ	يَصْ	بِرْ	عَـ	لَى	مَا	أَ	صَا	بَـ	هُ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

فَـ	لَيْ	سَ	لَـ	هُ	فِي	مَعْ	رَ	ضِ لْ	حَقْ	قِ	نَا	صِـ	رُ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

وَ	مَنْ	لَمْ	يَـ	ذُقْ	حُلْ	وَزْ	زَ	مَا	نِ	وَ	مُرْ	رَ	هُ
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح

فَـ	مَا	هُـ	وَ	إلْ	لَا	طَا	ئِـ	شَ لْ	لُبْ	بِ	نَا	فِـ	رُ
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

بعد احصاء أنواع المقاطع في هذه الأبيات نجد أن تواتر المقاطع القصيرة (ص ح) مرتفع كالعادة، ويليه تردد المقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص) ومن ثم المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح).

فالمقطع القصير تردد (84 مرة) والسبب في ذلك وضوحه السمعي، لأن البارودي يريد أن يوصل صوته واضحا إلى الشامتين الحاقدين له قائلا: إن شرفي عظيم لا يدنسه شيء وليس لكم أن تفرحوا شماتة بي، فالدنيا لا تسير على حالة واحدة.

كما استعمل المقاطع المتوسطة المغلقة (54 مرة) لينتقل في طياتها معنى القلق والحيرة التي يعيشها كل يوم في منفاه والتي لا بد أن يتجاوزها، وهو ما عبرت عنه المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) التي تواترت (31 مرة)، فأراد من خلالها أن يوصل لشامتيه مدى ثباته وعزمه على النهوض من كبوته مهما أحاطت به المصائب ويستند في ذلك دائما

وأبدا على إيمانه بالله الذي يبدد به اليأس ويبعث في نفسه الأمل، هذا ويظهر تمسكه بالحياة وصبره عليها، فلا بد في رأيه من عيش مرها كعيش حلوها حتى لا يبقى المرء على هامشها دون أن يدرك سرها.

ويتواصل توظيف الشاعر للمقاطع الصوتية المتنوعة التي يتنفس من خلالها عن ما يجول في داخله فيقول:

عليّ طلاب العزّ من مستقرّه ۞ ولا ذنب لي إن عارضتني المقادر

فماذا عسى الأعداء أن يتقوّلوا ۞ عليّ وعرضي ناصح الجيب وافر

فلي في مراد الفضل خير مغبّة ۞ إذا شان حيّا بالخيانة ذاكر

ملكت عقاب الملك وهي كسيرة ۞ وغادرتها في وكرها وهي طائر

ولو رمت ما رام امرؤ بخيانة ۞ لصبّحني قسط من المال غامر

ولكن أبت نفسي الكريمة سوأة ۞ تعاب بها والدّهر فيه المعايِر

ولو أنّ أسباب السّيادة بالغنى ۞ لكاثر ربّ الفضل بالمال تاجر

فلا غرو أن حزت المكارم عاريا ۞ فقد يشهد السّيف الوغى وهو حاسر

فما الفقر إن لم يدنس العرض فاضح ۞ ولا المال إن لم يشرف المرء ساتر

إذا ما ذباب السّيف لم يك ماضيا ۞ فحليته وضم لدى الحرب ظاهر[1]

جاء النسيج المقطعي لهذه الأبيات من القصيدة على النحو الآتي:

عَ	لَيْ	يَ	طُلْ	لَا	بُ لْ	عِزْ	زِ	مِنْ	مُسْ	تَ	قَرْ	رِ	هِ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح

وَ	لَا	ذَنْ	بَ	لِي	إِنْ	عَا	رَ	ضْتـ	تِلْ	مَ	قَا	دِ	رُ
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

فَ	مَا	ذَا	عَ	سَلْ	أَعْ	دَا	ءُ	أَنْ	يَ	تَ	قَوْ	وَ	لُو
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح

عَ	لَيْ	يَ	وَ	عِرْ	ضِي	نَا	صِ	حُ لْ	جَيْ	بِ	وَا	فِ	رُ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

فَ	لِي	فِي	مُ	رَا	دِ لْ	فَضْ	لِ	خَيْ	رُ	مَ	غَبْ	بَ	تِنْ
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص

[1] محمود سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، ص 241-242.

إِ ذَا | شَا | نَ | حَيْـ | ـيَنْ | بِلْـ | ـخِـ | ـيَا | نَـ | ـةِ | ذَا | كِـ | ـرُ

مَـ | ـلَكْـ | ـتُ | عِـ | ـقَا | بَ لْـ | ـمُلْـ | ـكِ | وَ | هِـ | ـيَ | كَـ | ـسِيـ | ـرَ | تُنْ

وَ | غَا | دَرْ | تُـ | ـهَا | وَ كْـ | ـرِ | هَا | وَ | هِـ | ـيَ | طَا | ئِـ | ـرُ

وَ | لَوْ | رُمْـ | ـتُ | مَا | رَا | مَ مْـ | ـرُ | ثُنْ | بِـ | ـخِـ | ـيَا | نَـ | ـتُنْ

لَـ | ـصَبْـ | ـبَـ | ـحَـ | ـنِي | قِسْـ | ـطُنْ | مِـ | ـنَ لْـ | ـمَا | لِ | غَا | مِـ | ـرُ

وَ | لَا | كِنْ | أَ | بَتْ | نَفْـ | ـسَلْـ | ـكَـ | ـرِيـ | ـمَـ | ـةُ | سَوْ | أَ | تَنْ

