وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945

قالمة

كلية الآدب واللغات أجنبية

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص: صوتيات وعلوم اللسان

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في الصوتيات وعلوم اللسان

البنى المقطعية ودلالتها في شعر أبي القاسم الشابي

- نماذج مختارة-

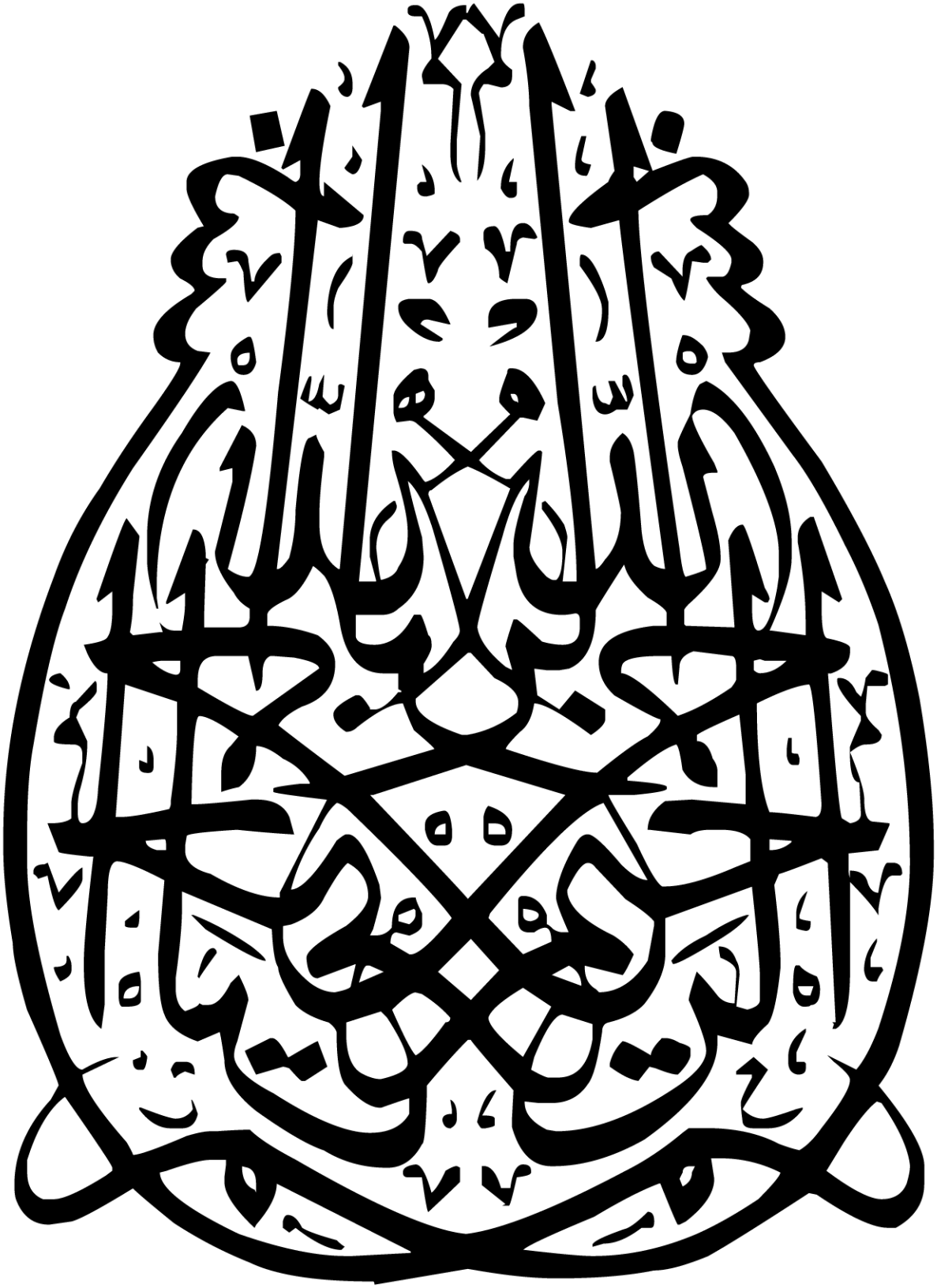
إعداد: سلوى نصراوي

إشراف: د. وردة بويران

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
حمايدية أسماء	أ. مناقش – ب-	قالمة	رئيسا
وردة بويران	أ. محاضر – ب-	قالمة	مشرفا ومقرار
روابحية لطيفة	أ. مناقش – ب-	قالمة	ممتحنا

2016/2015م



شكـــر:

اللهم لا علم إلا ما علمتنا، إنك أنت العزيز الحكيم.

الحمد لله الذي علم الإنسان بعد جهل، وهداه بعد الضلال، ووفقه بعد غفلة، أشكر الله وأحمده الذي أعانني على إتمام هذا العمل، والذي أتمنى أن يكون في المستوى المطلوب.

من نفس ملؤها الاحترام والامتنان، نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة " بويران وردة" لقبولها الإشراف على المذكرة، وعلى النصائح والتوجيهات التي قدمها لأجل تقويمي.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ: " عبد الغني خشه" على دعمه

كما نتقدم بفائق الاحترام والتقدير وجزيل الشكر لجميع الأساتذة الذين رافقونا خلال طورنا الدراسي، وشكرا لكل من يحمل مشعل العلم نورا لكل الآمال القادمة

إهــداء:

أحمد الله على إتمام العمل، وأهدي ثمرات جهدي إلى من قال فيهما الله عز وجل:

"وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا"
سورة الإسراء 24

إلى معنى الطهر والسمو إلي من رسمت لي درب النجاح

إلى من نبع الحنان والعطف والأمل تلك هي " أمي ثم أمي ثم أمي "

أطال الله في عمرها.

من كان سببا إلى وصولي معالي الوجود وجاد علي بالموجود، وتحدي لأجلي كل الصعاب" أبي الغالي" أطال الله في عمره.

إلى الأساتذة المشرفة والمحترمة الدكتورة " وردة بويران"

دون أن أنسى شموع حياتي وصناع ابتسامتي في جميع أوقاتي.

إلى إخوتي وأخواتي

إلى قرة عيني أبناء إخوتي " مايا، مارية، ميسو، لولو، زيزو"

كما لا أنسى كافة أفراد عائلة "نصراوي و دهامشية، ودراوش".

وأعتز بالشكر كل من كانت له بصمة في انجاز هذا العمل المتواضع.

مقدمة

مقدمة:

لو تصفَّحنا الدِّراسات الصَّوتيَّة القديمة لألفيناها قد نالت أحقِّيَّتها وصِحَّتها ممَّا توصَّلت إليه الأبحاثُ العلميَّةُ الحديثة، بما لا يدعُ مجالًا للرَّيبِ على أنَّ التَّغيُّرات الصَّوتيَّة لها قوانينُها الثَّابتة التي لا تحيدُ عنها لغةٌ إنسانيَّةٌ حيَّة، وأنَّ تلك القوانين الصَّوتيَّة لها تأثيراتها النَّاتجة عن عوامِلَ من داخل الكلمة بِتَفاعُلِ الأصوات بعضُها بِبَعْضْ، وعوامِلُ أُخْرى خارجيَّة ناتجةٌ عن تجاوُرِ الكلمات، وبما أنَّ الدَّرس المقطعي الصَّوتي الحديث يتكفَّلُ بتيسير الدِّراسات الصَّوتيَّة، وجعلت النَّص الشِّعْرِيِّ يتَّسِمُ بالتجديد، يقصده العلماء بالدِّراسة والتحليل، إذْ يعدُّ بابًا مَفْتوحًا لِاحْتِمالاتٍ دلاليَّةٍ كثيرةٍ ومُتطوِّرةٍ بِتَطَوُّرِ الْحياةْ.

ولمَّا كان شعر أبو القاسم الشَّابِّي نموذجا للإبداع، ومادَّة للقراءة بما يتيحه من إمكانات دلاليَّة، وتشكيلات صوتيَّة تفاجىءُ المتلقِّي وتستفزُّ فضوله بِانفتاحها على اِحْتِمالاتٍ دلاليَّةٍ مُتَعدِّدَةٍ، قرَّرنا خَوْضَ غِمارِ التَّجْرِبَةِ مع أرْوَعِ ما نَظَمَ أبو القاسم الشّابِّي، فاِخترنا عنوان مذكرة التَّخرج لنيل شهادة الماستر موسوما بـ: (البُنى المقطعيَّة، ودلالاتها في شعر أبو القاسم الشَّابِّي– نماذج مختارة–).

وقد اِقتصرت الدِّراسة على ديوانه"أغاني الحياة"، وتأتي هذه الدِّراسة وفقا لخطة بحث، تمثلت في مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة وملحق، كالتَّالي:

مقدمة، وفيها إطلالة عامَّة حول الدَّرس المقطعي الحديث، ومدى ملائمته لقصائد الشَّابِّي التي أسهمت في بلورة حياته القصيرة، بدلالات إيحائية، ثمَّ عرضنا لخطَّة البحث، فالإشكاليَّة، والدِّراسات السَّابقة، المَنهج، فأهمِّيَّة الدِّراسة وأهدافها.

مدخل: جاء بعنوان مدخل إلى الأسلوبية؛ (تناولنا فيه مفهومها ونشأتها، مبادئها واتِّجاهاتها، وعلاقتها بعلم البلاغة والنَّقد).

الفصل الأوَّل (نظري): المقطع الصوتي في العربية، تناولنا فيه:

أولا- تعريف المقطع:

1 -المقطع لغة واصطلاحا:

أ: الإِتِّجاه النُّطقي:

ب: الإِتِّجاه الفونيتيكي:

ج: الإِتِّجاه الفونولوجي/ الوظيفي:

2-صعوبة تحديد المقطع:

3-أنواع المقاطع في اللُّغة العربيَّة:

أ-المقطع القصير: "ص ح" (cv)

ب-المقطع المتوسط المفتوح: / ص ح ح / C V V /

جـ-المقطع المتوسط المغلق: / ص ح ص / C V C /

د-المقطع الطويل المغلق: "ص ح ح ص" (CVVC)

هـ-المقطع الطويل المزدوج الإغلاق: "ص ح ص ص" (cvcc)

و-المقطع البالِغُ الطُّول المزدوج الإغلاق:

"ص ح ح ص ص"(cvvcc)

4-أهمية دراسة المقطع الصوتي:

5-خصائص النسيج المقطعي في اللُّغة العربيَّة:

الفصل الثَّاني (تطبيقي): بعنوان جماليَّات البُنى المقطعيَّة في النَّماذج الشِّعريَّة المختارة.

أولا: النماذج الشعرية المختارة للدراسة التطبيقية:

ثانيا: الكتابة المقطعية للنماذج الشعرية المختارة:

ثالثا: الجداول الإحصائية لعدد المقاطع الموجودة في النماذج الشعرية وأنواعها:

رابعا: أنواع المقاطع الموجودة ودلالاتها.

خامسا: التجمعات المقطعية في النماذج الشعرية المختارة.

سادسا: دلالة الصوامت والصوائت في النماذج الشعرية المختارة.

سابعا: الإيقاع الداخلي ودلالته في النماذج الشعرية المختارة.

خاتمة: توصَّلنا فيها إلى نتائج الدِّراسة النَّظريَّة التَّطبيقيَّة.

ملحق: عرضنا فيه إلى التَّعريف بالمدوَّنة و صاحبها.

تعدُّ هذه الدِّراسة دراسة أسلوبيَّة صوتيَّة، ذلك أنَّها تنطلق من الصَّوت ودلالته، من خلال بِنْيَةِ الكلمة وما تَحْمِلُهُ مِنْ أصواتٍ مُتَجاوِرَةٍ لتحقيقِ دلالاتٍ لفظيَّةٍ ثُمَّ سياقيَّةٍ مقصودة، يَحْمِلُها الْأُسْلُوبُ الرَّجُلْ، وَيَطْرَحُ هذا الْمَوْضُوعُ الإشكاليَّةُ التَّالية:

بما أنَّ الدِّراسات الصَّوتيَّة تمتدُّ إلى عهد الحضارة اليونانية، فالهندية مع كتاب "الفيدا" لغرض دينِي، ومنذ عَهْدِ (اِبْنْ جِنِّي) و(سيبويه) ... وأبو الأسود الدؤلي الذي أنجاز أعظم خطوة يزال

التاريخ الأدبي يحفظها على جبينه إذ نقط الإعراب بأساليب صوتية أكدت صحتها جل الدراسات الصوتية الحديثة...

فهل الدَّرس الصوتي المقطعي في اللغة العربية يعدُّ دراسةً صوتيَّةً حديثةَ النَّشأة؟ أم أنَّهُ يمتدُّ إلى تاريخ علم الأصوات؟

وبمعنى أدق: هل دراسة المقطع الصَّوتي دراسة قديمة أم حديثة؟ وما الأهميَّة من دراستها؟ وهل له بُنى مقطعيَّة؟ وإن كان كذلك فما تأثيرها على السِّياق النَّصِّي؟ وما هي البُنى المقطعية؟ وما دلالاتها النَّصِّيَّة في نماذج الدراسة؟

لا تعدُّ هذه الدِّراسات بالفريدة من نوعها، ومن الدِّراسات السَّابقة نذكر:

حسام البهنساوي: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث،

حسن ناظم: البُنى الأسلوبيَّة.

وأخرى سيأتي ذكرها في قائمة المصادر والمراجع.

وتهدف هذه الدِّراسة إلى:

وصف جماليَّات الَّتحليل المقطعي من خلال البُنى المقطعيَّة في شعر أبي القاسم الشَّابِّي، ومن خلال أروع ما نظم شاعرنا.

وتعود أسباب اِختيار الموضوع إلى أسباب ذاتيَّة، وأخرى موضوعيَّة؛ ومن الأسباب الذاتِّيَّة نذكر:

رغبة الباحثة في تحليل شعر أبي القاسم الشَّابِّي مقطعيًّا، أمَّا من الأسباب الموضوعيَّة، تشجيع الباحثين للتَّوجُّه في دراساتهم الصَّوتيَّة نحو الشِّعر، لما يحمله من متعة إيقاعيِّة بموسيقاه الإيقاعيِّة...إلخ.

ممَّا سبق، اِقتضت طبيعة الدِّراسة أن تسير بمقتضيات المَنْهَج التَّحليلي الذي مكَّننا من تقصِّي الظَّواهر الصَّوتيَّة الشِّعريَّة وفقا لمبادئ الأسلوبيَّة وصولاً إلى الدلالات السِّياقيَّة للنَّماذج الشِّعريَّة المختارة، وحظر – كذلك – المنهج الوصفي الذي مِنْ خِلالِهِ تَمَكَّنَّا مِنْ وَصْفِ المقاطِعِ الصَّوتيَّة، وتحديدِ أماكِنِ تواجُدِها والتَّفريقِ بين أنواعها لتحديد دلالاتها السِّياقيَّة.

ومنه، تهدف هذه الدِّراسة إلى تصوير جماليَّات قصائد أبو القاسم الشَّابِّي، بدراسة أسلوبيَّة صوتيَّة، وَكُلِّي أَمَلٌ أنْ تُجيبَ دِراسَتِي هذه عَنْ أسئلةِ الدَّارسينَ وَلَوْ بالْقَليلْ ، فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمن الشيطان أو من نفسي...

مدخل إلى الأسلوبية

أولا: تعريف الأسلوبية ونشأتها.

ثانيا: بين البلاغة والأسلوبية.

ثالثا: الأسلوبية والنقد الأدبي.

رابعا: الاتجاهات الأسلوبية.

خامسا: الظواهر الأسلوبية.

أولا- تعريف الأسلوبيَّة ونشأتُها:

الأسلوبيَّة أو "علم الأسلوبيَّة"، علمٌ لغويٌّ حديث يبحث في الوسائل اللُّغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه الأدبيَّة، والشِّعرية، وتميِّزه عن غيره.. إنَّها تتقرَّى الظَّاهرة الأسلوبيَّة بالمنهجيَّة العلميَّة، اللُّغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغويَّة، تدرسها في نصوصها وسياقاتها[1].

أثَّر ازدهار علم اللُّغة الحديث على يد **"فرديناند دي سوسير " (1857-1913م)** على أحد تلاميذه، وهو **"شارل بالي" (1865- 1942م)** لدراسة الأسلوب، بالطُّرق العلميَّة اللُّغوية، إذ اِستهوته بنيويَّة اللُّغة، وفي عام **1902م** نشر كتابه في "**الأسلوبيَّة الفرنسيَّة**" وفي عام**(1905م)** أصدر كتابه "المُجْمِلْ في الأسلوبيَّة" واللَّذان أقامهما على الوجدانيَّة، وتعبيريَّة اللُّغة، وقد اعتبرت محاولتُهُ اللَّبنة الأولى في صرح الأسلوبيَّة العلميَّة[2].

أمَّا "**الأُسْلُوبْ**" في كلام العرب قديما، فقد جاء في لسان العرب "**لِابن منظور**": "ويقال للسَّطر من النَّخيل: أُسْلُوْبٌ، وكلُّ طَرِيْقٍ مُمْتَدٍّ ، فهو أُسْلُوْبٌ والأُسْلُوْبُ طَرِيْقٌ، ووَجْهٌ، ومَذْهَبٌ ، ويُقَالُ: أَنْتُمْ في أُسْلُوْبٍ سَوَاْءٍ، وجَمْعُهُ أَسَالِيْبٌ"[3]. ويورد اِبن منظور لفظة الأسلوب بالضَّم أيضا

---

[1]- ابن ذويل عدنان: اللُّغة والأسلوب، ط2، دار مجدلاوي، عمَّان، 2006، ص 131.

[2]- المرجع نفسه، ص 132.

[3] - إبن منظور: لسان العرب، مادة "سلب" ، دار صادر، بيروت، 1994م، ص 155.

فيقول: "يُقَالُ أَخَذَ فُلَانٌ في أساليب من القَوْلِ ، أي: أَفَانِيْنَ مِنْهُ، وأنَّ أَنَفَهُ لفي أُسْلُوبٍ إذا كان متكبِّرًا"[1].

وجاء في "القاموس المحيط **(للفيروز اَبادي)**: "الأُسْلُوْبُ، الطَّرِيْقُ، وعُنُقُ الأسد والشُّمُوْخُ في الأَنْفُ"[2].

وإذا كان العرب قد أخذوا معنى الأسلوب من بعض ما ذكرناه، فإنَّ الغربيِّين "أخذوه من اللَّفظ اللاَّتيني "**Stylus**" الذي يعني المَثْقَبْ الذي يُكْتَبُ به فقالوا: ("**Style**"، "**Estilo**"، ومنه أخذوا أيضا القلم فقالوا: " **Stylo**"، فأخذوا الجزء الذي هو أداة الكتابة، وأطلقوه على الكل الذي هو الكيفيَّة الخاصَّة للكتابة نفسها ولكيفيَّة التَّعبير عن الأفكار)[3].

أمَّا في الإِصطلاح ، فقد تنوَّعت التَّعاريف بتنوُّع طبيعة الدَّارسين فنجد مثلا:

1. الأسلوب هو السُّلوك (عالم النَّفس).
2. الأسلوب هو المتحدِّث المتكلِّم (عالم البلاغة).
3. الأسلوب هو الشَّيء الكامن (الفقيه اللُّغوي).
4. الأسلوب هو الفرد (الأديب).
5. الأسلوب هو المتكلِّم الخفي أو الضِّمني (الفيلسوف).

---

[1]– إبن منظور: لسان العرب، مادة "سلب"، المرجع نفسه، (ص ن).

[2]– الفيروز آبادي محمد: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1003، ص 125.

[3]– مرتاض عبد المالك: الكتابة من موقع العدم، تساؤلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط، د ت)، ص 87– 88.

6. الأسلوب هو اللُّغة (اللِّساني)[1].

وهذا ما يدفعنا إلى اعتبار مفهوم الأسلوب بأنَّه ذو طبيعة زئبقية يصعب تحديدها بدقَّة ولكي يكون أيُّ تحديدٍ جامعا وكاملا لابدَّ أن يستوعب كلَّ أشكاله وأَنماطه وآثاره، ووظائفه التَّواصليَّة النَّفسيَّة والاِجتماعيَّة والجماليَّة، التي تتخطَّى الدَّلالات القريبة إلى الدَّلالات البعيدة، وتتجاوز أنساقه السِّيميائيَّة اللِّسانيَّة، إلى سياقاته التَّداوليَّة، وهذا لا يعني في النِّهاية العجز عن وصف حقيقة حضوره في أيِّ خطابٍ لتحقيق أدبيَّته، ولكن العناصر اللَّامتناهية مع العناصر الحيادية النَّصيَّة غير الأسلوبيَّة، واستحالة الاِحتفاظ بحرارة تعبيره عند عزل بعض مكوِّنات مستوياته عن بعض، ومن ثمَّ لا يمكن الإحاطة بمفهومه في مقولة واحدة تختصر حقيقته مهما تفنن المتفنِّنون في عمق الطَّرح وإحكام الصِّياغة[2].

ويعرِّف **(ابن خلدون)** الأسلوب في المقدمة بقوله: "عبارة عن المنوال الذي تُنسج فيه التَّراكيب أو القوالب التي تُفْرَغُ فيه" [3].

ويُعرَّفُ الأسلوب أيضا على أنَّه الطَّريقة التي يستعملها الكاتب في التَّعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيَّته الأدبيَّة المميَّزة عن سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات، ويأتي

---

[1]– فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوب لسانية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ/ 2003م، ص 26.

[2]– معمر حجيج: اِستراتيجية الدَّرس الأسلوبي، دار الهدى ، 1428هـ/ 2007م، ص 5.

[3]– إبن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، ط4، د ت، ص 570– 571.

بالمجاز والإيقاع وذلك قصد التَّعبير بهذه الطَّريقة عن قناعاته ووجدانيَّاته، والقصد من إيراد الكلام في نسق معيَّن هو التَّأثير في المتلقِّي الذي سيشارك المُرسِلَ أفكاره بعد اقتناعه بالفكرة والأسلوب[1].

و**(بيار جيرو يراه)** "الطَّريقة في الكتابة وهو :"استخدام الكاتب لأدوات تعبيريَّة من أجل غايات أدبيَّة"[2].

ما نستطيع فهمه أنَّ كلُّ استخدام لغويٍّ غيرُ مقصود يخرج عن إطار الأسلوب، ولا يمكن عدُّهُ إنشاءًا أدبيًّا، فالمقصديَّة شرط ضروريٌّ عند "**جيرو**" لوصف نسق لغوي ما بأنَّه أُسْلُوْبٌ.

فالأسلوب يمكنه أن يتحقَّق ويظهر عندما يتجاوز المُرسِلُ دائرة الإبلاغ إلى دائرة التَّأثير والإِنفعال[3].

أمَّا **(جون كوهين)** فالأسلوب عنده هو نوع من المجاوزة الفرديَّة أو هو طريقة في الكتابة تكون خاصَّة بِمُؤَلَّفٍ واحد[4].

إذن: "فالأسلوبيَّة طريقة الكتابة في التَّعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة من خلال

---

[1]– أحمد شايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية ، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1996، ص 40– 41.

[2]– بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبيَّة، تر: منذر العيَّاشي، مركز الأنماء القومي، بيروت، د ت، ص 34– 37.

[3]– بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النَّقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 2006، ص 156.

[4]– جون هوكين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد المتولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 155.

هذا الموقف عن الشَّخصيَّة الأدبيَّة لهذا الكاتب المنشئ وتفرُّدها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات وتنظيمها"[1].

1 الأسلوبيَّة في الدِّراسات اللُّغوية الحديثة:

يذهب جلُّ الباحثين والمهتمِّين بحقلي النَّقد والدِّراسات الأدبيَّة إلى القول بأنَّ للسانيَّات "**دي سوسير**" الأثر الكبير في نشأة المناهج النَّقدية النَّسقيَّة واتِّجاهاتها للوصف والتَّحليل في مقاربة النَّصوص الأدبيَّة واستصدار الأحكام التَّابعة في الغالب من تأثير السِّياقات الخارجيَّة على النُّقَّاد سواء أكانت هذه السياقات تاريخيَّة أم خارجيَّة[2].

فالأسلوبيَّة تعدُّ أحد فروع علم اللُّغة الحديث فرواجها يعود إلى تلميذ **(دي سوسير شارل بالي)** الذي على يده تأسَّست الأسلوبيَّة على رأي الكثير من الباحثين، وهي عنده ليست معنيَّةً بدراسة أساليب فن الكتابة ولا بإكتشاف الخصائص الجماليَّة للأساليب الأدبيَّة ولكنَّها تخصُّ ميدان اللُّغة كلَّها، وكلُّ الظَّواهر اللِّسانيَّة بداية من الأصوات وانتهاءًا عند أصول التَّراكيب.

فالأسلوبيَّة تبحث عن الخصائص الفنِّيَّة الجماليَّة التي تميِّز نص عن آخر أو كاتب عن آخر، من خلال اللُّغة التي تحملها خلجات نفسه، وخواطر وجدانه.

قياسا على هذه الأمور تظهر المميِّزات الفنِّيَّة للإبداع، إذ منها تستطيع تمييز إبداع عن إبداع آخر انطلاقا من لغته الحاملة له بكل بساطة ومن ثم فالأسلوبيَّة تحاول الإجابة عن السؤال كيف الكاتب تضمن خلاصة اللُّغة؟ إذ بها ومنها يتأتَّى للقارئ اِستحسان النَّص أو اِستهجانه كما تأتَّي له

---

[1]– المرجع نفسه، ص 156.

[2]– عبد السلام المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب، الدار العربيَّة للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص 20.

النَّص أيضا الوقوف على ما في النَّص من جاذبيَّة فنِّيَّة تسموا بالنَّص إلى مطاف الأعمال الخالدة والأسلوبيَّة من المناهج التي تبنَّت الطرح النَّسقي انطلاقا من مؤسِّسها **(شارل بالي)**[1].

فيُعرِّف الأسلوب التَّعبيري "هو العلم الذي يدرس وقائع التَّعبير اللُّغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التَّعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللُّغة عبر هذه الحساسية" [2]. فقد ركز بالي على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل.

فاللُّغة هي الأساس الذي تقوم عليه الدِّراسات الأسلوبيَّة، وهي الأداة الأولى التي ترتكز عليها الأسلوبيَّة في تحليل النَّصوص الإبداعية والكشف عن مظاهر الجمال فيها، وعلى الرغم من العلاقة الوثيقة التي تربط علم اللُّغة بالأسلوبيَّة، إلا أنَّ الفرق بينهما كبير وملموس من حيث مادة الدِّراسة وهدفها، فعلم اللُّغة يتناول بالدِّراسة اللُّغة العادية المنطوقة والتي يستخدمها المجتمع في حياته اليومية الاعتيادية أداة للاتصال. أما علم الأسلوب فهو يتعدى اللُّغة المتداولة في المجتمع إلى الأنماط اللُّغويَّة الفرديَّة المتم يِّزة بما فيها من اِنحرافات لغويَّة لافتة ومتميِّزة على المستوى الفردي.

وهكذا فأنَّ الأسلوبيَّة ترتكز على اللُّغة الأدبيَّة لأنَّها تمثل التميز في الأداء على المستوى الفردي عن وعي واختيار الاِنحراف على المستوى المألوف للغة.

وعلى هذا الاعتبار فأنَّ اللُّغة تدرس ما يقال، أما الأسلوب فهو يدرس كيف يقال، وبما أنَّ الأسلوب يتخذ اللُّغة أساسا للتحليل الأسلوبي، فأنَّه يعتمد دراسته المستويات اللُّغوية مبدأ لفهم

---

[3]– يُنظر: المرجع نفسه، ص 20.

[2]– صلاح فيصل: عمل الأسلوب وإجراءاته، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص 18.

النَّص الأدبي، آخذ بعين الاعتبار كيفية استخدام اللُّغة في العمل الأدبي، بشكل اختياري وإداري ومتميز.

وهكذا فإنَّ الأسلوبيَّة تتجاوز مجرد نقل المعنى إلى عمق الاستعمال اللُّغوي المتمثل في وضع الكلمات في أنَّساق معينة، وكيفية انضمامها، وانتظام الجمل والفقرات، ورسم الصور، وانتظام ذلك كل مع المعنى، فالكلمة هي مادة التشكيل الفني لدى الأديب، بمعنى أنَّه كلما اشتد طموح علم الأسلوب ليصبح علم التَّعبير كلما اقترب مرة أخرى من منطقة اللُّغة والأدب، باعتبارهما تعبيرا عن طبيعة الإنسان وعلاقته بالعالم، فالعلاقة القائمة بين الأسلوب واللُّغة هو التَّعبير اللُّغوي[1].

فالموقف الواحد يمكنه أنَّ يفرز عدة أساليب معبرة عنه يترجم كل أسلوب عقلية صاحبه وقناعاته ونظريته إلى الحياة، وليصوغها في قوالب لغوية تعكس تلك الفلسفات الحياتية.

وبصورة أخرى عرفت الأسلوبيَّة على أنَّها "علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسِّمات التي تميز النَّص الأدبي بطريقة التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدِّراسة الأسلوبيَّة"[2].

---

[1]– خليل مطران: المنهج الأسلوبي في دراسة النَّص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، 1994، المجلد 2، العدد8، ص 113.

[2]– محمد عزام، فتح الله سليمان: الأسلوبيَّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص 32.

وخلاصة القول أنَّ البحث الأسلوبي يتَّخذ بالأساس لغة النَّص مدخلا رئيسيا له إذن "تتفق كلُّ الاتِّجاهات الأسلوبيَّة على أنَّ المدخل في أية دراسة أسلوبيَّة ينبغي أنَّ يكون لغويا فالأسلوبيَّة تفي دراسة النَّص الخطاب الأدبي من منطق لغوي"[1].

فالشكل موضوع مهم في الدِّراسات البنائية الحديثة، وما الأدب إلا عناصر تتضافر لتخلق الجمال، وما اللُّغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أنَّ نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها [2]. إذن فالمحلل الأسلوبي يجب عليه أنَّ يبقى وبقوة في وسط الأشكال والمكونات اللُّغوية والكلامية الإيحائية، فتلك هي المادة التي يجب دراستها كما يرى **(جورج موليننيه)**.

2 بين البلاغة والأسلوبيَّة:

أ. علم البلاغة علم لغوي قديم أما علم الأسلوب فحديث.

ب. أفق الدِّراسة الأسلوبيَّة أوسع من أفق الدِّراسة البلاغية.

ج. البلاغة تدرس مسائلها بعيدا عن الزمن والبيئة، أما الأسلوبيَّة فأنَّها تدرس مسائلها بطريقتين:

- طريقة أفقية: أي علاقات الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد.
- طريقة رأسية: أي تطور الظاهرة الواحدة على مر العصور.

د. عندما تدرس البلاغة قيمة النَّص الفنية فأنَّها تحاول أنَّ تكشف مدى نجاح النَّص المدروس في تحقيق القيمة المنشودة وترمي إلى الإبلاغ بوصاياها التقييمية، أما الأسلوبيَّة فأنَّها تعلل الظاهرة الإبداعية بعدائيات وجودها وإبراز خواص النَّص المميزة له.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 33.

[2]- ريمون طحان: الألسنية العربيَّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981، ج2، ص 116.

هـ. البلاغة غايتها تعليمية ترتكز على التقويم، أما الأسلوبيَّة فغايتها التشخيص والوصف للظواهر الفنية.

وعليه يتضح لنا من خلال هذه النقاط التي قارنا فيها بين البلاغة والأسلوبيَّة إلا أنَّه لا تنفي أنَّ البلاغة هي الأم، والأساس في ظهور الأسلوبيَّة وأنَّ الأسلوبيَّة استفادت من البلاغة كثيرا، وعليه فالأسلوبيَّة هي الوريث الشرعي للبلاغة[1].

3 الأسلوبيَّة والنَّقد الأدبي:

أنَّ الأسلوبيَّة من المقاربات التي اقتصرت في دراستها للنص الأدبي على ج انبه اللُّغوي ومن هنا فأنَّ الجانب اللُّغوي هو مجال الباحث الأسلوبي أمام ما يتَّصل بالأثر الجمالي أو التحليل عمل الشَّاعر أو الرِّوائي أو المسرحي وجد انيا وجماليا وموقعا أو سواه فكلُّ ذلك يكوِّن مهمَّة النَّاقد الأدبي بعد ذلك بصفة أكثر شموليَّة وذلك ما يطَّلع به النَّقد بشتَّى اتِّجاهاته[2].

وفيما يتَّصل بعلاقة الأسلوبيَّة بالنَّقد هناك ثلاثة اتجاهات هي:

الاتجاه الأول: يرى أنَّ الأسلوبيَّة معايرة النَّقد الأدبي، ولكنها ليست وراثية له وسبب ذلك أنَّ اهتمام الأسلوبيَّة ينصب على لغة النَّص ولا يتجاوزها فوجَّهتها في المقام الأول وجهة لغوية أما النَّقد فاللُّغة هي احد العناصر المكونة للأثر الأدبي فالأسلوبيَّة قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى

---

[1]– ناظم حسن: البنى الأسلوبيَّة، دراسة في "أنَّشودة المطر" للسَّيَّاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 17.

[2]– عبد السلام المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب، الدار العربيَّة للكتاب، ط2، 1982، ص 20.

تقييم الأثر الأدبي بالإحكام إلى التاريخ، بينما رسالة النَّقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب ففي النَّقد بعض ما في الأسلوبيَّة وزيادة وفي الأسلوبيَّة ما في النَّقد إلا بعضه.

ويرفض هذا الاِتِّجاه أنَّ تكون الأسلوبيَّة منهجا شاملا لكل أبعاد الظاهرة الأدبيَّة، إذ أنَّها تكتفي بتقرير الظواهر الصَّوتيَّة والدلالية والتركيبية والإيقاعية، لا تقول هذا جيد وهذا رديء، و إنَّما تقول هكذا أجد صلة اللُّغة بالنَّص بناء، وتنظيما وسياقات وأساليب.

الاِتجاه الثاني: يرى أنَّ النَّقد قد استحال إلى نقد الأسلوب وصار فرعا من فروع علم الأسلوب ومهمته أنَّ يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة.

الاِتجاه الثالث: ينظر إلى أنَّ العلاقة بين الأسلوبيَّة والنَّقد الأدبي هي علاقة قائمة على ما يمكن أنَّ يقدمه كل طرف لآخر، فكلاهما يستطيع أنَّ يمد الآخر بخيرات متعددة استقاها من مجال دراسته[1].

[1]– رابح بوحوش: اللِّسانيَّات وتحليل النُّصوص، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2007، ص 55

4 اتِّجاهات الأسلوبيَّة:

تعددت الاِتِّجاهات الأسلوبيَّة وتشعَّبت موضوعاتها منذ ظهورها مطلع القرن الماضي، وساهم هذا التَّشعُّب في إثراء الدَّرس الأسلوبي فقد كأنَّ التوسع أثر كبير، حيث مس جميع المناحي والاِتِّجاهات الإنسانية فكأنَّ بذلك مجالا مفتوحا للإبداع، ومن أهم وأبرز هذه الاِتِّجاهات ما يلي:

أ. الأسلوبيَّة الوصفيَّة التَّعبيريَّة (شارل بالي) (1865- 1947م):

لقد كانَ المَنهج المعياري الذَّاتي السَّائد في الدِّراسات اللُّغوية السَّابقة ، ولكن سرعان ما قامت الثَّورة على هذا المَنهج الكلاسيكي التي جاءت من خلال النظريَّة الأسلوبيَّة التَّعبيريَّة الوصفيَّة. وهي الاِتِّجاه الأوَّل في الأسلوبيَّات ، والذي دعا إليه ووضع أسسه العالم (**شارل بالي) 1865- 1947** التِّلميذ اللُّغوي الشَّهير لفرديناند دي سوسير **1807- 1913** وإذا كان سوسير مؤسِّس علم اللُّغة الحديث فـإنَّ بالي هو مؤسِّس الأسلوبيَّة الحديثة، معتمدا على ما جاء به أستاذه، ومتجاوزا له، متَّبعا في ذلك منهجا وصفيا قائما على جمع العيِّنات حول الظَّاهرة المدروسة، وتحليلها وإخضاعها للمَنهج الإحصائي، قبل الوصول إلى نتائج علميَّة[1].

