الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامـــعـــة 8 مـــاي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات

UNIVERSITE 08 MAI 1945–GUELMA
faculté :des lettres et des langue

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر
(تخصص صوتيات وعلوم اللّسان)
مذكرة تخرج بعنوان:

البنية الصَّوتية ودلالتها في شعر" سميح القاسم "
- نماذج مختارة -

مقدمة من قبل:
- سهام بوفلفل

تاريخ المناقشة:
- 21 جوان2017

وفاء دبيش	رئيسا	أستاذ مساعد(أ)	جامعة 08 ماي 1945
حدة روابحية	مشرفا ومقررا	أستاذ محاضر(ب)	جامعة 08 ماي 1945
محمد الطاهر شينون	ممتحنا	أستاذ مساعد(أ)	جامعة 08 ماي 1945

السنة: 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بداية أحمد الله العلي الكبير رب العالمين، صاحب العظمة والكبرياء،

الذي منحني القوة والصبر والإرادة من أجل إتمام هذا العمل.

وإيمانا مني بقول رسول الله صلى الله عليه وسلم:

" لا يشكر الله من لا يشكر الناس".

ومن هنا نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذة الدكتورة:

" حدة روابحية "

التي شرفتنا بقبولها الإشراف على هذه المذكرة، وزودتنا بتوجيهاتها المفيدة والحكيمة.

كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة، وكل من قدم لي يد العون والمساعدة، وإلى كل من شجعني بنصيحة أو كلمة طيبة حتى أنهيت هذه المذكرة المتواضعة.

مقدمة

حظيت اللُّغة العربية بدراسات متنوعة شملت جميع مستوياتها الصوتية، والصرفية والنحوية، وكان القرآن الكريم من أهم الأسباب التَّي أدت إلى اهتمام الباحثين بهذه اللُّغة والعُكوف على دراستها وفهم كُنْهها، بدءا بجانبها الصَّوتي، فقد اهتم علماء العربية بالدرس الصَّوتي، فراحوا يلتقطون الكلمات من أفواه العرب الأقحاح، ويرصدون طريقة نُطقها، وصفات أصواتها ومخارجها، ويُعزى هذا الاهتمام إلى تلك الصلة التِّي تربط علم الأصوات بتجويد القرآن وترتيله.

وقد لاحظ العرب في لغاتهم نغمات تصدرها بعض الحروف تحمل معاني مختلفة، باعتبار أنَّ اللُّغة ظاهرة صوتية تختلف اختلافا كلِّيا عن سائر الرموز اللُّغوية، ومن ثم فإنَّ دراستها دراسة علمية تستوجب الوقوف على أصواتها بعدِّها وحدات مميّزة تنتج عنها آلاف الكلمات ذات الدلالات المختلفة.

ومن هنا بدأ اهتمام العديد من اللُّغويين والمفكّرين بتلك العلاقة التِّي تربط الدوال بمدلولاتها، وأصبحت من القضايا المهمَّة في الدرس اللِّساني منذ القدم، بداية بفلاسفة اليونان والهنود مرورا باللُّغويين العرب القدماء، وصولاً إلى النظريّات والمناهج اللسانية الحديثة.

ونظرا لأهمّية العلاقة بين الصَّوت والمعنى في اللغة العربية ارتأينا أن نحاول الوقوف على نماذج من شعر " سميح القاسم " للكشف عن الصِّلة بين الأصوات ومدلولاتها، وما كان اختيارنا لهذا الشاعر إلاَّ لكونه واحدا من أبرز الأشخاص الذين قدموا الكثير من الأشعار الخاصّة بالثَّورة والمقاومة ضدّ الإحتلال، كما يتميَّز شعره بالأسلوب البديع الَّذي يعكس فصاحة الشاعر وبلاغته، وعلى هذا الأساس طرحنا الإشكال الآتي:

إلى أي مدى كانت الأصوات في شعره أصواتا رامزة تشير إلى دلالات معينة ؟

كما سنحاول في هذه الدّراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

– هل بإمكان الدلالة الصَّوتية أن تعبّر عن تجربة الشاعر وما يبتغيه من أغراض ومقاصد؟

– هل كانت الأصوات وصفاتها في خدمة الجانب الدلالي للنّص الشعري ؟

– هل كان للفونيمات فوق التركيبيَّة بما فيها المقطع والنبر دور في تحديد المعنى ؟

لذلك جاءت دراستنا موسومة بـــ : " البنية الصّوتية ودلالتها في شعر سميح القاسم–نماذج مختارة –"، لأنَّ معظم الدراسات التِّي تناولت هذا الشاعر ركَّزت على الجانب الأسلوبي نذكر منها:

– أسلوب التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم، دراسة أسلوبية لشليم محمد، مذكرة ماجستير في اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2014–2015.