تُـ | ـعَا | بُ | بِـ | ـهَا | وَ دْ | دَهْـ | ـرُ | فِيـ | ـهِ لْـ | ـمَـ | ـعَا | بِـ | ـرُ

وَ	لَوْ	أَنْ	نَ	أَسْ	بَا	بَ سْ	سِ	يَا	دَ	ةِ	بِلْ	غِ	نَى
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح

لَ	كَا	ثَ	رَ	رَبْ	بُ لْ	فَضْ	لِ	بِلْ	مَا	لِ	تَا	جِ	رُ
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

فَ	لَا	غَرْ	وَ	أَنْ	حُزْ	ثُ لْ	مَ	كَا	رِ	مَ	عَا	رِ	يَنْ
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص

فَ	قَدْ	يَشْ	هَ	دُ سْ	سَيْ	فُ لْ	وَ	غَى	وَ	هُ	وَ	حَا	سِ	رُ
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

فَ	مَلْ	فَقْ	رُ	إِنْ	لَمْ	يُ	دَنْ	نَ	سِ لْ	عِرْ	ضُ	فَا	ضِ	حُنْ
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص

وَ	لَا	مَا	لُ	إِنْ	لَمْ	يُ	شَرْ	رِ	فِ لْ	مَرْ	أَ	سَا	تِ	رُ
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

وَ	إِ	ذَا	مَا	ذُ	بَا	بُ سْ	سَيْ	فِ	لَمْ	يَكُ	مَا	ضِ	يَنْ
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص

فَ	حِلْ	يَ	تُ	هُ	وَ صْ	مُنْ	لَ	دَ لْ	حَرْ	بِ	ظَا	هِ	رُ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح

يتضح لنا من خلال إحصاء المقاطع الصوتية في هذه الأبيات هيمنة المقاطع القصيرة (ص ح) التي تواترت (134 مرة) ثم المقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص) التي ارتفعت هي الأخرى لتصل إلى (95 مرة) لتحتل المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) المرتبة الثالثة حيث ترددت (58 مرة).

فالمقاطع القصيرة في هذه الأبيات عكست رضاه عن ما آلت إليه نفسه لأن اخفاقه فيما يرجوه من معالي الأمور لم يكن عن تقصير منه لذا فهو مرتاح البال لأنه قام بما عليه من واجبات حين تولى مسؤولية الحكم وأصلح كل أمر مضطرب، لذا فشرفه عظيم لا يعجز أي عدو عن تدنيسه أو إيجاد أي مغمز فيه.

أما عن المقاطع المتوسطة المغلقة فهي في مجملها أدت معنى الضيق نفسي الذي يحمله لكل أولئك الخائنين الذين يسعون وراء الجاه والأموال فيخاطبهم بحكمة فيقول أن الغنى يكون بمكارم الأخلاق وليس بالمال ويستعلي بنفسه الأدبية عن هؤلاء التي لا بد أن تنال المجد ومن المستحيل أن تقبل العار.

هذا وقد جاءت المقاطع المتوسطة المفتوحة لتشكل ملمحا أسلوبيا بارزا يجعل في طياته معنى الثبات المستمر على الرغم من الأسر الذي لا يضعف ولا يكسر له جناح.

فهو يفضل الفقر الذي لا يدنس عرضه على المال الذي لا يعوض الشرف المسلوب.

يتواصل تتبعنا للمقاطع الصوتية عند البارودي لمعرفة دلالتها ومدى تناسقها وتلاؤمها مع نفسية الشاعر ونقف عند قوله:

فسوف يبين الحقّ يوما لناظر ۞ وتنزو بعوراء الحقود السّرائر

وما هي إلاّ غمرة ثمّ تنجلي ۞ غيابتها والله من شاء ناصر

وعما قليل ينتهي الأمر كلّه ۞ فما أوّل إلاّ ويتلوه آخر[1]

جاء النسيج المقطعي لهذه الأبيات من القصيدة على النحو الآتي:

فَ	سَوْ	فَ	يَ	بِيـ	نُ	لْ	حَقْ	قُ	يَوْ	مَنْ	لِ	نَا	ظِ	رِنْ					
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص					
وَ	تَنْ	زَ	وِي	بِـ	عَوْ	رَا	ءَ لْ	حَـ	قُو	دِ سْ	سَ	رَا	ئِ	رُ					
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح					
وَ	مَا	هِـ	يَ	إِلْـ	لَا	غَمْـ	رَ	تُنْ	ثُمْـ	مَ	تَنْـ	جَـ	لِي						
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح						
غَـ	يَا	بَـ	تُـ	هَا	وَ لْـ	لَا	هُ	مَنْ	شَا	ءَ	نَا	صِـ	رُ						
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح						

[1] محمود سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، ص243.

وَ	عَمْـــمَا	قَـــلِيـــلِنْ	يَنْـــتَـــهِ لْـــأَمْـــرُ	كُلْـــلُـــهُ
ص ح	ص ح ص ح	ص ح ص ح	ص ح ص ح ص ح	ص ح ص ح ص ح

فَـــمَا	أَوْ	وَ	لُنْ	إِلْـــلَا	وَ	يَتْـــلُو	هُ	ءَآ	خِـــرُ
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص ح

من خلال تقطيعنا لهذه الأبيات يظهر لنا أن البنية المقطعية فيها مبنية على المقطع القصير (ص ح) والمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح).

حيث يسيطر المقطع القصير (ص ح) الذي تردد (37 مرة) لوضوحها السمعي فيبرز البارودي في هذه الأبيات رجائه في كشف الغمة وتفريج الكربة وجلاء الحقيقة.