إذ يعني أنَّ أسلوبيَّته سارت على المنهج الوصفي، الذي يقوم في تحليله للظَّاهرة اللُّغوية على جمع وتحليل العناصر اللُّغوية.

اِهتم بالي في أسلوبيَّته التَّعبيريَّة بالجانب الأدائي للُّغة الإبلاغيَّة، من خلال تأليف المفردات والتَّراكيب اللُّغوية، ورصدها جنبا إلى جنب، انطلاقا ممَّا يمليه وجدان المؤلِّف، وبذلك تعتبر

---

[1]- أحمد درويش: دراسة بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 32.

التَّراكيب اللُّغوية حاملة لمضمون عاطفي مشحون دلاليًّا ، يجعل المتلقِّي يتأثَّر به عندها يبقى الخطاب من خلال لغته المشكَّلة لبنيته الخارجيَّة، ما دام "موقف التحليل الأسلوبي عند بالي هو الخطاب اللِّساني بصفة عامة، ولكن يحصر مجال الأسلوبيَّة في قيم الإخبار التي يشتمل عليها الحدث اللُّغوي بأبعاده الدَّلاليَّة والتَّعبيريَّة والتَّأثيريَّة" [1]. إلى المتلقِّي للخطاب، كما حصر بالي أسلوبيَّتهُ في اللُّغة العامِّيَّة لغة التَّواصل اليومي، مبعد اللُّغة الأدبيَّة ومن هنا ك ان "الأسلوب" عنده هو تتبُّع السِّمات والخصائص داخل اللُّغة اليوميَّة المنطوقة، ثمَّ الكشف عن الجوانب العاطفيَّة الوجدانيَّة والاِنفعاليَّة التي تُميِّز أداءًا من آخر[2].

يقول بالي "تدرس الأسلوبيَّة وقائع التَّعبير اللُّغوي من ناحية مضامينها الوجدانيَّة، أي أنَّها تدرس تعبير الوقائع للحساسيَّة المعبَّر عنها لغويًّا، كما تدرس فعل الوقائع على الحساسيَّة"[3].

هذا التعريف يقودنا إلى القول: أنَّ الموقف الوجداني المعبَّر عنه بوسائل لغويَّة، يصير كلامًا الذي لا يلتصق بمؤلَّف معيَّن، حيث يشير بالي إلى الوقائع السَّامَة، وعلاقاتها بالمجتمع وطريقة تعبيره.

ومن هنا كانت أسلوبيَّة بالي لسانيَّة بحتة، ابتعدت عن الأدب كمجال للدراسة بمعايير النَّقد الأسلوبي، واهتمت قبل ذلك باللُّغة العامية والشائعة، حيث ركزت على اللُّغة معتمدا على الج انب التَّأثيري ليس من حيث هي اِستعم ال أو أداء فردي، وإنَّما من حيث هي ظاهرة قائمة في اللُّغة في

---

[1]– نور الدين السد: الأسلوبيَّة وتحليل الخطاب، ج1، ص 64.

[2]– رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1993، ص 31.

[3]– عبد السلام المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب، ص 12.

حدِّ ذاتها، مبيِّنًا المَنهج الذي يمكننا من تتبُّع الشَّحن في اللُّغة بموازنة الأنماط التَّعبيريَّة الأساسيَّة في اللُّغة نفسها، أو أن نقارن بين وسائل التَّعبير فيها بأخرى في لغة مغايرة[1].

ب. الأسلوبيَّة التكوينية النَّقدية أو النفسية: ليوسبيتزرز (1877-1960):

ينسب هذا الاِتِّجاه إلى **ليو سبيتزرز** الذي يعدُّ مصمِّم الأسلوبيَّات النَّقدية بتأثير من **"كارل فوسلر"**، والأسلوبيَّات التَّكوينية تدل من قائم الكلام أي الو قائع اللُّغوية التي تبرز السِّمات الأصلية لكاتب أو كتاب معين فهو اتجاه جاء تميزه المعالجة النَّقدية والاِصطناعية " بالحدس" والشَّرح والتَّأويل لذلك فهو يسمَّى عند بعض الأسلوبيِّين "بأدب الأسلوب"، أو أسلوب النَّقد، واللاَّفت للاِنتباه في الأسلوبيَّات النَّقدية هو أنَّ **"سبيتزرز"** يرفض التَّقييم التَّقليدي بين دراسة الأدب ودراسة اللُّغة معتمدا الحدس للتَّوغل في عمق الفعل الأدبي الذي ينتمي إليه من خلال أصالة الشكل اللِّساني، أي الأسلوب وقد استطاع **"ليو سبيتزرز"** برؤيته هذه أن يحدث انقلابا فكريا في تاريخ اللِّسانيَّات والنَّقد الجامعي[2].

ويصرُّ سبيتوز على البحث في الأسلوب من خلال الذات المبدعة وخصوصيتها الفردية في سياق جماعي تاريخي، يساهم في رسم الأسلوبيَّة بميزات خاصة تبعا لما تمليه الظروف المختلفة، "فالأسلوب خصوصية شخصية في التَّعبير والتي من خلالها تتعرف على الكاتب، وذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية"، إذ ترصد الأسلوبيَّة الفردية علاقات التَّعبير بالمؤلف لتدخل، من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجب بموجبها الأسلوبيَّة،

---

[1]- يُنظر: موسى سامح رباعية: الأسلوبيَّة- مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي، الكويت، 2003، ص 11.

[2]- بوحوش رابح: اللسانيات وتحليل النَّص، الكتاب الحديث، عنابة، 2007م.

في علاقة المؤلف بنصه، تأثيرا تأثر بآراء **"كارل فوسلر"** حيث يتقصى سبيتزرز روح المؤلف في نصه بالمزج بين ما هو نفسي، وما هو لساني[1].

جنحت الأسلوبيَّة إلى الإغراق في ذوات المبدعين يظهر حاليا، ما دامت تهتم بالجوانب النفسية، في إطار الجماعة بكل ظروفها التي تحيا ضمنها، جاعلة في أسلوب الكاتب في انحرافه عن السَّائد والمألوف حقلا للدِّراسة والبحث والتَّقصِّي يقول سبيتزرز متسائلاً: بما أنَّ أحسن مدخل لنفسيَّة أمَّة هو أدبها، وبما أنَّ أدبها لابد وأن يكون لغتها كما دوَّنها خيرة المتكلِّمين بها، أفلا يجوز لنا أن نأمل في أن نضع أيدينا على روح الأمَّة من خلال اللُّغة الأدبيَّة الكبرى[2].

كما يهتم هذا الاتِّجاه بدراسة الوسائل الأسلوبيَّة في النُّصوص الأدبيَّة باعتبارها صور عقليَّة تعبِّر عن شخصيَّة الفرد المبدع وواقعه، في مرحلة كتابتها، وتبحث في الذَّوق اللُّغوي والكفاءة الفنِّيَّة للمبدع وأثرهما في الجوانب الجماليَّة للأسلوب في ضوء تفرُّد الأعمال الأدبيَّة وتفرُّد أصحابها وتعدُّ أكثر الاتِّجاهات الأسلوبيَّة تأثيرا في الحركة النَّقدية.

ج. الأسلوبيَّة الوظيفية: رومان جاكسون (1896-1982).

يعرِّف جاكسون الأسلوبيَّة على أنَّه بحث متميز عن بقية الخطابات الأخرى، هذا من جهة ومن جهة أخرى على أنَّه متميز عن الفنون الإنسانيَّة، ومنه فمجال بحثها هو الأسلوب الفنِّي للخطاب المتميز عن غيره من أصناف الخطابات الأخرى، فهي تشترك مع الأدب في كونها مادة للتَّعبير وتختلف عنه **(الأدب)** في الطَّريقة والشَّكل التَّعبيري.

---

[1]- حسن ناظم: البنى الأسلوبيَّة، مرجع سابق، ص 34.

[2]- شكري عياد: اتِجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996، ص 128.

فالأسلوبيَّة متأثِّرة في أطروحاتها باللِّسانيَّات الحديثة، وعلوم الأصوات، الصَّرف، التَّراكيب، وذلك من أجل التواصل إلى ما يحمله النَّص من دلالات وإيحاءات، وذلك استمده جاكبسون من اللِّسانيَّات باعتبار الأدب مجال خصب رفيع لدرجات الجمال والتميز، وبهذا فالأسلوبيَّة الوظيفية اكتسب مبدأ العلم والصرامة لأنَّها تدرس الأسلوب في ظل البنى اللُّغوية وهذه الأخيرة تنطوي تحت الظاهرة الأدبيَّة، وبهذا يمكن أنَّ نطلق على النَّص بأنَّه كل متكامل أو بنية نصية متكاملة.

فالأسلوبيَّة الوظيفية منهجها دراسة النُّصوص الأدبيَّة بمعزل عن كل السياقات سواء أكانت تاريخية أو نفسية، حيث تجد شعار جاكسون في ذلك "الأدب أبعد من المعنى والعمل الأدبي يمثل كلب طرائف الأسلوب وأنَّ الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب"[1].

كما نجد تركيز جاكبسون على الوظيفة الشِّعريَّة لأنَّها تعتبر من الوظائف المهمة للنص الأدبي، كما تخضع العملية اللِّسانيَّة أيضا لعامل الإِنتقاء والاختبار، إذ نجد المخاطب يختار الألفاظ الأدبي، كما تخضع العملية اللِّسانية أيضا لعامل الإِنتقاء والاختبار، إذ نجد المخاطب يختار الألفاظ التي تناسب مقامه ويتنقَّاها ويستعملها بعيدا عن الغموض الذي يضع المتلقي في دهشة من النَّص.

وقد استفاد جاكبسون من نظرية التواصل اللفظي التي قام فيها بالتفريق بين دراسة الأدب، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، وهو يرى بأنَّ هناك فرقا بين مستوى اللُّغة، ومستوى الرمز،

---

[1]– يُنظر: ربابعة موسى سامح ، الأسلوبيَّة – مفاهيمها وتجلِّياتها–، ص 12.

تركز اهتمام جاكبسون على الرسالة (النَّص)، داعيا إلى التفريق بينها وبين الرمز (اللُّغة التَّعبيرية).

ونجد جل اهتمام جاكبسون بالرسالة لأنَّها تمثل الدِّراسة الفاعلية التي نستنتج من وضع الوسائل التَّعبيرية الشعرية في اللُّغة.

توقف جاكبسون في دراسته للأصوات عن العلاقة بين الصوت والمعنى وأنَّ هناك علاقة الوسائل التَّعبيرية الشعرية في اللُّغة.

توقف جاكبسون في دراسته للأصوات عن العلاقة بين الصوت والمعنى وأنَّ هناك علاقة تجمعهما أو علاقة تفارقهما (مغايرة)، وفي ضوء هذه العلاقات تحدث عن التوازي واعتبره من أهم المبادئ في تحليله للشعر، وأنَّ الوزن هو الذي يحدد ويضع هذا التوازن لأنَّه أساس وبنية البيت الموسيقية والوحدة التعليمية واعتبر جل الأصوات في تحليل الشعر تعتبر حالة أسبق من الدلالة[1].

وعليه نجد دور المتلقي الذي أهميته الأسلوبيَّة في عملية التواصل، إذ جاءت أسلوبيَّة التلقي وأعطته حقه، واهتمت به.

[1]– بلمليح إدريس: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1955، ص 19–37.

د. أسلوبيَّة التلقي والارتياح: (ميشال ريفاتير).

أنَّ الأسلوبيَّة البنيوية مسلكا جديدا في متناول الأسلوبيَّة مع **(ميشال ريفاتير)**، حيث سطر خطواته في كتابه محاولات في أسلوبيَّة البنيوية "سنة **1971م** والذي أقر فيه أنَّ الأسلوبيَّة تقوم على تحليل النَّص الأدبي لأنَّه يعتمد على الخيال، فالخطاب الأدبي يستوقفك قبل أنَّ تخترقه وذلك أنَّ بعض الظواهر اللُّغوية تكتسي رداء متميز وطريف فهو يعرف الأسلوب بقوله "الأسلوب إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الإنتباه إليها بحيث إذا عقل عنها شوه النَّص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أنَّ الكلام يعبر، والأسلوب يبرز"[1].

ومنه فالقضية التي طرحها **(ريفاتير)** تقوم على مبدأ الاختبار، والإنتقاء في عملية الإنشاء ثم المعالجة والقراءة، فهذا الأخير يعود بنا إلى قول **(شكري عيَّاد)**:

"خلاصة القول أنَّ هذا الاعتماد المشترك بين المسلك الأسلوبي وإدراكه هو لب المشكلة، بحيث أجد من الصواب استخدام هذا الإدراك لتعين الواقع الأسلوبيَّة في الحديث الأدبي"[2].

فريفاتير يرى أنَّ الرسالة الأدبيَّة لا تحقق ذاتها ألا بتواصلها مع متلقيها، فالباث والمخاطب هما طرفي عملية الإخبار حسبه.

إنَّ أسلوبيَّة ريفاتير ترتكز على التواصل إطلاقا من كون الأسلوب يحمل طابع شخصية المؤلف فإذا كأنَّ هذا الأخير أي المؤلف يوصل المعنى بأوضح وأحسن وأجمل السبل لتحقيق التواصل وذلك نوفر الأسلوب، وإذا فشل الكاتب أو المؤلف فسقط التواصل وأنَّعدم معه الأسلوب.

---

[1]– عبد السلام المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب، ص 66.

[2]– عياد شكري محمد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 134.

فأسلوبيَّة التَّلقي تدرس السِّمة التَّعبيريَّة التي تنقل المعلومات فهي تعتبر فنًّا لغويًّا يتوفَّرُ التَّعقيد، وهنا يظهر الاِختلاف بين "**جاكبسون وريفاتير**" فالأوَّل يعتمد التَّحليل الأسلوبي عند مدار التحليل اللِّساني، والثَّاني يتجاوزه إلى التَّداول، فنظريَّة ريفاتير تعتمد على وجهة المتلقِّي، وذلك بإضفاء عنصر المفاجأة، فالقيمة تتناسب مع حدَّة المفاجأة التي تحدثها، وهنا يرى بأنَّ خرق أفق انتظار المتلقِّي أو القارئ يعمِّق الطَّاقة التَّأثيريَّة للخطاب ويعزِّزُ فاعليَّته ونجاعته حيث يقول: **(بيار جيرو)** "الأسلوب توتُّرٌ ذبذبيٌّ بين لذَّة التَّقيل وخيبة الاِنتظار لدى القارئ"[1].

فريفاتير ينظر إلى الأسلوب في ضوء المفاجأة،وهو انحرافٌ داخليٌّ عن السِّياق و يرتكز إذا عن السِّياق فهو حسبه يمنع الخروج عن القاعدة اللِّسانيَّة وهو السِّياق، ويتمثَّل في رصد التَّعارضات التي تطرحها البنى اللِّسانيَّة في النَّص.

وفي هذا الصَّدد وظَّف **ريفاتير** في قول الشَّاعر كورني "عتمة مضيئة تسقط نجوما"، فهنا جمع الشَّاعر العتمة مع الضَّوء، وهذا أحدث منبه أسلوبي يستدعي استجابةً من المستقبل، فعنصر المفاجأة إذا عنده هو تجسيدٌ للاِنحراف.

---

[1]– بوحسون حسن: الأسلوبيَّة والنَّص الأدبي، الموقف الأدبي، المجلة الأدبية، العدد 378، تشرين الأول، دمشق، 2002، ص 45– يُنظر : عبد السلام المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب، ص 68.

5 الظواهر الأسلوبيَّة:

الكلام لا يمكن أنَّ يكسب صفة الأسلوبيَّة "إلا إذا تحققت فيه جملة من الظواهر أو المسالك التَّعبيرية التي يُؤْثِرها الشَّاعر أو الأديب دون بدائلها التي يمكن أنَّ تَسُدَّ مسدَّها"[1] وتتمثَّل هذه الظَّواهر في:

أ. السِّياق والنسق:

يُشكِّلُ السِّياق المحور الرَّئيسي للدِّراسة اللُّغوية والبلاغيَّة والتَّفسيريَّة على حدٍّ السَّواء، فالقدماء أعلو من شأنَّه، وبحثوا من خلاله جملة من القضايا والأخبار، وإن لم يتناوله كظاهرة دلالية تسهم في تحليل النَّص على اختلاف أساليبه وموضوعاته.

ويشير المعنى اللُّغوي والاِصطلاحي للسِّياق إلى التَّتابع والتَّسلسل، وفيه جانب كبير من التَّلاؤم الذي يظهر من خلال سوق الإبل، وما يضفيه ذلك من جمال وروعة ، وحال هذا المشهد هو ذاته حال الألفاظ والتَّراكيب، وما السِّياق إلا عامل لهذا التَّلاؤم ومن المجاز قولهم: "وهو يَسُوقُ الحديث أحسن سِيَاْقُ، وإليك يُسَاْ قُ الحديث، وهو الكلام مَسَاقُة إلى كذا، وجئتك بالحديث على سَوْقِهِ، على سرده" ولكي يكون الكلام صادقا مقبولا يجب أنَّ "يجمع بين حسن التركيب، إلى حسن التلاؤم مع الواقع الخارجي **(الموقف)**" وذلك أنَّ المعيار الحقيقي للحكم على صِحَّةِ النَّص هو السِّياق الذي يسير فيه، وهنا تبرز قيمة السِّياق في الدَّلالة سواءٌ كان سياقا لغويًّا أم سياق حال[2].

---

[1]– بوحسون حسن: الأسلوبيَّة والنَّص الأدبي، الموقف الأدبي، المجلة الأدبية، العدد 378، تشرين الأول، دمشق، 2002، ص 45.

[2]– زفوت لافي محمد محمود: لغة الخطاب القرآني في بني إسرائيل، دراسة أسلوبيَّة دلاليَّة، جامعة النَّجاح الوطنيَّة، كلية الدِّراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2010، ص 92.

ب. مبدأ الاختيار:

الاِختيار من أهمِّ مبادئ علم الأسلوب، فهو الذي يجعل من الأسلوب عملا واعيا يتبيَّن من خلاله المعاني النَّحويَّة، ويكون ذلك على مستوى اللَّفظ، أو التَّركيب. "إنَّ عملية (**التَّركيب)** الاِختياري في الأسلوبيَّة يمكن أن تؤدَّ ى بطرق وأساليب متعدِّدة وهذا أمرٌ ممكن، لأنَّه يعتمد في الأساس على ثروة المنشئ اللُّغوية وقدرته على الانتقاء من النِّظام اللُّغوي يقدم له إمكانيات واحتمالات متعدِّدة يستطيع أخذ أو انتقاء ما يشاء"[1].

فهذا المبدأ يقوم على ثروة المبدع وأنَّه هو الذي يستطيع أنَّ يستخدم لفظة من بين الألفاظ الموجودة لديه ويغيرها بما شاء أي أنَّه يستطيع أنَّ يقوم بعملية الاختيار أو ما يسمى أيضا بالاِستبدال، المهم أنَّ تكون الكلمة المختارة مناسبة للموقف والمقام.وبذلك تعدو عملية الاِختيار في ضوء ما تقدَّم "عمليَّة واعية ومقصودة وقصديَّتها تتمثَّل في الغاية المتوخَّاة، والقصديَّة المَنْوي الوصول إليها، لأنَّ عملية الاِختيار لا تعني فقط اِختيار الكلمات من المعجم بقدر ما تصل أيضا بعمليَّة التَّركيب وتشكيل النَّسق والسِّياق..."[2].

ومن هذا نستنتج أنَّ عملية الاِختيار عمليَّة قصديَّة في اِختيار مفردات اللُّغة وكيفيَّة انتقاءها للوصول إلى غاية أراد المبدع الوصول إليها.

---

[1]– ربابعة موسى سامح: الأسلوبيَّة ومفاهيمها وتحليلاتها، ص 27.

[2]– المرجع نفسه، ص 27.

ج. مبدأ الإِنزياح (العدول):

- لغة: نَزَحَ، يَنْزَحُ، ونُزُوْحًا؛ أي: بَعُدَ، يقال: نَزَحَتِ البِئْرُ، قلَّ مَاؤُهَاْ، أو نَفُذَ.

نُزِح وانْزَاْحَ: بَعُدَ وابْتَعَدَ، ونَزَحَتْ الدَّارُ ، فهي تَنْزَاْحُ نُزُوْحًا إذا ابْتَعَدَتْ، وقد نَزَحَ بفلان إذا بَعُدَ عن دياره بنيَّة بعيدة[1].

- اصطلاحا: الإِنزياح هو وسيلة الشَّاعر إلى خلق لغة شعريَّة داخل لغة النَّثر ووظيفة خلق الإيحاء[2].

وعليه فإنَّ الإِنزياح تعبير يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيبه وصياغة صوره خروجا إبداعيا مقصودا يهدف إلى البناء من خلال الهدم وإلى المفاجأة، ولفت الأنظار، من خلال الخلق، وهو أيضا "مجموعة من المبادئ والقيم الجماليَّة التي [3] يسعى المبدع لها في خطابه الأدبي عامَّةً والشِّعري خاصَّةً لإكساب هذا الخطاب التَّميُّز، والتَّفرُّد والبعد عن الأنماط المعياريَّة في النُّصوص الأخرى"[4].

ويشرح لنا **(أنكفست)** الإِنزياح بقوله "نستعمل مصطلح الإنحراف لنقصد به الخلاف بين النَّص والمعيار النَّحوي العام للُّغة، ولهذا فالإِنحراف يعني عدم النَّحوية وعدم القَبُولْ"[5]

---

[1]– عبد الله خضر حمد: أسلوبيَّة الإِنزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013، ص 07.

[2]– خليل موسى: الحداثة في حركة الشعر العربي، ص 100.

[3] - عبد الله خضر: المرجع نفسه، ص 08.

[4]– عبد الله خضر: المرجع نفسه، (ص ن).

[5] – إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبيَّة، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 09.

الفصـل الأول

(المقطع الصوتي في العربية)

أولا: تعريف المقطع الصوتي لغة واصطلاحا.

ثانيا: صعوبة تحديد المقطع الصوتي.

ثالثا: أنواع المقاطع الصوتية في اللغة العربية.

رابعا: أهمية دراسة المقطع الصوتي.

خامسا: خصائص النسيج المقطعي.

يُعتبَرُ الْمَقْطَعُ الصَّوتيُّ إِحْدَى اللَّبِنَاتِ الْأَساسيِّةِ الَّتي تُبني عليها الكلمة، فهو بمثابةِ النَّواةِ الَّتي تَسْتَقْطِبُها مُخْتَلَفُ الْأَصْوَاتِ حَسْبَمَا تُمْليهِ الْقَوَاعِدُ الصَّوتيَّة.

وقد اِخْتَلَفَتْ آراءُ عُلَمَاءِ الْأَصْواتِ في اِخْتِ يارِ تَعْريفٍ مُنَاسِبٍ له، فقد اِعتقدَ بَعْضُهُمْ أنَّ المقطع لا وجودَ له، فَهُوَ مُصْطَلَحٌ اِبْتَكَرَهُ الْمُحَلِّلُونَ كَغَيْرِهِ مِنَ الْمُصْطَلَحَاتِ لِتُعينَ الْبَاحِثَ على تَحْليلِ الْكَلِمَةِ إلى أَجْزَاءٍ أَصْغَرَ مِنْهَا، ويَسْتَنِدُ مُؤَيِّدو هذا الرَّأي إلى الحُجَّةِ الْقَائِلَةِ بِأَنَّ الرُّسومُ الطَّيفيَّةُ الَّتي أَخَذَتْ أَجْزَاءًا مُتَعَدِّدةً مِنَ الْكَلَامْ لم تظهر مَعالِمُ هُواضِحَةً للمقطع، إذْ أنَّ مقاطعُ الكلمة يَتَدَاخَلُ بَعْضُهَا بِبَعْضْ، ولا يستطيع المُحلِّلُ أن يضع حدودًا فاصِلةً ثابِتَةً تُحَدَّدُ بها بداية المقطع أو نهايتُهُ.

ومِنَ الْعُلَمَاْءِ مَنْ نادى بأنَّ المَقْطَعْ هو ذلك الْجُزْءُ مِنَ ا لْكَلِمَةِ الَّذي يَقَعُ عليهِ النَّبْرُ و يتميَّز عن غيرهِ من أجزاءِ الكلمة بِحركةٍ تُشكِّلُ نَواتَهُ، ويكون لهذه الحركة طولًا زمنيًّا يختلف عن الطُّول الزَّمني للحركات الأخرى [1].

1/ **تعريف المقطع**:

أ -**المقطع لغة**:

كلمةُ المَقْطَعْ لُغَةً من القَطْعْ، وهو: "إب انَةُ بَعْضِ أَجْزَاْءِ الشَّيْءْ مِنْ بَعْضْ، ويُقَالُ: قَطَّعَهُ، يُقْطِّعُهُ قَطْعًا، وتَقْطِيْعًا.

فَالقَطْعُ: مصدرُ قَطَّعَ الحَبْلَ قِطعًا، فلنْقَطَعَ.

والمَقْطِعُ: بالكسرة، ما يُقْطَعُ بِهِ الشَّيْءْ، وقَطَّعَهُ، واِقْتَطَعَهُ، فَاِقْتَطَعَ، وتَقَطَّعَ" [2].

المَقْطَعُ: كُلُّ الشَّيْء، ومُنْقَطَعُهُ: حيث يَنْقَطِعُ إلى مَقَاْطِعْ، والرَّمْلُ، والأَوْدِيَة، وما شابهها حيث ينتهي إليه طرفُهُ، والمُنْقَطَعْ: الشَّيْءُ نَفْسُهُ، وشَرَابٌ لَذِيْذُ المَقْطَعِ، أي: الآخِرْ والخاتمة.

---

[1]– العزاوي محمد إسحاق: مدخل إلى الصَّوتيَّات، دار وائل، عمَّان، الأردن، ط1، 2008م، ص 83.

[2]– إبن منظور (جمال الدِّين بن مكروم بن منظور الإفريقي المصري، ت 711): لسان العرب، دار صادر، بيروت، باب العين، فصل القاف، ج2، ص 276.

وقَطَّعَ المَاْءْ قَطْعًا: شَقَّهُ وجزَّأَهُ، وقَطَعَ به النَّهر وأَقْطَعَهُ إيَّاهُ وأَقْطَعَهُ به: جَاْوَزَهُ، زَمَنَ الفَصْلْ بين الأَفْرَاْدْ.

والمَقْطَعُ: غَاْيَةُ مَاْ قُطِّعَ، يُقَاْلُ: مَقْطَعُ الثَّوْبْ ، ومَقْطَعُ الرَّمْلِ ، للَّذِي لا رَمْلَ وَرَاْءَهُ، والمَقْطَعُ: المَوْضِعُ الذي يُقْطَعُ فيه النَّهْرُ من المَعَاْبِرْ.

ومقاطع القرآن: مَوَاْضِعُ الوُقُوْفْ، ومَبَاْدِئُهُ: مَوَاْضِعُ الاِبْتِدَاْءْ [1].

فالغالب في معنى القَطْعْ لُغَةً وفي أسرتها اللُّغوية: "قَطَعَ، قَاْطَعَ، قطَّعَ، اِقْتَطَعَ، وانْقَطَعَ ... إلخ. ومعانيها جميعًا تَنْطَوي على حدِّ التَّجزيءْ والاِجْتِيَاْزْ" [2].

والمَقْطَعُ هو غايةُ ما قُطِّعَ، أو أنَّه مَوْضِعٌ لِلْمَقْطَعْ ، ومَقَاْطِعُ الشَّيْءِ طَرَاْئِقُهُ التي يَتَحَلَّلُ إليها ويَتَرَكَّبُ مِنْهَا، ومَقْطَعُ كُلِّ شَيْءٍ آخِرُهُ، وتَقْطِيْعُ الشِّعْرِ، وَزْنُهُ بأَجْزَاءِ هِ العَرُوضيَّة وتَجْزِئَتُهُ بِالْأَفْعَاْلْ [3].

ويبدو من هذا المفهوم اللُّغوي أنَّ المَقْطَع هو مكان القَطْعْ، إذا تعلَّق الأمرُ بالج انبِ المَنْطُوقِ لِلُّغَة، فالمَقْطَعُ وِحْدَةٌ بَاْرِزَةٌ تتشكَّلُ منها الكلمة سواءٌ تَأَلَّفَتْ من وحدتين صوتيَّتين أو أكثر، في إطار ما تَسمحُ به اللُّغة في تركيب مقاطعها، كما سيتَّضِحُ ذلك من مفاهيم اللُّغويِّين.

ب – <u>المقطع اصطلاحا:</u>

المقطعُ الصَّوتيُّ عبارةٌ عن كمِّيَّاتٍ متتابِعَةٍ، فهو يُمثِّلُ سِلْسِلَةً كَلَاْمِيَّةً متألِّفةً من حلقاتٍ متتابعةٍ ومُتناسقة، تُعبِّرُ عن خلفيَّةٍ فكريَّة، في إفرادٍ أو تركيب ، ويَحملُ كلُّ تركيبٍ منها خصائص تعكس الصُّورة الذِّهنيَّة والدِّلالات المرتبطة في السِّي اقات اللُّغويَّة، وسياقات الحال، وفق تنوُّعاتٍ صوتيَّةٍ مُرْتَظَمَة [4].

---

[1]– إبن منظور: لسان العرب، ج2، ص 278.

[2]– عبَّاس حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، منشورات اِتِّحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 1998م، ص 241.

[3]– إبن منظور: لسان العرب، مادَّة قَطَّعَ، ج2، ص 22– 23.

[4]– بسناسي سعاد: حوليات جامعة قالمة للعلوم الاِجتماعية والاِنسانية، مجلَّة محكمة تصدر عن جامعة قالمة 08 ماي 1945، العدد 5، ديسمبر2010م، مديرية النَّشر لجامعة قالمة، 2010م، ص 256.

ومن هنا كان المقطع وحدةُ فكرٍ وتفكير، قبل أن يكون وحدةُ صوتٍ وتصويت.

والمقطع: وحدةٌ صوتيَّةٌ مُركَّبةٌ من بدايةٍ لها قُوَّةُ إسماع ، ونهايةٌ تفصلهُ عمَّا بَعْدَهُ، ويتكوَّنُ من صوتٍ صامتٍ ومُتَحَرِّكٍ، وصائتٌ مفتوحٌ أو مغلق ، طويلٌ أو قصير، وللمقطع تعريفاتٌ أخرى متعدِّدة، منها أنَّه: "تَتَابُعٌ مِنَ الْأَصْوَاتِ الْكَلَامِيَّةِ ، لهُ حدٌّ أعلى ، أو قِمَّةُ إِسْمَ اعٍ طبيعيَّة، أو هو قِطَاعٌ من تِيَّارِ الْكَلَامْ يَحْتَوي صوتًا مَقْطَعِيًّا ذا حجمٍ أعظم، أو أنَّه أصغرُ وحدةٍ في تركيبِ ا لكلمة"[1].

ويتمثَّلُ المَقْطَعُ في أبسط صورةٍ عند نُطْقِ الصَّوت بمُصَاحبَةْ حَرَكَتِهِ مثل: (قَالْ) تَنْقَسِمُ إلى مَقْطَعَيْنِ، الأوَّلُ (قَاْ) الصَّوت "ق" +حركتُهُ (حركة المد الطَّويلة) ، والمقطع الثاني (لَ) الصَّوت "ل" +حركة الفتح القصيرة، وإن سُكِّنَتْ اللَّامُ في (قَالْ): فهي مَقْطَعٌ واحدٌ فقط، طويلٌ مغلق(ص ح ص ص)؛ لأنَّ اللَّامْ السَّاكنة صارت قُفْلًا يَغْلِق المَقْطَعْ ونِهِايَةٌ له . والكلمة كلُّها مَقْطَعٌ طويلٌ مغلقٌ، وتُمَثِّلُ (القاف) قِمَّةُ الإسماع ، وهي حرفٌ صامتٌ ، ثمَّ حركةُ المدِّ الطَّويلة (الألف)، وهي صوتٌ صائتٌ، ثمَّ سُكونٌ يقعُ على صوتٍ صامتٍ يُمثِّلُ نِهايةَ المَقطعْ [2].

والمَقْطَعُ فِقْرَةٌ من النَّثر ، أو الشِّعر، وهو كنايةٌ عن عددٍ من الأسطرِ أو الأبياتِ الَّتي تر تبطُ بمعانٍ مُتقاربةٍ مُنْطَلِقَةٍ من فكرةٍ أساسيَّةٍ، أو هو آخِرُ بيتٍ من القصيدة لأنَّه يُقَطِّعُ الأشياءَ، أو جُزْءٌ من قصيدة، أو أبياتٌ قليلةٌ لا يبلُغُ عَدَدُهَا ما هو مفروض في تحديد القصيدة (سبعةُ أبياتٍ أو تسعةٌ، حَسَبَ المفهوم القديم)، وهو –أيضا– التَّلَفُّظُ بالكلمة ويقتضي إخراجُ صوتٍ واحدٍ، مثل: (قَدْ، كَمْ) أو صَوْتَيْنِ اِثْنَيْنِ، مثل: (مَاْذَاْ، كُنْتُ)، أو ثلاثة مثل: (كَتَبَ، سَافَرَ) ... وكلُّ صوتٍ منها يُسمَّى مَقْطَعًا [3].

والمَقْطَعُ: تقسيمٌ طبيعيٌّ، فوق البسيط للحدث اللُّغوي؛ بمعنى أنَّه وِحدةٌ صوتيَّة.

---

[1]– عكاشة محمود: التَّحليل اللُّغوي في ضوء علم الدَّلالة، دراسة في الدَّلالة الصَّوتيَّة والصَّرفيَّة والنَّحويَّة والمعجميَّة، دار النَّشر للجامعات، مصر، (ط1)، (د – ت)، ص 41.

[2]– عكاشة محمود: التَّحليل اللُّغوي في ضوء علم الدَّلالة، دراسة في الدَّلالة الصَّوتيَّة والصَّرفيَّة والنَّحويَّة والمعجميَّة، المرجع نفسه، ص 42.

[3]– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د ط)، 1979، ص ص 261–262.

1/ أكبرُ من الفونيم.

2/ وتأتي بعد الفونيم مباشرةً من حيث:

أ – البُعد الزَّمني في النُّطق.

ب – البُعد المكاني في الكتابة [1].

كما أنَّه من حيث الإدراك والتَّلقِّي ، مجموعةٌ صوتيَّةٌ تحوي قِمَّةَ الوضوح السَّمعي "**Sonorite**"، وتقع بين حدَّين أضعف من حيث الإسماع، أي أنَّ المَقْطَعْ مِنْ هذا المِنْظَارْ هو المدى الذي يَقعُ بين حدَّين أدنيين من الإسماع "**Sonorité**" [2].