– الإيقاع في شعر سميح القاسم، دراسة أسلوبية لصالح علي سقر عابد، متطلب تكميلي لنيل درجة ماجستير في الأدب والنقد، كلية للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، 2011–2012.

– الانزياح في شعر سميح القاسم، قصيدة عجائب قانا الجديدة أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في اللغة والأدب العربي، لأكلي محند، جامعة أولجاج البويرة، 2012–2013.

ونسعى من خلال هذه الدراسة لتحقيق جملة من الأهداف، يمكن تلخيصها فيما يلي:

– دراسة العلاقة بين الصَّوت ومدلوله.

– الوقوف على البنية الصوتية في شعر " سميح القاسم " من حيث الأصوات والمقاطع والنبر.

– إظهار التوافق والتناسب بين البنية الصوتية لشعر " سميح القاسم " ودلالاتها المختلفة.

ولمّا كان المنهج المتَّبع في الدراسة بمثابة الدليل في رحلة البحث، حرصنا على اتباع المنهج الملائم لطبيعة الموضوع، وهو المنهج الوصفي الَّذي يقتضي الإحصاء والتحليل.

وقد قسِّم البحث إلى مقدمة ومدخل نظري، يتلوهما فصلين تطبيقيين تذيلهما خاتمة وملحق.

تضمَّنت المقدمة موضوع البحث وأهميته والمنهج المتَّبع في الدراسة، مع تحديد أهم المصادر والمراجع المعتمد عليها.

أمّا المدخل النظري فجاء موسوما بـــ: " الصَّوت والدلالة: ضبط المصطلح وتحديد المفهوم "، تطرقنا فيه إلى تحديد ماهية كلّ من مصطلح الصَّوت والدلالة لغة واصطلاحا، وجدليَّة العلاقة بين اللَّفظ والمعنى، مع تحديد مفهوم الدَّلالة الصَّوتية.

وجاء الفصل الأوّل موسوما بـــ: " الفونيمات التركيبيَّة ودلالتها تناولنا في القسم الأول: الصوائت ودلالتها، حيث تطرقنا فيه إلى تحديد مفهوم الصوائت وخصائصها ودلالتها في النصِّ الشعري لسميح القاسم، أمَّا في القسم الثاني تناولنا : " الصَّوامت ودلالتها "، وتطرقنا فيه للحديث عن صفات الأصوات ودلالتها التمييزيَّة في نماذج مختارة من شعر " سميح القاسم".

بينما جاء الفصل الثّاني موسوما بـــ: " الفونيمات فوق التركيبيَّة ودلالتها " ، تناولنا في القسم الأول المقطع الصَّوتي ودلالته، تناولنا فيه تعريفا للمقاطع الصَّوتية، ثم تحديد أنواعها ومدى شيوعها من خلال رصد نسبتها وإبراز دلالتها. أمَّا القسم الثاني فيحمل عنوان النبر ودلالته الإيحائية في نصوص الشاعر.

وأنهينا بحثنا بخاتمة تضمَّنت أهم النتائج المتوصل إليها، يليه ملحق أوردنا فيه السيرة الذاتية للشاعر " سميح القاسم "، مع ذكر أهم مؤلفاته.

ولتحقيق هذه الخطة اعتمدنا جملة من المصادر والمراجع لعلّ أهمها:

- ديوان سميح القاسم.
- علم الأصوات لكمال بشر.
- الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس.
- من الصَّوت إلى النصّ لمبروك مراد عبد الرحمان.

فكان من الصعوبة تثبيت الأدوات الإجرائية المطبقة لتحليل النصوص.

- ضيق الوقت والموضوع أوسع من أن يشمله بحث في بضعة أشهر.
- صعوبة الدِّراسة التطبيقية التِّي تحاول الكشف عن دلالة الأصوات في النّص الشعري.