هذا ولا تقل المقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص) عن سابقتها فقد تواترت (27 مرة) وهي متقاربة نوعا ما مع المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) التي ترددت (20 مرة)، والسبب الذي جعل الأولى (ص ح ص) تزيد عن الثانية (ص ح ح) هو أن المقاطع المغلقة تستغرق في نطقها زمنا أقل من الزمن الذي تستغرقه مقابلاتها المفتوحة التي تدل على طابع الفخر الذي يعد من الأغراض التي تحتاج إلى إيقاع سريع، فنجد يفخر بنفسه ويثني عليها فيكون بذلك أحق الناس بنيل المجد، هذا ولا ننفي وجود غرض الهجاء الذي حمله مدح النفس في طياته فقد مثلت المقاطع المتوسطة المفتوحة موقف الهجاء والسخرية أحسن تمثيل، وذلك لاستغراقه زمنا طويلا عند النطق به يفوق زمن المقاطع المتوسطة المغلقة، لأنها مقاطع منتهية بحركة طويلة، لذلك فهي تشكل متنفسا للشاعر لرفع الصوت بالذم والسخرية والتعبير عن عاطفة السخط على الحاقدين والشامتين له.

يتبين لنا مما سبق أن طبيعة التشكيل المقطعي في هذه القصيدة تحتوى لدرجة كبيرة للحالة النفسية للشاعر فتميزت بالسلاسة والعذوبة النطقية الناتجة عن طبيعة المقاطع الواردة، فيها وإن مازج هذه السلاسة بشيء من الثقل بسبب تتابع المقاطع القصيرة والمتوسطة، ومن شأن هذا الثقل النطقي، أن يلائم شعور الشاعر بالهزيمة وكذا التوتر والقلقة الاضطراب ومن هنا يمكن عقد الصلة بين العلاقة المسيطرة على الشاعر والمقطع الذي يختاره للتعبير عن تلك العاطفة، فالحالة النفسية تؤدي دورا بارزا في إمكانية النطق، هذا تظهر لنا إلى جانب هيمنة المقاطع القصيرة غلبة المقاطع المتوسط المغلقة أيضا التي توحي بانغلاق أفق الشاعر، فبدت دلالتها متجهة إلى إلي وصغ حالته الانكسار.

ولم تقل المقاطع المتوسطة المفتوحة شأنا عن المقاطع المتوسطة المغلقة «تتوافق والتعبير عن حالات الانكسار والضياع التي تعيشها الذات، فيأتي صوت المد والإطاحة [يمنزله] التطهير والخلاص من هذه الكتب المرير، فتخاطب الذات بذاتها في حالة أشبه بالمونولوجيا الداخلي المباشر، وغير المباشر وبخاصة عندما تفقد الذات القدرة على مواجهة لذا تناجي ذاتها، وتلجأ إلى الحركة الطويلة الصاعدة التي تعبر عن الآهات المكتوبة، ومن ثم كان المقطع المفتوح أقرب المقاطع تعبيرا عن هذه الحالة»[1].

وبالتالي يكون شاعرنا قد استطاع خلق وتحقيق نوع من التوافق الحركي بين المقاطع الثلاثة (ص ح)، (ص ح ح)، (ص ح ح) وبين حالته الشعورية والنفسية.

[1] مبروك مراد الرحمن: **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص 217.

المطلب الثاني: دلالة القافية

إن للقافية أثر بالغ على الهندسة الإيقاعية للقصيدة الشعرية، فشكل القديمة (نظام الشطرين)، وهو نوع من قصيدة سرنديب، يفرض إيقاعية معينة، وعليه فالشعر العربي شعر غنائي يعتمد على التلحين، واللحن فيه نقرات موسيقية، ونغمات متكررة ترتسم في صورة قوافي في شطر بيت.

فالقافيةّ إذا عنصر أساسي في وجود الشعر وتكوينه الموسيقي، ومن ثمة، فلها قيمة صوتية تمكن من تكرار عدة أصوات في اخر شطر أو أحياز، فهذا التكرار يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة فواصل يتوقع السامع ترددها.

فمن خلال تقطيعنا للنسيج الصوتي للأبيات في قصيدة سرنديب يتضح لنا بأن القافية تلعب دورا هاما في تحديد الدلالة، ومن ثمة توالي كلمات (خواطر، حائر، زاجر، زاخر،....) يوضح بأن صوت الراء مرتكز محوريا في القصيدة باعتباره حرف رويها حيث نجد عجز الأبيات تنتهي بالمقطع القصير، وهو عبارة عن صوت الراء المضموم وبالتالي فإن احرف الروي المتحرك يشير بأن القافية مطلقة، ولعل هذا راجع إلى أن الشاعر يجد في تلك الحركة القصيرة (الضمة) متنفسا لما يجول في صدره ويطرب في اذانه وتنبص به مشاعره، فامتداد الصوت مع الحركة يلي رغبته في إسماع من حوله، والتعبير عن حالات الشوق والحنين من جهة ثم ينتقل ليفصح عن صبره والغضب الذي يتملكه من الشامتين به من جهة اخرى وبعدها ينتقل ليفخر بنفسه وبما حققه من مسؤولية في حياته، فنلاحظ بأن حالة النفسية للشاعر تتغير من مرحلة إلى اخرى، فحركة صوت الراء المجهورة كانت اكثر وضوحا في السمع، إضافة إلى انه من حروف الذلاقة فمن خصائصها قدرتها على الانطلاق من دون تعثر في تلفظها لمرونتها وسهولة نطقها، وهذا لأنها من الاصوات المجهورة.