إنَّ مُصطلح المَقْطَعْ يعود إلى **(الفارابي)**، فهو أوَّلُ من ذكره، والمقطع عنده حصيلةُ اِقترانِ حرفٍ غيرِ مُصوِّتٍ (صامت) بحرفٍ مُصوِّتٍ (صائت)، فنجده يقول في ذلك: "المَقْطَعُ مجموعُ حرفٍ مصوِّتٍ، وحرفٍ غيرِ مُصَوِّتٍ" [3]، أمَّا من حيث أنواعِهِ قسَّمه إلى قصير وطويل، فقال: "وكلُّ حرفٍ غيرُ مصوِّتٍ اتُّبِعَ بِمُصَوِّتٍ قصيرٍ ق ورن به، فإنه يُسمَّى المقطع القصير، والعرب يُسَمُّونَهُ الحرف المتحرِّك من قِبَلِ أنَّهم يُسمُّون المُصوِّتات قصيرة الحركات".

وكلُّ حرفٍ لم يُتبع بمُصَوِّتٍ أصلا، ويُمكن أن يُقْتَرِنَ به، فإنهم يُسمُّونه الحرفُ السَّاكن، وكلُّ حرفٍ غيرُ مصوِّتٍ يُقْتَرَنُ به مُصوِّتٌ طويلٌ نُسمِّيهِ المَقْطَعُ الطَّويل.

والمَقْطَعُ مهما كان نَمَطُهُ، فَلَابُدَّ مِنْ اِشْتِمَالِهِ على حركةٍ قصيرةٍ أو طويلةٍ على حدٍّ سواءْ.

وأورد **"ابن جنِّي"**: المَقْطَعْ بالْحَرْفْ ، فيقول: "الصَّوتُ عَرَضٌ يَخْرُجُ مع النَّفَسْ مُسْتَطيلًا مُتَّصلًا حتَّى يَعْرِضَ له في الحَلْقِ والْفَمِ والشَّفتيْنْ مَقَاْطِعٌ تثْنِيْهِ عن اِمتدادِهِ، واِستطالتِهِ، فسُمِّيَ المَقْطَعُ أينما عُرِضَ له حَرْفًا" [4].

---

[1]– عصام نور الدين: علم وظائف الأصوات اللغوية، الفونولوجيا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995، ص 92.

[2]– عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية، الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995م، ص 190.

[3]– الفارابي (أبو نصر محمد)، الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، "4، (د – ت)، ص 1072.

[4]– ابن جنِّي أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السَّقَّا وآخرون، مطبعة مصطفى الباي الحِلِّي، القاهرة، ط1، 1904م، ج1، ص 09.

أي أنَّ **"ابن جنِّي"** يُريد بالمَقْطَعِ هنا ، المكانُ الذي يَعْرِضُ للصَّوتِ الذي يَخْرُجُ مع النَّفس ، ويَعْتَرِضُ له في مَوْضِعٍ مُحدَّدٍ ، حيثُ يُطْلَقُ على ذلك المكان المَقْطَعْ ، والصَّوت النَّاتج عن هذا الإِعتراض يُسمَّى حَرْفلً

ويعلِّق **"الدُّكتور تمَّام حسان"** على مقولة **"إبن جني"** عندما يُسَمِّي المقطعَ حرفًا بقوله: "ويعودُ الضَّميرُ على الصَّوت عَرَضٌ راجعٌ إلى المقطع، ومن هنا نفهم أنَّ **(ابن جنِّي)** يُسمِّي المقطع حرفلً والمعروف عندهُ أنَّ المقطع هو مَخْرَجُ الحَرْفِ لا الحَرْفْ" [1]، مهما إختلفت وُجُهاتُ نظر العلماء في تعريف المقطع ، إلاَّ أنَّه : "عِبَارَةٌ عَنْ كَمِّيَّةٍ مِنَ الْأَصْوَاْتْ، تَحتَوي على حركةٍ واحدة، ويمكن الإِبتداءُ بها والوقوفُ عليها" [2].

ويعني هذا القَوْلُ أنَّ المَقْطَعَ عبارةٌ عن تَتَابُعٍ من الأصواتِ الكلاميَّةِ أو الفونيمات ، له حدٌّ يتوقَّفُ عنده.

ويرى **"أحمد مختار عمر"** أنَّ الأصواتُ العربيَّةُ مقطعيَّةٌ وغيرُ مقطعيَّةٍ، ويُؤسِّسُ هذا التَّقسيم على درجة الإِستماع ، ففي أيِّ تتابُعٍ من الأصواتٍ يميلُ فيهِ الصَّوتُ المقطعيُّ الأكثرُ إسماعًا إلى أنْ يَحْتَلَّ الأماكنَ الهاشميَّة، والأصواتُ من هاتين النَّاحيتين تنقسم إلى ثلاثةِ أنواعٍ:

- نوعٌ لا يقعُ إلاَّ في هامشِ المقطع، أي أنَّه غيرُ مقطعيٍّ **"No Syllabic"** دائمًا، وتدخلُ فيهِ الأصواتُ الأقلُّ إسماعًا، وهي السَّواكنُ الوقفيَّةُ المهموسة.
- نوعٌ لا يكونُ إلاَّ قمَّةً في المقطع ، لذا فهو مقطعيٌّ **"Syllabic"** دائمًا، ويدخل في هذا النَّوع العلل المسموعة التي لا يعلوها صوتٌ آخر.

---

[1]– تمام حسان: مناهج البحث في علم اللُّغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د – ط)،(د – ت)، ص 219.

[2] – رمضان عبد التَّوَّاب: المدخل إلى علم اللُّغة ومناهج البحث اللُّغوي، دار النشر والتطبيق، (د – ط)، (د – ت)، ص 101.

- نوعٌ يكونُ وسطًا بين ذلك بحسب درجةِ الإسماع فيه، وهو النَّوع الأكثر من النَّاحية العدديَّة، وليس من ناحية نسبة وقوعهِ في المَقْطَعِيَّة، صفةً تنشأ عن مقارنة الصَّوت بما يُصاحِبُهُ من الصَّوت المُجاور، ولا يُوصَفُ به الصَّوتُ وَحْدَهُ [1].

- اِخْتَلَفَتْ أيضا وُجُهَاْتُ نَظَرِ الْعُلَماءِ وآرائِهِمْ حَوْلَ تَعْرِيفِ الْمَقْطَعِ بِاخْتِلَاْفِ اِتِّجَاهَاتِهِمْ وَمَنَاهِجِهِمْ في البحثِ، فَثَمَّةَ اِتِّجاهٌ يُعرِّفُ الْمَقْطَعَ اكوستيكيًّا، واِتجاهٌ آخَرَ يُعَرِّفُهُ نُطْقِيًّا مَادِّيًّا ، واِتجاهٌ ثالثٌ يُعرِّفُهُ وظيفيًّا فونولوجيًّا.

كما يُمكن أن يَرْجِعَ هذا الاِخْتِلَاْفُ حَوْلَ تَعريفِ الْمَقْطَعِ إلى أنَّ الْأَجْهِزَةَ الَّتي يُمْكِنُ الاِعْتِمَاْدُ عليها في الدِّراساتِ الصَّوتيَّة، لم تَكُنْ حتَّى هذا الموقف تُتيحُ للعُلماء القُدرة على أن يُعَيِّنوا حُدُودَ المَقَاْطِعَ على المُنْحَنَيَاتِ والرُّسومِ الَّتي يَحْصُلُونَ عليها [2].

أوَّلا: الاِتِّجاه النُّطقي:

لقد تعدَّدت تعريفاتُ العلماءِ ومُنْطَلَقَاتِهِمْ لتحديد ماهيةِ الْمَقْطَعِ في إِطَارِ هذا الاِتِّجَاْهْ، حيث يرى بَعْضُهُمْ أنَّ الْمَقْطَعَ " عِبَارَةٌ عَنْ عُنْصُرٍ أَوْ أَكْثَرْ ، تَصْحَبُهُ نَبْضَةٌ صَدْرِيَّةٌ وَاْحِدَةٌ ، لِقِمَّةِ إِسْمَاْعٍ أَوْ بُرُوزْ"، وقد رَكَّزَ بَعْضُ الْعُلَمَاْءْ عَلَى النَّاحِيَةِ الْفِسْيُولُوجِيَّة، فَعُرِّفَ الْمَقْطَعُ على أنَّه "نَبْضَةٌ صَدْرِيَّةٌ، أو وِحْدَةٌ مُنْفَرِدَةٌ لِتَحْرِيكِ هَوَاْءِ الرِّئَتَيْنِ، وَلَاْ تَضْمَنُ أَكْثَرَ مِنْ قِيْمَةٍ كَلَاْمِيَّةٍ ، أو قِمَّةُ تَمَوُّجٍ مُسْتَمِرَّةٍ مِنَ التَّوَتُّرْ في الْجِهَاْزِ الْعَضَلِي النُّطْقِي، أو نَفْخَةُ الْهَوَاْءْ مِنَ الصَّدْرْ" [3].

ويُمكنُ إعطاءُ تعريفٍ جامعٍ مانعٍ للمقطع من النَّاحية النُّطقيَّة على أنَّه كُتْلَةٌ صوتيَّة أو مجموعةُ أصواتٍ تُنطَقُ مُسْتَقِلَّةً أو مُنْفَصِلَةً عمَّا قبلها و ما بعدها، وتُنْتَجُ بضغطةٍ واحدةٍ يمكن أن تُسْبَقَ بصامتٍ، أو تُتْبَعَ بصامتٍ أو بصائتٍ قصير أو طويل، وقد يأتي مَتْبُوعا بصوتٍ جامدٍ أو اِثْنَيْن، ويكون الصَّائتُ فيه قمَّةُ إسماعٍ بالنِّسبة لغيرهِ من الأصوات الأخرى التي يتكوَّنُ منها المَقْطَعْ.

---

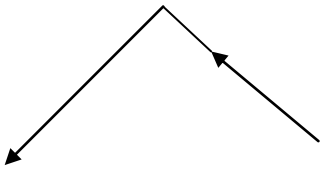
[1]- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، (د ط)، 1997م، ص 292-293.

[2]- البهنساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2005م، ص 208.

[3]- البهنساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، المرجع نفسه، ص 209.

تُوجد لُغَاتٌ يُعدُّ فيها المَقْطَعُ عُرْفٌ من أعرافها كما لا يكون قد عُرِّفَ في لغةٍ أخرى فكلمة **"Club"** الإنجليزيَّة مثلا مكوَّنَةٌ من مقطعٍ واحدٍ، ولكنَّ العربي إذا ما أراد أن يَنْطِقَهَاْ على حَسَبِ قوانين البنية المقطعيَّة، فإنه سيُجزِّئُها إلى مقطعين على النَّحو الآتي: **"ic/lub"** وذلك لأنَّ العربيَّة لا تسمح أن يُبتدئ فيها بصامتين [1].

ومِمَّن تبنَّى وجهة النَّظر النُّطقيَّة في تعريف المقطع عالما الأصوات الفرنسيَّ ان **"موريس جرامونت"** و **"بيير فوش"** ، فالمَقْطَعُ يَتَحَدَّدُ من وجهة نظرهما بتزايُدِ شِدَّةِ الْعَضَلَاْتِ الْمُنْتِجَةُ لِلصَّوْتِ ميكانيكيًّا متبوعًا بتقليل الشِّدّة العضليَّة ، وهكذا يكون النُّطْقُ أكثر قوَّةً في بدايةِ الْمَقْطَعْ، ويَقِلُّ تدريجيًّا، ويمكن أن نُحَدِّدَ الْمَقْطَعْ تِبَعًا لِمَفْهُومِهِ بالرَّسم التَّخطيطي الآتي: [2]



فالخط "أ– ب": يشير إلى زِيادةٍ في شِدَّةِ الْمَقْطَعْ.

النُّقطة "ب": تُمثِّل نُقْطَةَ الْأَوَجْ، أي: قِمَّةُ الْمَقْطَعْ.

الخط "ب– ج": يُشير إلي تقليل الشِّدَّة في المقطع تدريجيًّا حتى يتلاشى.

ومن جملة الذين تبنُّوا وجهة النَّظر النُّطقيَّة "**كانتينو**" "**J.Cantineau**" أيضا فقد عَرَّفَ الْمَقْطَعْ بأنَّه: "الفَتْرَةُ الْفَاْصِلَةُ بَيْنَ عَمَلِيَّتَيْنِ مِنْ عمليَّاتْ إغْلَاْقْ جِهَاْزْ النَّصْويتْ سَواءٌ كان الإغْلَاْقُ كَاْمِلًا أَوْ جُزْئِيًّا" [3].

وعرَّفه "**الدُّكتور رمضان عبد التَّواب**" بأنَّه: "كَمِّيَّةٌ مِنَ الْأَصْوَاْتْ تَحْتَوي عَلَى حَرَكَةٍ وَاْحِدَةٍ، يُمْكِنُ الاِبْتِدَاْءُ بِهَاْ وَالْوُقُوْفُ عَلَيْهَاْ".

---

[1]– فوزي حسن الشَّايب: أثر القوانين الصَّوتيَّة في بناء الكلمة العربية، عالم الكتب الحديث، دار أربد، الأردن، ط1، 2004، ص 98.

[2]– فوزي حسن الشَّايب: المرجع نفسه، ص 98.

[3]– الشايب فوزي حسن: أثر القوانين الصَّوتيَّة في بناء الكلمة العربية، المرجع السابق، ص 99.

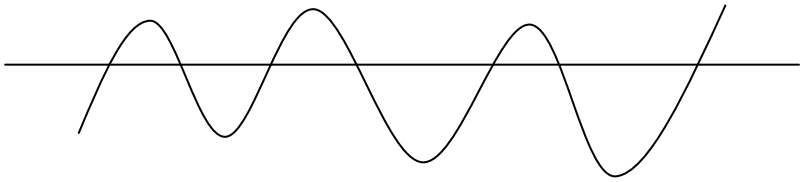
وَعَرَّفَهُ **"الدُّكتور إبراهيم أنيس"** بأنَّه:"عِبَارَةٌ عَنْ حَرَكَةٍ قَصِيْرَةٍ أَوْ طَوِيْلَة مُكْتَفِيَةٍ بِصَوْتٍ أَوْ أَكْثَرْ مِنَ الْأَصْوَاْتِ السَّاْكِنَة". أمَّا "**عبد الرحمان أيُّوب**" فعرَّفه بأنَّه:"مَجْمُوْعَةٌ مِنَ الْأَصْوَاْت الَّتي تُمَثِّلُ قَاْعِدَتَيْنِ تَنْحَصِرُ بَيْنَهُمَا قِمَّةٌ" [1].

ثانيا: <u>الإتِّجاه الفونيتيكي</u>:

يُعرَّفُ الْمَقْطَعُ ضِمْنَ هذا الإتِّجاه بأنَّه "قِمَّةُ إِسْمَاْعٍ تَقَعُ بَيْنَ حَدَّيْنِ أَدْنَيَيْنِ مِنَ الْإِسْمَاْعْ" [2]، فَالْمَقْطَعُ له حدٌّ أعلى أو قِمَّةُ إسماعٍ طبيعيَّةٍ، وقد لاحظ الأصواتيُّون المُحْدَثُون أنَّه في حالةِ تسجيلِ الذَّبذباتِ الصَّوتيَّة لِجُمْلَةٍ مِنَ الْجُمَلْ فَوْقَ لَوْحٍ حسَّاسٍ يُظْهِرُ أَثَرَ هذه الذَّبذبات في خطٍّ مُتَمَوِّج، ويتكوَّن هذا الخطُّ من قِمَمٍ ووديانٍ (قواعد)، وتلك القممُ هي

أعلى ما يصلُ إليهِ الصَّوتُ منَ الْوضوح السَّمعي، والوديان هي أقلُّ م ا يصلُ إليه الصَّوت من الوضوح، وأصوات اللِّين تحتلُّ في معظم الأحيان تلك القمم تاركةً الوديان للأصوات السَّاكنة.

ويمكن توضيح ذلك بالشَّكل التَّالي: [3]



الرَّمز "أ" يمثِّل قمَّة المقطع.

والرَّمز "ب" يمثِّل قاعدة المقطع أو حدوده.

---

[1]– الشايب فوزي حسن: أثر القوانين الصَّوتيَّة في بناء الكلمة العربية، المرجع السابق، ص 99.

[2]– أيوب عبد الرحمان: أصوات اللُّغة، دار التأليف، القاهرة، ط1، 1963، ص 139.

[3]– أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، المرجع نفسه، ص 241.

وتَعريفاتُ الْمَقْطَعْ من خلال هذا الإتِّجاه أي الفونيتيكي كثيرةٌ، وأصحاب هذا الإتِّجاه يُرَكِّزُونَ في تعريفاتهم على حدود المقطع ودرجة الإسماع، ولقد ذكَّرنا "**الدكتور أحمد مختار عمر**" في كتابه: دراسة الصَّوت اللُّغوي [1].

وعالم اللُّغة الدَّانماركي "**أوتويسيش**" كان يرى في ميل الأصوات إلى التَّجَمُّعْ تِبْعًا لما تتميَّزُ به من همسٍ وجهرٍ (أو وضوحٍ سمعيٍّ)، عاملاً حاسمًا في تكوين البنية المقطعيَّة، وهو يرى أنَّ الوحدات الصَّوتيَّة تتجمَّع حول الوحدة الأكثرُ إسماعا (وغالبًا ما تكون حركةً)، وذلك بحسب درجة الوضوح السَّمعي، وقد رتَّب اللُّغوي "يسبرس" الأصوات بحسب الإسماع التَّرتيب التَّالي بادئا بأقلِّها درجةً:

1. الجوامد (الصَّوامت) المهموسة.

أ. الوقفيَّة (الشَّديدة) مثل: (ك.ت.ب)،(**p.t.k**).

ب. الاحتكاكيَّة الرَّخوة مثل: (س.ف)(**s.f**) .

2. الوقفيَّة (الشَّديدة) المجهورة مثل: (ب.د.ك)، (**b.d.g**).

3. الاحتكاكيَّة المجهورة مثل: (ز.ف)(**.u.v**).

4. الأنفيَّة والجانبيَّة مثل: (م.ن.ل)(**.r.n**).

5. المتردِّدة مثل: (ر)(**r**).

6. العلل (الحركات) الضَّيِّقة: /ِ/ /ُ/ (**u.i**).

7. العلل (الحركات) نصف الواسعة مثل: /َ/(**o.e**).

8. العلل (الحركات) الواسعة مثل: /َ/(**a**) [2].

ومن الملاحظ أنَّ "الأصوات السَّاكنة بطبيعتها أقلُّ وضوحًا في السَّمع من أصوات اللِّين" [3]. ومن الجدير بالذِّكر أن علماء الأصوات المحدثين قد لاحظوا أنَّ اللاَّم والنُّون والميم أصواتٌ

---

[1]- أحمد مختار عمر، المرجع نفسه، ص 241- 242.

[2]- أيوب عبد الرحمان: أصوات اللُّغة، المرجع نفسه، ص 135.

[3]- أنَّيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، ص 121.

عالية النِّسبة في الوضوح السَّمعي، وتكادُ تشبهُ أصواتُ اللِّين في هذه الصِّفة مما جعلهم يسمُّونها أشباهُ أصواتِ اللِّين [1].

ثالثا: الإتِّجاه الفونولوجي/ الوظيفي:

يُعرَّفُ المقطع في ضوء معطيات هذا الإتِّجاه بالنَّظر إلى كونه وحد ةٌ في كلِّ لغةٍ على حد ى، وحينئذٍ لابُدَّ أن يشير تعريف المقطع إلى عدد من التَّتابعات المختلفة من الصَّوامت والحركات، بالإضافة إلى عدد من الملامح الأخرى مثل: الطُّول والنَّبر والتَّنغيم، أو إلى حركاتٍ مفردةٍ ، أو صوامتَ مفردةٍ، تَعْتَبِرُ اللُّغة كمجموعة واحدة بالنِّسبة لأيِّ تحليلٍ آخرَ ويستوجب هذا أن يكون التَّعريف الفونولوجي للمقطع أن يكون تعريفلً خاصًّا باللُّغات المعيَّنة، أو بمجموعة اللُّغات المشتركة في خصائصها الصَّوتيَّة، وليس ثمَّة تعريفٌ فونولوجيٌّ عامٌّ لأنَّ في ذلك مخالفةٌ للحقيقة ال تي تؤكِّد بأنَّ "لِكلِّ لغةٍ نظامٌ مقطعيٌّ خاصٌّ به ا" [2]، ويقوم الإتِّجاه الفونولوجي ؛ أي الوظيفي في تعريفِ الْمَقْطَعْ، على أنَّه وجودٌ لإرتباطٍ وثيقٍ بين بنية الكلمة وبنيةُ الْمَقْطَعْ، وهو بذلك يقوم على تصوي المقطع على الطُّرق المختلفة التي تتجَّمع فيها الأصواتُ من صوامتَ وحركاتْ.

ومن تعريفات المقطع فونولوجيًّا ما يلي:

"المقطع عبارة عن الوحدة التي يمكن أن يشمل درجة واحدة من النبر، أو وقفة واحدة كما في كثير من اللغات" [3].

يُعَرِفُهُ "**دي سوسير** "**F.De Saussure**" بأنَّه "الوحدة الأساسيَّة التي يظهر بداخلها نشاط الفونيم"، كما يعرِّفه أحدهم بأنَّه: "وحدةٌ تحتوي على صوت وصائت واحدٌ، إمَّا وحدهُ أو مع سواكن بأعدادٍ معيَّنة، ونظام معين".

ففي الإنجليزيَّة مثلا يمكن أن تقول أن الصَّائت في المقطع ربَّما يُسبَقُ بصوامت تصل إلى ثلاثٍ، أو يُتبعُ بصوامتَ تصلُ إلى أربعةٍ ، والصَّائت قد يكون منفردًا، كما يذكر بعضهم أن

---

[1]– أنَّيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، المرجع نفسه، ص 121.

[2]– البهنساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، ص 209.

3– البهنساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، المرجع نفسه، ص 210.

الحركات تُعَدُّ النَّواة والجزء المركزي للمقاطع، فالكلمة "**pig**" تشتمل على حركةٍ وتُمثِّلُ مقطعا واحدًا، أمَّا الكلمة "**better**" فتشتمل على حركتين، ومن ثمَّ مقطعين.

ويُعرِّفُهُ "**هيلمسليف** "**Hielmslev**" بأنَّه:"سلسلة تعبيريَّةٌ تشتملُ على نبرٍ واحدٍ بالضَّبط" ولعلَّ أهم مدلول للمقطع ما ذكره اللُّغوي السويسري "**فردنأند دي سوسير**" في كتابه: "**محاضرات في علم اللُّغة العام**" حيث اختار تعريفا مناسبا للمقطع وفقا لنوع الصَّوت الذي يكون في بداية المقطع أو نهايته، فأن كانتْ بدايةُ المقطع بساكنٍ تتلوهُ حركةٌ سمِّيَ ذلك بالإنفجار "**Explosion**" وإن اِنتهى المقطعُ بساكنٍ سمِّيت هذه المرحلة بالإنغلاق، ومازالت هذه المصطلحات تُستعملُ في كثيرٍ من الأبحاث الفونولوجيَّة، حيث يُدعى كلُّ ساكنٍ يأتي بعد نواة المقطع (أي الحركة) مباشرةً بـ "**Implosive**" وكلُّ ساكنٍ سُبِقَ بحركةٍ مباشرةً "**Explosive**"، يُعدُّ صوتَ اِنفجار.

وقد رأى بعضُ العلماءِ أن أفضلُ تعريفٍ علميٍّ للمقطع هو ما دعا إليه اللُّغوي "**جون فيث**" الذي وصف المقطعَ على أنَّه جزءٌ من أجزاءِ الكلِمة المُسَلَّمِ بهاو شأنَّه في ذلك كشأن غيرهِ من المصطلحات اللُّغويَّة الأخرى كالإسم والفعل، وبالنِّسبة لهؤلاءْ فأن المقطعَ يتألَّفُ ححح من عددٍ من الأصوات السَّاكنة منها والمتحرِّكة، وقد مثَّلوا للسَّاكنِ بالحرف (س) وللحركة القصيرة بالحرف (ح) وللحركة الطَّويلة بالحرفين المتماثلين (ح ح).

وقد أيَّد بعض اللُّغويِّين هذا الإتِّجاه فنظروا إليه على أنَّه "نمطٌ أدنى من التَّجمُّعات الفونيميَّة، تقوم فيه وحدةُ الحركة "**Vowel**" بدورِ النَّواة أو المركز، وتكون مسبوقةٌ ومتلوَّةٌ بوحدةٍ صامتيَّةٍ ، أو تجميعٍ صامتيٍّ ممكنُ الوقوع" [1].

2- صعوبة تحديد المقطع:

يرى **(فندريس)**: "أنَّ تعريفَ المقطع أمرٌ عسي ر" [2]، ويذهب إلى أنَّنَا لو أخذنا أبسط الحالات، وهي الحالةُ التي تحتوي على سلسلةٍ من الصَّوامت والمُصَوِّتات، أمْكن أن نستخلِصَ

---

[1]- النُّوري محمد جواد: علم الأصوات العربيَّة، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمَّان، ط1، 1996م، ص234- 235م.

[2]- النُّوري محمد جواد: علم الأصوات العربيَّة ، المرجع نفسه، ص 236، يُنظر: اللُّغة: ص 85.

قاعدةً تُنظِّم هذه السِّلسلة إلى مقاطع، فالمصوِّتات تقت ضي فَتْحَ الفَمْ، وهذا الفَتْحُ مهما اِختلفت سِعَتُهُ، فهو دائمًا أكبرُ من ذلك الذي يصحبُ أنتاجَ الصَّوامت فحالاتُ الفتحِ تقابلُ المصوِّتات، وحالاتُ الغلقِ تقابلُ الصَّوامت، وتتجلَّى هذه الحقيقةُ في الصُّورة التي ترسُمُهَا الأسطوأنة المسجِّلة، إذ تشير المُنحنيات المختلفة في درجتها إلى أماكن النُّزول التي تكوّن الصَّوامت، ولكن الدقّة تنحصر في تحديد المنطقة التي تبدأ وتنتهي عندها المقاطع[1].

ويقول روديه: يوجد عند الإِنتقال من مقطع إلى مقطع تغير مفاجئ يصيب كلا من الجهاز التنفسي والحركة النُّطقية والإدراك السمعي، هذا التغير الثلاثي يسمح في بعض الأحوال بتعيين حدود المقاطع ويكون التقسيم تحكيما في أحوال كثيرة أخرى، لذلك يكون من العبث أن نسعى إلى تحديده، كما لو أردنا أن نحدِّد النُّقطة التي توجد عند قاع وادٍ يقعُ بين جبلين [2].

إنَّ السَّبب الرَّئيسي في اِختلافهم هذا يعود إلى أنَّ الكلام الإِنساني متداخلُ الأجزاء بحيثُ يَكْتَسِبُ الجزء القوي شيئًا من ضعف الجزء الذي يليه أو يسبقه، ويمكن أن يحدث عكس هذا الشَّيء، أي يكسب الجزءُ الضَّعيف قُوَّةَ الجُزْءِ الذي يليهِ أو الذي يسبقهُ [3]. ولهذا فأن قواعدَ المقاطعِ المتتالية تتداخلُ فيما بينَها، ويكون وضع الصَّامت مثلًا بين مصوِّتين من أكثر الأوضاع صعوبةً في تحديد المقطع في اللُّغات عامَّةً، وتصديق ذلك في العربيَّة: أن اللام في الفعل (قالَ) وقد وقعت بين مصوِّتين /ق_ًل_َ/ فإذا حاولنا نطق المقطع الأول وجدنا أنَّ اللِّس ان سرعان ما ينزلق نحو اللَّام هكذا /ق ـَ لـ ل ـَ / وكان اللَّام داخلةٌ فيه، وهي في الحقيقة جزءٌ من المقطع التَّالي /ل_َ/، فهي تنتمي إلى المقطع السَّابق، وهذا الأمر يبدو في العربيَّة أيسرُ ممَّا هو عليه في اللُّغات الأخرى، إذِ اِختلف العلماء في هذا التَّحديد المقطعي على رأيين: الأوَّل يرى جواز نسبة الصَّامت إلى المقطع الأوَّل، وإلى الثاني بسبب "أن الحد الأدنى من التَّصويت، والحد الأعلى من التَّدخُّل أو

---

[1]– النُّوري محمد جواد: علم الأصوات العربيَّة ، المرجع نفسه، ص 237، يُنظر: اللُّغة: ص85.

[2]– عبود صباح عطيوي: المقطع الصوتي في العربية، دار الرضوان، عمَّان، ط1، 2004م، ص 124، يُنظر: اللُّغة: ص85.

[3]– عبود صباح عطيوي، المرجع نفسه، ص 125، يُنظر: أصوات اللُّغة: ص139.

التَّحكُّم ربَّما واقعًا في منتصف نطق الصَّوت، وسواكنٌ كهذه يجب أن تُوصَفَ بأنَّها تنتمي إلى كِلَا المقطعين" [1].

أمَّا الرَّأيُ الآخر فهو يُنْكِرُ ذلك، ويرى ضرورة اِنتماء الصَّامت إلى أحد المقطعين بسبب تصوُّرهم الرَّاسخ، بأن المقطعَ وحدةٌ منفصلةٌ دائمًا في السِّلسلة الكلاميَّة، فلا تداخُلَ بين المقطعين بأيِّ شكلٍ من الأشكالْ، ولكنَّهم يعترفون بصعوبة وضع الأسس التي تُميِّز حدود المقطع: لأ ن السِّلسلة الكلاميَّة تتداخل غالبًا وتندمجْ.

بل ربَّما يَدْخُلُ المِفْصَلُ في حالاتٍ كثيرةٍ لِيَرْسُمَ حدودَ المقطع، فَيُلْحَقُ هذا الصَّامِتُ مرَّةً بهذا المقطع، وأخرى بذلك، فالكلمتأن: **an aim** (**التسديد**) و **(aname)** لا يختلفأن صوتيًّا، يبد أن المِفصل يدخل ليُميِّز المقاطع ومن ثمَّ تتمايزُ المعأني، فيكون **(an+ aim)** إذ يلحق الصَّوت **(n)** بالمقطع الأوَّل، ولكنَّه في الكلمة **(a+ name)** يلحق الصَّوت **(n)** بالمقطع التلفي [2]، ويقول **(مارتينيه)** في هذا الصَّدد: "يَعْتَمِدُ التَّقطيعُ على عَوامِلَ مُتَعَدِّدَةٍ لَمْ يُعرَفْ أو يُحدَّدْ بِشَكْلٍ تام إلاَّ قسمٌ منها حتَّى الآن" [3].

فَضْلًا عن أنَّ كلَّ لُغَةٍ لها نِظَامٌ مَقْطَعِيٌّ خَاصٌّ يختلف من لغة إلى أخرى، وعليه فأن رسم حدود المقطع لابدَّ أن يخضع للقواعد والأحكام الخاصَّة بكلِّ لغة.

ولهذا كلِّهِ اِختلف اللُّغويُّون المحدثُون في نظرتهم للمقطع فاختاروا مسالك مختلفةٍ فيزيا ئيَّة ونطقيَّة ووظيفيَّة، كما أن الوسائل التي كانوا يستخدمونها لم تُمكِّنهم من رسم حدود المقطع بدقَّةٍ، لذا فإنهم قد وجدوا "صعوبةً في تحديد بداية المقطع ونهايتِهِ ولكنَّهُم اِستطاعوا تحديدَ وسطهِ ، أو أظهر جزءًا منه[4].

---

[1]– دراسة الصوت اللغوي: ص252، ويُنظر: البحث اللغوي عند الهنود، ص 54.

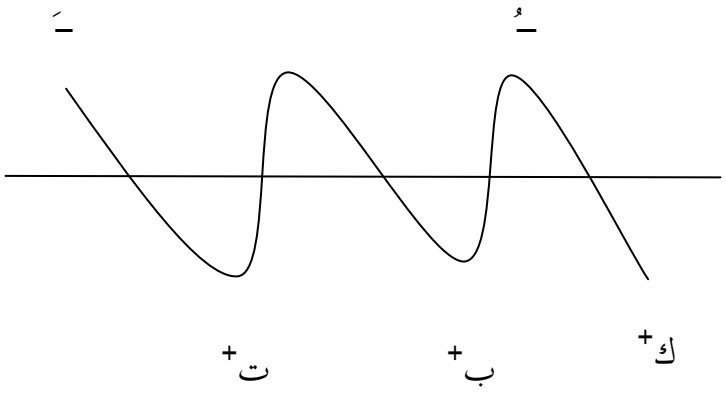
[2]– عبود صباح عطيوي، المرجع نفسه، ص 126، يُنظر: دراسة الصوت اللغوي: ص 253.

[3]– عبود صباح عطيوي، المرجع نفسه، ص 127، يُنظر: مبادئ ألسنيَّة عامة: ص 69.

[4]– عبود صباح عطيوي، المرجع نفسه، ص 128، يُنظر: الأصوات اللغوية: ص 160.

والحقُّ أن التَّعريفات التي وضعوها ليست دقيقةً وكاملةً، بحيث يمكن أن تعطي وصفًا دقيقًا وتحديدًا ثابتًا للمقطع، ولولا مخافةَ الإطالة لعرض نا هذه التَّعريفات واحدًا واحًدا بالنَّقد والتَّحليل، ولكن سننتخِبُ منها جملةً أراها صالحةً للتَّدليل على ما أقول:

يقول جأن كانتينو: "أن الفترة الفاصلة بين عمليّتين من عمليات غلق جهاز التصويت سواء أكان الغلق كاملا أو جزئيا هي التي تمثل المقطع" [1]، فمن المعلوم أن عملية غلق جهاز التَّصويت هي إنتاج الصَّوامت، وعمليَّة الإنفتاح هي إنتاجُ المُصَوِّتات، ولو وضَّحنا هذا التَّعريف بالرَّسم لكان على الشَّكل الآتي مُمَثَّلًا (كُتِبَ) /ك ـُ / ت ـِ / ب ـَ /.



والمقطع المفتوح، مثل: (نَمَا) /ن ـَ /م ـَ ـَ/ لا يقع بين اِنغلاقين، وبهذا فهو قد أخرجه من تعريفه؛ لأن حدود المقطع عنده أن يبدأ بِانغلاقات ، وينتهي بِانغلاق، وقد اِلتزم الطَّيب البكُّوش هذا التَّعريف في تصريفه [2].

---

[1]– عبود صباح عطيوي: المقطع الصوتي في العربية، دار الرضوان، عمَّان، ط1، 2004م، ص 124، يُنظر: دروس في علم أصوات العربية: ص191.

[2]– عبود صباح عطيوي: المقطع الصوتي في العربية، يُنظر: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث: 76ص.