ولا ننسى شكرنا الجزيل للدكتورة " حدة روابحية " على تواضعها وتقديم المجهودات العظيمة والتوجيهات الرائعة التِّي زادت البحث ثراءًا، فقد كانت لنا خير أستاذة وخير مشرفة، لما أحاطتنا به من عناية، وبما أسدته إلينا من توجيهات قيِّمة على الرغم من ضيق الوقت ومشاغلها ومسؤولياتها الجسام، فلها جزيل الشكر والاحترام.

مـــدخـــل نظري:

ضبط المصطلح وتحديد المفهوم

1-مفهوم الصوت

تطوّرت الدراسات الصوّتية قديما تطوّرا واسعا عندما تناولت الموضوعات الصوتية بالدرّس والتحليل وذلك بدافع خدمة لغة القران الكريم، وممّا لا شكّ فيه أنّ علماء اللّغة العربية المحدثين اهتموا بالدرس الصوتي اهتماما واسعا وانطلاقا من نتائج العناية بعلم الأصوات تعدّدت تعريفات الصوت قديما وحديثا.

1-1-مفهومه لغة :

تعدّدت تعريفات الصَوت في المعاجم العربية، فنجد " ابن فارس " يعرفه بقوله: "صوت الصّاد والواو والتّاء أصل صحيح، وهو الصوّت وهو جنس لكلّ ما وقر في أذن السامع، يقال هذا صوت زيد ورجل صَيِّتٌ إذا كان شديد الصَوت، وصائت إذا صاح، فأمّا قولهم (دُعِيَّ) فانصات فهو من ذلك أيضا كأنّه صوّت به فانفعل من الصّوت.

والصيّت الذكر الحسن في الناس يقال ذهب صيته ". [1]

في هذا التعريف اللّغوي أشار " ابن فارس " إلى أنّ الصّوت في اللّغة هو كلّ حدث أو انفعال يترك أثرا سمعيا.

أمّا " ابن منظور " فيعرّفه قائلا: "صوت: الصّوت: الجرس معروفا مذكّر " فأمّا قول روَيشد بن كثير الطّائي:

- يا أيّها الراكبُ المزيجي مطيـــَّـــتهُ
- سائل بن أسد ما هذا الصوتُ ؟

وأصات القوس جعلها تصوّت .

والصيِّتُ: الذكر: يقال ذهب صيته في الناس والصيِّتُ والصّات الذكر الحسن ". [2]

---

[1] – مقاييس اللّغة، مج 2، مادة (ص وت)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د– ط)، (د– ت)، ص25.

[2] – لسان العرب، مج2، مادة (ص و ت)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 57–58.

يشمل مفهوم الصّوت من خلال هذا التعريف كلّ من صوت الإنسان، أو أن يكون نوع من أنواع الغناء أو يكون مصدره شيء ماديا، والصيِّتُ والصات أي السمعة الحسنة.

وجاء في المعجم الوسيط: " صات صوتا، وصواتا: صاح أصات، صات و- بفلان شهّر به وفلانا وغيره جعله يصوت.

صوّت: مبالغة في صات وبه ناداه له أيّده باعطائه صوته في الإنتخاب". [1]

نستخلص من خلال التعاريف اللّغوية السابقة أنّ الصّوت سببه الإنسان أو غيره، فيترك بذلك أثرا سمعيا.

1-2-مفهومه اصطلاحا:

اعتنى العلماء قديما بالظواهر الصوتية ووصفوها اعتمادا على ما اتيح لهم من إمكانيات، وظلت نتائج ما توصلوا إليه مرجعية للدرس اللّغوي لفترة زمنية طويلة، ومع التطور التكنولوجي في العصر الحديث استعان الدارسون المحدثون بمناهج وإمكانيات علمية في وصفهم للظاهرة الصوتية، لذلك اختلف العلماء القدماء والمحدثون في تعريفهم للصوت كلّ بحسب الوسائل المتوفرة له .

1-2-1-مفهومه عند القدماء :

من القدماء الّذين عرّفوا الصّوت " الجاحظ "، (ت 255هـ) فيقول: " الصوت آلة اللّفظ وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللّسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلاّ بظهور الصوت ". [2]

---

[1] - مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، ج1، مادة (ص و ت)، دار الدعوة، القاهرة، مصر، ط2، 1976، ص (546-547).

[2] - البيان والتبيين، تح/عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص69.

جعل الجاحظ الصوت آلة اللفظ أي أنّ الإنسان يستطيع تأليف الكلام بواسطة الصوت سواء أكان هذا الكلام منثورا أم موزونا.