وإن وجود الائتلاف بين الاصوات وطبيعة التكوين الشعري او التجارب الشعرية المعبر عنها، لارتباطها للفاصلة الموسيقية للقافية المتلاحمة مع الحالة النفسية للشاعر، وهوما يعزف على انغام موسيقية في موضوعات :الشوق، الحنين، الصبر، العتاب.....

فالراء صوت صامت لثوي مجهور يتميز بصفة التكرار ويوحي بالحركية والتكرار كما في الكلمات التالية (قادر، صابر، احاذر، نافر، ناصر) فنلاحظ ان الصوائت الطويلة لها اثر في الصيغ الصرفية مثل (نافر على وزن فاعل)، ومن هنا كان لهذه الصوائت ميزة كبيرة في إغناء العربية من جهة، وتكثير صيغ الفاظها من جهة اخرى.

إذا الكلمات الأخيرة في عزز الأبيات نحو: (وافر، قادر، غافر، تاجر) هي مقاطع متوسطة مفتوحة (ص ح ح)، ومثاله المقطع الاول في كلمة غافر ومنه المقطع الاول لكل اسم فاعل من الفعل الثلاثي، ومنه فإن الكلمات (حائر، زاجر، قادر، صابر، حاسر...) من اسم الفاعل من الفعل الثلاثي الصحيح السالم فالذي حدث في بنية اسم الفاعل هذه مطل لحركة الفاء في المقطع الاول وخولفت حركة العين في المقطع الثاني .

فالقافية في سرنديب أتت في اخر الكلمة في عجز الابيات نحو:

وعما قليل ينتهي الأمر كله ۞ فما الأول إلا ويتلوه آخر□

ءاخرو

0//0/

إن القافية بإشباع حرف الروي الراء الوصل هنا (الواو) والتأسيس (الألف)، وحد القافية المتدارك (/0//0).

[1] محمود سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، ص 243.

وفي الأخير نقول بأن القافية وحرف رويها كانا لهما دور في النغم والتناسق الى منتهاه وحسن الوقع في الاذان وانشراح الصدر وتطريب النفس ولما لها من دور في ربط ابيات القصيدة لما تحمله ورويها من إيحاءات قد تتعلق ونفسي الشاعر.

الخاتمة

خـــاتمـــة

توصلت من خلال دراستي هذه إلى مجموعة من النتائج هي في حقيقة الأمر إشكاليات كنت قد طرحتها وحاولت جاهدة الإجابة عليها، ومن جملة النتائج ما يلي:

- ❖ جاء النظام الصوتي للنسيج الشعري، عند سامي البارودي، استغلالا لطاقته الكامنة في الألفاظ إلى المتلقي صوتية، وهذا ما يبرز مقاصده من خلالها واضحا وجليا، وكذا تنافر طبيعته مع الواقع الذي كان يتقلب في أحضانه.
- ❖ بروز الألفاظ في نص الشعري تدل على أف الأصوات رامزة، تشير إلى معان راسخة خلف هذه الرموز الغنية بالإيحاءات.
- ❖ بروز دور صفات الأصوات وميزاتها والبني المقطعية الصوتية تعود عن انعكاسات نفسية للشاعر.
- ❖ امتلاك الأصوات القدرة التعبيرية الكافية للتعبير عن مختلف الحالات النفسية للشاعر.
- ❖ غلبت النسبة المئوية للأصوات المجهورة، والمهموسة في قصيدة " سرنديب " فقد بلغت نسبة الصوامت المجهورة حوالي (9.82%)، وبلغت نسبة الصوامت المهموسة فيها حوالي (3.91%)، وهذا الأمر يعود إلى خصائص الأصوات من جهر وهمس في إظهار الانفعالات لدى الشاعر.

وأما من أسباب التي أدت إلى سيطرت تيار الأصوات المجهورة، ذات الترددات العالية، فمن أحد أسبابها أنها تثير أذن السامع على نظائرها المهموسة من جهة ومن جهة أخرى أنها تتسم بذبذبة الأصوات العالية في محاكات الانفعالات والمضامين، التي أرد الشاعر أن يثيرها في تصوير الغضب وذم الشامتين.

❖ سيطرت الأصوات الانفجارية على الاحتكاكية في القصيدة، فقد كانت الأصوات الانفجارية التي تنتج بحبس الهواء حبسا كاملا ثم انفجاره ترسم عاطفة الشاعر وشدة انفعاله وغضبه عند هزيمة الثورة ونفيه، لأن هذه الأصوات تحاكي توتر خاصا بحالة النفسية للشاعر في تشكيل وظيفة دلالية وجمالية في القصيدة.

❖ تردد صوت الهمزة في القصيدة حيث بلغ (62 مرة)، وربما يعود إلى صعوبتها النطقية في التعبير الأحبة ومن صعوبات، كما أن هذا الصامت بانفجاره القوي ، وخروجه من أول المخارج الصوتية، وهو الحنجرة، وصدى جرس انفجاره يهيئ السامع ،لسماع القصيدة ،وفهم مقاصد الشاعر منها.

❖ سيطرت الأصوات الضائعة أكثر من غيرها من الصوامت الأخرى لما تجعله من خصائص، وشبهها بالحركات في اتساع مخارجها وسهولة نطقها، وانسياب الهواء من أعضاء النطق معها وبالتالي عبرت عن مكبوتات الشاعر النفسية، وإخراج ما بداخله.

وكما أن بروز الأصوات الصائغة في القصيدة كان في الصدارة صوت (الميم) وبنسبة حوالي (7.94%)، وتلاه صوت (الراء) ونسبته (7.60%) ثم صوت (اللام) ونسبته حوالي (7.276%) وأخيرا صوت (النون) ونسبته حوالي (5.35%).