وقد عرَّفه **(ماريوباي)** بقوله:"قمَّةُ إسماعٍ غالبًا مَا تكونُ حركةً مضافٌ إليها أصواتٌ أخرى، ولكن ليس حتمًا تسبِقُ القمَّةَ أو تَلْحَقُه ا، فهي **"ah"** قمَّةُ الإسماع كما هو واضحٌ في: **"it"** هي **"i"**، وفي **"do"** هي **"o"** وفي **"get"** هي **"e"** [1]، فقمَّة الإسماع هي المصوِّتات التي تمتاز بقوَّة وضوح عالية في السَّمع أكثر من الصَّوامت، ولهذا تقع في القمم، ولكن "توجد لغاتٌ كثيرةٌ يمكن فيها للاَّم والرَّاء والميم والنُّون، وحتَّى السِّين والزَّاي أن تقع قمَّةَ إسماعٍ مكان العلَّة ، وتكوِّن محوَرَ المقطع، ففي التَّشكيلة كلماتٌ ، مثل: **"krst"** و **"pln"** حيث تقوم الرَّاء واللاَّم بدور قمَّة الإسماع مؤدِّيةً وظيفةَ العلل"[2]، وقوله: "تسبقُ العلَّةَ أو تلحقُها"، وهذا غيرُ جائزٍ في العربيَّة البتَّة، كما أنَّه لم يقدِّم لنا تحديدا دقيقا لبداية المقطع ونهايته، ولهذا فهو تعريفٌ يعتورهُ التَّصوُّر.

ولم يكتف **(الدُّكتور عبد الرحمان أيُّوب)** بتعريفٍ واحدٍ للمقطع، فهو عنده غير مستقرٍّ، إذ قال في (أصوات اللُّغة): "المقطع: هو مجموعةٌ من الأصوات التي تُمثِّل قاعدتين تنحصران بينهما قمَّة" [3]. وعرَّفه في **(محاضرات في اللُّغة)** قائلا: "المقطع هو عبارة عن مجموعة من الأصوات تمثِّل قاعدة وقمَّة، وتكون قاعدةٌ للسُّكون السَّابق على الكلام، أو السُّكون اللَّاحق له" [4]. ونحن لو تأمَّلنا تعريفه الأوَّل لوجدناه ناقصا ، إذ اِقتصر على المقطع المُغلق، فهو قد أخرج المقطع المفتوح وهو يبدأ بقاعدة وينتهي بقمَّة؛ لأن المجموعة الصَّوتيَّة عنده ثلاثة أصواتٍ ، فقاعدتان وقمَّةٌ، غير أن المقطع المفتوح يتكوَّن من قاعدةٍ متلُوَّةٌ بقمَّةٍ، فضلًا عن أنَّ المقطع المزيد ينتهي بقاعدتين.

أمّا تعرفيهُ الآخر فهو لا يختلف عن سابقهِ، وما قُلته عن التَّعريف الأوَّل ينطبق عليه، ولكن يلوح لدينا في قوله:"وتكون قاعدة السُّكون السَّابق على الكلام أو السُّكون اللَّاحق له" أنَّه قولٌ مُبْهَمٌ ويكتنفه الغموض، فما معنى السُّكون السَّابق ع ن الكلام ونحن نعلم أن القاعدة هي التي تسبِقُ القمَّة، بل وقد يبدأ المقطع في الإنجليزيَّة بصامتين، أي بقاعدتين، والقاعدة من الكلام ليست سابقةٌ

---

[1]– عبود صباح عطيوي: المقطع الصوتي في العربية، يُنظر: أسس علم اللُّغة: ص96.

[2]– عبود صباح عطيوي: المقطع الصَّوتي في العربية، يُنظر: أسس علم اللُّغة: ص96، الهامش(1)، يُنظر: البحث اللُّغوي عند الهنود: ص53.

[3]– عبود صباح عطيوي: المقطع الصوتي في العربية، المرجع نفسه، يُنظر:أصوات اللُّغة: ص139.

[4]– عبود صباح عطيوي: المقطع الصوتي في العربية، المرجع نفسه، يُنظر: محاضرات في اللُّغة: ص141.

للكلام، فالسُّكون ليس جزءًا من المقطع، وكذلك السُّكون اللَّاحق، فهو قد يجعل نهاية الكلام سكونًا مُعادلا للصَّامت، ولكن السُّكونُ عدمٌ لا وُجود له في التَّشكيل الصَّوتي ، فكيف يُعادل الصَّامت؟ ثم إذا كان الكلامُ سلسلةً منطوقةً متداخلة، فَمِنْ أين يأْتي السُّكونُ داخلها؟

أنَّه تعريفٌ لا يرقى إلى أن يكون دقيقا محدَّدًا جامعًا لكلِّ صفاتِ الْمَقْطَع الصَّوتي.

وإنِ اِنتقلنا إلى الأستاذ **(محمد الأنطاكي)** وجدناه يُعرِّف المقطع بقوله: "هُوَ وِحْدَةٌ صوتيَّةٌ أَكْبَرُ مِنَ الصَّوْتِ الْمُفْرَدْ، وَتَتَأَلَّفُ هَذِهِ الْوِحْدَةُ من صَوْتٍ طَليقٍ واحدٍ ، قصيرًا كان أم طويلًا، معهُ صوتٌ حَبِيْسٌ واحدٌ، أَوْ أَكْثَرْ." [1]. ويَقْصِدُ بالصَّوت الحبيس الصَّامت وبالصَّوت الطَّليق المُصَوِّت، وهو بهذا التَّعريف أوضحَ حجمَ الْمَقْطَعْ الصَّوتي بِكَوْنِهِ أكبرَ من الصَّوت المفرد، وهو تحديدٌ سليمٌ، ولكنَّ ما عدد هذه الأصوات؟ فعبارتُهُ "معه صوتٌ حبيسٌ واحدٌ أو أكثرَ" عبارةٌ غيرُ محدَّدةٍ، فقوله: "أو أكثَرَ" يَحتملُ اِجتماعَ عددٍ كبيرٍ من الصَّوامت، ثمَّ أين موقع هذه الصَّوامت من المُصوِّت ، أهي تسبقه أم تلحَقُهُ؟ فهو لم يُوَضِّحْ لنا بدايتهُ ولا نهايتهُ.

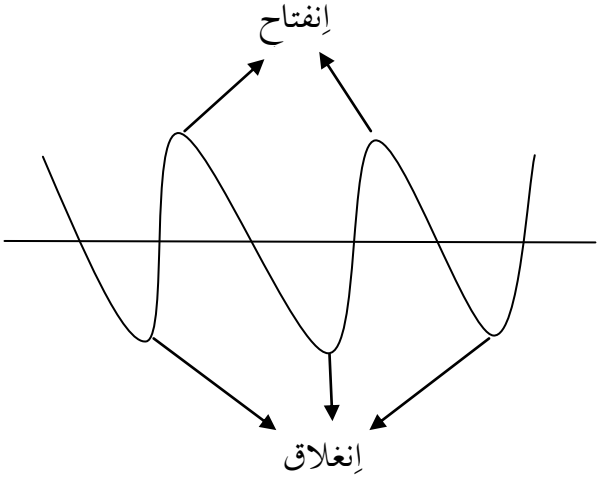
وقد أعاد **(الأستاذ الأنطاكي)** التَّعريف نَفْسَهُ مع زيادةٍ في مكان آخرٍ قائلًا: "فالمقطع هو مجموعةٌ من الأصوات المفردة تقع بين كلُّ اِنفتاح من اِنفتاحاتِ الفَمِ أثناءَ الكلام ، وبين الاِنفتاح الذي يليه، وبعبارةٍ أخرى، المقطع هو مجموعةٌ من الأصوات المفردة تتألَّفُ من صوتٍ طليقٍ واحدٍ معهُ صوتٌ حبيسٌ واحدٌ أو أكثرَ" [2].

وتعريفه هذا لا يخلو من التَّناقض؛ لأن الصَّوت الذي يقع بين الاِنفتاحين هو صامت واحدٌ، ولا يكون (مجموعةٌ من الأصوات المفردة) كما يقول، ثمَّ أن هذا يقتصر على الصَّامت، وهو لا يشكِّلُ مقطعًا أبدًا: لأنَّه قاعدةٌ لابُدَّ لها من قمَّةٍ ليتكوَّن المقطع الصَّوتي، فالتَّعريفُ قاصرٌ؛ لأنَّه لا يشمل المصوِّتات، ويتجلَّى الأمر بوضوحٍ في الرَّسم التالي:

---

[1]– عبود صباح عطيوي: المقطع الصوتي في العربية، دار الرضوان، عمَّان، ط1، 2004م، ص 132، يُنظر: المحيط في أصوات العربية: 21/1.

[2]– عبود صباح عطيوي: المقطع الصوتي في العربية، المرجع نفسه، ص 133، يُنظر: الوجيز في علم اللُّغة: ص238.



فالمحصور بين الاِنفتاحين صامت فحسب؛ لأن في الاِنفتاح أنتاجٌ للمصوِّت، و مع الاِنغلاق أنتاجُ للصَّامت.

ونختم هذه النَّماذج بتعريف الدُّكتور **(رمضان عبد التَّوَّاب)** هو:"كمِّيَّةٌ من الأصوات تحتوي على حركةٍ واحدةٍ، ويمكن الاِبتداء بها والوقوف عليها من وجهة نظر اللُّغة موضوع الدِّراسة، ففي اللُّغة العربيَّة مثلا يجوز الاِبتداء بالحركة، وكذلك يبدأ كلُّ مقطعٍ فيها بصوتٍ من الأصواتِ الصَّامتة" [1].

والمُتأمِّلُ لهذا التَّعريف يجد أنَّه لا يمكن أن يُعَوِّحلَ عليه في اِتِّخاذ تعريفٍ محدَّدٍّ دقيقٍ شاملٍ، إذ يبدأ بعبارةٍ مبهمةٍ ، وهي "كمِّيَّةٌ من الأصوات"، ولا نعلم عددها إلَّا أنَّها تحتوي على حركةٍ واحدةٍ، فما عدد الباقي؟ وأين موقعه من الحركة هذه، أيسبقها أم يليها؟ وهو بتعريفِهِ هذا أراد له أن يكون شامِلًا لأنواعِهِ، والمقاطع في اللُّغات الأخرى– وكما يبدو– بدليل قوله: "يحتوي على حركةٍ واحدةٍ" فأن قسما من المقاطع في بعض ال لُّغات لا يحتوي على مصوِّتٍ كما سبِقَ مثاله، فضلا عن أنَّه لم يوضِّح متى ينتهي هذا المقطع ليبدأ مقطعٌ آخر، فهو تعريفٌ كسابقه من التَّعريفات غيرُ قادرةٍ على تحديد معالم المقطع بدقَّة وضوحْ.

3 أنواع المقاطع في اللُّغة العربيَّة:

---

[1]- عطيوي عبُّود صرياح: المقطع الصَّوتي في العربيَّة، دار الرِّضوان، عمَّان، ط1، 2014م، ص133، أنظر: الكتاب: 175/4.

كلُّ لغةٍ لها نظامُها الخاص في تشكيل المقاطع، وتختلف عن غيرها من أنواع المقاطع التي تستخدمها وذلك تبعا لنظامها اللُّغوي الذي تسير عليه تلك اللُّغة، واللُّغة العربيَّة كغيرها من اللغات لها مقاطع خاصة بها، استخلصت خصائص النِّظام المقطعي للغة العربيَّة مباشرة من النُّصوص العربيَّة سواءٌ أكانت شعرًا أم نثرًا أم قرأنا، وأن كانت هذه الأنواع المقطعيَّة ليست بدرجةٍ واحدةٍ من حيث الشُّيوع والإستخدام، وفيما يلي أنواعُ المقاطع الصَّوتيَّة في اللُّغة العربيَّة:

1 - <u>المقطع القصير</u>: "ص ح" (cv) [1]

هناك من أطلق عليه "المقطع الصَّغير ، ورمز له بالرّ 1مز(س ع) ، (الرَّمز : س ع = الرَّمز: ص ح)، ويُسمَّى أيضا بالمقطع المفتوح "**open syllabele**" والمقطع الحر "**syllable Free**" أو المتحرِّك [2]، ومن المُلاحظ أن تسمية المقطع القصير (ص ح) بالمقطع المفتوح تختلف عمَّا ناد ى به بعض العلماء ، فعرَّفوا المقطع المفتوح بأنَّه "الذي لا يش تمل على خاتمة "**coda**" ؛ أي أنَّه ينتهي بحركة قصيرة أو حركة طويلة" [3].

وعن تسميته قال "**إبراهيم أنيس**": "لهذا نرى أن يتَّفق العلماء على اِسمٍ موحَّدٍ حتَّى لا يقع الدَّارسون في خطىءٍ كبيرٍ، فارتضينا أن نسميه المقطع القصير كمن سبقنا من العلماء" [4].

ويتألَّفُ المقطع القصير من [صامت + حركة قصيرة]، ومن أمثلة ذلك المقاطع المتوالية الثَّلاثة لكلمة زَرَعَ أو كَتَبَ.

الكتابة المقطعيَّة: كـَ، تـَ، بـَ.

الرُّموز: / ص ح / ص ح / ص ح /

2 -المقطع المتوسط المفتوح: / ص ح ح / C V V /

---

[1]- نقصد بالرمز (**ص**) اِختصار كلمة صامت للدلالة عليها، ويقابلها في الإنجليزيَّة (**C**) الذي يشير إلى اختصار كلمة **Consonant** ، بينما يشير الرَّمز (**ح**) إلى كلمة حركة، ويقابلها في الإنجليزيَّة (**V**) الذي يشير إلى الاِختصار (**Vawel**)، وهناك من يستخدم الرَّمز (**س ع**)، بدلاً من (**ص ح**).

[2]- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللُّغوية، دار صفاء، عمَّان، الأردن، ط1، 1998، ص 20.

[3]- عادل عبد الرحمان عبد الله إبراهيم: النظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2006، ص 30.

[4]- أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، ص 142.

ويتألَّفُ هذا المقطع من صامت متلو بحركةٍ طويلةٍ ، أو صائتٍ طويلٍ، أي : [صامت+ صائت طويل]، ومن أمثلته: (لا– ما– في)

الكتابة الصَّوتيَّة المقطعيَّة: لـَ ـَ/ مـَ ـَ/ كـَ ـَ على التَّوالي.

الرُّموز: / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح /

3 – <u>المقطع المتوسط المغلق</u>: / ص ح ص / C V C /

ويتألَّفُ هذا المقطع من صامتين تتوسَّطُهُما حركةٌ قصيرةٌ، أي: من [صامت+ حركة قصيرة+ صامت]، ومن أمثلة هذا المقطع أداةُ الإستفهام (مَنْ، أو هَلْ)، وأداة النَّفي والجزم (لَمْ) والمقطعأن المكوِّنأن للبنية (كُنْتُمْ) /كُنْ/ تُمْ/

الكتابة المقطعيَّة: م ـَ ن/ هـ ـَ ل/ ل ـَ م/ ك ـُ ن/ ت ـُ م

الرُّموز: ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص.

وهنا يجدر بنا الَّتنويه إلى أن الحركة القصيرة كما رأينا في الأمثلة السَّابقة، قد تأتي فتحةٌ مرَّةً ، وتأتي ضمَّةٌ مرةً أخرى، وفي أحيان أخرى قد تأتي كسرةً، مثل: مِنْ(م ـِ ن) وهكذا.

وهذا بدوره لا يؤدي إلى أيِّ تغييرٍ في الكتابة الصَّوتيَّة المقطعيَّة، ولا حتَّى في كتابة الرُّموز، ولكن لهذا دورٌ كبيرٌ في الدَّلالة الصَّوتيَّة المقطعيَّة، فالصَّامت المتلو بحركةٍ قصيرةٍ بالفتحة يختلف عن غيره الذي يُتلى بضمَّةٍ أو بكسرةٍ من ناحيةٍ الموسيقة الإيقاعيَّة.

4 – <u>المقطع الطويل المغلق</u>: "ص ح ح ص" (CVVC)

يتألَّفُ هذا المقطع من صامتين يحصرأن حركة طويلة أو صائت طويل، أي من [صامت+ صائت طويل + صامت]، ومن أمثلته "مالْ" في حالة النُّطق بها ساكنة، وكذلك "عينْ" المقطع الأخير من الفعل المضارع نستعين عند الوقف.

الكتابة المقطعيَّة: /م ـَ ـَ ل/ ع ـِ ـِ ن/

الرُّموز: /ص ح ح ص/ ص ح ح ص/

5 – <u>المقطع الطويل المزدوج الإغلاق</u>: "ص ح ص ص" (cvcc)

هذا المقطع ل يكون إلاّ في أواخر الكلمات وحين الوقف .[1] ويتألَّفُ هذا المقطع من صامت متلو بحركةٍ قصيرةٍ متلوَّةٍ بصامتين، أي من [صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت]، ومن أمثلته: "أرضْ، خبزْ، شعبْ" عند الوقف أو في حالة النُّطق بها ساكنةٍ.

الكتابة المقطعيَّة: /أ ـَ ر ض / خ ـُ ب ز / ش ـَ ع ب/

الرُّموز: /ص ح ص ص / ص ح ص ص/ ص ح ص ص/

6 – <u>المقطع البالغُ الطُّول المزدوج الإغلاق</u>: "ص ح ح ص ص"(cvvcc)

يهمل الكثير من علماء الأصوات المحدثين هذا المقطع، وذلك لأن اِستعمال هذا المقطع قليلٌ جدًّا، بل نادرٌ في الكلام العربي، ومع ذلك فقد يرد في بعض الكلمات القرأنية خاصَّةً في المد الكلمي المثقَّل، فالمقطع (ص ح ح ص ص) يشبه سابقه باِستثناء كون الحركة التي يشتمل عليها طويلةٌ، ويتألَّفُ هذا المقطع من: [صامت + حركة طويلة أو صائت طويل + صامتين]، ومن أمثلة هذا المقطع "ضَالّْ" وكلمة "جَأن" في قوله تعالى: ﴿ فَيَوْمَئِذٍ لَاْ يُسْأَلُ عَنْ ذَنْبِهِ أنسٌ وَلَاْ جَأن﴾. الرحمان: 37، برواية حفص عن عاصم، برئاسة فضيلة الأستاذ الدُّكتور / أحمد عيسى المعصراوي (رئيس لجنة المصحف وشيخ عموم المقارىء المصرية)، والشيخ / سيد علي عبد السميع – وكيلاً، والشيخ / حسن عبد الجواد عراقي – وكيلا، وعضوية كل من: الشيح / محمد حسين سعد، مجمع البحوث الإسلامية، الإدارة العامة للبحوث والتأليف والترجمة، إدارة المصاحف، (09 – 09 – 2010م) الأزهر ، رقم (102)، ص 531.

الكتابة المقطعيَّة الصَّوتيَّة: ض ـَ ـَ ل ل / ج ـَ ـَ ن ن

الرُّموز: / ص ح ح ص ص / ص ح ح ص ص /

وكما رأينا فأن هذا المقطع نادرُ الشُّيُوع في الشِّعر العربي، وفي القر آن الكريم لا يُنطق به إلَّا حين الوقف على الصَّامت المشدَّد كما في كلمة "جَان".

---

[1]– أنَّيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، المرجع نفسه، ص 160.

وتصنيف المقاطع بهذه الطَّريقة يقوم على معيارين أحدهما على طبيعة الصَّوت الأخير في المقطع والثأني على طول المقطع، أي أنَّه يعتمد على كون الصَّوت صامتًا، أو صائتًا بالإضافة إلى عدد الحروف في السِّلسلة [1].

وللإشارة فلن اللُّغة العربيَّة تختلف في مقاطعها عن باقي اللُّغات كونها لا تبدأ بصامتين أبدًا، لأن ذلك غيرُ ممكنٍ، كما أن هناك احتمالات كثيرةٌ أوردها الباحثون في شكل المقطع العربي والمشهور منها ما يلي:

1. **المقطع القصير**: الذي يتكوَّن من صامت وحركة قصيرة.
2. **المقطع المتوسط**: وهو على نوعين:

أ -**متوسط مفتوح**: وهو الذي يتكوَّن من صامت وحركة طويلة، مثل: "مَا، فِي، ذُو، لَا".

ب- متوسط مغلق: وهو الذي يتألَّفُ من صامت وحركة قصيرة زائد صامت ويمثله كلٌ منْ: "قَدْ، مِنْ، عَنْ، بَلْ، ...إلخ" [2].

ينبغي الإشارة إلى أن العلماء قد اِصطلحوا على تسمية المقطع المنتهي بعلَّةٌ ، أي: (صائت) باِسم المقطع المفتوح "**Open**"، والمقطع المنتهي بساكنٍ أطلقوا عليه المقطع المغلق "**Close**"، كما أطلقوا على تسمية المقطع الذي يبدأ بصامت ثم تليه حركةٌ طويلةٌ مثل: (ألف المد أو ياء المد أو واو المد) بالمقطع الطويل، وعلى تسمية المقطع الذي يبدأ بصامت بالمقطع القصير.

وتختلف تقسيمات المقطع بأنواعه كلٌ بحسب إمَّا الكمية ، أي: (قصير أو طويل)، وإمَّا على أساس الكيفيَّة (مفتوح أو مغلق).

تناولنا سابقا ذكرهم على أساس العدد الذي قُسِّمَ له والنَّوع، أمَّا الآن سنتناولهم بالذِّكر على حسب الكمِّيَّة.

تنقسم المقاطع في اللُّغة العربيَّة إلى قسمين اِثنين هما (القصير والطويل):

---

[1]- رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللُّغة ومناهج البحث اللغوي، ص 102.

[2]- شايب فوزي حسن: أثر القوانين الصَّوتيَّة في بناء الكلمة العربية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2004م، ص 110.

أولا: المقطع القصير:

وهو الذي يبدأ بصوتٍ صامتٍ، تتلوه حركةٌ قصيرةٌ كالضمة أو الكسرة أو الفتحة، وهو أصغر صورة للمقطع العربي.

ثانيا: <u>المقطع الطويل</u>:

وهو المقطع الذي يتكوَّن من صوتٍ صامتٍ، تتلوه حركةٌ طويلةٌ، أو صامتٌ تتلوه حركةٌ قصيرةٌ يتبعها صامتٌ مغلقْ [1].

وبالنَّظر إلى القسمين السَّابقين للمقطع، القصير والطَّويل تبيَّن أن النَّوع الأوَّل لا يكون إلَّا مفتوحا، أمَّا النَّوع الثاني فإنه يكون مفتوحا ويكون مغلقًا، ويمكن إطالةُ المقطع الطَّويل المفتوح عن طريق زيادته بصامت، فيصبح المقطع مديدا مغلقا.

كما يمكن إطالة المقطع الطَّويل المغلق عن طريق زيادته بصامت فيصبح المقطع زائد الطول مغلقا بصامتين.

ونستطيع بذلك أن نقول أن اللُّغة العربيَّة تشتمل على خمسة أنواعٍ من المقاطع، هي: [2]

1. **المقطع القصير المفتوح: ص ح.**
2. **المقطع الطويل المفتوح: ص ح ح.**
3. **المقطع الطويل المغلق: ص ح ص.**
4. **المقطع المديد المغلق: ص ح ح ص.**
5. **المقطع الزائد الطويل: ص ح ص ص**

يرى الدُّكتور "**تمَّام حسان**" أن اللُّغة العربيَّة تشتمل وفقا لقواعد النِّظام اللُّغوي على المقطع المتناهي في الصِّغر: **(ص)**، الذي يتحوَّلُ إلى مقطعٍ طويلٍ مغلقٍ في متطلَّبات السِّياق، أو وفقا للأداء الفعلي، ففعل الأمر من (كَتَبَ)، هو (اكْتُبْ)، المُؤَلَّفَة مقطعيًّا وفقا لقواعد النِّظام المقطعي

---

[1]– البنهساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005م، ص 213.

[2]– البنهساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، المرجع نفسه، ص 214.

من (ص + ص ح ص)، ووفقا لمتطلَّبات السِّياق أو وفقا لقواعد الأداء، جِيء بهمزة وصلٍ ، فأصبح فعل الأمر: (اكْتبْ)، وتركيبه المقطعي: (ص ح ص + ص ح ص)، كما نجده أيضا يقول بوجود المقطع: (ح ص) في اللُّغة العربيَّة، وجعله النَّوع السَّادس من أنواع المقاطع العربيَّة ومثَّل له ب(ال التعريف) [1].

وعليه فلأن رسم حدود المقاطع لابدَّ أن يخضع للقواعد الفونولوجيَّة التي تحكمُ كلَّ لغةٍ على حدى، أي أن لكلِّ لغةٍ قواعدٌ الصَّوتيَّة خاصَّة.

4 أهمية دراسة المقطع الصوتي:

اِختلفت آراء العلماء حول أهمِّيَّة المقطع في الدِّراسات الصَّوتيَّة فثمَّة فريقٌ منهم يرى بِأَلاَّ أهمِّيَّةَ للمقطع [1]، نذكر منهم: "**سويت**"**(Sweet)** الذي يُصَرِّحُ برفضه قائلا: "أنَّ القسم الوحيد الذي يَتَحقَّقُ في الكلام عمليًّا، هو المجموعة النَّفسيَّة التي تعودُ إلى الضَّرورة العُضويَّة للتَّنفُّس" [2]، وهذا يعني أنَّ المقطع الصَّوتي لا أهمِّيَّ له، ومن دون جدوى، وأنَّ المقاطع ما هي إلاَّ تحقيقٌ للكلام الفعلي فقط.

أمَّا "**رويشلات**" **(Rousselet)** فغنه يقول: "أنَّ الكلمة والمقطع كليهِمَا لا يوجد إلَّا في الكلام" [3]، أي أنَّ للمقطع وجودٌ ، كما للكلمة ؛ فبدونها لا يكون الكلام، وهذا دليلٌ قاطعٌ على أهمِّيَّة المقطع.

ولقد أضحى من الحقائق التي لا يتطرق إليها الشَّك ، وأنَّ لكلِّ لُغةٍ نِظامُها الخاص فيما يتعلَّقُ بالتَّركيب المقطعي للكلمات ، ويجدرُ بنا قبل أن نتناول هذا النِّظام في العربيَّة أن نُوضِّح ماهيَّةَ المقطع وجدواه.

إذْ أصبحت دراسة المقطع الصَّوتي في عهد "**دي سوسير**"**F . de soussure**" أمرٌ بارزُ الأهمِّيَّة، إذِ اِتَّضَحَ أنَّ اللُّغة لا تتكوَّنُ فقط من الأصوات المفردة كما كان يُعْتَقَدُ ، وإنَّما تتكوَّن من

---

[1]– البهنساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، ص 214.

[2]– البهنساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث،المرجع نفسه، ص 206.

[3]– البهنساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، المرجع نفسه، ص 206.

دُفُعَات هوائيَّة أكبر من ذلك، يطلق عليها اِسم "المقاطع الصَّوتيَّة" [1]. ولقد أشار "**دي سوسير**" إلى أهمية هذه الدِّراسات منتقدا الإتِّجاهات التي تتجاهلها.

لقد كانت الدِّراسات التَّجريبيَّة للعمليَّة الكلاميَّة السَّبب في التَّخفيف من غلواء هؤلاء المهاجمين بعد أن أثبت أن الصَّدر لا يواصل ضغطا ثابتا خلال المجموعة النَّفسيَّة وأن عضلات الصَّدر نبضة منفصلة من الضَّغط لكلِّ مقطعٍ، أي أن الدِّراسات التَّطبيقيَّة التَّجريبيَّة الإجرائية أكدت أهمية المقطع الصوتي وبعبارة أخرى أي أن المقطع الصوتي ذو جدوى ودور بارز في العملية الكلاميَّة، أي بفضل المقطع يمكن إجراء العملية الكلاميَّة والتنفسية معا.

وقد نشر " **Mari chelle** " دراسةً تجريبيَّةً لحركةِ الكلامِ مُؤَسِّسَةً على التَّسجيلات الفونغرافية واعْتَرَفَتْ هذه الدِّراسةُ بالْمَقْطَعْ الصَّوتي على أنَّه الأساس، وسار في نفس الإتِّجاه والعديد منهم من طور طريقة المقطع في تعليم الصم البكم [2].

وبِفَضْلِ النَّتَائجِ التَّجريبيَّة اِنْتَصَرَ أنْصَارُ فَريقِ أهمِّيَّة المقطع على أعدائه، ولم يعد ينظر إلى المقطع على أنَّه ظاهرة صوتيَّة لا حدود لها أو يعتقد أن تجميع الفونيمات في مقاطع مجرد اصطلاح دون تحقيق موضعي.

وتَرْجِعُ أَهَمِّيَّةُ الْمَقْطَعِ الصَّوتِيِّ في الدِّراسَةِ الصَّوتيَّةِ إلى أسبابٍ كثيرةٍ وعديدةٍ والَّتي تَجْمَعُهَا في النِّقاطِ الْآتية:

<u>أولا</u>: أنَّ اللُّغة كلامٌ، والمُتكلِّمون لا يستطيعون نُطْقَ أصواتِ الفونيماتِ كاملةً بِنَفْسِهَا، أو أنَّهمْ لا يَفْعَلُونَ ذلك إنِ اِسْتَطَاعوا، و إنَّما يَنْطِقُونَ الْأَصْوَاتَ في شَكْلِ تَجَمُّعَاتٍ تُدْعَى المَقَاطِعْ ، ولذا يُقالُ أنَّه في المَقْطَعِ يَخْرُجُ الفونيمُ إلى الحياةْ، ولِكَيْ تَصِفَ مَقْطَعً ا عَلَيْكَ أَنْ تُخْبِرَ كَيْفَ تُشَكِّلهِ الفونيماتْ، وَلِتَصِفَ الفونيماتَ يَجِبُ أَنْ تَدْرُسَ كَيْف تُنَظِّمُ نَفْسَهَا في الْمَقَاطِعْ. بِمَعْنَى أنَّ المُتَكَلِّمْ بِاسْتِطَاْعَتِهِ نُطْقُ أَصْوَاتِ الفونيماتِ عَنْ طَرِيقِ جَمْعِهَا في شَكْلِ مقاطعٍ صوتيَّةٍ ليك ونَ بِاسْتِطاعتِهِ النُّطْقُ بالْكلاْمِ في السِّلْسِلَةِ الْكَلاميَّة.

---

[1]– الشَّنبري حامد بن أحمد بن سعيد: النظام الصوتي للغة العربية، دراسة وصفية تطبيقية، مركز اللُّغة العربية، جامعة القاهرة، أم القرى، (د ط)، ص 199.

[2]– أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي،المرجع نفسه، ص 273.

ثانيا: اِعتبارُ التَّركيب المقطعي يُساعدُ كثيرا في اِتِّخاذِ القْرارِ بالنِّسبة لِأَفْضَلِ تَحْلِيْلٍ

أو مَجْمُوعَةٍ صَوْتِيَّةٍ تُعدُّ من النَّاحيةِ الصَّوتيَّةِ غَامِضَةً [1]، يعني هذا أنَّ التَّركيبُ الْمَقْطَعِيُّ يُعطي أَحْسَنَ قَرَارٍ في اِتِّخاذ أَفْضَلِ تَحْلِيْلٍ صَوْتِيٍّ أو لمَجْمُوعَةٍ صَوْتِيَّةٍ.

وقد حدثت مناقشةٌ حول ما إذا كان **(ts)** في الإنجليزيَّة **(churuch)** يُعْتَبَرُ فونيمًا ساكِنًا واحدًا /**t**/ أو فونيمان مثل: /**tr**/ أو /**ts**/ ... في جانب الفرض الثاني تقف حقيقة الإقتصاد في قائمة الفونيمات على أَسَاْسِ أنَّ /**t**/ و /**s**/ موجودان بالفعل، وكذلك التَّماثل الصَّوتي بين /**tf**/ و/**ts**/ يقف إلى جانب الفرض الأوَّل الذي يَعْتَبِرُهُمَا فونيما مركَّبًا واحدًا، لِلإستخدامِ الْعَاْدي، وهو وُقوعُهُمَا في المقطع في مركزٍ نهائيٍّ بخلاف /**tr**/ وفي مركزٍ أوَّليٍّ بخلاف /**ts**/.

<u>ثالثا</u>: أنَّ المقطع هو مجال العمل بالنِّسبة للطُّرق الثَّلاثة الأكثر أهمِّيَّة التي تعدِلُ أصوات الكلمات وهي:

أ. النَّبر سواءٌ كان كلمةً أم جملة.

ب. الإطلالة ذات المعنى، فلنجعل كلمة "**aw ful**" مثلا أكثرُ تأكيدًا، فلابدَّ من أن نَمُدَّ المقطع الأوَّل – المقطع المنبور–.

ج. صعود وهبوط درجة الصَّوت "**pich**" عادةً ما يتطابق التَّغيير الملحوظ في منحنى درجة الصَّوت مع حدود المقطع.

فالمقطع الصَّوتي له علاقةٌ بالنَّبر والتَّنْغِيْمْ؛ إذْ أنَّ التَّنْغِيْمَ يَقَعُ على أحدِ مقاطعِ الكلمة.

رابعا: أنَّ المقطع الصَّوتي موجودٌ سواءٌ أردنا أم لم نُرِدْ.

أ. فكثيرٌ من المقاييس العروضيَّة في اللُّغات تقومُ على أساسٍ مقطعيٍّ، هذا يعني المقاطع العروضيَّة.

ب.بعضُ طُرُقِ الكتابة قد وُضِعَ تْ على أساسٍ مقطعيٍّ ، أي أنَّها الكتابة العروضيَّة للأبيات الشِّعريَّة.

---

[1]– أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللُّغوي، المرجع نفسه، ص 273.

خامسا: أنَّ المقطع الصَّوتي يُشكِّل درجةً من السُّلَّم الهرمي للوحدات الصَّوتيَّة التي تتشكِّلُ كلٌّ منها من أصغر وحدة تسبقُهُ الوحدة الصُّغرى ، وهي (الفونيم)، ثمَّ يأتي المقطعُ (المكوَّنُ من فونيماتٍ بترتيبٍ مُعَيَّنٍ)، ثمَّ تأتي مجموع اتُ النَّغم المحتوية على النَّبر ، وعلى تتابعات من المقاطع، ثمَّ مجموعةُ التَّنغيم التي تحتوي على تتابعاتٍ من مجموع ات النَّغم.

سادسا: أنَّ التَّسجيلات أثبتت أنَّ المُتَحَدِّثِيْنْ المُ هْتَمِّين الذين يظنُّون أنَّهم يتكلَّمون في شكلِ أصواتٍ منفصلةٍ، وهذا يعني أنَّ المتكلِّمين في السِّلسلة الكلاميَّة هم مُخطئون ؛ لِاعتقادهم في إنتاجهم للأصوات منفصلةً، وإنَّما هي ضِمنَ مقاطعَ صوتيَّةٍ محدَّدة.

سابعا: أنَّ المقطعَ هو أكبُر وحدةٍ نحتاجُ إليها في شرح كيفيَّة تَجمُّع الفونيمات في اللُّغة، فإذا فحصنا تركيبَ مقطعٍ مفردٍ يُمكننا أن نعتبر أنَّ الوحدات الكُبْرَى كَتَتَابُعَاْتٍ من المقاطع وبعبارة أخرى مع اِستثناءاتٍ قليلةٍ لا تُحْدِثُ شيئا في هذه الوحدات الكبرى.

ثامنا: أنَّ الكلمة "**Word**" مصطلح له في المقام الأول مغزى نحوي، أما المصطلح الأساسي الفونولوجي الخاص لمجموعة من السواكن والعلل لها مركز الوحدة، فهي المقطعين فالمقطع لهذا الإِعتبار أصغر وحدة يمكن نطقها بنفسها.

تاسعا: يُعدُّ المقطعُ أساسًا لِاكتسابِ طريقةِ النُّطق المُطابقة لنُطق أصحاب اللُّغة، فأحسنُ طريقةٍ للنُّطقِ الصَّحيح تعود إلى النَّغمات الصَّوتيَّة، والوقفات الموجودة في اللُّغة الأجنبيَّة هي نُطقٌ للكلمات، أو نُطقُ مجموعةٍ من الكلمات ببطءٍ مقطعًا بمقطعٍ، مع الوقفات الصَّحيحة بين كلِّ مقطعٍ ومقطعْ، وبالتَّدريج تزيد سرعة نطق الحدث الكلامي، حتَّى يصل إلى السُّرعة العاديَّة.