❖ أكثر الحركات تواترا في قصيدة سرنديب لسامي البارودي، هي الفتحة بنوعيها القصيرة والطويل، وتلتها الكسرة بنوعيها القصيرة والطويل، وأخيرا الضمة بنوعيها القصيرة والطويل.

وقد توصلت الدراسة إلى أن للحركات دلالة خاصة في شعر سامي البارودي حيث استخدم الأصوات للتعبير عن أحاسيس مليئة بالمحبة والفخر والاعتزاز، كما استخدم تلك الأصوات للتعبير عن أحاسيس الحزن والحرمان والضياع والشوق والحنين والذم، وقد

أسهمت الخواص تلك الأصوات بما تتسم به ملامح تتمثل في: اتساع مخارجها، ووضوحها السمعي، وسهولتها النطقية في التعبير عن تلك الأحاسيس.

- ❖ تنوع القصيدة على ثلاثة مقاطع تتمثل في المقطع القصير والمتوسط المغلق والمتوسط المفتوح، إلا أن سيطرت المقطع القصيرة كان هو الأقوى غلى بقية المقاطع في القصيدة، ثم يليه المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) وهذا راجع إلى تدرج انفعالات الشاعر في القصيدة التي تختلف من شوق وغضب وعتاب وذم ورجاء ورضى، وهذا يعود إلى أن المقاطع من شأنها أن تصور الصورة النفسية للشاعر كما، أن المقاطع قد تكون الأنسب لأغراض الشاعر التي تعتبر عن كل ما يكتب في قلبه إضافة إلى ما تحمله هذه المقاطع من خفة وسهولة نطقية.
- ❖ إن حرف الروي والقافية وموسيقى الألفاظ والعبارات له علاقة واضحة بحالة الشاعر النفسية وموضوعه الشعري، فان اختيار الشاعر للأصوات المجهورة والشديدة للروي وسيطرة القافية المطلقة على قصيدته تعكس حالته النفسية.
- ❖ اتباع البارودي لترتيب خاص بأبياته المختارة ترتيبا مختلفا عن صورتها بالديوان.
- ❖ لا يفرد البارودي بابا خاصا للفخر بل يدخله ضمن المديح، و لعله اتبع في ذلك قول بعض النقاد القدماء كقدامى بن جعفر الذي عد الفخر نوعا من مديح الشاعر نفسه.

وفي الأخير نقول: بأن سامي البارودي كان موفقا في اختيار الوحدات الصوتية التي لفتت بقوتها الانتباه، واستحوذت بما فيها من ملامح تمييز به، وناسبت مضمون القصيدة، وبالتالي استولت بتأثيرها على المتلقي الذي شارك مع الشاعر كل أحاسيسه الوحدانية.

❖ ونوصي الباحثة بضرورة الاهتمام بالظواهر الصوتية الثانوية كالنبر والتنغيم والمماثلة وغيرها خاصة الشعر.

الملاحق

الملحق رقم 01: قصيدة سرنديب

تأوّب طيف سميرة من نرائر ۞ وما الطّيف إلاّ ما تريه الخواطر

طوى سدفة الظّلماء و اللّيل ضارب ۞ بأرواقه النّجم بالأفق حائر

فيالك من طيف ألمّ و دونه ۞ محيط من البحر الجنوبيّ زاخر

تخطّى إليّ الأرض وجدا و ماله ۞ سوى نزوات الشّوق حاد و زاجر

ألمّ و لم يلبث و سار وليته ۞ أقام و لو طالت عليّ الدّياجر

فيا بعد ما بيني و بين أحبّتي ۞ ويا قرب ما التفت عليه الضّمائر

ولولا أماني النّفس و هي حياتها ۞ لما طار لي فوق البسيطة طائر

فإن تكن الأيام فرّقن بيننا ۞ فكلّ امرىء يوما إلى الله صائر

صبرت على كره لما أصابني ۞ و من لم يجد مندوحة فهو صابر

و ما الحلم عند الخطب و المرء عاجز ۞ بمستحسن كالحلم و المرء قادر

و لكن إذا قلّ النصير وأعوزت ۞ دواعي المنى فالصّبر فيه المعاذر

فلا يشمت الأعداء بي فلربّما ۞ وصلت لما أرجوه مما أحاذر

فقد يستقيم الأمر بعد اعوجاجه ۞ وتنهض بالمرء الجدود العواثر

ولي أمل في الله تحيا به المنى ۞ ويشرق وجه الظّنّ والخطب كاشر

إذا المرء لم يركن إلى الله في الّذي ۞ يحاذره من دهره فهو خاسر

وإن هو لم يصبر على ما أصابه ۞ فليس له في معرض الحقّ ناصر

ومن لم يذق حلو الزّمان ومرّه ۞ فما هو إلا طائش اللّب نافر

عليّ طلاب العزّ من مستقرّه ۞ ولا ذنب لي إن عارضتني المقادر

فماذا عسى الأعداء أن يتقوّلوا ۞ عليّ وعرضي ناصح الجيب وافر

فلي في مراد الفضل خير مغبّة ۞ إذا شان حيّا بالخيانة ذاكر

ملكت عقاب الملك وهي كسيرة ۞ وغادرتها في وكرها وهي طائر

ولو رمت ما رام امرؤ بخيانة ۞ لصبّحني قسط من المال غامر

ولكن أبت نفسي الكريمة سوأة ۞ تعاب بها والدّهر فيه المعايير

ولو أنّ أسباب السّيادة بالغنى ۞ لكاثر ربّ الفضل بالمال تاجر

فلا غرو أن حزت المكارم عاريا ۞ فقد يشهد السّيف الوغى وهو حاسر

فما الفقر إن لم يدنس العرض فاضح ۞ ولا المال إن لم يشرف المرء ساتر

إذا ما ذباب السّيف لم يك ماضيا ۞ فحليته وضم لدى الحرب ظاهر

فسوف يبين الحقّ يوما لناظر ۞ وتنزو بعوراء الحقود السّرائر

وما هي إلاّ غمرة ثمّ تنجلي ۞ غيابتها والله من شاء ناصر

وعما قليل ينتهي الأمر كلّه ۞ فما أوّل إلاّ ويتلوه آخر

*****المصدر. محمود سامي البارودي .ديوان البارودي . تح علي الجارم و محمد شفيق معروف*****

القافية الراء

قائمة المصادر والمراجع

قـائـمـةالمصـادروالمـراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر

1) محمود سامي البارودي باشا: ديوان البارودي، تح علي الجازم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، د ط، 1998،ج04/01

ثانيا: المعاجم

1) الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح إمييل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1999، ج02، مادة (شدد)

2) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا بن فارس، مقاييس اللغة، تح، عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د ط، 1979، ج02

3) رشيد عبد الرحمان العبيدي: معجم الصوتيات، مكتبة مروان العطية، العراق، ط1، 2007

4) الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وابراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال، د ط، د ت، ج01

5) أبو الفضل جما الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، تح عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، د ط، 1981، مج 11

6) الفيروز أبادي: القاموس المحيط تح أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة دط 2008، ج1.

7) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية.

8) ابن منظور، لسان العرب، د. خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، 2008، ج7/6

ثالثا: الكتب

1) إبراهيم ابو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1992

2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، د ط، د ت

3) ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط05، 1984

4) ابراهيم عبود السامرائي، المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2011

5) أحمد حسن فرحات، دار عامر، عمان، الأردن، ط 03، 1996.

6) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 1997

7) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، ط05، 1998.

8) انور الجندي .أضواء على الأدب العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968

9) تحسين فاضل عباس، البحث الصوتي وجمال الأداء، الدار المنهجية للنشر و التوزيع، ط01، 2016

10) تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط02، 1979.

11) الجاحظ: البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1

12) ابن الجرزي، النشر في القراءات العشر، تح علي محمد الضباع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ج01

13) ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح حسن داوي، دار القلم، دمشق، ط2، 1993، ج1

14) جورج مولينيه، الأسلوبية ترجمة: بسام بركة، مجد للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط02، 2006

15) حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب القاهرة، ط01، 1999

16) حامد بن احمد بن سعد الشمبري، النظام الصوتي للغة العربية دراسة وضعية تطبيقية، مركز اللغة العربية، القاهرة، د ط، 2004.

17) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب، د ط،1998.

18) خليل ابراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر- بغداد الجمهورية العراقية، د ط، 1983

19) خولة طالب الابراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة، الجزائر، ط02، 2006

20) رمضان عبد التواب: أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات، مكتبة بستان المعرفة، ط1، 2006

21) رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1997

22) سبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرافاعي، الرياض، ط02، 1989، ج04

23) سلمان بن سالم بن رجاء السميحي: إبدال الحروف في اللهجات العربية، مكتبة الغرباء، المدينة النبوية، السعودية، ط01، 1995

24) السيد علي ابراهيم. شعراء خادون، دار حميد ومحيو، بيروت، ط1، 1937، ص148

25) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1982

26) ابن سينا: رسالة أسباب حدوث الحروف، تح محمد حسان الطياف ويحي مير، علم مجتمع اللغة العربية، دمشق، دط، 1983

27) الشريف الجرجاني، التعريفات، تح محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مصر، د ط، د ت

28) شوقي ضيف .الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، د.ت

29) شوقي ضيف. البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف، مصر، د.ت

30) صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط02، 1999

31) صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط16، 2004

32) عبد البديع النيرباني، الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج في القراءات، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، دمشق، سوريا، ط01، 2006

33) عبد الرحمن حوطش، الشعر العربي الحديث و المعاصر، دار المعارف، الرباط، 1987

34) عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، د ط، 1980

35) عبد العزيز أحمد علام، عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتب الرشد، الرياض، د. ط، 2009

36) عبد العزيز الصايغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، ط2، 2007

37) عبد الفتاح السيد عجيمي المرصفي: هداية القاري إلى تجويد كلام الباري، مكتبة طيبة، المدينة المنورة، ط02، د ت

38) عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، سلسلة الدراسات اللغوية، د ط، 1998.

39) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكاتب، بيروت، ط1، 1986

40) عمر الدسوقي .في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ج3

41) عمر الطيب الساسي، دراسات في الأدب العربي على مر العصور، مكتبة دار زهران، 1995، د.ط

42) غالب فاضل المطلبي، في الأصوات اللغوية (دراسة في أصوات المد العربية)، وزارة الثقافية والإعلام، العراق، د ط،1984

43) غانم قدوري الحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط.2، 2007

44) غانم قدوري الحمد، علم التجويد دراسة صوتية ميسرة، دار عمار، عمان، الأردن، ط01، 2005

45) فايزة الداية، علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق –دراسة تاريخية، تأصيلية نقدية، دار الفكر، دمشق، ط02، 1996

46) فهد خليل زايد، الحروف معانيها ومخارجها وأصواتها في لغتنا العربية، دار الجنادرية و دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط01، 2008

47) فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، عالم الكتاب الحديث، إربد، الاردن، ط01، 2004

48) كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، دط، 2000

49) ماريو باي، أسس علم اللغة، تج أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، ط08، 1997

50) مبروك مراد الرحمن: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002

51) محمد شوكت، ورجاء عيد .الشعر العربي الحديث و المعاصر، دار الفكر العربي، د.ت

52) ابو محمد مكي بن ابي طالب القيسي ، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، تحقيق

53) محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ط01، 1996

54) محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط01، 2005

55) محمود عكاشة، الدلالة اللفظية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 2002

56) محمود مصطفى، الأدب العربي وتاريخه، طبعه مصطفى الحلبي، مصر، 1973، ج3

57) مكي درار: المجمل في المباحث الصوتية للآثار العربية، دار الأديب للنشر والتوزيع، ط01، 2004

58) منذ عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء العربي، حلب، سورية، ط02، 2008.

59) النوري، محمد جواد، علم الأصوات العربية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط01، 1996.

60) وفاء كامل فايد، الباب الصرفي وصفات الأصوات دراسة في الفعل الثلاثي المضعف، عالم الكتب، ط01، 2001

رابعا: الرسائل

1) عبد الله العطاس: الأصوات العربية عند ابن جني وكمال محمد علي بشر، دراسة وصفية مقارنة (الدرجة الجامعية الأولى منشورة) جامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية، جاكرتا، 2007

2) لويزة مغازي: التلوينات التفريعية للكميات السمعية في الدراسات العربية من القرن الثاني إلى الرابع هجري (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة وهران، السانيا، الجزائر، 2013-2014

3) النوراني عبد الكريم كبور .البطولة الإسلامية في شعر البارودي، دراسة أدبية نقدية، (رسالة دكتوراه في الأدب و النقد .منشورة)، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، 2005_2006

4) يزيد مغمولي، أسلوبية الإيقاع في المنتخب النفيس من شعر ابن خميس لعبد الوهاب بن منصور)رسالة ماجيستر غير منشورة (جامعة الشيخ العربي التبسي – تبسة – الجزائر، 2011-2010

خامسا: المجلات

1) حسين مجيد رستم، "**الدلالة الصوتية في نونية ابن زيدون مقاربة في ضوء منهج النقد الصوتي**"، مجلة كلية التربية ، ع02 ،مج02 ، 2010 ، بغداد.

2) حيدر فخري ميران وعلي جواد كاظم، "مخارج الأصوات الصامتة عند غانم قدوري الحمد في ضوء الدراسات القديمة والحديثة"، مجلة مركز بابل، ع01، حزيران، 2012

3) محاوي كريمة ولحسن كرومي وآخرون: الألفاظ جمالية لغوية وقداسية وقرآنية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع2، مارس

4) محمد اسمعيل بصل، أثر الأصوات الصائتة في المستويين اللغويين (الصرفي، النحوي)، مجلة جامعة تشرين والدراسات العلمية، سلسلة الآداب، سوريا، 2009

الفهـــــرس

الفهـــــــــــــــــرس

البسملة .....

التشكرات.....

الإهداء .....

قائمة الرموز I

قائمة الجداول II

قائمة الأشكال III

قائمة الملاحق.....IV

مقدمـة .....أ

مدخل: ترجمة الشاعر

المبحث الأول: المولد والنشأة 06

المبحث الثاني: شخصيته وشاعريته 07

المبحث الثالث: عصره..... 10

المبحث الرابع: شعره..... 11

المطلب الأول: التيار القديم..... 11

المطلب الثاني: التيار الديني..... 11

المطلب الثالث: تيار المدنية الأوربية 11

المبحث الخامس: أهم الفنون الشعرية..... 15

المطلب الأول: الشعر الوطني..... 15
المطلب الثاني: شعر المقاومة 15
المطلب الثالث: الشعر الاجتماعي..... 15
المطلب الرابع: الشعر الديني..... 15
المطلب الخامس: شعر الصبا..... 16
المبحث السادس: الأغراض الشعرية 17
المطلب الأول: الفخر الذاتي 17
المطلب الثاني: معالجة القضايا الاجتماعية 17
المطلب الثالث: الزهد 17
المطلب الرابع: الحكمة..... 18
المطلب الخامس: الوصف 18
المطلب السادس: الشكوى 18
المطلب السابع: الدعوة إلى الفضيلة..... 19
المطلب الثامن: المدح..... 19
المطلب التاسع: الهجاء 19
المطلب العاشر: الغزل..... 19
المطلب الحادي عشر: الرثاء 20
المبحث السابع: مميزات شعره 21

المبحث الثامن: مكانته 22

المبحث التاسع: آثاره 24

الفصل الأول: الأصوات مخارجها وصفاتها و دلالتها.