لقد أبدى المقطعُ الصَّوتيُّ أهمِّيَّةً بالغةً في الدَّرس الصَّوتي الحديث، إذْ هو الأساسُ في تعلُّمِ اللُّغات، سواءٌ للنَّاطقين بها أو لتعلُّم اللُّغات الأجنبيَّة، وهذا إمَّا للأطفال الصِّغار أو للكبار على حدٍّ سواءْ، فبفضل المقطع الصَّوتي يمكن الأداء الصَّحيح والسَّليم للُّغة ويساعد الكثير على الأداء الصَّحيح لألفاظ القرآن الكريم كعدم التَّسرُّع في النُّطق و اِتِّباع المقاطع الصَّوتيَّة والوقوف عليها وتأديتها. فللمقطع الصَّوتي يُدرسُ لِاكتساب طريقة النُّطق السليمة أو للتَّعوُّد على طريقة نطق صحيحة، ومن ثمَّة يمكن تحليل المنطوق وفهمُهُ.

5 خصائص النسيج المقطعي في اللُّغة العربيَّة:

تناولنا سابقا ذِكرَ أنواعِ المقاطع الصَّوتيَّة وأهمِّيتُه ا، وسنتناول الآن أهم خصائص النَّسيج المقطعي في اللُّغة العربيَّة.

أولا: بعد أن قدَّمنا تقسيمات المقاطع وحدَّد نا أنواعها في اللُّغة العربيَّة ، يمكننا أن نقف على خصائص هذا التَّنظيم المقطعي العربي، حيث نجد أنَّ أقلَّ ما تتركَّبُ منه الكلمة العربيَّة، هو مقطعٌ واحدٌ، وأنَّ أكثر ما تتكوَّن منه الكلمة العربيَّة هو سبعُ مقاطع.

1) كلمة "قِ": فعل أمر: من الفعل وقى، يتألَّفُ من:

أ. **مقطعٌ واحدٌ قصيرٌ مفتوح: (ص ح)** وكذلك كثيرٌ من الحروف والأدوات تتألَّفُ من التَّركيب المقطعي: (ص ح)، وذلك مثل: (واو العطف ولام الجر وباء الجر) وغيرها [1].

ب. **المقطع ص ح ح:** تتألَّفُ منه صيغٌ صرفيَّةٌ عربيَّةٌ كثيرةٌ، تمثلها كلمةٌ واحدةٌ مستقلَّةٌ مثل: ما النَّافية أو المصدريَّة في حرف الجرِّ وغيرها من الصِّيغ.

ج. **المقطع ص ح ص** : تتألَّفُ منه صيغٌ صرفيَّةٌ عربيَّةٌ كثيرة، مثل : كلمةٌ واحدةٌ مستقلَّةٌ مثل: حرف الجر (مِنْ)، الضمير الموصول (مَنْ)، أداة الجزم (أنَّ)، وغيرها من الصِّيغ الصَّرفيَّة.

وعليه فإنَّ هناك كلماتٌ في اللُّغة العربيَّة تتكوَّن من مقطعٍ واحدٍ إمَّا قصير مفتوح (ص ح)، وإمَّا متوسِّط مفتوح (ص ح ح)، أو متوسِّط مغلق (ص ح ص).

2) ثَمَّةَ كلماتٌ عربيَّةٌ ثُنائيَّةُ المقطع، مثل : الصِّيغة الصَّرفيَّة العربيَّة على اِختلافها، فالفعل: أُكْتُبْ (ص ح ص + ص ح ص) فعلُ أمر.

وكلمة (كَاْتِبْ)، تتكوَّن من مقطعين (ص ح ح + ص ح ص) مع تَسْكِيْنِ الآخر ، والأداة (مهما) التي تتألَّفُ من (ص ح ص + ص ح ح) وغيرها من الصِّيغ، هذا يعني أنَّ هناك كلماتٌ في اللُّغة العربيَّة تتكوَّن من مقطعين، على سبيل المثال المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، مثل: سِرْ. والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، مثل: لَاْ.

---

[1]– البهنساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب، والدرس الصوتي الحديث، ص 214.

3) ثمَّةَ كلماتٌ عربيَّةٌ ثلاثيَّةُ المقطع، مثل: الفعل (كَتَبَ) الذي يتكوَّن من (ص ح + ص ح + ص ح)، وكلمة (كَاْتِبٌ) تتألَّفُ من (ص ح ح + ص ح + ص ح ص) مع تحريك الآخر، وهذا يعني أن الكلمة العربيَّة تتألَّفُ كذلك من ثلاث مقاطع كما تتألَّفُ من مقطعين أو مقطع واحد في بعض الكلمات، وتختلف هذه المقاطع الثلاثة بحسب الطول كما قد تكون من نفس المقطع.

4) كلمة رباعيَّة المقطع، مثل: الفعل (اِستقبل) يتألَّفُ من: (ص ح ص + ص ح ص + ص ح + ص ح)، واِسم العلم، إبراهيم: يتألَّفُ من (ص ح ص + ص ح ح + ص ح ح ص) مع تحريك الآخر.

5) كلمةٌ خماسيَّة المقطع: مثل : (اِحْتِفَاْلَاْتُ) تتألَّفُ من: (ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح) مع تحريك الآخر.

6) كلمةٌ سداسيَّة المقطع: مثل: (اِحْتِفَاْلَاْتُهُمْ) التي تتألَّفُ من المقاطع التَّالية: (ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص).

7) كلمةٌ سباعيَّة المقطع: مثل (اِحْتِفَاْلَاْتُهُنَّ) التي تتألَّفُ من: (ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ص + ص ح)، وكلمة (فَسَيَكْفِيْكَهُمُ) التي تتألَّفُ من(ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح + ص ح).

وقد يصلُ عددُ المقاطع في بعض الأحيان، كما في كلمة (فَسَنُلْزِمُكُمُوْهَاْ) التي تتألَّفُ من (ص ح – ص ح – ص ح ص – ص ح – ص ح – ص ح – ص ح ح – ص ح ح) وذلك نتيجةً لاِتِّصالها باللَّواصق، وهذا النَّوع من الكلمات الذي يتألَّفُ من سبعة وثم انية مقاطع نادرٌ في اللُّغة العربيَّة، وإنَّما الكثرة الغالبة من الكلام العربي تتكوَّن من مجاميع من المقاطع ، كلٌّ مجموعةٍ لا تكادُ تزيدُ عن أربعة مقاطع [1].

"بالنِّسبةِ لِعَدَدِ الْمَقَاْطِعِ الصَّوتيَّة في الكلمةِ الواحدة الَّتي يُمكن أن يَتشكَّلَ منها النَّسيج المَقْطَعي، فقد يصل في لُغتنا الْعربيَّة من مَقْطَعٍ واحِدٍ إلى سَبْعَةِ مَقَاْطِعٍ"، هذا يعني أنَّ الكلمة العربيَّة إذا

[1]– البنهساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005م، ص 216.

تألفت من مقطعٍ واحدٍ فـإنَّ هذا المقطع في اللُّغة العربيَّة قد يتكوَّنُ من مقطعٍ قصير مفتوح (ص ح)، أو من النَّوع المتوسِّط المفتوح (ص ح ح) كما ذكرنا سابقا للفعل (قِ) ذا المقطع القصير وأداة النِّداء "يا"، مثل : (مَنْ، بَلْ، يَدْ، كَمْ، عَنْ) وغيرها كثير، أو من النَّوع الطَّويل المغلق عند الوقف (ص ح ح ص) ، مثل: (بَابْ، نَارْ، قدْرْ، فجْرْ، نهْرْ) أو من النَّوع البالغ الطُّول المزدوج الإغلاق (ص ح ح ص ص)، مثل: ضَالّْ، ولكن مُعظمُ الْكلِمات في اللُّغةِ الْعربيَّة تَشْتَمِلُ تَقْرِيبًا على ثلاثةِ مقاطعٍ أو أربعةٍ.

ثانيا: أنَّ الْمَقْطَعْ العربي لابدَّ أن يبدأ بصامت، حيث لا يُمْكِنُ أن تَبْدَأَ الْكَلِمَةُ العربيَّة بحركةٍ كما هو الحال في اللُّغات الأوروبيَّة كالإنجليزيَّة والفَرَنْسِيَّة ؛ بمعنى أنَّ اللُّغةُ الْعربيَّة لا تبدأ بصامتٍ ولا تَقِفُ على مُتَحَرِّكٍ.

ثالثا: أنَّه لا يجوز أن تبدأ الكلمة العربيَّة بصامتين، فلا يمكن أن يتضمَّن المقطع العربيُّ التَّركيب: (ص ص ح) مثلا، أو بأكثر من صامتين في البداية مثل: (ص ص ص ح) [1].

رابعا: لا تزيد مقاطع الكلمة المجرَّدة من اللَّواحق على أربعة مقاطع إلَّا نادرًا ، مثل : (يَتَفَعَّلُ) (يَتَفَاْعَلُ)، ومثال الصِّيغة الأولى الفِعل: (يَتَقَدَّمُ) تتألَّفُ من التَّركيب المقطعي: (ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح)، مثل الصِّيغة الثانية للفعل (يَتَقَاْبَلُ)، الذي يتألَّفُ من التَّركيب المقطعي: (ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح). كذلك ما يُشْتَقُّ من الصِّيغتين أحيانا، فمن الصِّيغة الأولى أنَّ اِسم الفَاعِل منها مثلا هو: (مُتَقَدِّمٌ) يتألَّفُ من التَّركيب المقطعي: (ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ص)، وكذلك اِشتقاق اِسم الفاعل من الصِّيغة الثانية هو متقابلٌ، يتألَّفُ من التَّركيب المقطعي: (ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح).

لكن هذه الصِّيغ قليلةٌ من حيث الكمِّيَّة، إذا ما قُسِّمَتْ بالكثرة أو بالوَفْرَة التي تتَّسم بها الكلماتُ العربيَّةُ المؤلَّفةُ من أربعةِ مقاطعٍ أو ثلاثةِ مقاطعٍ، فهي صيغةٌ لا تُمثِّلُ اِطِّرادًا في قاعدة التَّكوين المقطعي للُّغة العربيَّة.

---

[1]– البنهساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، المرجع نفسه، ص 216.

خامسا: يُفَضَّلُ في اللُّغة العربيَّة توالي المقطعين (ص ح ح + ص ح ح) بضرورة تحريك الأخير هكذا، (ص ح + ص ح ح + ص ح ح + ص ح)، فعند الوقف يزول هذا التَّوالي وينشأ التَّركيب المقطعي: (إِبْرَاهِيْمْ) كذلك (ص ح ص + ص ح ح + ص ح ح ص) بـاِندماج المقْطعيْن الأخيريْن في مقطعٍ واحدٍ.

سادسا: لا يقبل التَّركيب المقطعيُّ العربيُّ أن يتجاوز أكثر من صامتين في وسط الكلمة ففي مثل الفعل: (يَكْتُبُ) يتألَّفُ من المقاطع التَّالية: (ص ح ص + ص ح + ص ح)، حيث لا تزيد الصَّوامت في وسط الفعل على صامتين هما: (الكافْ+ التَّاء).

وفي اِسم العلم: (أَحْمَدْ) يتألَّفُ من المقاطع: (ص ح ص + ص ح + ص ح) حيث لا تزيد الصَّوامت في وسط اِسم العلم على صامتين هما (الحاء + الميم)، فإذا تجاوزت ثلاثُ صوامتٍ في حالات الوصل بين الكلمات، تَمَّ تحريكُ الصَّامت الأوَّل للتَّخلُّص من هذا التَّجاوز الذي تأباه أنظمة التَّركيب المقطعي في اللُّغة العربيَّة، ومثال ذلك عبارة: (مِنَ الْأَرْضْ)، وتتألَّفُ من المقاطع التَّالية: (ص ح ص + ص ح ص + ص ح ص ص).

حيث توالت أربعةُ صوامتٍ وهي (النُّون + الهمْزة + اللَّام + الهمْزة)، ولذلك يتمُّ تحريك النُّون في حرف الجر: (مِنَ الْأَرْضْ)، ليُصبح التَّركيب المقطعيُّ فيها: (ص ح + ص ح ص + ص ح ص ص)، بِتسْكين الآخِرْ ، فتتقلَّص الصَّوامت المُتَجا وِرة في وسط الكلمة إلى ثلاثةٍ فقط وهي: (النُّون + اللَّام + الهمزة) [1].

في حين تسمح أنظمة المقاطع في اللُّغات الأوروبية بتجاوز أكثر من صامتين داخل كلماتها، ففي كلمة "**Conkret**" تجاوزت بالصَّوامت "**r. k. r**" وفي الكلمة "**construction**" تجاوزت بالصَّوامت "**r. t. s. n**" حسبما تسمح بذلك أنظمة المقاطع فيها.

سابعا: لا يجوزُ وُقُوعُ المقطع الخامس في صدر الكلمة العربيَّة أو في حَشْوِهَا ، فهو مقطعٌ خاصٌّ بحالةِ الوقف في آخر الكلمة، ولكن قد يكون نسيجا لكلمة عربية واحدة، ساكنة الآخر مثل: (مِصْرْ، عَصْرْ، فَجْرْ..)، فهي تتألَّفُ من التَّركيب المقطعي: (ص ح ص ص).

---

[1]– البهنساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، المرجع نفسه ص 218.

ثامنا: لا تقبلُ الكلمةُ العربيَّةُ أن تتألَّفُ تركيبتُها المقطعيُّ من مقطعٍ طويلٍ مُغلقٍ(ص ح ص) بِعدِّهِ من الطَّويل المفتوح: (ص ح ح)، ففي كلمة(سُرْغَايَاْ) المُؤلَّفة من المقاطع: (ص ح ص + ص ح ح + ص ح ح)، فهي كلمةٌ ليست عربيَّةً لأنَّها اِسمُ علمٍ أعجميٍّ.

تاسعا: لا تقبلُ الكلمةُ العربيَّةُ –أيضا – أن تتألَّفَ تركيبتِها المقطعيُّ من الْمَقْطَعْ الطَّويل المفتوح (ص ح ح)، يَتلوهُ مَقْطَعٌ من النَّوع الثَّالث الطَّويل المُغْلَقْ (ص ح ص)، ففي كلمة (شَاْبَنْدَرْ) المُؤلَّفة من الْمَقَاْطِعْ التَّالية: (ص ح ح + ص ح ص + ص ح ص)، فهي كلمةٌ أعجميَّةٌ فارسيَّة –أيضا–.

عاشرا: لا تقبلُ الكلمةُ العربيَّةُ –أيضا – أن تتألَّفَ من الْمَقْطَعْ الثاني الطَّويل المفتوح (ص ح ح) يتلوهُ مَقْطَعٌ زائدُ الطُّول مغلقٌ (ص ح ص ص)، فَكَلِمَةُ (جَوْمَرْتْ) تتألَّفُ من: (ص ح ح + ص ح ص ص) كَلِمَةٌ أَعْجَمِيَّةٌ تَشيعُ في لَهْجَةِ حَلَبْ [1].

[1]– البهنساوي حسام: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدَّرس الصَّوتي الحديث، المرجع نفسه، ص 218.

الفصـل الثانـي

جماليات البنى المقطعية في شعر أبو القاسم الشابي

– نماذج مختارة –

أولا: النماذج الشعرية المختارة للدراسة التطبيقية.

ثانيا: الكتابة المقطعية للنماذج الشعرية المختارة.

ثالثا: الجداول الإحصائية لعدد المقاطع الموجودة في النماذج الشعرية وأنواعها.

رابعا: أنواع المقاطع الموجود ودلالاتها.

خامسا: التجمعات المقطعية في النماذج الشعرية المختارة.

سادسا: دلالة الصوامت والصوائت في النماذج الشعرية.

سابعا: الإيقاع الداخلي ودلالته في النماذج الشعرية.

تمهيد:

في هذا الفصل الذي خصَّصناه للدِّراسة التَّطبيقيَّة، نودُّ دراسة المَقاطع الصَّوتيَّة و دلالاتها في شعر **(أب و القاسم الشَّابِّ ي)**، مِنْ خِلالِ أَرْوَعِ نَماذِجِهِ الشِّعْرِيَّةِ الَّتي اِخْتَرْناها لِمَدَى قُدْرَتِهَا على تَشْخيصِ تَجارِبِهِ، كما لو أنَّنا نَراهُ بالْعَيْنِ الْمُجَرَّدَة، لِتَوْظيفِهِ مَقَاطِعَ صَوْتِيَّةٍ ذاتُ دلالاتٍ حيَّةٍ مِنْ وَحْيِ تَجارِبِهِ.

كذلك مِنْ خِلالِ تَوْظيفِهِ جُمْلَةً مِنَ الصَّوامِتِ والصَّوائِتِ بِدلالاتِها؛ فالأصواتُ المجهورةُ مَثَلًا لها دلالاتٌ مُغايِرَةٌ للأصواتِ المهموسة، وكذلك الأصواتُ الإنفجاريَّةُ والإحتكاكيَّة، وغيرُها، وَكُلٌّ مِنْها يَحْمِلُ دَلالاتٍ تَخْتَلِفُ عَنْ غَيْرِها مِنَ الأصْوات سَتَأْتي تَفاصيلُها فيما بَعْدْ.

إذَنْ سَنَدْرُسُ الْقَصائِدَ الَّتي اِخْتَرْناها دِرَاسَةً أُسْلُوبِيَّةً صَوْتِيَّةً، وتَقْتَضي طَبيعةُ الْحالْ أَنْ نُرَكِّزَ في هذه الدِّراسة على ثلاثةِ جَوانِبٍ أساسيَّةٍ تَمَثَّلَتْ في:

1 _ المكوِّن الصَّوتي:

لأنَّ لِكُلِّ صَوْتٍ دَلالةٌ يَحْمِلُها في طيَّاتِهِ نَتيجَةَ تَجاوُرِهِ مع غَيْرِهِ من الأصوات،تَحْصُلُ دَوْمًا سِياقاتٌ ذاتُ دلالاتٍ أَخَّاذَةٍ في القَصائِدِ الشِّعْرِيَّةِ، لهذا اِسْتَعَنَّا في دِراسَتِنا التَّطبيقيَّة التي بين أيدينا بالْمُكوِّنْ الصَّوْتِي الَّذي يَشْتَمِلُ على دِراسةِ الأصوات مِنْ حيثُ طبيعَتِها وخصائِصِها وسِماتِها ومَخارِجِها، سواءٌ الحُروفْ

(الصَّوامِتْ أو الحَرَكاتْ بِنَوْعَيْها الطَّويلةُ والقصيرةُ)، (ويَبْحَثُ المُكَوِّنُ الصَّوْتِيُّ في طَبيعَةِ الْأَصْواتِ، ووظيفَتِها أَهِيَ أَصْواتٌ ساكِنَةٌ أَمْ حَرَكاتٌ اِحْتِكاكيَّةٌ، أَمْ حُنْجُرِيَّةٌ أَمْ مَهْموسَةٌ) [1]

2 _ التَّشكيل الصَّوتي:

يَشْتَمِلُ هذا العُنْصُرُ على مَدَى قُدْرَةِ الْأَصْواتِ على تَشْكيلِ مَقَاطِعَ صَوْتِيَّةٍ مُخْتَلِفَةٍ كمًّا ونَوْعًا، سِياقًا ودَلالَةً، لِمى يَنْدَرِجُ تَحْتَها مِنْ (نَبْرٍ، وتَنْغِيمٍ، ووَقْفٍ وحُكْمٍ وحَذْفٍ) ، وعليه فَلِكُلِّ صَوْتٍ مُفْرَدٍ مَلامِحٌ وخصائصٌ وسِماتٌ تُمَيِّزُهُ عَنْ غَيْرِهِ مِنَ الْأَصْواتْ، وَقَدْ يَشْتَرِكُ مَعَ غَيْرِهِ في بَعْضِ تِلْكَ السِّماتْ، فَتَتَشَكَّلُ لَدَيْهِ مَلامِحٌ وسِماتٌ إضافِيَّةٌ تُمَيِّزُهُ بِسِياقاتٍ تَقْصِدُها طَبيعَةُ مَوْضوعِ الْقَصيدَة، مثل: (القوَّة المُرونَةُ، التَّفاؤُل، الإنسانيَّة)، ومِثْلُ هذه المَلامِحَ يُضْفِي على بَيْتِ الْقَصيدِ جَمالِيَّاتٍ فنِّيَّةٍ وَأُسْلوبِيَّةٍ فَذَّةٍ مِنْ نَوْعِها، مِنْ خِلَالِ اِنْسِجامِ الصَّوْتْ *مع ال مَعْنَى، فالسِّياقُ الْعامْ.

سَنَقومُ بِتَحْليلِ النَّماذِجِ الشِّعْرِيَّةِ الْمُخْتارَةِ مِنْ أَرْوَعِ ما نَظَمَ "أبو القاسم الشَّابِّي" لِنُحْصِي عَدَدَ الْمَقاطِعِ الصَّوْتِيَّةِ الْمَوْجودَةِ في كُلِّ قَصيدَةٍ على حِدًى، بِأَنْواعِها

---

* الصوت : هو أصغر وحدة صوتية.

[1]– كشك أحمد ، من وظائف الصَّوت اللُّغوي، دار السَّلام، المطبعة الحديثة، (ط3)، 1983م، ص 07، 08.

ودلالاتِها، ودَلالَةِ الصَّوامِتِ والصَّوائِتِ، ودَلالَةُ الْبِنْيَةِ الْإيقاعِيَّةِ الَّتي لا تَخْلو مِنْها أَيُّ قَصيدَةٍ شِعْرِيَّة.

أولا: النماذج الشعرية المختارة للدراسة التطبيقية:

النموذج الأول: قصيدة الطفولة [1]

لِلَّهِ مـا أَحْلَـى الطُّفُولَـةَ إنَّهـا حُلْـمُ الْحَيَـاةْ

عهدٌ كَمَعْسولِ الـرُّؤَى مـا بينَ أجحَةِ السُّبَـات

ترنـو إلـى الدُّنيـا ومَـا فيهـا بعينٍ باسِمَـه

وتَسيرُ في غدوات وَادِيـها بنَفـسٍ حالمـة

إنَّ الطّفـولـةَ تهتـزُّ فـي قَلـبِ الرَّبيـعْ

ريَّـانـةٌ مِنْ زَيْفِ الأَنْـداءِ فـي الفَجـرِ الوَديـعْ

غَنَّـتْ لـهـا الـدُّنيـا أَغاني حبِّها وحُبُورِهَـا

فَتَـأَوَّدَتْ نَشْوى بأَحـلامِ الحَيـاةِ وَنُورِهَـا

---

[1]- أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، دار الكتب العلمية،تونس، ط4، 1426هـ، 2005م، ص 45.

النموذج الثاني: قصيدة أراك: [1]

أَراكِ فَتَحْلو لَدَيَّ الحَيَـــاةُ ويملأُ نَفسي صَبَاحُ الأَمـل

وتنمو بصدري وُرُودٌ عِذابٌ وتحنو على قلبيَ المشْتَعِـلْ

ويفْتِنُني فيكِ فيضُ الحَيـَاة وذاك الشَّبابُ الوديعُ الثَّمـِل

ويفْتِنُني سِحْرُ تِلْكَ الشِّفـــاهْ ترفرفُ مِنْ حَوْلهنَّ القُبَــلْ

فأَعبُدُ فيكِ جمالَ السَّمـــاءِ ورقَّةَ وردِ الرَّبيعِ الخضـــر

وطُهْرَ الثُّلوجِ وسِحْرَ المـروج مُوَشَّحَةً بشُعــاعِ الطَّفـــلْ

أَراكِ فأُخْلَـقُ خلْقـاً جديـــداً كأنِّيَ لمْ أَبْلُ حربَ الوُجُـود

ولـم أَحتمـل فيه عِبئاً ثقيــلاً من الذِّكْرَياتِ التي لا تَبـيدْ

---

[1] أبو القاسم القاسم الشابي، أغاني الحياة، المرجع نفسه، ص 72.

النموذج الثالث: قصيدة إرادة الحياة [1]

إذا الشّـعْبُ يَـوْمَاً أرَادَ الْحَيَـاةَ فَـلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيـبَ الـقَـدَر

وَلا بُــدَّ لِلَّيْــلِ أنْ يَنْـجَلِــي وَلا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِــرِ

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَـاةِ تبَخَّـرَ فـي جَوِّهَـا وَانْـدَثَــر

فَـوَيْلٌ لِـمَنْ لَـمْ تَشُقْهُ الْحَيَـاةُ مِنْ صَفْعَـةِ العَـدَم المُنْتَصِـر

كَذلـكَ قَالَـتْ لِـيَ الكَائِنــاتُ وَحَدّثَني رُوحُهــا المُسْتَـتِــر

وَدَمْدَمَتِ الرِّيحُ بَيْنَ الفِجَاجِ وَفَوْقَ الجِبَـال وَتَـحْتَ الشَّجَـر

إذَا مَـا طَمَحْتُ إلـى غَايَــةٍ رَكِبْتُ الْمُنَى وَنَسِيتُ الحَـذَر

وَلَمْ أَتَجَنَّبْ وُعُورَ الشِّعَـابِ وَلا كُبَّـةَ اللَّهَـبِ المُسْتَعَــر

وَمَنْ لا يُحِبُّ صُعُودَ الْجِبَالِ يَعِشْ أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الْحُفَـرْ

---

[1] أبو القاسم القاسم الشابي، أغاني الحياة، المرجع نفسه، ص 99.

ثانيا: الكتابة المقطعية للنماذج الشعرية المختارة:

1- الكتابة المقطعية لقصيدة الطفولة:

/ بِلْ/ لَاْ / هِ / مَاْ / أَحْ / لَطْ / طُ / فُوْ /

/ ص ح ص/ ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح /

/ لَ / ةَ / إِنْ / نَ / هَاْ / حُلْ / مُلْ / حَ / يَاْةْ /

/ ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص /

/ عَهْ / دُنْ / كَ / مَعْ / سُوْ / لِرْ / رُ / وَىَ /

/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح /

/ مَاْ / بَيْ / نَ / أَجْ / نِ / حَ / تِسْ /سُ / بَاْتْ /

/ ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص /

/ تَرْ / نُوْ / إِ / لَدْ / دُنْ / يَاْ / وَ / مَاْ /

/ ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح /

/ فِيْ / هَاْ / بِ / عَيْ / نِنْ / بَاْ / سِ / مَهْ /

/ ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص /

/ تَ / سِيْ / رُ / فِيْ / عَ / دَ / وَاْ / تِ / وَاْ /

/ ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح /

/ دِيْ / هَاْ / بِ / نَفْ / سِنْ / حَاْ / لِ / مَهْ /

/ ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص /

/ إِنَّ / نَطْ / طُ / فُوْ / لَ / ةَ / تَهْ / تَزُّ /

/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص /

/ زُ / فِيْ / قَلْ / بِرْ / رَ / بِيْعْ /

/ ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص /

/ رُبْ / بَا / نَ / تَنْ / مِنْ / زَيْ / فِلْ / أَنْ / دَا / ءِ /

/ ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح /

/ فِلْ / فَجْ / رِلْ / وَ / دِيْغْ /

/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص /

/ غَنْ / نَتْ / لَ /هَدْ / دُنْ / يَا /

/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح /

/ أَ / غَاْ / نِيْ / حَبْ / بَ / هَا / وَ / حُ / بُو / رَ / هَا /

/ ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح /

ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح /

/ تَ / أَوْ / وَ / دَتْ / نَشِ / وَى / بِ / أَح /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح

/ ص ح ص /

/ لَا / مِلْ / حَ / يَا / ةِ / وَ / نُو / رِ / هَا /

/ ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح /

ص ح / ص ح ح /

2- الكتابة المقطعية لقصيدة أراك:

/ أَ / رَا / كِ / فَ / تَحْ / لُو / لَ / دَيْ/ يَلْ / حَ / يَا / ةُ /

/ ص ح / ص ح ح/ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص

ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح /

/ وَ /يَمْ / لَ / أُ / نَفْ / سِي / صَ / بَا / حُلْ / أَ / مَلْ /

/ ص ح/ ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح /

ص ح ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح ص /

/ وَ / تَنْ / مُو / بِ / صَدْ / رِي / وُ / رُو / دُنْ / عِ / ذَابٌ /

/ ص ح / ص ح ص/ ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح /

ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص /

/ وَ / تَحْ / نُو / عَ / لَى / قَلْ / بِ / يَلْ / مُشْ / تَ / عِلْ /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح /
ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص /

/ وَ / يَفْ / تِ / نُ / نِي / فِي / كِ / فَيْ / ضُلْ / حَ / يَا / ةِ /

/ ص ح/ ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص
ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح /

/ وَ / ذَا / كَشْ / شَ / بَا / بُلْ / وَ / دِي / عُشْ / ثَ / مِلْ /

/ ص ح/ ص ح ح /ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح
/ ص ح ص / ص ح / ص ح ص /

/ وَ / يَفْ / تِ / نُ / نِي / سِحْ / رُ / تِلْ / كَشْ / شِ / فَاْهْ /

/ ص ح /ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح /
ص ح ص / ص ح ص / ص ح/ ص ح ح ص /

/ تُ / رَفْ / رِ / فُ / مِنْ / حَوْ / لِ / هِنْ / نَلْ / قُ / بَلْ /

/ 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 /

/ فَ / أَعْ / بُ / دُ / فِي / كِ / جَ / مَا / لَسْ / سَ / مَاْءْ /

/ ص ح/ ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح /

/ ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص /

/ وَ / رِقْ / قَ / ةَ / وَرْ / دِرْ / رَ / بِي / عِلْ / خَ / ضِرْ /

/ ص ح/ ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح /

/ ص ح ح ص /

/ وَ / طُهْ / رُثْ / ثُ / لُو / جِ / وَ / سِحْ / رُلْ / مُ / رُو / جِ /

/ ص ح /ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح /

/ ص ح ص/ ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص /

/ مُ / وَشْ / شَ / حَ / تُنْ / بِ / شُ / عَا / عِطْ / طِفْلْ /

/ ص ح/ ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح/ ص ح
ح / ص ح ص / ص ح ص ص /

/ أَ / رَا / كِ / فَ / أَخْ / لُ / قُ / خَلْ / قَنْ / جَ / دِيْ / دَنْ /

/ ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح /
/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص /

/ كَ / أَنْ / نِي / لَمْ / أَ / بَلْ / حَرْ / بَلْ / وُ / جُودْ /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح
ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص /

/ وَ / لَمْ / أَحْ / تَ / مِلْ / فِي / هِ / عَيْ / شَنْ / ثَ / قِي / لَنْ /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح ص/ ص ح/ص ح ص/ ص ح ح /ص ح /
ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص /

/ مُنْ / ذُ / ذِكْ / رَ / يَا / تِنْ / لَا / تَ / بِيْدْ /

/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح ص /

3- الكتابة المقطعية لقصيدة إرادة الحياة:

/ إِ / ذَشْ / شَعْ / بُ / يَوْ / مَنْ / أَ / رَاْ / دَلْ / حَ / يَاْةْ /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص /

/ فَ / لَا / بُدْ / دَ / أَنْ / يَسْ / تَ / جِي / بَلْ / قَ / دَرْ /

/ ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص /

/ وَ / لَا / بُدْ / دَ / لِلْ / لَيْ / لِ / أَنْ / يَنْ / جَ / لِيْ /

/ ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح /

/ وَ /لَا / بُدْ / دَ / لِلْ / قَيْ / ِد / أَنْ / يَنْ / كَ / سِرْ /

/ ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص/ ص ح ص / ص ح

/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص /

/ وَ / مَنْ / لَمْ / يُ / عَا / نِقْ / هُ / شَوْ / قُلْ / حَ / يَأْةْ /

/ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح

/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص /

/ تَ / بَخْ / خَ / رَ / فِي / جَوْ / وِ / هَا / وَنْ / دَ / ثَرْ /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح /

ص ح ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح ص /

/ فَ / وَيْ /لُنْ / لِ / مَنْ /لَمْ / تَ / شُقْ / هُلْ / حَ / يَأْةْ /

/ 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 ح ح ص /

/ مِنْ/ صَفْ / عَ / تِلْ / عَ / دَ / مِلْ / مُنْ / تَ / صِرْ /

/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح
ص/ ص ح ص / ص ح / ص ح ص /

/ كَ / ذَا / لِ / كَ / قَا / لَتْ / لِ / يَلْ / كَا / ئِ / نَاْتْ /

/ ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص
ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح ص /

/ وَ / حَدْ / دَ / ثَ / نِي / رُو / حُ / هَلْ / مُسْ / تَ / تِرْ /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح /
/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص /

/ وَ / دَمْ / دَ / مَ / تِرْ/ رِي / حُ / بَيْ / نَلْ / فِ / جَا / جِ /

/ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح
/ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح /

/ وَ / فَوْ / قَلْ / جِ / بَا / لِ / وَ / تَحْ / تَشْ / شَ / جَرْ /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح

/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص /

/ إِ / ذَا / مَا / طَ / مَحْ / تُ / إِ / لَى / غَا / يَ / تِنْ /

/ ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص

ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص /

/ لَ / بِسْ / تُلْ / مُ / نَى / وَ / خَ / لَعْ / تُلْ/ حَ / ذَرْ /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح خ / ص ح / ص ح /

/ ص ح ص/ ص ح ص / ص ح / ص ح ص /

/ وَ / لَمْ / أَ / تَ / جَنْ / نَبْ / وُ / عُو / رَشْ / شِ / عَاْبْ /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح /

/ ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص /

/ وَ / لَا / كَبْ / بَ / تَلْ / لَ / هَ / بِلْ / مُسْ / تَ / عَرْ /

/ ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح /

ص ح ص / ص ح ص/ ص ح ص / ص ح / ص ح ص /

/ وَ / مَنْ / لَا / يُ / حِبْ / صُ / عُو / دَلْ / جِ / بَا / لِ /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح

ص/ / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح /

/ يَ / عِشْ / أَ / بَ / دَدْ / دَهْ / رِ / بَيْ / نَلْ / حُ / فَرْ /

/ 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 /

ثالثا: الجداول الإحصائية لعدد المقاطع الموجودة في النماذج الشعرية وأنواعها:

1- الجدول الإحصائي الأول لقصيدة الطفولة:

المقطع	نوعه	تواتره	النسبة المئوية
ص ح	قصير مفتوح	93	%46.03
ص ح ص	متوسط مغلق	29	%14.35
ص ح ح	متوسط مفتوح	77	%38.11
ص ح ح ص	طويل مغلق	03	%1.48
المجموع	/////	**202**	**100%**

2- الجدول الإحصائي الثاني لقصيدة أراك:

المقطع	نوعه	تواتره	النسبة المئوية
ص ح	قصير مفتوح	77	58.77
ص ح ص	متوسط مغلق	45	% 34.35
ص ح ح	متوسط مفتوح	33	%25.19
ص ح ح ص	طويل مغلق	06	%4.58
المجموع	/////	**131**	**100 %**

3- الجدول الإحصائي الثالث لقصيدة إرادة الحياة:

المقطع	نوعه	تواتره	النسبة المئوية
ص ح	قصير مفتوح	93	%46.03
ص ح ص	متوسط مغلق	29	%14.35
ص ح ح	متوسط مفتوح	77	24.62%
ص ح ح ص	طويل مغلق	03	04%
المجموع	/////	**202**	**100 %**

رابعا- أنواع المقاطع الموجودة ودلالاتها:

إنَّ عرضنا للنَّماذج الشِّعريَّة مقطعيا كشف لنا عن أنواع المقاطع الصَّوتيَّة التي تتألف منها كلمات القصائد الشَّعريَّة وأبياتها، والتي تتمثَّل في المقاطع الصَّوتيَّة العربيَّة الخمسة، وبالتَّالي يتَّضح لنا مقدار شيوع كلِّ مقطع منها في بنية القصيدة ولإعطاء تصوُّر نهائي عن نسبة شيوع تلك المقاطع في كلِّ قصيدة على حدى فنتائج أنواع المقاطع التي اُستخدمت في الخطاب الشِّعري تشير إلى خمس أنواع من المقاطع الصَّوتيَّة كانت موزَّعة عبر نسيج مقطعي مميَّز كالتَّالي:

أ . المقطع القصير (ص ح):

وقد ورد ذكره في النَّماذج الشِّعريَّة مائتان وأربع عشرة مرَّةً، أي أنَّه أكثر المقاطع تكرارا في القصائد السَّابقة، وبنسة 24 ،% 62.

النَّماذج الشِّعرية المختارة بنيت على المقطع القصير المفتوح، و نرجِّح أن السبب في ذلك يعود إلى:

طول الأبيات الشِّعرية جعلتها تتطلَّب مقطعا قصيرا رشيقا خفيفا ليزيل بذلك الملل والسَّأم عن القارئ والمستمع، ويخفِّف من حدَّة الطُّول بقصر المقطع، وبالتَّالي لا يشعر القارئ أو المستمع بهذا الطُّول مثل: / أَ / كِ / فَ / ل / حَ / دَ / تَ / قَ / جَ / ذَ / تِ /حُ /قُ... /إلخ .

خفّة ورشاقة المقطع وسرعة حركته وتمتُّعه بحرية الإنتقال من مكان لآخر في الكلام العربي، واللَّفظ الشِّعري المتين جعله المحرِّك الأساسي لضبط الإيقاع الصَّوتي من خلال تلك الحرِّيَّة التي تُظهر تكراره على مدار الأبيات الشِّعرية، لهذا فإنَّ السِّمات والخصائص الصَّوتيَّة هذه أهَّلته ليكون المقطع الأساسي والرَّابط الصَّوتي القادر على ضبط الإيقاع الموسيقي والصَّوتي من بداية القصيدة حتى نهايتها.

ب . المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص):

لقد ورد تردُّده في القصائد السَّابقة مائة وثلاث مرَّات بنسبة تقل عن السَّابقة، بـ % 20.91، وعلى الرُّغم من كن هذا المقطع قد جاء بنسبة أقل ّمن سابقه إلاَّ أنَّه فاق تكراره المقطع القصير الذي بنيت عليه النَّماذج الشِّعريَّة في معظم القصائد مثل / :ذَ شْ /شَحْ /يَوْ /مَنْ /دَ لْ /بُدْ /أَ نْ /يَسْ /بَلْ /دَرْ /لَيْ /يَنْ /قَيْ /يَنْ /سِرْ / مَنْ /لَمْ /نِقْ /شَوْ /قُدْ /بَخْ /وْ /ثَرْ /تَحْ /تَشْ /جَرْ /مَدْ /بَسْ /تُلْ /لَعْ /تُدْ / ذَرْ..../الخ.

والحقيقة أنَّ هذا المقطع بخصائصه وسماته الصَّوتيَّة عمل على تحقيق نوع من التَّلوين الصَّوتي والتَّآلف الموسيقي الذي وُظِّفَ لخدمة المشاهد المعروضة وإحداث التَّأثير في المتلقِّي من خلال التَّنوُّع المقطعي والصَّوتي بشكل متناوب مع المقطع القصير.

ولا يفوتنا هنا التَّنويه بأمر لا يقلُّ أهميَّة عن إحداث نوع من التَّنويع والتَّلوين الصَّوتي، وهو التَّوازن المقطعي والمتتبِّع لجدول الإحصاء بعدد المقاطع الصَّوتيَة بخاصِّية أخرى تولَّدت من خلال التَّوظيف الهندسي للمقطعين (ص ح ص ح ص) اللَّذين تناوبا بين الأبيات والقصائد الشِّعرية، ونلمسها من خلال:

تماثل المقطعين عدديًّا في ثمانية عشرة بيتاً شعريًّا؛ بمعنى أَنَّ تَكرار المقطع (ص ح) هو نفس عدد تَكرار المقطع (ص ح) في ثمانية عشرة بيتا شعريًّا؛ وهذا التَّوازن المقطعي هو نوعٌ من التَّوازن الصَّوتي، له بالغُ الأثر في ضبط التَّوازن الموسيقي والإيقاعي في القصائد السَّابقة، وفي يقيني أنَّ التَّلوين الصَّوتي أحدث انسجاما في الإيقاع الذي ينظِّم إضافة إلى التَّوازن المقطعي الموسيقي الدَّاخلي للنَّماذج الشِّعرية.

وأنَّ هذا التَّنويع الصَّوتي قد صيغ ليحرِّك أذن المتلقِّي ومشاعره، وليتغلغل في مكوِّناتٍ نفسيَّةٍ، ليضفي على المتلقِّي والقارئ جوًّا حافلا، ومن ثمَّة يجعله منفعلا مع معنى الأبيات متأمِّلاً دلالاتها، ولا شكَّ أنَّ العنصر الأساسي والمهم الذي ينظِّمُ الإيقاع الموسيقي في النَّماذج هو التَّآلف الصَّوتي المتنوع المقاطع؛ ذلك أنَّ المقاطع الصَّوتيَّة تعتبر المحرِّك المهم والمكوِّن الأساسي لضبط الإيقاع في الأبيات، إضافةً إلى السِّمات التَّميزيَّة (للألوفونات)، والتَّلوين المقطعي الذي يُحدث تآلفا صوتيًّا له بمثابة المؤثِّرات الصَّوتيَّة التي تتوغَّلُ في أعماق الخيط الشُّعوري للقصيدة الشِّعريَّة

فتربط أجزاء النَّص بعضها ببعض، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تُسهم في ربط الصَّوت بالصُّورة أو المعنى، كما أنَّها تجعل المتلقِّي يركِّز بذهنه وتفكيره في النَّماذج الشِّعرية المختارة، فالمقطع الصَّوتي بتلوُّناته يضفي الواقعيَّة على مضمون النَّماذج ومكوِّناتها ودلالتها فتصبح القصيدة وحدة واحدة أو كتلة صوتيَّة واحدة.

ج . المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح):

تكرَّر هذا المقطع في النَّماذج الشِّعريَّة السَّابقة مائة وواحد وسبعون مرَّةً، وما نلاحظه على الجدول البياني لمقاطع القصائد التي تناولتها الباحثة بالدِّراسة والتَّحليل أَنَّ هذا المقطع ورد تقريبا بمقدار نصف عدد المقطع القصير (ص ح) وهو المقطع الذي بنيت عليه النَّماذج الشِّعرية السَّابقة.

وعلى الرُّغم من ورود هذا المقطع بنسبة قليلة نوعا ما إذا ما قورن بالمقطعين السَّابقين إلاَّ أنَّ الحركة المقطعيَّة له داخل الأبيات الشِّعريَّة كان لها دور بارز في إضفاء إيقاع موسيقي موزَّع بطريقة فنِّية بارعة.

ولا شكَّ بأنَّ هذه الهندسة الصَّوتيَّة قد أكسبت النَّص خاصيَّته الإيقاعية التي تولَّدت من خلال التَّنويع والتَّلوين المقطعي لهذا المقطع، بصورة تألفها الأذن وتطيب لها النَّفس.

أمَّا عن التَّنويعات الصَّوتيَّة المقطعيَّة للمقطع (ص ح ح) فقد كانت كالتالي:

على الرُّغم من أنَّ القصائد مبنيَّةٌ على المقطع القصير، إلاَّ أنَّ المقطع المتوسط (ص ح ح) قد أخرج المتلقي من حالة الملل والسَّأم من خلال ورود المقطع (ص ح ح) بصورة متساوية مع المقطع القصير (ص ح).

ورود المقطع (ص ح ح) بصورة متساوية، ممَّا أحدث توازنًا إيقاعيًّا، حقَّق لكلِّ قصيدة دلالاتها المقصودة.

ومن اللاَّفت للانتباه في هذا المقطع (ص ح)، أنَّه لم يأت بصورة متوالية ومتقاطعة في كلمة واحدة أكثر من مرَّتين، وهذا يؤكِّد ما كان يرمي إليه إبراهيم أنيس في قوله " :وتوالي المقاطع من النَّوع الأوَّل (ص ح)، أو من النَّوع الثَّاني (ص ح ص) جائز مستساغ في الكلام العربي، أمَّا توالي النَّوع الثَّاني (ص ح ح) فهو مقيَّد غير مألوف في الكلام العربي ولا يسمح الكلام العربي بتوالي أكثر من اِثنين من هذا النَّوع". حيث أنَّنا لم نجد هذا المقطع تكرَّر بصورة متوالية في كلمة واحدة أكثر من مرَّتين، ولكنَّه توالى بصورة ثلاثية في مواطن كثيرة.

د .المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)

ورد هذا المقطع سبعة عشرة مرَّةً، وكان أغلب وروده في نهاية الكلمة من البيت الشِّعري، أو الفواصل الصَّوتيَّة أو عند الوقف إذا سبق الصَّامت الأخير بحرف مدٍّ أو لين، فكانت نسبة توارده في المائة.% 3.38 .

هذا وقد كان استخدام هذا المقطع بخاصِّيته الصَّوتيَّة في القصائد الشِّعريَّة المتناولة بالدِّراسة والتَّحليل لإراحة النَّفس من التَّواصل الممتد، وعلى أيَّة حال فالمقطع (ص ح ح ص) غالبا ما كان يرد في الفاصلة الصَّوتيَّة، والتي عندها تنتهي الموسيقى الشِّعريَّة، أو السَّجْعيَّة لتبدأ أخرى.

والمقطع (ص ح ح ص) ظهرت قدرته وخصائصه الصَّوتيَّة في عمليَّة ضبط التَّوازن الصَّوتي العام من بداية الخيط كل القصيدة حتى نهايتها، وتجلَّت قيمته في تحديد الإيقاع الصَّوتي بتَكرار وحداته المتشابهة في نهاية كل فاصلة، أو كل وقف ينتهي بصامت يسبقه حرف مد أو لين.

وفي أحيان أخرى ظهرت خصائص هذا المقطع في إضفاء جوٍّ من الخشوع والخضوع خاصة في فاصلتي الواو والنون، والياء والنون، أما المقطع (ص ح ص ص) فلم نشهد له وجودا البتة، أما المقطع الأخير (ص ح ح ص ص) فلم يرد ولا مرَّةً واحدة – أيضا– ، لذا نترك الحديث عنهما.

وعليه نجد المقطعين الرَّابع والخامس (ص ح ح ص) كأنه الأقلُّ تَكرارا، وأنَّ هناك قيودا على توزيع المقطعين السَّابقين على كلمات الأبيات الشِّعريَّة، وظهر لنا أن تواردِه لا يكون إلاَّ في قافية الأبيات والقصائد، أو عند الوقف، وخاصة الفاصلة الصَّوتيَّة.

خامسا:التجمعات المقطعية في النماذج الشعرية المختارة:

ونَقْصِدُ بها التَّقنيَّة التي تقوم على اِعْتِمادِ عَدَدِ المقاطِعِ – أي تساوي المقاطع في بعض الأبيات – فتكونُ كوحداتٍ نغميَّةٍ تتكرَّرُ على اِمتدادِ مجموعةٍ من الأبياتِ في بدايةِ أو وسطِ أو نهاية القصيدة، وخلال مسافاتٍ زمنيَّةٍ متقاربةٍ من شأنها خَلْقُ إيقاعٍ مُتَمَيِّزٍ يُفَسَّرُ إحساساً جميلاً بالإنسجام مع النَّص الشِّعري، كقصيدة (إرادة الحياة) تَكْثُرُ فيها النَّغماتُ المقطعيَّةُ من بدايتِها حتَّى نهايتِها، كقول الشَّابي:[1]

إذا الشّـعْبُ يَـوْمَاً أرَادَ الْحَيَـاةَ فَـلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيبَ القَـدَر

وَلا بُــدَّ لِلَّيْــلِ أنْ يَنْجَلِـــي وَلا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِـــر

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَـاةِ تَبَخَّــرَ فـي جَوِّهَـا وَانْدَثَــر

فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْهُ الْحَيَـاةُ مِنْ صَفْعَـةِ العَـدَم المُنْتَصِر

كَذلـكَ قَالَـتْ لِـيَ الكَائِنَـــاتُ وَحَدّثَني رُوحُهـــا المُسْتَتِـر

وَدَمْدَمَتِ الرِّيحُ بَيْنَ الفِجَاجِ وَفَوْقَ الجِبَال وَتَـحْتَ الشَّجَر

إذَا مَـا طَمَحْتُ إلـى غَايَــةٍ رَكِبْتُ الْمُنَى وَنَسِيتُ الحَـذَر

---

[1]– أبو القاسم الشابي: أغاني الحيات، المرجع نفسه، ص 72.

التَّجمعاتُ المقطعيَّةُ في الأبياِت السَّابقة وَرَدت على مستوى الأصوات، على النَّحو التالي:

1 – التجمعات المقطعية لصوت (الهمزة) هي:

إذا: / إ / ص ح / ، أراد: / أ / ص ح / ، أنْ: / أنْ / ص ح ص /

أنْ ينجلي: / أَنْ / ص ح ص /، أَنْ يَنْكَسِر: / أَنْ / ص ح ص /

وَانْدَثَر: / أَنْ / ص ح ص /، هنا في همزة الوصل

الكائنات: / ئـ / ص ح /، إذا: / إ / ص ح /

2 – التجمعات المقطعية لصوت (الدَّال) هي:

أراد الْحَيَاةَ: / دَ لْ / ص ح ص /،فَلا بُدَّ: / بُدَّ / دَ / ص ح ص / ص ح /

القَدَرْ: / دَ رْ / ص ح ص /

إِذَا الشّعْبُ، صوتيًّا: إِذَشْشَعْبُ، مَقْطَعِيًّا:

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / / ص ح ص / ص ح ص /ح ص/

3– التجمعات المقطعية لصوت (الشين) هي:

–إذا الشّعْبُ: / ذَ شْ / ص ح ص/، شَوْقُ: / شَوْ / ص ح ص /

–تَحْتَ الشَّجَر: / تَ شْ/ ص ح ص / ص ح /

التجمعات المقطعية لحرف(الجيم) هي:

-يَسْتَجِيبَ: / جِي / ص ح ح /، ينجليك: / ج / ص ح /

-جَوِّهَا: / جَوْ / ص ح ص /

-الفِجَاجِ: / جَا / جِ / ص ح ح / ص ح /

-الجبال: / ج / ص ح / ، الشَّجَر: / جَرْ / ص ح ص /

التجمعات المقطعية لصوت (الحاء) هي:

-الْحَيَاةُ : / حَ / ص ح / ، ....الْحَيَاةُ ... .الْحَيَاةُ...

-حَدّثَني: / حَدْ / ص ح / ، رُوحُهَا: / حُ / ص ح /

-الرِّيحُ: / حُ / ص ح / ، تَحْتَ: / تضحْ / ص ح ص /

-طَمَحْتُ: / مَحْ / ص ح ص /، الحَذَر: / حَ / ص ح /

4-التجمعات المقطعية لصوت (التّاءْ) هي:

(الحياة) هذه الكلمة وردت ثلاثة مرات بشكل مقطعي واحد هو الحياة: / يَاةْ / ص ح ص / وفي ثلاثة أبيات متتالية، وفي مكانٍ واحدٍ هو (الضَّرْبْ).

- يَسْتَجِيبَ: / تَ/ص ح/، تَبَخَّرَ: / تَ / ص ح /

- تَشُقُّهُ: / تـ / ص ح /، المُنْتَصِر: / تَ / ص ح /

- قَالَتْ: / لَتْ / ص ح /، الكائنات: / نَاتْ / ص ح ح /

- المُسْتَتِر: / تَ / تِرْ / ص ح / ص ح ص /، دَمدَمَتِ: / تِ / ص ح /

تَحْتَ: / تَحْ / تَ / ص ح ص / ص ح /

طَمَحْتُ: / تُ / ص ح /، لَبِسْتُ: / تُ / ص ح /

خَلَعْتُ: / تُ / ص ح /

5 - **التجمعات المقطعية لِصَوْتْ (اللاّم) هي:**

أرَادَ الْحَيَاةَ:/ دَ لْ / ص ح ص /، فَلا بُدَّ: / بُدَّ / دَ / ص ح ص / ص ح /

يَسْتَجِيبَ الْقَدَر: / بَ لْ / ص ح ص /، فَلَاْ بُدَّ: / لا / ص ح ح / وردت مرَّةً ثانيةً في البيت الثَّاني مرَّتين بالواو، في بداية الضَّرْبْ وبداية الحشو.

-لِلَّيْلِ: / لِلْ / لَيْ / لِ / ص ح ص /، يَنْجَلي: / لِي / ص ح ح /

-لِلْقيدِ: / يدْ / ص ح ص /، لَمْ: / لَمْ / ص ح ص /، فَوَيْلٌ: / لُنْ /

/ ص ح ص /

-لِمَنْ: / لِ / ص ح /، صفعةِ الْعَدَمِ الْمُنْتَصِرْ: / ـةِ لْ / مِ لْ / ص ح ص /

/ ص ح ص /قَالَتْ: / لَتْ / ص ح ص /، لي الكائنات: / لِ/ ي لْ / ص ح /

/ ص ح ص /، رُوحُهَا المُسْتَتِر: / هَ رْ / ص ح ص /

- بَيْنَ الْفِجَاجِ: / نَ لْ / ص ح ص /، فَوْقَ الجِبَال: / ق لْ / لِ /

/ ص ح ص / ص ح /، رَكِبْتُ الْمُنَى: / تُ رْ / ص ح ص /

-نَسِيتُ الحَذَر: / تُ رْ / ص ح ص /

أمَّا التَّجمُّعاتُ المقطعيَّةُ في قصيدة الطُّفولة فكانت على مستوى الأصوات والكلمات من حيث الاِشتقاق، يأتي تفصيلها على النَّحو التَّالي:

1 - التجمعات المقطعية في الكلمات المشتقة:

-حُلْمُ: / ص ح ص / ص ح /،أحلام: / ص ح ص / ص ح ح / ص ح /، حَالِمَةْ: / ص ح ح / ص ح / ص ح ص /

-غَنَّتْ: / ص ح ص / ص ح ص /، أغاني: / ص ح / ص ح ح / / ص ح ح /

-حَبَّها: / ص ح ص/ ص ح ح /، حبورها: / ص ح / ص ح ح / ص ح/ / ص ح ح /

2 - التجمعات المقطعية في الأصوات:

-بالله: / لا / ص ح ح /، أحلى الطُفولة: / لَ طْ / ص ح ص / ص ح /

-حُلْمُ الْحَيَاةُ: / حُلْ / مُ لْ / ص ح ص / ص ح ص /

-كَمَعْسولِ: / لِ / ص ح /،حالِمةْ: / لِ / ص ح /

-قَلْبِ: / قَلْ / ص ح ص /، زَيْفِ الْأنداء: / فِ لْ / ص ح ص /

-في الْفَجْرِ: / فِ رْ / ص ح ص /،الفجرِ الْوديع: / رِ لْ / ص ح ص /

-لَهَا : / لَ / ص ح /، أَحْلاَمِ : / لاَ / ص ح ح /، أَحْلاَمِ الْحَيَاةُ / مِ لْ / / ص ح ص /

كان هذا من خلال قول الشَّابِّي في قصيدة الطُّفولة:

لِلَّهِ مـا أَحْلَـى الطُّفُولَـةَ إِنَّهـا حُلْـمُ الْحَيَـاةْ

عهدٌ كَمَعْسولِ الـرُّؤَى مـا بيـنَ أجحَـةِ السُّبَـات

ترنـو إلـى الدُّنيـا ومَـا فيهـا بعيـنٍ باسِمـَه

وتَسيرُ في غدوات وَادِيـها بنَفـسٍ حالمـة

إنَّ الطّفـولـةَ تهتـزُّ فـي قَلـبِ الرَّبيـعْ

ريَّـانـةٌ مِنْ زَيْفِ الأَنْـداءِ فـي الفَجـرِ الوَديـعْ

غَنَّـتْ لهـا الـدُّنيـا أَغانـي حبِّها وحُبُورِهَـا

فَتَـأَوَّدَتْ نَـشْوى بأَحـلامِ الحَيـاةِ وَنُورِهَـا

أما في قصيدة أراك:

أَراكِ فَتَحْلو لَدَيَّ الحَيَـــــاةُ ويمـلأُ نَفسـي صَبَـاحُ الأَمـل

وتنمو بصدري وُرُودٌ عِـذابٌ وتـحنـو علـى قلبـيَ المشْتَعِـل

ويفْتِنُني فيكِ فيضُ الحَيـــاَة وذاك الشَّبـابُ الوديـعُ الثَّمِـلْ

ويفْتِنُني سِحْرُ تِلْكَ الشِّفـــاهْ ترفـرفُ مِنْ حَوْلهنَّ القُبَـــلْ

فأَعبُدُ فيكِ جمالَ السَّمـــاءِ ورقَّـةَ وردِ الرَّبيـعِ الخضـــر

وطُهْرَ الثُّلوجِ وسِحْرَ المــروج مُوَشَّحَـةً بشُعــاعِ الطَّفْـــلْ

أَراكِ فأُخْلَـقُ خلْقـاً جديـــداً كأنِّـيَ لـمْ أَبَـلُ حـربَ الوُجُـودْ

ولـم أَحتمـل فيه عِبئاً ثقيــلاً مـن الـذِّكْرَيـاتِ التـي لا تَبيـدْ

وردت التَّجمُّعات المقطعيَّة في هذه القصيدة على مستوى الكلمات والأصوات كالتَّالي:

1 – التجمعات المقطعية الواردة في الكلمات:

–أَراكِ: / ص ح / ص ح ح / ص ح /، تكرَّرت مرَّتين، ودلَّت عليها جُلُّ معاني الأبيات لأنَّها عنوان القصيدة.

– تحْلوُ، تحنو: بوتيرة مقطعية واحدة: / ص ح ص / ص ح ح /

– ويفتنني: / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / تكرَّرت مرَّتين في أوَّل البيتين الثَّالث والرَّابع.

-أَخْلُقُ: / ص ح ح / ص ح / ص ح /، اشْتُقَّتْ مِنْها: / خَلْقاً: / ص ح ص/ /ص ح ص/

2 - التجمعات المقطعية الواردة في الأصوات:

أ - صوتُ (الكاف)

أَراكِ: / كِ / ص ح /، فيكِ: / كِ / ص ح /، وَذَاكَ: / كَ / ص ح/ ، تِلْكَ: / كَ / ص ح /، فِيكِ: / كِ / ص ح /، أراكِ: / كِ / ح /، كأنَي: / كَ / ح /،الذَّكْريات: / ذِ كـ / ص ح ص/

ب - صوت (الحاء):

-فَتْحْلوُ: / تَحْ / ص ح ص/، الْحياةْ: /حَ / ص ح /، صباحُ: /حُ / ص ح /

-وَتَحْلوُ: / تَحْ / ص ح ص/، سِحْرُ: /سِحْ / ص ح ص/

-حَوْلِهِنَّ: /حَوْ / ص ح ص/، مُوَشَّحَةٌ: / حَ / ص ح /

-حَرْبَ: /حَرْ / ص ح ص/، أَحْتَمِلْ: /أَحْ / ص ح ص /

ج - صوت (النون)

- نَفْسي: / نَفْ / ص ح ص /، تَنْمُو: / تَنْ / ص ح ص /

تَحْنُو: / نُو / ص ح ح /، يَفْتِنُنِي: / نُ / ني / ص ح / ص ح ح /

-مِنْ: / مِنْ / ص ح ص/، حَوْلِهِنَّ: / هِنْ/نَ / ص ح ص/ص ح/

-خَلْقاً: /قَنْ / ص ح ص/

-جَدِيدًا: /دَ نْ / ص ح ص / كأنَّي: / أ نْ / نني / ص ح ص / ص ح ح /

-عَيْشًا: / شَنْ/ ص ح ص/، ثقيلاً: /لَنْ / ص ح ص/

-مِنْ الذَّكْرَياتِ: / نَ ذْ / ص ح ص /

سادسا:الصوامت والصوائت:

بُنِيَتْ القصائدُ على ساكنٍ ومتحرِّكين وساكن، ولم يجتمع ساكنين في حشوِ الكلمة، ولم تجتمع أربعة أحرفٍ متحرَّكةٍ كذلك لأنَّ في اِجتماع السَّاكِن يُحْدِثُ بطئا)، والسُّكونُ فيه وقفٌ وراحةٌ (وفي كثرةِ المُتَحرَّكاتِ يُسْتعْجَلُ وتَذْهَبُ المُهْلَةُ مِن الكلامِ فَجُعِلَتْ الحركة عَقِبَ الإسكانْ.

هذا ما يتَّضِحُ من خلال إحصاء الصوائت والصوامت وتبيان دلالتها كالتالي:

أ- دلالة الصوائت:

الصَّوائت عرَّفها علماء الأصوات المحدثين بأنَّها " :صَوْتٌ يتميَّز بأنَّه الصَّوت المجهور الذي يحدث أثناء النَّطق به أن يَمُرَّ حُرًّا طليقاً خلال الفم والحلق، دون أنْ يقف في طريقه أيُّ عائق أو حائل دون أن يضيف مجرى الهواء ضيقاً من شأنه أن يُحْدِث احتكاكا مسموعاً "

والأصوات الصَّائتة هي: الفتحة والضمة والكسرة، تُزَادُ على هذه الثَّلاثة :الفتحة الطَّويلة، والضَّمَّةُ الطَّويلة، والكسرة الطَّويلة، مثل قول الشَّاعر:

أَراكِ فتحلوا لديَّ الحياةْ ويملأ نفسي صباحُ الأمل

الفتحة مثل: / أَ / فَ / حَ / نَ / صَ / مَ /

الضَّمَّةُ مثل : / أُ / حُ /، الكسرة مثل: / كِ / سِ /، الفتحة الطويلة مثل: / رَا / يَا / بَا /الضَّمَّةُ الطَّويلة مثل: / لُو/، الكسرة الطويلة : / سي /.

وعليه فإنّ للصَّوائت دورٌ فعَّالٌ في تأديَّة المعنى، حيث تتبلور إلى دلالات ومعاني مختلفة، فنجد حركتها تتغير في الكلمة الواحدة لتجعلها تأدِّي سياقات مختلفة، وذلك باختلاف الحركة من ضمة إلى كسرة أو فتة... الخ .وهذا يسقط كذلك على الحركات الطَّولية مثل :ألف المد أو ياء المد، أو واو المد، فلو اختلفت هذه الأخيرة في كلمة واحدة أو في كلمات متعدِّدة لتعدَّدت المعاني كذلك، ولاختلفت الدَّلالات أيضا، وعليه يمكن دراسة دلالة الصَّوامت في أبيات القصائد المختارة من خلال دلالة الصَّوائت ،فقد وظف أبو القاسم الشَّابي صائت الضَّمة في (أراك فأَخْلُقُ) في القاف للدَّلالة على سعادته برؤية محبوبته، ويكمل في الشطر الثاني من البيت الشعري فيقول :(خلقاً) فتغيرت الضمة إلى فتحة طويلة ليؤكد حالته النفسية، وليتناسب مع حرف الرَّوي؛ لإيصال المعنى للمتلقي بإيقاع تأثيري فهو يدلُّ على اشتياقه للحظة اللقاء، ورغبته في رأيتها مرَّةً أخرى، هذا على سبيل المثال لا

الحصر، فقد امتدت الصوائت في النماذج الشعرية المختارة امتداداً واسعاً، كونها عامل أساسي في اتساع دلالتها المتنوعة، وهو الأمر الذي هَيّأ القارئ لفهم المعاني بوضوح تام، فقد أكدت الصُّورة التي أدَّتها الصَّوامت والمقاطع الصَّوتيَّة في نقل وجدان الشَّاعر وانفعالاته النَّفسية.

ب – دلالة الصوامت:

الصوامت(**les consonnes**) ، وهي التي ينْحبس معها الهواء انحباسا محكماً فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزَّمن يتبعها ذلك الصَّوت الاِنفجاري، أو يضيق مجراه فيحدث النَّفس من الصَّفير أو الحفيف.

وعليه يتَّضح أنَّ للصَّوامت دلالة معيَّنة تعين على فهم النَّص الشِّعري، فهي صورة خلفيَّة لدلالات القصيدة إذْ تلعب دوراً بارزاً في توضيح معانيها، وتلك الدَّلالات تُعدُّ صورةً مكمِّلةً لدلالة المقاطع الصَّوتيَّة، إذْ تُكمِّل الدَّور الدَّلالي، فتكشف عن اِنفعالات الشَّاعر ومواقفه الوجدانيَّة التي يودُّ إفصاحها، والتي يكتمها على حدَّ سواء، وتتضح هذه الدلالات من خلال بعض الأبيات التي دارسناها فيما يلي:

1- صوت النون:

صوتُ النُّون" صوتٌ مجهورٌ متوسِّطٌ بين الشدَّة والرَّخاوة، أكثر الشَّاعر من اِستعماله في الأبيات، ومن أشكال تواتره قول الشَّاعر:

(وَتَنْمُو بِصَدْري)، (وَيَمْلَأُ نَفْسِي)، (وَيَفْتِنُنِيْ فيكِ)، (مِنْ حَوْلِهِنَّ الْقُبَلْ) (كَأَنَّي)...إلخ.

حَمَلَ صَوْتُ النُّونْ جُمْلَةً مِنَ الْمَعانِي والدَّلالات المُثَقَّلَة بِأحاسيس الشَّاعر وهي وصفٌ لمدى سعادته لحظةَ رؤية لمحبوبته، فراح يصف أحاسيسه حيالها.

لكن صوتُ النُّون لا يُعبِّرُ دوماً عن السَّعادة، لِذى نلمح دلالات خفيَّة كبتها الشَّاعر، وهي حزنه حالة ابتعاده عن محبوبته فلجأ يسرد الماضي حيث يراها، وهذا ما دَلَّ عليه من خلال توظيفه لصوت النُّون اللذي أضفى دلالات عميقة من الأسى والحزن والألم، وهذا ما اتَّضح من خلال تكرار الشَّاعر لكلمة(يفتنني) في قصيدة: (أراك).

وكذلك، "أنّ": في قصيدة (إرادة الحياة)فإنَّها توحي بإصراره على الصُّمود، التَّحدَّي، والصَّبر، والتَّفاؤل، في قوله:

إذا الشّـعْبُ يَـوْمَاً أرَادَ الْحَيَـاةَ فَـلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيـبَ القَـدَر

وَلا بُــدَّ لِلَّيْــلِ أنْ يَنْـجَلِـــي وَلا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِـــرِ

"فالتَّكرار ظاهرة تبدو في سطح البنية اللُّغوية وتؤول إلى إنتاج دلالة سياقيَّة عميقة"

2- صوت السين:

صوتُ السِّين صوتٌ صفيريٌّ مهموسٌ، تردَّد في النَّماذج الشِّعريَّة حوالي ستَّ عشرةَ مرَّةً، ليَحْمِلَ جُمْلةً من المعاني المتعلِّقة بالحالة النَّفسية للشَّاعر، والتي دلَّ عليها تَكرارُهُ لِحَرْفِ السِّين في كلماتٍ معيَّنةٍ دون غيرها، فحصلت دلالات عميقة منها السُّموُّ والتَّألُّفُ في الغزل لتبرير إعجابه برقَّةٍ من خلال قوله:

(أعبد فيك جمال السماء)، (وطُهْرُ الثُّلوج وسحرُ المرُوج....الخ (هذا في قصيدة أراك).

أما في قصيدة الطفولة في قوله: (عهدٌ كمعسول الرُّؤى) فورد لدَّلالة على الحنين للصِّبا لما آل إليه من تقلُّبات وآلام وأسى...الخ.

3 - صوت الميم:

ورد صوت الميم ثلاثا وثلاثين مرَّةً مثل: (ما أحلى، كعسول، ما بين، عِظامُ ومن، لمن ودمدمت، طمحت، المُنى).

معظمها مقاطع متوسطة مغلقة، حيث نجده تارة يوحي بالأسى، و تارة يدعو للتَّفاؤل والصُّمود ذلك أنَّه صوتٌ شفويٌ مجهورٌ، أنفيٌّ، يضفي دلالة لصفائه وهي الجهر في المناداة...إلخ.

4 – صوت الغاء:

تكرَّر صوت الغاء ثلاثا وعشرين مرّةً، في مثل قول الشَّاعر: (الطفولة، فلابُدَّ في جوِّها، الفجاج، فوق) ...الخ.

صوت(الغاء) ظهر مهموساً يوحي بضرورة الأخذ بالأسباب والتَّحرُكْ نحو التَّغيير إلى الأفضل، فقد عبَّر عن قمَّة الصَّبر التي آل إليها الشَّاعر، والتي جعلته يتَّخذ قراراً حاسماً هو الإيمان بالقضاء والقدر، وفي الوقت نفسه العمل على التَّأثير في القارئ بتحريك عزيمته نحو الصُّمود والشَّجاعة.... الخ.

5 – صوت (التاء):

ورد في الكلمات التَّالية: (فتحنو، الحياة، المشتعل، يفتنني، تلك، وتنمو، تحنُّ ترفرف الذِّكريات التي لا تبيد، ليدُلَّ على صفتين متناقضتين قوة وضعف)؛ قوَّة تجسَّدت من خلال الصَّبر حيال اِشتعال قلبه بالاِشتياق، لذكرياتٍ لم تدقَّ عالم النِّسيان، وضُعْفُهُ من خلالِ وصفهِ لحالتهِ الَّتي تُشْبِهُ براءة الطِّفل المُحَمَّلْ بالتَّفاؤل والمرح وسرعة البُكاء، وسرعة الرضا في الآن نفسه.

كما ويتَّضح التَّناقض بين الاِنفجار والهمس، وتقوم طريقة نطق التَّاء وطبيعة الأعضاء المشاركة في نطقه بدور دلالي مهم إذْ أنَّ التحام اللِّسان المتحرِّك المرن باللَّثَّة الصَّلبة يوحي أيضاً بالمواجهة بين طرفين (قويٌّ، وضعيف)، كما أنَّه يتميَّز

بدفعة نفسيَّة قوَّية في نهاية نُطْقهِ يوحي بحالة تلك المعاناة التي عاشها الشَّاعر في بعده عن محبوبته، والذي جعله يختار العزلة..

6 – صوت الباء:

صوتٌ انفجاريٌ ورد في الكلمات التَّالية:

(صباحُ، بصدري، قلبي، الشَّباب، بِشُعاعِ، أَبَلْ)... الخ.