تمهيد 26

المبحث الأول: تعريف الصوت 27

أولا: لغة 27

ثانيا: اصطلاحا 29

المبحث الثاني: المخارج وتعدادها 35

المطلب الأول: تعريف المخرج 35

أولا: لغة 35

ثانيا: إصطلاحا 35

المبحث الثالث: صفات الأصوات 43

المطلب الأول: تعريف الصفة 43

أولا: لغة 43

ثانيا: اصطلاحا 43

المطلب الثاني: الصفات الأساسية 45

أولا: الجهر 45

ثانيا: الهمس 45

المطلب الثالث: الصفات الثانوية 47
أولا: الشدة 47
ثانيا: الرخاوة 47
ثالثا: التوسط 48
المطلب الرابع: الصفات التمييزية 49
أولا: الإطباق 49
ثانيا: الانفتاح 50
ثالثا: الاستعلاء 51
رابعا: الاستفال 51
خامسا: التفخيم 52
سادسا: الترقيق 53
سابعا: الذلاقة 53
ثامنا: الاصمات 54
تاسعا: القلقلة 55
عاشرا: الصفير 55
الحادي عشر: اللين 56
الثاني عشر: الغنة 57
الثالث عشر: الانحراف 57

الرابع عشر: التكرار..... 58
الخامس عشر: الجانبية 59
السادس عشر: التفشي..... 59
السابع عشر: الإستطالة..... 60
المبحث الرابع: الدلالة الصوتية في اللغة العربية..... 61
المطلب الأول: تعريف الدلالة..... 61
المطلب الثاني: تعريف الدلالة الصوتية 63
المطلب الثالث: موقف القدماء والمحدثين من الدلالة الصوتية 65
أولا: موقف القدماء من الدلالة الصوتية 65
ثانيا: مواقف المحدثين والغربيين من الدلالة الصوتية 69
المطلب الثالث: أوجه الدلالة الصوتية..... 72
أولا: علاقة الصوت بالصرف..... 72
ثانيا: علاقة الصوت بالنحو..... 74
ثالثا: دلالة الأصوات الهجائية 77
المبحث الخامس: المقاطع الصوتية والقافية 80
المطلب الأول: تعريف المقطع، أنواعه و أشكاله..... 80
أولا: تعريف المقطع 80
ثانيا: أنواع المقاطع 81

ثالثا: أشكال المقاطع العربية..... 81
المطلب الثاني: تعريف القافية وأنواعها 83
أولا: تعريفها..... 84
ثانيا: أنواع القافية 85

الفصل التطبيقي: الأصوات ودلالتها في قصيدة سرنديب

تمهيد: 88
المبحث الأول: الشرح اللغوي للقصيدة..... 89
المطلب الأول: مناسبة النص..... 89
المطلب الثاني: شرح بعض المفردات 89
المطلب الثالث: المعنى الإجمالي للقصيدة..... 90
المطلب الرابع: التقطيع العروضي للبيت..... 91
المبحث الثاني: إحصاء نسب تكرار الأصوات في القصيدة..... 92
المبحث الثاني: دلالة الصفات الأساسية والثانوية..... 95
المطلب الأول: دلالة الصوامت..... 95
أولا: الأصوات المجهورة و المهموسة..... 95
ثانيا: الأصوات الشديدة والرخوة..... 103
ثالثا: الأصوات المائعة..... 107

المطلب الثاني: دلالة الصوائت..... 111
المبحث الرابع: دلالة الأصوات الأكثر شيوعا انطلاقا من القصيدة 117
المطلب الأول: أحرف الذلاقة (الأصوات البينية)..... 119
أولا: اللام 119
ثانيا: الميم 121
ثالثا: النون 122
رابعا: الراء 123
المطلب الثاني: أحرف الين 124
أولا: الواو 124
ثانيا: الياء 125
المطلب الثالث: الأحرف الحلقية 126
أولا: الهمزة..... 127
ثانيا: الهاء..... 128
المبحث الخامس: المقاطع الصوتية والقافية ودلالتهما 130
المطلب الأول: دلالة المقاطع الصوتية..... 130
المطلب الثاني: دلالة القافية..... 148
خـــاتمـــة..... 152
الملاحـــق..... 157
قائمة المصادر والمراجع 161

الفهـــــــــــــــــرس 170

الملخص.....

الملخص:

إن الصوت المفرد هو الوحدة الأولية التي تتشكل منها الألفاظ، فقيمته التعبيرية تكمن في مقاربته للمعني لهذا كان –الصوت و الدلالة– في حالة اقتران دائم وهو ما تناولته بالدراسة في مذكرتي المعنونة بـ: (دلالة الأصوات في قصيدة سرنديب) "لمحمود سامي البارودي" والتي قسمتها بعد المقدمة التي استهلت بها و الخاتمة في نهايتها إلى مدخل و فصلين حيث خصصت المدخل للتعريف بالشاعر وتطرقت في الفصل الأول إلى دراسة تعريف الصوت، مخارجه، صفاته والدلالة الصوتية في اللغة العربية وكذا المقاطع الصوتية و قافيتها.

أما الفصل الثاني تناولت فيه الشرح اللغوي للقصيدة و احصاء نسب تكرار الأصوات ودلالة الأصوات المتكررة ثم الأكثرها شيوعا وكذا المقاطع الصوتية و القافية و دلالتهما.

والهدف من الدراسة هو معرفة مدى امتلاك الأصوات للقدرة التعبيرية الكافية عن مختلف الحالات النفسية والشعورية للشاعر.

Résumé:

La voix est l’umité primaire du vocabulaire qui se rapproche du sens ; C'est pour cela la voix et la signification sont complémentaires ce que nous avons étudié dans notre mémoire cititulé « la signification » ion de la voix dans sarnadif présenté par : Mohamed Sami El Barodi ; ou nous avons l’éprouvée dans l’introduction ; au début des deux chapitres et vers la fin de notre conclusion.

Nous avons commencé par la présentation du poète ; puis l’étude de la voix et ses caractéristiques dans la langue orale pour le premier chapitre.

Dans le deuxième chapitre ; nous avons expliqué l’analyse linguistique du poème et les statistiques des voix répétées les plus commises.

Notre mémoire vise à transmettre que la voix joue un rôle primordiale qui traduit la psychologie et la sensation du poète.