الباء صوتٌ مجهورٌ، شفويٌّ اِنفجارِيٌّ، تُوَّجَ بأعلى نِسْبَةٍ في النَّماذِجِ الشِّعْرِيَّةِ لِيَدُلَّ على مدى حُرْقَةِ الشَّاعِر، ترجمتها طريقة اِنطلاقه بعد اِنحباس الهواء ثم انطلاقه بِانفجارٍ جمهورا للتَّعبير عن الشَّوق والحنين إلى الزَّمن الجميل الذي وَلَّى ولم يَعُدْ، فكلُّ الأسباب تقف دون عودته ويحملها فونيم (الباء)، فهو الدَّالُّ على عدم راحة الشَّاعر ليرحل بدوره إلى خارج الذَّات بمعنى الآخر الذي يُظْهِرُه الشَّاعر بصدد توجيه قوَّته وجهده، كما أنَّ في انفجاره وجهره إنعكاسٌ لعاطفته المكبوتة التي تنفجر في كلِّ مرَّة مُوَلَّدةً معاني الصَّبر وقوَّة التَّحمل، والتَّفاؤل حتَّى عُرِفَ بشاعر الحب والحياة ...إلخ.

سابعا: الإيقاع الداخلي ودلالته في النماذج الشعرية المختارة:

1. الإيقاع الداخلي:

ويتكوَّنُ من الأصوات المفردة التي تضمَّنتها صفةً ومخرجا عناصرُ أخرى تتُمثِّلُ مقطعيًّا في أصواتٍ مجتمعةٍ متُمثِّلةٌ في المقاطع الصَّوتيَّة والموازنات، وتعني في هذا القسم الموسيقى الداخلية، بالأصوات المفردة من حيث مخارجها وصفاتها وذلك بِاعتبار تواترها وغالبيَّةِ بعضها عن الأخرى كما يبرزها الجدول الإحصائي الذي ستأتي تفصله في الصفحة التالية :

الصَّوْتْ	عَدَدُ الإِسْتِعْمالاتْ
الرَّاءْ	74
الياءْ	48
النُّونْ	52
الميمْ	32
البَاءْ	36
التَّاءْ	37
الدَّالْ	28
الفَاءْ	24
الهَاءْ	21
السِّينْ	14
الكَافْ	10
الجيمْ	15
الشِّينْ	16
الصَّادْ	05
الظَّاءْ	09
الضَّادْ	03
الخاءْ	27
اللَّامْ	96

وَمِنْ أَبْرَزِ الصَّوامِتِ في هذه الْقَصيدَة [1]:

1- الصَّوامت الإِنفجاريَّة:

وَتكُونُ بِأَنْ يُحْبَسَ الْهَواءُ الْخَارِجُ مِنَ الرِّئَتَيْنِ حَبْسًا تَامًّا في مَوْضِعٍ مِنَ الْمَواضِعِ، ثُمَّ يُضْغَطُ الْهَواءُ، ويُطْلَقُ سَرَاحُ مَجْرَاهْ فَجْأَةً، فَيَنْدَفِعُ مَحْدِثًا صَوْتًا اِنْفِجارِيًّا، والصَّوامِتُ الإِنْفِجارِيَّة هي: (الْبَاءْ، التَّاءْ، الدَّالْ، الطَّاءْ، الضَّادْ الكافْ القافْ والهَمْزَةُ).

مِثْلَ قَوْلِ الشَّاعِر:

لِلَّهِ مـا أَحْلَـى الطُّفُولَـةَ إِنَّهـا حُلْـمُ الْحَيَـاةْ

عهدٌ كَمَعْسولِ الـرُّؤَى مـا بينَ أجحَةِ السُّبَـات

ترنـو إلـى الدُّنيـا ومَـا فيهـا بعينٍ باسِمـَهْ

وتَسيرُ في غدوات وَادِيـها بنَفـسٍ حالمـة

وَقَوْلُهُ أَيْضًا في قَصيدَة (أراك):

ويفتنني فيك فيض الحياة وذاك الشباب الوديع الثمل

ويفتنني سحر تلك الشفاه تـوفرف من حولـهن القبـل

---

[1]- بشر كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م، ص 247.

أ. الصَّوامت الاحتكاكية:

وَتكونُ بِأَنْ يَضيقَ مَجْرى الْهَواءُ الْخارِجُ مِنَ الرِّئَتَيْنِ في مَوْضِعٍ مِنَ الْمَواضِعِ فَيُحْدِثُ الْهَواءُ أَثْناءَ خُرُوجِهِ اِحْتِكَاكًا مَسْمُوعًا، والصَّوامِتُ الاِحْتِكاكِيَّةُ هي: (الفاءْ الثَّاءْ، السِّينْ، الصَّادْ، الشِّينْ، الحاءْ، الخاءْ وَالْهاءْ)، وَهَذِهِ الصَّوَامِتُ الْمَهْموسَةُ (الذَّالْ، الظَّاءْ، الزَّايْ، الغَيْنْ وَالْعَيْنْ)، وهي صَوامِتٌ مَجْهورَةٌ.

كَقَوْلِ الشَّابِّي في قصيدة (إِرادَةُ الْحَياةْ):

إذا الشّـعْبُ يَـوْمَاً أَرَادَ الْحَيَـاةَ فَـلا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيـبَ الـقَـدَر

وَلا بُـــدَّ لِلَّيْـــلِ أَنْ يَنْـجَلِـــي وَلا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِـــر

وَمَـنْ لَـمْ يُعَـانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَـاةِ تَبَخَّـرَ فـي جَوِّهَـا وَانْـدَثَــر

ب. الصَّوامت المُكرَّرة:

وَيُمَثِّلُها الرَّاءْ، وَيَكونُ بِأَنْ تَتَكرَّرَ ضَرَبَاتَ اللِّسَانْ على اللِّثَّةِ تَكَرَارًا سَريعًا بِحَيْثُ يَكونُ اللِّسَانُ مُسْتَرْخِيًا في طَريقِ الْهَواءِ الْخارِجِ مِنَ الرِّئَتَيْنِ، وَتَتَذَبْذَبُ الْأَوْتَارُ الصَّوتِيَّةُ عِنْدَ النُّطْقْ، مثل: (أَرَادْ، الْقَدَرْ، يَنْكَسِرْ، وانْدَثَرْ، المُسْتَتِرْ الشَّجَرْ، الحَذَرْ).

2. الوظيفة الإيقاعية للأصوات المفردة:

تكرَّرَتْ في الْقَصيدَة مَجْموعَةُ أَصْواتٍ مُفْرَدَةٍ بِشَكْلٍ لافِتٍ لِلاِنْتِباه، يَجْعَلُ الْمَرْءَ مُتَسائِلًا عَنْ سَبَبِ ذَلِكَ عِلْمًا بِأَنَّها "وَسيلَةٌ لُغَوِيَّةٌ تُمَيِّزُ لُغَةَ الشَّاعِرِ، وَبِإِمْكانِ الدَّارِسِ أَنْ يَبْحَثَ عَنْ تَأْوِيلاتِ ذَلِكَ وَتَفْسيراتِهِ في سِياقِ النَّصِّ الْوارِدِ فيه، وَهُوَ مَا يَهْدِفُ إلى الْبَحْثِ في إِطارِ الْإِيقاعِ الصَّوْتِيِّ الَّذي يُعَدُّ نَشاطًا نَفْسِيًّا لَدَى الْمُتَلَقِّي وَمُؤَدَّى ذَلِكَ لَيْسَ شَيْئًا في طَبيعَةِ الْأَصْواتِ ذاتِها وَإِنْ نَسَبْناهُ إِلَيْها، وَهُوَ في الْواقِعِ إيقاعٌ لِلنَّشاطِ النَّفْسِيِّ الَّذي مِنْ خِلالِهِ لا نُدْرِكُ أَصْواتَ الْكَلِمَاتِ فَقَطْ، بَلْ ما فيها مِنْ شُعورْ "[1].

أ. الصَّوت الانفجاري:

لَقَد اِنْبَثَقَ عَنِ "الدَّالْ" و"التَّاءْ" مِنَ الْأَصْواتِ الاِنْفِجارِيَّةِ عَبْرَ فَضاءِ التَّكْرارِ صُورَةً شِعْرِيَّةً أَنَمَّتْ عَنْ قُوَّةِ الشَّاعِرِ وصُمُودِهِ أَمَامَ الهُمومِ والرَّزايَا، وَتَبْقَى رُوحُهُ رَاضِيَةً بِهَذِهِ الْهُمومِ مُتَحَدِّثا عَبْرَ صَوْتٍ قَوِيٍّ مُعَبِّرٍ، كَما هُوَ الْحالُ في الْبَيْتِ التَّالي [2]:

إذا الشّـعْبُ يَـوْمَاً أَرَادَ الْحَيَـاةَ فَـلا بُـدَّ أَنْ يَسْتَجِيـبَ الـقَـدَر

فقد تواترَ الصَّوتانِ بِنَبْرَةٍ صَوْتِيَّةٍ شديدةٍ تَحْكِي هُمومَ الشَّاعِرِ وحُزْنَهُ.

---

[1]- سلُّوم تامر: نظريَّة اللُّغة والجمال في النَّقد العربي، المرجع نفسه، ص 41.

[2]- الشَّابِّي أبو القاسم: ديوان أغاني الحياة، المرجع نفسه، ص 120.

ب.الصَّوت الإِحتكاكي:

تَكاثَفَتِ الصَّوامِتُ الإِحْتِكاكيَّةُ واِخْتَلَفَتْ، بَيْنَ مَهْمُوسٍ وَمَجْهورٍ في تَشْكيلِ نَسَقٍ لُغَوِيٍّ مُتَكَرِّرٍ مَنَحَ الْبِناءَ الشِّعْرِيَّ فَاعِلِيَّةً وَحَيَوِيَّة، وَساهَمَ في بَلْوَرَةِ الْبَصْمَةِ الْأُسْلوبِيَّةِ لِلْخِطابِ في إطارِ الْمُوسيقى الصَّوْتِيَّةِ، بِاعْتِبارِها دَالًّا يَتَطابَقُ إلى حدٍّ ما مَعَ مَدْلولِهِ النَّفْسي أَوْ الشُّعوري لِلتَّأْثيرِ عَلَى الْمُخاطَبْ، وَمِنْ ذلك ما يَلي:

وَدَمْدَمَتِ الرِّيحُ بَيْنَ الفِجَاجِ وَفَوْقَ الجِبَـال وَتَـحْتَ الشَّجَـر

إِذَا مَـا طَـمَحْتُ إلـى غَايَــةٍ رَكِبْتُ الْمُنَى وَنَسِيتُ الحَـذَر

اِنْبَثَقَ عَنْ تَوالي الْموسيقى لِلْأَصْواتِ الإِحْتِكاكِيَّةِ بَدْءًا مِنَ "الثَّاءْ" أَوْ "الفَاءْ" صُورَةٌ حِسِّيَّةٌ صَوَّرَها اِنْفِعَالُ الْخِطابِ الشِّعْرِيِّ في نُزوعِهِ إلى حُبِّ طَبيعَةِ وَبَراءَةِ الطُّفولَةِ، فَنَراهُ يَرْسُمُ لنا مَرَحَ الطُّفولةِ وَشَقَاوَتَها.

ج.الصَّوت المُكرَّرْ:

يُمثِّلُهُ في الْعَرَبِيَّةِ "الرَّاءْ" وَقَدْ وَرَدَ مِنْهُ الْكثيرُ، لِما فيهِ مِنْ قُدْرَةٍ على التَّصْويرِ والْحَرَكَةِ كَقَوْلِ الشَّاعِرِ:

وَأَرَى ابْنَ آدَمَ سائِرًا في رِحْلَةِ الْعُمْرِ الْقَصِيْرْ[1].

---

[1]– الشَّابِّي أبو القاسم: ديوان أغاني الحياة، ص 120.

فَقَدْ وَقَعَ الرَّاءُ المُكرَّرُ في هذا البَيْتِ على الإِنْفِعَالِ النَّفْسِيِّ، الَّذي يوحي بِحُزْنِ وَأَلَمِ الشَّاعِرِ إبَّانَ مَرَضِهِ.

وَوَرَدَتِ الصَّوائِتُ الطَّويلةُ والمتُمثِّلةُ في "اليَاءْ"، وَبَرَزَتْ بِشَكْلٍ كبيرٍ في الْأَبْيَاتِ التَّالية [1]:

(وَيَفْتِتُنِيْ) مِنْ قصيدة (أراك).

(فويل) مِنِ قصيدة (إرادة الحياة).

وَهَذَا إِنْ دَلَّ على شَيْءٍ فَإِنَّمَا يَدُلُّ على طُولِ نَفَسِ الشَّاعِرِ، ومَدُّ الصَّوْتِ (فَالْيَاْءُ) في هذا الْمَقامِ الْخَبَرِيِّ الْواصِفِ يُوحي بِإِصْرارِ الشَّاعِرِ على الصَّبْرِ في الْحَياةِ وَمَآسيها.

3. الوظيفة الإيقاعية للمقاطع الصَّوتيَّة:

لَمْ يَتَّفِقْ اللُّغَوِيُّونَ على تَعْريفٍ مُحَدَّدٍ لِلْمَقْطَعِ؛ ذَلِكَ لِأَنَّ نَظْرَتُهُمْ إِلَيْهِ مُخْتَلِفَةٌ فَمِنْهُمْ مَنْ نَظَرَ إِلَيْه نَظْرَةً اكوسْتيكِيَّةً، وَمِنْهُمْ مَنْ نَظَرَ إِلَيْهِ نَظْرَةً (نُطْقِيَّةً)، وبَعْضُهُمْ نَظَرَ إليهِ نَظْرَةً وَظيفِيَّةً [2].

---

[1]- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللُّغوي، المرجع نفسه، ص 120.

[2]- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللُّغوي، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1981، ص 232.

ويَذْكُرُ (**أحمد مختار عمر**) : "أيًّا مَّا كانَتْ الاِتِّجاهاتُ وَاِخْتَلَفَتِ الْآراءُ، فَإِنَّ الَّذي لا رَيْبَ فيهِ أنَّ الدِّراسَةَ اللُّغَوِيَّةَ الْحَديثَةَ تَعْتَمِدُ عَلَى الْمَقْطَعِ الصَّوْتِيِّ وَتَتَّخِذُهُ وَسيلَةً في التَّحْليلِ اللُّغَويِّ، الَّذي يَعُدُّ الصَّوْتَ جُزءًا أَساسِيًّا مِنْهُ" [1] ، وَهَذا ما يُساعِدُ عَلَى مَعَرِفَةِ أَشْكالِ الْكَلِماتِ الَّتي تَتَكَوَّنُ مِنْ مَقاطِعٍ مُتتابِعَةٍ خاصَّةٍ بِكُلِّ لُغَةٍ عَلَى حِدى، وَبِذَلِكَ نَسْتَطِيعُ مَعْرِفَةَ خَصَائِصَ الْمَقَاطِعِ وسِماتُها المُخْتَلِفَةُ لِلْوُصولِ إلى الْفَهْمِ الدَّقيقِ لِلْمَعانِي.

يَطولُ الْمَقْطَعُ الْقَصيُر بِحَسَبِ طَبيعَةِ الْمَقْطَعِ نَفْسِهِ، وبِحَسَبِ النِّظامِ الْمَقْطَعِيِّ لِلُّغَةِ – أيضا– لِأنَّ لِكُلِّ لُغَةٍ نِظامُها المَقْطَعِيُّ المُتَمَيِّزُ، فَنَجِدُ في هذه القصيدة ثلاثةُ أنواعٍ [2].

- المقطع الأول: وَهُوَ مَقْطَعٌ قَصيرٌ يَتَكوَّنُ مِنْ (صامت + صائت قصير) نَحْوَ: (واوِ الْعَطْفْ)، وَمِنَ الْحُروفِ أيضا حَرْفُ الْجَرِّ (الباءْ) مثل: بِالرَّمْلِ وَيُرْمَزُ لها بـ(ص ح)، (بِالشَّعْبِ) وَيَرْمُزُ لها بـ(ص ح).
- المقطع الثاني: وهو مَقْطَعٌ طَويلٌ يتكوَّنُ من (صامت + صائت قصير + صامت) نَحْوَ: قد، ويرمزه: (ص ح ص).

---

[1]– أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللُّغوي، المرجع نفسه، ص 238.

[2]– بوحوش رابح: البنية اللُّغوية لبردة البوصري، واِعتمد البحث الرموز المقطعية التي اعتمدها المؤلف المذكور ص 40.

- المقطع الثالث: وهو مَقْطَعٌ طَويلٌ يتكوَّنُ من (صامت + صائت طويل) نَحْوَ: في، لا، ما ويُرمزُ له بـ (ص ح ح).

وعليه نَجِدُ الشَّاعرُ يستطيعُ أن يختارَ ما يُناسِبُهُ مِنَ المقاطعِ لِتَنَوُّعِ العاطفة ونُضْجِها عِنْدَهُ، هذا من جِهَةٍ، ومن جِهَةٍ أُخْرى نَجِدُهُ يَتَغَيَّرُ في هذه المَقَاطِعِ مع تَغْيِيرِ نَوْعِ العاطفة والشَّابِّي يصلُ إليه بِخِبْرتِهِ الفنِّيَّة وحِسِّهِ البياني، وذلك لمَّا كانت الكلماتُ تتكوَّنُ من مَقَاطِعٍ صوتيَّةٍ متتابِعَةٍ، وكان لكلِّ مَقْطَعٍ منها سِماتُهُ الصَّوتيَّةُ المتميِّزة، وكان ترتيبُ هذهِ المقاطعِ في الكلمة وتواليها على نسقٍ معيَّنٍ يُساهمُ في إحداثِ نوعٍ من الموسيقى الداخلية التي تتناسبُ والأفكارُ التي يَحْمِلُها النَّصْ ويُصَوِّرُها، فالمقاطِعُ المُقْفَلَةُ مَثَلًا تَسْتَغْرِقُ في نُطْقِها زَمنا أقلَّ من الزَّمنِ الَّذي تَسْتَغْرِقُهُ المقاطعُ المفتوحةُ.

ويَخْلُقُ هذا التَّتابُعُ الْمَقْطَعِيُّ نَوْعًا من الإيقاعِ الْمُؤَثِّر، حيث يُعَرِّفُهُ **(ريتشارد)** بقوله: "أنَّه نَسيجٌ من التَّوقُّعات والإختلافاتِ والمُفاجآتْ التي يُحْدِثُها تتابعُ المقاطع [1].

[1] سلُّوم تامر: نظريَّة اللُّغة والجمال العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1983، ص 40.

وتُجْمَعُ المَقَاطِعُ في اللُّغَةِ العربيَّة في نوعين هما [1]:

أ. المقاطع المفتوحة: (Syllabes Ouvertes):

وهي التي تنتهي بصائتٍ، ويُمكِنُ إجمالُها في المَقْطَعِ الأوَّلِ، والمَقْطَعُ الثَّالِثُ بِحَسَبِ التَّرْتيبِ المذكورِ سابقا وهما: (ص ح + ص ح ح).

ب.المقاطع المغلقة: (Syllabes Fermes):

وهي التي تنتهي بصامت وتتُمثِّلُ في (ص ح ص).

إنَّ هذه الوظيفة الإيقاعيَّة للمقاطعِ لها دورٌ كبيرٌ في تشكيلِ الموسيقى الداخلية للخطاب إلى جانب موسيقى الألفاظ نَفْسُها، وإتِّساقُها مع معانيها، إذن فما مدى توفيق الشَّابِّي في اِستخدامِ هذه الوسيلة اللُّغويَّة؟.

مِنْ خِلالِ القصائدِ المختارة، نرى الشَّاعر يَحِنُّ إلى الصِّبا الَّذي ذَهَبَ بعيدا ولن يعود ونراه أنَّهُ مُشْتاقٌ إلى المُغامراتِ الَّتي مَرَّ بها مِنْ حُزْنٍ وفَرَحٍ جرَّاءَ قساوةِ هذه الحياة، فالطُّفولَةُ تُمَثِّلُ لَهُ التَّاجَ الَّذي أضاعه، والَّذي كان يَعيشُ به حَيَاةَ السَّلاطينْ، وَالْحُبُّ، وَالْمُغامَرَةُ، وَمِنْهُ نَجِدُ الشَّابِّي يَمْتَازُ شِعْرُهُ بِالْعُذوبَةِ وَالتَّعابيرِ السَّهْلَةِ، لِأَنَّهُ أَتَمَّ حَيَاتَهُ مَعَ تَجَارِبِهِ مُنْذُ صِغَرِهِ حتَّى شَيْخُوخَتِهِ، حَيْثُ اِرْتَبَطَتِ الْمَقاطِعُ الطَّويلةُ الْمَفْتُوحَةُ (وَا، شَا، نَا، نِيْ، هَا، يَا، بَا)، والتي صَوَّرَتْ بَرَاعَةَ

[1] بوحوش رابح: البنية اللُّغوي لبردة البوصيري، المرجع نفسه، ص 41.

الشَّاعِرِ الْحِسِّيَّةِ الَّتي تَأْبى الاِسْتِمْرارْ، وَتَرْغَبُ الْهَرُوبَ مِنَ الْواقِعِ نَحْوَى الطُّفولَة وَمَا زاد الْمَقاطِعَ قُوَّةً هو وُجُودُ ذلك الاِرْتِكازُ الصَّوْتِيُّ (*) الَّذي يُصاحِبُ النَّبْرَ اللُّغَوِيَّ عَلَى الْمَقاطِعِ الطَّويلةِ، وَيَكُونُ إمَّا أساسيًّا أو ثانويًّا. [1] ؛"فالاِرْتِكازُ أوِ النَّبرُ الْخاصُّ بِالْمَقْطَعِ كَأَنَّمَا هُوَ مَنْبَتٌ لِبَعْضِ أَبْعادِ الْمَعْنى" [2].

فالكلمات: (الطُّفُولَةَ، أَراكِ، الْحَياْةْ،، الفَجَاْجِ، الْحَيَاْةْ، يَنْجَلِيْ، الرِّياحِ)، قَدْ خَضَعَتْ بِفِعْلِ طَولِ مَقاطِعِها، (فُو، را، يَاْةْ، جَاْ، لِيْ، رِيْ)، وَوُقوعُ النَّبرِ بَعْدَها مُباشَرَةً لِاِنْفِعالٍ قَوِيٍّ حتَّى لِيَصِحَّ الْقَوْلُ بِأَنَّ شَكْلَها الإيقاعي للشِّعْرِ مِنْ قَبيلِ الْمَقَاطِعِ أوِ الْأَوْتادْ أوِ الْأَسْبابْ [3].

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر

/ ص ح ح / ص ح ص / ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح /

/ ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص / ص ح / ص ح ح /

/ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح /

/ص ح ص / ص ح / ص ح ص /

(*) ويعني الضغط على المقطع، وهو ما يقابل ما سميناه النَّبر اللُّغوي إلا أن النَّبر إذ وقع في الشِّعر سمي ارتكازا.

أُنظر: مندور محمد: في الميزان الجديد، دار النهضة، مصر، (د – ت)، ص 240، 241.

[1]– مندور محمد: في الميزان الجديد، المرجع نفسه، ص 237.

[2]– سلمون تامر: نظريَّة اللُّغة والجمال في النَّقد العربي، المرجع نفسه، ص 43.

[3]– سلمون تامر: نظريَّة اللُّغة والجمال في النَّقد العربي، المرجع نفسه، ص 47.

ونَجِدُ المقاطعُ الطَّويلةُ الْمَفْتُوحَةُ قَدْ جَنَحَ الشَّاعِرُ فيها نَحْوَ حَياتِهِ الَّتي اِنْقَسَمَتْ إلى شَقَّيْنِ، شقُّ الْمُغامَرَةِ وَالْمَرَحْ وَاللَّعِبْ، الَّذي يُمَثِّلُ حِقْبَةَ الطُّفولَة، وَالْقِسْمُ الثَّاني الَّذي يُمثِّلُ آلامَهُ فَهُوَ في نَفْسِهِ، مِنْ جِهَةٍ يَتَحَدَّى، وَمِنْ جِهَةٍ أُخْرَى يَفْشَلْ، وهذا ما يَبْدُوا مِنْ خِلالِ الْأَبْياتِ السَّابقة؛ فالشَّاعرُ اِستعملَ المَقْطَع الطَّويلَ الْمَفْتوحَ بكثرةٍ لِأَنَّهُ يَدُلُّ على الْحَرَكِيَّةِ وَالْخِفَّةِ بَيْنَ الْماضي وَالْحاضِرِ، كما أَنَّهُ يُسَهِّلُ عَمَلِيَّةَ الاِنْتِقالِ مِنْ مَقْطَعٍ لِآخَرَ، لاسِيَما الْمَقاطِعُ الطَّويلَةُ الْمَفْتوحَةُ، حيث نَجِدُ الْمَقْطَعَ الطَّويلَ الْمَفْتوحَ يَدُلَّ على أَنَّ الشَّاعِرَ يَصِفُ طُفولَتَهُ الْبَسيطَةُ بِحُلْمِ الْحَياةْ بِصورَةٍ فَنِّيَّةٍ جَميلَةٍ.

فَمِنْ خِلالِ ذَلِكَ نَتَطَرَّقُ الْآنَ إلى الْمَقَاْطِعِ الطَّويلَةِ الْمُغْلَقَةِ، مثل:

بالله ما أحلى الطفو لة إنها حلم الحياة

وَهُنا تَواتَرَتِ الْمَقاطِعُ الطَّويلَةُ الْمُغْلَقَةُ خَمْسَةَ مَرَّاتٍ لِتَدُلَّ على أَنَّ الشَّاعِرَ يُعاني في تَأَزُّمٍ وَكَآبَةٍ في نَفْسِيَّتِهِ، لِأَنَّهُ مُتأثِّرٌ بِمَرَارَةِ الذِّكْرَيَاتِ الَّتي تُؤْلِمُهُ حينَ يَتَذَكَّرُها، وَهَذَا مَا جَعَلَهُ سَجينًا لِلآلامٍ تَأْبَى أَنْ تَدُقَّ عَالَمَ النِّسْيانْ، ذَلِكَ أَنَّ الدُّهورَ بالَغَتْ في جَعْلِهِ يُكْثِرُ مِنْ شُرْبِ كُؤوسِ الْأَلَمْ، جَرَّاءَ قَسْوَةِ هَذِهِ الْحَياةِ عليهِ.

وَهَذَا الْمَقْطَعُ الْمُغْلَقُ يُعْطي جَرَسًا موسيقِيًّا لِلْحَرْفِ السَّاكِنِ، وَهَذا ما يَجْعَلُ الشَّاعِرَ يُوَفَّقُ في إيجادِ الاِنْسِجامَ والتَّوافُقَ بَيْنَ الْجَرَسْ والاِنْفِعالْ في أُذُنِ السَّامِعِ.

نَوَّعَ الشَّاعِرُ في اِستخدامِ الْمَقاطِعِ الصَّوتيَّةِ بين المقاطعِ الثلاثة (ص ح ، ص ح ح، ص ح ص)، وهذا الأخيرُ (ص ح)، وَمِنْ أبْرَزِ الْمَقاطِعِ في هذه القصيدة، حَيْثُ اِسْتَخْدَمَهُ الشَّاعِرُ بِكَثْرَةٍ، وَهَذا إنْ دَلَّ على شَيْءٍ، فإنَّهُ يَدُلُّ على اِنسِجامِ وتَرابُطِ القصيدة، وَنَجِدُ في الْأخيرِ اِسْتِخْدامُهُ لِلسَّاكِنَيْنِ الْأخيرَيْنِ؛ لِأنَّهُ أضافَ لِلْقَصيدَةِ اِنْسِجامًا وَتَرابُطًا وَتَناغُمًا أَضْفى عليها موسيقى داخليَّة ، وإنسانية تَعْمَلُ في اِتِّحادٍ وَتكافُلٍ مَعَ موسيقى الَأصَواتِ الْمُجْتَمِعَةِ لِتُعَبِّرَ هي الْأُخْرى عَنْ وَظائِفَ أُسْلوبيَّةٍ لِسانيَّةٍ لا تَقِلُّ أَهَمَّيةً عَنْ وظيفةِ الْمَقاطِعِ الصَّوْتِيَّةِ.

خاتمة

خاتمة:

وأخيرا قد رست سفن البحث على شواطئه بعد رحلة العناء الجميل والبحث المثير الذي أماط اللثام عن كثير من خصائص النظام المقطعي والبنى المقطعية ودلالتها في شعر أبي القاسم الشابي – نماذج مختارة –.

وقد أفرز هذا البحث كثيرا من النَّتائج سواء على مستوى دلالة المقاطع الصوتية أو على مستوى الأصوات المتكررة في أبيات القصائد المختارة.

ومن أهم النتائج:

1- النظام المقطعي في الدراسات الصوتية:

- تبدأ اللغة العربية بصامت أو نصف صائت، فلا وجود لمقاطع تبدأ بصائت.

- لا يبدأ المقطع في اللغة العربية بصامتين.

- المقاطع العربية وثيقة الاتصال لا تكاد تنفصل عن بعضها بعض.

- المقاطع العربية ليست متساوية من حيث الشيوع في الكلام.

وتأخذ الأصوات دور الرِّيادة في نشأة اللغة عند الطِّفل، وتمثل المنطلق الرئيس في تعلمه للغته حيث إنه يبدأ في أول الأمر بتلفظ فونيمات سرعان ما تصل إلى مرحلة التمايز لتشكل وحدات كبرى ذات دلالات مقصودة

2- البنى المقطعية ودلالتها في شعر أبي القاسم الشابي:

شهدت قصائد الشابي تنوعا هائلا في المقاطع الصوتية والأصوات حيث تنوعت الصوامت باعتبار صفاتها ومخارجها وكان لذلك وقعه الخاص على قوة لغة الشاعر وصرامتها، فما التكرار إلا منفذ ينفذ به إلى أحوال النفس وتقلباتها.

وقد شكلت الصوامت خاصية دلالية في قصائده من ذلك صوت الباء، الهمزة، النون والياء... إلخ.

إضافة إلى الصوائت بنوعيها القصيرة المتمثِّلة في الفتحة والكسرة والضمة والطَّويلة من ألف وياء وواو، فمعهم يخرج النَّفس من الصَّدر وهو مناسب لحالته النفسية، وهذا ما هيأ للشاعر فرصة استطاع من خلالها التَّعبير عن مشاعره وأحاسيسه العميقة، كما عملت المقاطع الصَّوتية بأنواعها على تشكيل موسيقى داخليَّة بِاختيار المقاطع المناسبة في بعض القصائد المدروسة وقد أدى هذا التَّنوُّع المقطعي بين المفتوح والمغلق، القصير والطويل، إلى تنوُّع النَّغم الدَّاخلي وتنوُّع العاطفة.

فقد كانت للصَّوامت والصَّوائت والمقاطع الصَّوتية بِاختلاف أشكالها بمثابة صرخات معبِّرة عن حالة الشَّاعر وواقعه، كما اتَّخذ الشَّاعر هذه التِّقنيَّة لتجسيد دلالات إيحائيَّة تَتْسَلُّ بإتقان إلى ذاته ومحطَّاتِ إبداعه.

وفي الأخير نأمل أن نكون قد وَفَّيْنا حقَّ هذه الدِّراسة، وأن تبقى قرائتنا لشعر أبو القاسم الشَّابِّي مفتوحةً.

ملحق

المدونة التي طبقنا عليها الدراسة الأسلوبي ة الصوتية المقطعية هي: ديوان أغاني الحياة لأبو القاسم الشابي التي خطها بيده ومازال التاريخ آدابي العربي يحفظها على جبينه وهي غير مفهرسة أضافها أحمد حسن بسج في 2009/10/23م، وبلغت مشاهده من فبل القراء 14668 مرة، وقد تم إصداره ا عن دار الكتب العالمية في مجلد واحد سنة 1426هـ/ 2005م، بحجم (الميجا):3 في 184 ص.ف.ح.ة.

إنَّهُ صاحِبُ الْبَيْتِ الشَّهيرْ: "إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةْ فَلابُدَّ أنْ يَسْتَجيبَ الْقَدَرْ"، كانَ شَاعِرًا وِجْدانِيًّا عَميقَ الْإِحْساس، نادى بِتَحْرِيرِ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ مِنْ صُورَتِهِ النَّمطيَّةِ الْقديمَةِ والإِنْفِتاحُ على الْفِكْرِ والْخيالْ، وأشْكالُ التَّعْبيرِ الْجديدَةِ."

« وُلِدَ أبو الْقاسِمْ الشَّابِّي يوم 24 فبراير/ شباط 1909 في قَرْيَةِ الشَّابِّيَّ في مُحافَظَةِ توزَرْ عاصِمَةُ الْواحاتِ بالْجَنُوبْ التُّونِسِي ، نَشَأَ في أُسْرَةٍ مُتَمَدِّنَةٍ مُثَقَّفَةٍ، تَخَرَّجَ أبوهُ **(محمد الشَّابِّي)** في جامِعِ الْأَزْهَر ، وَأصْبَحَ قاضِيًا ، رافَقَ الشَّابِّي أباهُ لمَّا كانَ طِفْلًا في جَميعِ تَنَقُّلاتِهِ

بَيْنَ الْمُدُنِ التُّونِسِيَّةِ الَّتي عَمِلَ بِها، ما أكْسَبْهُ مَعْرِفَةً بالْكَثيرِ مِنَ الْمَناطِقِ ، وَخَلَقَ لَدَيْهِ حُبًّا كَبيرًا بِجَمالِ الْأماكِنِ الَّتي زارَها»[1].

دراسته:

تلقَّى (**أبو القاسم الشَّابِّي**) تَعْليمَهُ الإبْتِدائي باللُّغَةِ الْعَرَبِيَّة دونَ غَيْرِها في الكتاتيبِ الْقُرْآنيَّةِ في مدينةِ قابسْ، وكانت له ذاكِرَةٌ قويَّةٌ مَكَّنَتْهُ مِنْ حِفْظِ الْقُرْآن الكريم، وهو في التَّاسِعَةِ من عمره، وبدأ يتعلَّمُ أُصولَ الْعربيَّةِ والدِّين على يَدِ والِدِهِ إلى أنْ أرْسَلَهُ سنة 1920م إلى الْعاصِمة، وهو في الثَّانِيَةَ عَشْرَةَ لِمُتابَعَةِ الدِّراسَةِ الثَّانويَّةِ في جامِعِ الزَّيْتونة.

ولَمْ يَكْتَفِ الشَّابِّي بالدُّروسِ الَّتي كانَتْ تُلْقَى بـالْجامِعِ، فأكْثَرَ مِنَ الْمُطالَعَةِ لِتَوْسيعِ مَعارِفِهِ، وكان يَرْتادُ مَكْتَبَتَيْ (قُدَماءُ الصَّادِقِيَّة، والْخَلْدُونِيَّة) ليَنْهَلَ مِنَ الْأدَبِ الْعَرَبِيِّ الْقَديمِ والْحَديثْ، واعْتَمَدَ كذلك على الْأدَب الْأوروبِّي في بَعْضِ التَّرْجَماتْ.

آثاره:

مِنْ أشهرِ أعمالهِ ديوانُ (أغاني الحياة)، و(الخيال الشِّعري عند العرب)، وقَدْ كَتَبَ جُزْءًا مِنْ مُذَكَّراتِهِ، ولَهُ مَقالاتٍ أدبيَّةٍ ، وأشعارٌ مَتَنَوِّعَةٌ ، نَشَرَها في مجلَّةِ " أبول الْمَصْرِيَّة " الَّتي كانَتْ بابَ شُهْرَتِهِ إلى العالم العربي.

وفاته:

تُوُفِّيَ أبو القاسم الشَّابِّي – وهو في الخامسَ ةِ والعِشرينَ مِنْ عُمْرِهِ – يَوْمَ التَّاسِعِ مِنْ أكتوبر/تِشْرينَ الأوَّل 1934م، بِمُسْتَشْفى الْحبيبْ بالعاصمة (تونس) المُسْتَشْفَى الْإيْطالي سابِقًا بَعْدَ صِراعٍ طويلٍ مَعَ مَرَضِ الْقَلْبِ، وَحُزْنٌ عَميقٌ على مَوْتِ والِدِهِ[2]

---

[1] هاني الخير: أبو القاسم الشابي شعر الحياة والخلود، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار فليس للنشر، (د–ط)، (د–ت).ص 05

[2] عبد الله الطائي: أبو القاسم الشابي، مقال، تونس، 2016م، http//ar.wikipeia.org/wiki/ أبو القاسم الشابي، ينظر: منصة البيانات المفتوحة من المكتبة الوطنية الفرنسية،10 أكتوبر 2015م.http//data.bnf.fr/arak/1214/cb121922622، 24/06/2016، 09:05

حقوق المرأة:

دافع **الشَّابِّي** عن حقوق المرأة، ويَتَّضِحُ ذلك مِنْ خِلالِ أَعْمالِهِ، مِنْ بَيْنِها "الخيال الشِّعْرِيُّ عِنْدَ الْعَرَبْ" الذي يثور فيه **(الشَّابِّي)** ضِدَّ النَّظْرَةِ الْعَرَبِيَّةِ لِلْمَرْأة، والَّتي تَتَوَقَّفُ عِنْدَ الْجَسَدْ، ولا تُعْطِي اِهْتِمامًا يُذْكَرُ لِروحِها، ولِنُبْلِها، ولِسِحْرِها، وجَمَالِها الْباعِثِ على الْإِلْهامْ والْوَحْيْ، وإذا ما تحدَّث الشَّاعِرُ الْعَرَبِيُّ عَنْ جَمالِ الْمَرْأةِ، فإنَّه يَتَحَدَّثُ كَمَا لَوْ أنَّ الْأَمْرَ يَتَعَلَّقُ بِشَيْءٍ "يُوزَنُ بالرِّطْلِ والْقِنْطارْ من الشَّحْمِ واللَّحْمِ" ويُرْجِعُ **(الشَّابِّي)** هذا الْأَمْرَ إلى أنَّ الْمَرْأَةَ الْعَرَبِيَّةَ لَمْ تَنَلْ في جَمِيعِ الْعُصورِ الْعَرَبيَّة قِسْطا من الْحُرِّيَّةِ الْحَقيقيَّة، تَتَمَكَّنُ مَعَها مِنْ إظهارِ ما لها مِنْ مَواهِبَ وَمَلَكَاتٍ تُجْبِرُ الرَّجُلَ على أنْ يَحْتَرِمَها، ويُبَدِّلَ رَأْيَهُ فيها، فَيَطَّلِعُ على ما خَلْفَ الْجَسَدِ مِنْ "بَحْرٍ عَمِيقٍ تَخْتَلِفُ فيهِ الْأَمْسَاءُ، والْأَصْباحُ، والْأَضْواءُ والظُّلُماتْ". وَمِنَ الْمُؤَكَّدِ أنَّ **(أبو الْقاسِمْ الشَّابِّي)** تحمَّس كثيرا للحركةِ النُّقَّابيَّةِ الَّتي أنْشَأها محمَّد علي الحامي، مُعْتَبِرًا إيَّاها شَرارَةً جَدِيدَةً بِإمْكانِها أنْ تُلْهِبَ النِّضالَ الْوَطَنِيَّ، وَتُوقِظَ الضَّمائِرَ الْمَيِّتَة، وتَنْفُضَ عَنِ الشَّعْبِ رَمادَ الْقُنُوطِ والْيَأْس.

فلمَّا قامَتِ السُّلُطاتُ الإسْتِعْمارِيَّةُ بِضَرْبِ الْحَرَكَةِ الْوَطنِيَّة الْفَتِيَّة، مُجْبِرَةً زعيمَها الشَّابُّ الْمُتَشَبِّعُ بِالْأَفْكارِ الإشْتِراكِيَّةِ على الصُّمود، والصُّراخ بتَوَجِّعٍ[1]:

لَسْتُ أَبْكِيْ لِعَسْفِ لَيْلٍ طَوِيْلْ

أَوْ لِرَبِيعٍ غَدا الْعَفاءُ مَراحَهْ

إنَّما عِبْرَتي لِخَطْبٍ ثقيلٍ قَدْ عَزَانَا

وَلَمْ نَجِدْ مَنْ أزاحَهْ

[1] عبد الله الطائي: أبو القاسم الشابي، المرجع نفسه، 24/06/2016، 10:20

كُلَّمــا قـامَ فـي الْبِلادِ خَطـيـبْ

مَــوْقِظُ شَـعْبِهِ يُهِـيدُ صَـلاحَــهْ

أماتوا صدحه ونواحه:

وَفِيْ الرَّسائِلِ الَّتي يَبْعَثُ بِها إلى صديقِهِ الْحميم **(محمد الحليوي)**، كان الشَّابِّي يُظْهِرُ تَعاطُفًا واضِحًا مع كُلِّ الْمُثَقَّفين والْمُناضِلين مِنْ أجْلِ الْحُرِّيَّةِ وَالْعدالة والتَّجْديد، ويَنْتَصِرُ لِأَفْكارِهِمْ ولِمَواقِفِهُمْ الَّتي عادَةً ما تُعَرِّضُهُم لِلْقَمْعِ والسَّجْنْ ، وَلِمَظالِمِ أُخْرى مِنْ هذا الْقَبيلْ. وعِنْدَمَا أصْدَرَ الطَّاهر الحدَّادْ كِتابَهُ "اِمْرَأَتُنَا في الشَّريعة والْمُجْتُمَعْ" والَّذي دافع فيه عن حُرِّيَّةِ الْمرْأَة، وعن حَقِّها في الْعَمَلْ والتَّعْليمْ، هاجَمَهُ شُيُوخُ جامِعَةِ الزَّيْتونَةِ بِعُنْفٍ وقَسْوَةٍ. أمَّا الشَّابِّي فَقَدْ اِنْتَصَبَ مُدافِعًا عَنْهُ. وفي الرِّسالةِ الَّتي بَعَثَ بِها إلى **(محمد الحليوي)** في شهر أكتوبر 1930، وهو يَنْتَقِدُ بِشِدَّةٍ مَوْقِفَ شُيوخِ جامِعِ الزَّيْتُونَة "اَلْمُتَزَمِّتِيْنْ"، وَيُعَبِّرُ عَنْ اِبْتِهاجِهِ بِالْحَفْلِ الَّذي أقامَهُ الْمُثَقَّفُونَ الْمُتَقَدِّمونَ لِمُسانَدَةِ الطَّاهَرْ الحدَّادْ. وثمَّةَ حَدَثٌ آخَرٌ، كان له وَقْعٌ حاسِمٌ على مسيرَةِ الشَّابِّي الشِّعْرِيَّةِ ، فَبِحَسَبِ الْأُسْتاذْ **(أبو القاسم محمد كرُّو)**، اِلْتَقَى صَاحِبُ "أغاني الحياة" في خَريفِ 1933م، بالْمُنَاضِلِ الْوَطَنِيِّ، وَالْمُثَقَّفِ الْأَلْمَعِيِّ **(الطَّاهر صفر)** في مدينة طَبَرْقَة، وكان اللِّقاءُ بَيْنَهُمَا مُنَاسَبَةٌ لِكَيْ يَتَعَرَّفَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا على الآخَرْ، وَلِكَيْ يُطِيْلَاْ الْحَدِيْثَ في مَسَائِلَ وقضايا سِياسِيَّةٍ وَثَقافِيَّةٍ. وَم ؤنَ الْمُؤَكَّدِ أنَّ **(الطَّاهر صفر)** كان مُعْجَبًا بِمَوْهِبَةِ الشَّابِّي الشِّعْرِيَّةِ، وَبِآرائِهِ في الْأَدَبْ والثَّقافَة، وَإِلَّا لَمَا حَرِصَ على الاِجْتِماعِ بِهِ. وَمِنَ الْمُؤَكَّدِ أيْضًا أنَّ الْأَفْكارَ الَّتي طَرَحَهَا **(الطَّاهر صفر)** أثْناءَ ذلك اللِّقاءْ في الْمدينَةِ الْبَحْرِيَّةِ الْجَميلَة، فلْثارَتْ إعْجابَ الشَّابِّي، وَفَتَحَتْ أمامَهُ آفاقًا جديدةً لَمْ يَأْلَفْها مِنْ قَبْلْ.

فَقَدْ كانَ **(الطَّاهر صفر)** المَوْلُودُ سنة 1903م بالمَهْدِيَّة، قَدْ دَرَسَ الْقانونْ والْآدابْ والْفَلْسَفَة والاِقْتِصادْ في باريس في الْعِشْرِيْنَاتْ مِنَ الْقَرْنِ الْماضِي ، وكان عارِفًا بِآدابِ الْعَرَبْ

القديمَةُ مِنْها بالْخُصُوصْ، وَتميَّزَ بِثَقافَةٍ مَوْسُوعِيَّةٍ تَجْعَلُهُ قادِرًا على الْخَوْضِ بِكُلِّ يُسْرٍ في كُلِّ الْقَضَايَا وَالْمَسَائِلِ الَّتي تُطْرَحُ لِلنِّقاشْ[1].

وهذا ما أكَّدَتْهُ الْقَصَائِدُ الرَّائِعَةُ الَّتي نَظَمَها خِلالَ السَّنَةِ الَّتي سَبِقَتْ وَفَاتَهُ. فَفيه ا تَخَلَّى الشَّابِّي عَنِ النَّغْمَةِ الْحَزينَةِ الْيَائِسَةِ الَّتي طَبَعَتِ الْبَعْضَ مِ نْ قَصائِدِهِ السَّابِقَة، حَيْثُ كان يَفِرُّ إلى "الْغابِ" باحِثًا في الطَّبيعَةِ عمَّا يُمْكِنُ أنْ يُنْسيهِ عَتْمَةَ الْواقِعِ، وَمَظالِمِ الْحَياةْ، لِيَنْحَازَ إلى فَلْسَفَةِ الْقُوَّة، والطُّموحْ، والْأَملْ، أي: لـ"إرادَةِ الْحَياةْ" الَّتي قَدْ يَكونُ حَدَّثَهُ عَنْها **(الطَّاهر صفر)**. وها هو يَرْفَعُ صَوْتَهُ مُتَحَدِّيًا:

سَأَعِيشُ رُغْمَ الدَّاءِ وَالْأَعْداءْ

كالنِّسْرِ فَوْقَ الْقِمَّةِ الشَّمَّاءْ

أرْنو إلى الشَّمْسِ المُضيئَةِ هازِئًا

بِالسُّحْبِ وَالْأَمْطارِ وَالْأنْواءْ

لَا أَرْمَقُ الظِّلَّ الْكَئيبَ وَلَا أَرَى

مَا فِي قَرارِ الْهُوَّةِ السَّوْداءْ

ورُغْمَ إيمانِهِ "**بِإرادَةِ الْحياةْ**"، وأمَلِهِ في نَهْضَةٍ قَوِيَّةٍ توقِظُ الْمُجْتَمَعَ مِنَ الْخُمُولِ والرُّكودِ فإنَّ **(الشَّابِّي)** كان عالِمًا بِأنَّ حياتَهُ سَوْفَ تكونُ قصيرةً بِحَيْثُ لَنْ تُمَكِّنَهُ مِنْ إنْجازِ ما كان يَطْمَحُ لِإنْجازِهِ. وفي رِسالَةٍ بَعَثَ بِها إلى صَديقِهِ **(محمد الحليوي)**، كَتَبَ يَقُولُ: "لَقَدْ ذِقْتُ

[1] عبد الله الطائي: أبو القاسم الشابي، المرجع نفسه، 24/06/2016، 10:20

ذَرْعًا يا صاحِبي، ولا أَخَالُني إنْ ظلَّتِ الْحياةُ على ما هي عليْهِ الْيَوْمَ إلَّا ذاهِبًا إلى الْقَبْرِ، أو في سَبيلِ الْجُنونِ إنَّني أُحَاوِلُ أنْ أَخُطَّ إليْكِ ما تُحِسُّهُ نَفْسِي مِنْ مَرَارَةِ الْأَوْجاعِ، وَهُمومِ الزَّمَنِ الْجائِرِ[1]."

فلا تَسْتَطيعُ إلَّا مِثْلُ هذه الْكلِماتِ الْمَقْطِعِ يَّةِ الَّتي لا تَكادُ تُبَينُ عمَّا كابَدَ مِنْ غَصَصِ الْعَيْشِ، وتُشَاوِرُهُ الأفكارُ كَمَقْطَعِ اللَّيْلِ، وفي رِسَالَةٍ أُخْرى، كَتَبَ يَقُولُ: "إنَّهُ لا يُحْزِنُنِي شيْءٌ في هذه الدُّنيا أَكْثَرَ مِمَّا يُحْزِنُنِي التَّفْكيرُ في أنَّني أمُوت قَبْلَ أنْ أُبَلِّغَ رِسالَةُ الدُّنيا الَّتي أُحِسُّ أنَّني لَمْ أَخْلُقْ لِغَيْرِها في هذا الَعالَمْ "، وَعِنْدَما اِشْتَدَّ عليهِ الْمَرَضُ في صَيْفِ 1934م تَرَكَ **الشَّابِّي (الجريد)** وهو "سَقيمٌ، مُتْعَبٌ، مَوْهَنُ الْقِوى "، وَسَافَرَ إلى الْعاصِمَة في أواخِرِ شَهْرِ أُغُسْطُسْ 1934م، وَعِنْدَ وُصولِهِ نَصَحَهُ الطَّبيبُ بالإقامة في المُسْتَشْفَى ، وفي مَطْلِعِ شَهْرِ أُكْتُوبَرْ مِنَ الْعامِ الْمَذْكُورِ لَفَظَ آخر أَنْفاسَهُ، وَهُوَ في الْخامِسَةِ وَالْعِشْرينَ مِنْ عُمْرِهِ، وَقَدْ يَكُونُ رَحَلَ إلى الْعالَمِ الْآخَرْ وَهُوَ لا يَدْرِي أنَّهُ سَيَكونُ شَاعِرَ تُونس خِلالَ الْقَرْنِ الْعِشْرِينْ.

رَسَائِلُ **الشَّابِّي** وَثيقَةٌ نَادِرَةٌ عَنْ أَحْوالِ الْمَجْتَمَعِ التُّونِسِيِّ في زَمَنِهِ ، في الرَّسائِلِ الَّتي بَعَثَ بِها أبو القاسم **الشَّابِّي** إلى صديقه **(محمد الحليوي)**، نَقِفُ على الْعديدِ مِنَ التَّفاصيلِ الدَّقيقَةِ الْمُتَعَلِّقَةِ بالْحياةِ الشَّخْصِيَّةِ لِصاحِبِ "**أغاني الحياة**"، وَبالْحَرَكَةِ الثَّقافيَّة في تونس في نِهايةِ الْعِشْرينات، وَبِدايَةِ الثَّلاثينات مِنَ الْقَرْنِ الْماضي، وبِكُلِّ ما يَتَّصِلُ بِها مِنْ صِراعاتٍ بَيْنَ "الرَّجعيِّينْ"، و "المُجَدِّدينْ"، وَمِنْ سِجِلَّاتٍ في مَواضيعَ مُخْتَلِفَةٍ وَمُتَنَوِّعَةٍ، أَدَبِيَّةٍ وَشِعْرِيَّةٍ، اِجْتِماعِيَّةٍ وَسِياسِيَّةٍ وَغَيْرُها، بِحَيْثُ يُمْكِنُ الْقَوْلُ إنَّ هذه الرَّسائِلُ الَّتي تَوَاصَلَ تَبادُلُها بَيْنَ الصَّديقَيْنِ خَمْسَةَ أعْوامٍ كامِلَةٍ (مِنْ صَيْفِ 1929م إلى صَيْفْ 1934م) مما جعلها تُعَدُّ وثيقةً نادِرَةً عَنْ أحْوالِ الْمُجْتَمَعِ التُّونِسِيِّ في الْفَتْرَةِ الْمَذْكورَة.

[1] عبد الله الطائي: أبو القاسم الشابي، المرجع نفسه، 24/06/2016، 10:20

وكان **(محمد الحليوي)**، أصيلُ مدينَةِ القيروان السُّنِّيَّةِ الْمُحافِظة طالبًا في دارِ الْمَعْلَمِيَّيْنِ العُلْيا بالْعاصِمَة لمَّا تَعَرَّفَ على **(أبو القاسم الشَّابِّي)**، أصيلُ قريةِ الشَّابِّيَّة القريبة من مدينة توزَرْ عاصمة منطقة **(الجريد)** بالجنوب الغَرْبي مِنَ الْبِلادْ ، والَّذي كان آنذاكَ طالِبًا يَدْرُسُ الْحُقوق في الجامعة الزَّيْتونِيَّة ، حدث ذلك سنة 1925م. ومُنْذُ الإلْقاء الأوَّل، نَشَأَتْ بَيْنَ الشَّابِّيْنِ الْمُتَحَمِّسَيْنِ لِأَدَبٍ جديدٍ، وَلِشِعْرٍ يوقِظُ "الضَّمائِرَ الْمَيْتَةَ" و "النُّفوسِ الْخامِلة" علاقةُ صداقةٍ متينةٍ اِسْتَمَرَّتْ حتَّى وَفَاةِ الشَّابِّي في خريفِ 1934م.

وَيَذْكُرُ **(الحليوي)** أنَّ مَيْلَهُ إلى الشَّابِّي نَشَأَ بَعْدَ أنْ لَمَسَ عِنْدَ هتَشابُهًا في الْمَزاجْ ، إذْ أنَّ كُلٌّ واحِدٍ مِنْها كانَ يُعاني مِنْ غُرْبَةٍ روحِيَّةٍ في مُجْتَمَعٍ لَمْ يَكُنْ يُنْصِتُ إلى ما يَتَلَقَّاهُ مِنْ أراءٍ وأفكارٍ بِخُصوصِ الْفَنِّ والْحياةْ[1].

إلى جانِبِ هذا، كان **(الشَّابِّي و الحليوي)** يَنْهَلانِ مِنْ نَفْسِ الْيَنابيعِ تَقْريبًا ، وكانا يُقْرِآنِ بِشَغَفٍ مُؤَلَّفاتِ مَشاهيرِ الْأُدَباءِ مِنْ أهْلِ الْمَشْرِقِ الْعَرَبِيِّ ، مِثْلَ **(طَهْ حِسينْ، وعَبَّاسْ محمود العقَّاد، والمازني، وجبران خليل جبران، وميخائيل نُعيْمة)** ويشير محمد الحليوي فإلى هَؤُلاءِ الْأُدَباءْ والشُّعَراءْ الذين فَتَحوا عَقْلَهُ وَعَقْلَ صَديقِهِ "على عالمٍ جديدٍ مِنَ الْأَفْكارِ والْمَفاهيم والْمَقاييس للأدب ، كما أنَّهُمْ قادوهما إلى قراءة **(أبو العلاء المعرِّي)، (وابْنُ الرُّومي)**. أما **جبران** معلمهما الرُّوحي فقد دفع **الشَّابِّي** إلى قراءة **الأدب الرُّومان طيقي** المُتَرْجَمْ لِلْعربيَّة، ودِراسةُ شِعْرِ **(ابنُ الْفارِضْ، وابن عربي)** اللَّذيْنِ كان يتحدَّثُ عَنْهُما **جبران** في فصوله.

ولأنَّ الشَّابِّي لم يَكُنْ يُحْسِنُ الْفَرَنْسِيَّة، فَقَدْ وَجَدَ في قصديقة **محمد الحليوي** خَيْرُ الْمُساعِدِ والْمُعينْ لِلتَّعرُّفْ على الْأَدَبِ الْأوروبِّي. وبذلك تَمَكَّنَ مِنَ الإطِّلاعِ على بَعْضِ آثارِ **لامارتين**

[1] عبد الله الطائي: أبو القاسم الشابي، المرجع نفسه، 24/06/2016، 10:20

و**فيكتور هيغو**، و **غوته**، و **ألفريد هوسيه**، و **ألفريد دوفييني**، وآخرون، الشَّيء الذي ساعدهُ في ما بَعْدْ على إنْجازِ مُؤَلَّفِهِ النَّقْدي: "الخيالُ الشِّعريُّ عِنْدَ الْعَرَبْ".

وفي الْعَديدِ مِنَ رَسائِلِهِ، كان **الشَّابِّي** يَحُثُّ صديقَهُ **الحليوي** على تعريفِ التُّونسِيِّينَ بِأُدَباءِ الْغَرْبْ، ويلومُهُ لَوْمًا شَديدًا عِنْدَما يُظْهِرُ تَقْصِيْرًا في ذلك ، وهذا ما نَلْمَسُهُ وَنَقِفُ عليْهِ في الرِّسالَةِ التي أرْسلها لهُ بتاريخِ 12 مارس 1930م، حَيْثُ كَتَبَ لَهُ يَقُولُ: "وَقَدْ وَعَدْتَ أَنَّكَ سَتَكْتُبُ، وَكَتَبْتَ عَنْ كِتَابي ؛ وَيَقْصِدُ "الخيال الشعري عند العرب " ، وعن **تولستوي**، وعن **أدباء الفرنجة** ، و إنَّك سَتُتَرْجِمُ قِطَعًا فَلْسَفِيَّةٍ، وَقَصائِدُ شِعْرِيَّةٍ وَغَيْرُهَا، ولكِنَّكَ لَمْ تَنْفِّذْ مِنْ وُعُودِكَ شَيْئًا ،" ما هذا أيُّها الصَّديقْ !.": إِنَّ تُونِسْ لَفي حاجَةٍ إلى أبْنائِها الَّتي تَتَدَفَّقُ في دِمائِهِمْ عَزَماتُ الْفُتُوَّةِ وَنَخْوَةِ الشَّبابِ وَنَشْوَةِ الْأَحْلامِ ، إِنَّ تُونِسْ لَفِي حاجَةٍ إلى أَنْ تَتَقَدَّمَ بِخُطُوَّاتٍ ثابِتَةٍ إلى سبيل النُّورِ والزُّهورِ ، إِنَّ تُونِسْ لَفِي حاجَةٍ إلى أَنْ تَرْفَعَ رَأْسَها عاليًا حتَّى تُشاهِدَ أَنْوَارَ السَّماءِ وَشُموسَهُ، وحتَّى تَقْبَلَ شَفَتَاهَا أَضْوَاءَ النُّجومْ[1]".

وَيَتَرَدَّدُ تَذَمُّرُ الشَّابِّي مِنْ رُكُودِ الْحَيَاْةِ الثَّقافيَّة في تونس، ومِنْ خُمولِ الشَّعْبِ، وَمِمَّنْ يَصِفُهُمْ بـ"الْأَصْنامِ الْخَشَبِيَّةِ" الَّتي تَتَحَكَّمُ في الْأَدَبْ وَالْفَنْ ، ففي الرِّسالَةِ الَّتي يَبْعَثُ بِها إلى **الحليوي** بتاريخ 26 مارس 1930م، كَتَبَ يَقولُ: "أَخِي الْعَزيزْ، لا أقو لُ لك شَيْئًا جديدًا إذا قُلْتَ إنَّني كُنْتُ تارةً أَتَأَلَّمُ وَأَحْزَنُ لِحَياتِنا البائِسَةِ، وَتَشَتَّتَتْ قِوانا، وَخَفَوَتْ أصْواتُنا، وَخُلُوِّ تونِسْنا مِنْ كُلِّ حَرَكَةٍ فِكْرِيَّةٍ ، وَكُلُّ حَياةٍ أَدَبِيَّةٍ ، وَبَقائُها بَلَدًا هادِئًا مُسالِمًا، بَعيدًا عَنْ كُلِّ الْحَرَكاتِ الثَّائِرَةِ، والتَّطوُّراتِ الظَّافِرَةِ".

وفي رِسالَةٍ بِتاريخِ 22 فِبْرَايَرْ 1933م، عَبَّرَ الشَّابِّي عَنْ يَأْسِهِ مِنِ اِنْبِعاثِ حياةٍ ثقافِيَّةٍ تَعْكِسُ طُمُحاتِهِ وَآمالِهِ، وَكَتَبَ يَقُولُ في ذلك: "شَكَوْتُ يا صديقي مِنْ جُمُودِ الشَّعْبِ، وَرُكودُ

[1] عبد الله الطائي: أبو القاسم الشابي، المرجع نفسه، 24/06/2016، 10:20

الْأَدَبِ وَمَوْتُ أَحْلَامِ الْأَدِيبْ، وَشَكَوْتُ مِنْ قَسْوَةِ هذِهِ الْحياةِ الَّتي تَجُرُّ الْواحِدَ مِنَّا إلى أنْ يَحْيا حَياةَ السَّوْقَةِ والرِّعَّاعْ، حياةَ السَّخافَةِ والْجُمُودْ، حياةَ الْمادَّةِ الصَّمَّاءْ، الضَّيِّقةِ الَّتي لا تَرْحَمُ لا فِكْرًا ولا عاطِفَةً، ولا خيالًا، ولا تُحْيِي مَثَلًا مِنَ الْأَمْثِلَةِ الْعُلْيَا أو طَيْفًا مِنْ أطْيافِ الْحَنينِ الْأَعْظَمِ وَالشَّوْقِ الْإِلَهي النَّبيلِ، وَهِيَ شَكَاةٌ لا تَسْمَعُ في هذا الْقِطْرِ الضَّائِعِ الْمَغْمُورِ لِأَنَّهُ لا يَفْهَمُهُ إلَّا أَفْرَادٌ قلائِلْ، ولا يَتَغَنَّى بها إلَّا بِضْعَةُ قُلُوبٍ غَريبَةٍ هائِمَةٍ في مَجاهِلِ الْأَحْلامْ".

وَأحْيانًا أُخْرى يُظْهِرُ **الشَّابِّي** سَخَطًا شَديدًا اِتِّجاهَ الْمَشارِقَة عُمُومًا، وَالْمَصْرِيِّينَ خُصوصا لِأَنَّهُمْ يَنْظُرُونَ إلى تُونِسْ وَكَأَنَّها صَحْرَاءٌ قاحِلَةٌ عَلَى الْمُسْتَوَى الثَّقافِي وَالأَدبي، فَيَكْتُبُ إلى صَديقِهِ **(محمد الحليوي)** قائِلًا: "ثُمَّ أسْخَطُ و أحْنَقُ تارَةً أُخْرى على الشَّرْقِيِّينَ عامَّةً، وَالْمَصْرِيِّينَ خاصَّةً، أُولَئِكَ الَّذينَ لا يَزالُونَ يَحْسَبونَنَا مِنَ الْهَمَجْ، فَلا يَرَوْنَ لَنَا أَيَّةَ مَزِيَّةٍ ولا يَعْتَرِفونَ لنا بأيَّةِ مَكانَةٍ وَيُسْقِطُونَنَا مِنْ حِسابِهِمْ، كما يُسْقِطونَ مِنْ حِسابِهِمْ زُنُوجَ إفريقيا، وَهُنُودُ أَمْرِيْكَا، بَلْ وَلَاْ يَعْرِفُونَ بالضَّبْطِ حتَّى مَوْقِعَ بِلادِنَا مِنْ إفريقيا الشَّماليَّة [1]".

[1] عبد الله الطائي: أبو القاسم الشابي، المرجع نفسه، 24/06/2016، 10:20

قائمة المصادر المراجع

قائمة المصادر المراجع

القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم، برئاسة فضيلة الأستاذ الدُّكتور: / أحمد عيسى المعصراوي (رئيس لجنة المصحف وشيخ عموم المقارىء المصرية) والشيخ / سيد علي عبد السميع – وكيلاً، والشيخ / حسن عبد الجواد عراقي – وكيلا وعضوية كل من: الشيخ / محمد حسين سعد، مجمع البحوث الإسلامية، الإدارة العامة للبحوث والتأليف والترجمة، إدارة المصاحف، الأزهر، (09 – 09 – 2010م).

المصادر العربية

1/أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، دار الكتب العلمية، تونس، ط4، 1426هـ، 2005م.

المعاجم العربية:

1/ جمال الدِّين بن مكروم بن منظور الإفريقي المصري ابن منظور: لسان العرب، ج 2 باب العين، فصل القاف، دار صادر، بيروت، (د–ط)، (ت 711).

2/ عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د ط)، 1979م.

المراجع:

1/أحمد درويش: دراسة بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 1998م.

2/ أحمد كشك، من وظائف الصَّوت اللُّغوي، دار السَّلام، المطبعة الحديثة، ط3، 1983م.

3/ أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، (د– ط)، 1997م.

4/أحمد شايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية ، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1996م.

[5]/ إبن جنِّي أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، ج 1، تح: مصطفى السَّقَّا، وآخرون مطبعة مصطفى الباي الحِلِّي، القاهرة، ط1، 1904م.

6/ أبو نصر محمد الفارابي ، الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط4، (د – ت).
7/إبن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، ط4، د ت.
8/بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النَّقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر قسنطينة، الجزائر، 2006م.
9/بن ذويل عدنان: اللُّغة والأسلوب، ط2، دار مجدلاوي، عمَّان، 2006م.
10/بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبيَّة، تر: منذر العيَّاشي، مركز الأنماء القومي، بيروت، (د ت).
11/بلمليح إدريس: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1955م.
12/بوحسون حسن: الأسلوبيَّة والنَّص الأدبي، الموقف الأدبي، المجلة الأدبية، العدد 378 تشرين الأول، دمشق، 2002م.
13/تامر سلُّوم: نظريَّة اللُّغة والجمال العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1 ،1983م.
14/حسام البهنساوي: الدِّراسات الصَّوتيَّة عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005م.
15/حسان تمام: مناهج البحث في علم اللُّغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د – ط)، (د – ت).
16/رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1993م.
17/رمضان عبد التَّوَّاب: المدخل إلى علم اللُّغة ومناهج البحث اللُّغوي، دار النشر والتطبيق، (د – ط)، (د – ت).
18/ريمون طحان: الألسنية العربيَّة، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981م.
19/رابح بوحوش: اللِّسانيَّات وتحليل النُّصوص، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1 2007م.

20/زفوت لافي محمد محمود: لغة الخطاب القرآني في بني إسرائيل، دراسة أسلوبيَّة دلاليَّة، جامعة النَّجاح الوطنيَّة، كلية الدِّراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2010م.

21/سعاد بسناسي: حوليات جامعة قالمة للعلوم الإجتماعية والإنسانية، المجلَّة الأدبية، مديرية النَّشر لجامعة قالمة، جامعة 08 ماي 1945،قالمة، العدد 5، ديسمبر 2010م.

22/ساندرس فيلي : نحو نظرية أسلوب لسانية، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1424هـ/ 2003م.

23/شكري عباد: اِتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996م.

24/الشَّنبري حامد بن أحمد بن سعيد: النظام الصوتي للغة العربية، دراسة وصفية تطبيقية، مركز اللُّغة العربية، جامعة القاهرة، أم القرى، (د ط)، (د–ت) .

25/صلاح فيصل: عمل الأسلوب وإجراءاته، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م.

26/عبد السلام المسدِّي: الأسلوبيَّة والأسلوب، الدار العربيَّة للكتاب، تونس، ط2، 1982م.

27/عبَّاس حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، منشورات اِتِّحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 1998م.

28/عبد الرحمان أيوب: أصوات اللُّغة، دار التأليف، القاهرة، ط1، 1963م.

29/عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، تساؤلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د – ط)، (د – ت).

30/عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللُّغوية، دار صفاء، عمَّان، الأردن، ط1، 1998م.

31/عبود صباح عطيوي: المقطع الصوتي في العربية، دار الرضوان، عمَّان، ط 1، 2004م.

32/عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية، الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1، 1995م.

33/عكاشة محمود: التَّحليل اللُّغوي في ضوء علم الدَّلالة، دراسة في الدَّلالة الصَّوتيَّة والصَّرفيَّة والنَّحويَّة والمعجميَّة، دار النَّشر للجامعات، مصر، (ط1)، (د – ت).

34/عبد الله خضر حمد: أسلوبيَّة الإِنزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013م.
35/فوزي حسن شايب: أثر القوانين الصَّوتيَّة في بناء الكلمة العربية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2004م.
36/ كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،(د–ط)، 2000م.
37/ محمد جواد النُّوري: علم الأصوات العربيَّة، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمَّان، ط1، 1996م.
38/ محمد إسحاق العنان: مدخل إلى الصَّوتيَّات، دار وائل، عمَّان، الأردن، ط1، 2008م.
39/محمد الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م.
40/معمر حجيج: استراتيجية الدَّرس الأسلوبي، دار الهدى ، 1428هـ/ 2007م.
41/محمد عزام، فتح الله سليمان: الأسلوبيَّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م.
42/ناظم حسن: البنى الأسلوبيَّة، دراسة في "أنَّشودة المطر" للسَّيَّاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

المراجع الأجنبية

جون هوكين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد المتولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986

المذكرات

1/عادل عبد الرحمان عبد الله إبراهيم: النظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2006م.

فهرست الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمـــــــــة	أ ـ هـ
مدخل إلـى الأسلـوبيــة	7ـ 29
أولا تعريف الأسلوبية ونشأتها	7
6 Hالأسلوبيَّة في الدِّراسات اللُّغوية الحديثة	11
2-بين البلاغة والأسلوبيَّة	15
3-الأسلوبيَّة والنَّقد الأدبي	16
4-اِتِّجاهات الأسلوبيَّة	17
هـ. الأسلوبيَّة الوصفيَّة التَّعبيريَّة (شارل بالي) (1865- 1947م)	17
ب-الأسلوبيَّة التكوينية النَّقدية أو النفسية: ليوسبيتوز (1877-1960).	20
ج-الأسلوبيَّة الوظيفية: رومأنَّ جاكسون (1896-1982).	21
د-أسلوبيَّة التلقي والارتياح: ميشال ريفاتير.	24
5- الظواهر الأسلوبيَّة	26
د. السياق والنسق	26
هـ. مبدأ الاختيار	27
و. مبدأ الإنزياح (العدول)	28
الفصل الأول: المقطع الصوتي في العربية	31 - 74
أولا- تعريف المقطع لغة وإصطلاحا.	31-33

ثانيا- صعوبة تحديد المقطع	46
ثالثا-أنواع المقاطع في اللُّغة العربيَّة	55
رابعا-أهمية دراسة المقطع الصوتي	62
خامسا- خصائص النسيج المقطعي في اللُّغة العربيَّة	68
الفصل الثاني: جماليات البُنى المقطعية في شعر أبو القاسم الشابي - نماذج مختارة -	129-76
تمهيد	76
أولا: النماذج الشعرية المختارة للدراسة التطبيقية	78
ثانيا: الكتابة المقطعية للنماذج الشعرية المختارة	81
ثالثا: الجداول الإحصائية لعدد المقاطع الموجودة في النماذج الشعرية وأنواعها	94
رابعا-أنواع المقاطع الموجودة ودلالاتها	96
خامسا: التجمعات المقطعية في النماذج الشعرية المختارة	102
سادسا: دلالة الصوامت والصوائت في النماذج الشعرية المختارة	110
سابعا: الإيقاع الداخلي ودلالته في النماذج الشعرية المختارة	117
خاتمة	132-131
ملحق	140-133
قائمة المصادر والمراجع	144-141
فهرست الموضوعات	146-145