كمّا اهتم " ابن جني" بالصوت وعرّفه قائلا " اعلم أن الصّوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متّصلا حتّى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها ".[1]

يتحدّث " ابن جني " في التعريف السابق عن مصدر الصوت وكيفية حدوثه، وطريق خروجه وعوامل تقاطعه واختلاف جرسه بحسب اختلاف مقاطعه.

ونجد عند " ابن سينا " اهتماما جليا بالصوت يمكننا تبيانه من خلال رسالته "أسباب حدوث الحروف"، حيث وضع تعريفا له قائلا: " أظن أن الصوت سببه القريب تموّج الهواء دفعة وبسرعة وبقوّة من أي سبب كان، والّذي يشترط فيه أمر القرع عساه أن لا يكون سببا كلّيا للصوت، بل كأنّه سبب أكثري، ثمّ إن كان سببا كليا فهو سبب بعيد ليس السبب الملاصق لوجود الصوت والدليل على أن القرع ليس سببا كلّيا للصوت أنّ الصوت قد يحدث أيضا عن مقابل القرع وهو القلع".[2]

يتّضح من خلال هذا القول أنّ " ابن سينا " تطرق إلى طريقة حدوث الصّوت وأنّ الصّوت ينتج عن ضرب جسم بجسم آخر، وهذا ما أسماه بالقرع أو عند انتزاع جسم من جسم آخر وهذا ما أسماه القلع، وفي كلتا الحالتين ينتج الصّوت عن اهتزاز الهواء.

---

[1] – سرّ صناعة الإعراب، تح/ حسن هنداوي، ج1، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2، 1993، ص6.

[2] – أسباب حدوث الحروف، تح/ محمد حسن الطيّان ويحيى مير علم، مطبوعات مجمع اللّغة العربية، دمشق، سوريا، (د–ط)، 1983م، ص(56–57).

1-2-2- مفهومه عند المحدثين:

أمّا العلماء المحدثين والّذين اتيحت لهم الامكانيات الحديثة للوصول إلى تعريف دقيق للصّوت، فقد توصّلوا إلى عزل الصّوت واستطاعوا إعادة تركيبه، لأنّ الصّوت الإنساني مادة ودراسة هذه المادة تكون عملية تبدأ منذ لحظة تشكّل الصّوت في الجهاز النطقي وصولا إلى أذن السامع أو المتلقي بل وحتّى وصول الأصوات إلى الدماغ وتحليلها. [1]

ومن بين المحدثين الّذين عرّفوا الصوت " إبراهيم أنيس " حيث يقول: " أنّ الصّوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنْهها فقد أثبت علماء الصّوت بتجارب لا يتطرّق إليها الشّك أن كل صوّت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز على تلك الهزات، قد كان لا تدرك بالعين في بعض الحالات كما أدركوا أنّ هزات مصدر الصوت تنتقل في وسط غازي أو سائل أو صلب حتى يصل إلى الأذن الإنسانية ".[2]

نفهم من تعريف " إبراهيم أنيس " إنَّ كلّ صوت مسموع يتطلب الشروط الآتية:

- وجود جسم وقد لا ندرك تلك الاهتزازات بالعين المجردة في بعض الحالات.
- وجود وسط ناقل ينقل الذبذبات إمّا أن يكون سائلا أو صلبا أو غازيا.

كما عرّفه " محمود السعران " بقوله: "عندما أنطق بهذه الكلمات " علم الأصوات اللّغوية "، فأنا أقوم بجهود عضلية كثيرة، ثمّ تنتقل هذه الأصوات في الهواء إلى أذن

---

[1] – عصام نور الدين: علم الأصوات اللّغوية "الفونيتكا"، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص7.

[2] – الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، (د–ط)، (د–ت)، ص 5.

السامع، يقوم السامع بجهود عقلية أو نفسية لفهم معاني هذه الكلمات. والصّوت الإنساني وحده هو موضوع الأصوات اللّغوية ".[1]

يتحدّث " محمود السعران " في هذا التعريف عن مصدر الصوت اللّغوي وهو الجهاز النطقي وكيفية انتقاله في الهواء وصولا إلى أذن السامع حيث تكون مرحلة الإدراك .

بينما عرف "كمال بشر" الصوت بقوله: " الصوت اللّغوي أثر سمعي يصدر طواعية واختيار عن تلك الأعضاء المسماة تجاوز أعضاء النطق، والملاحظ أنّ هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدّلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة ويتطلّب الصوت اللّغوي وضع أعضاء النطق في أوضاع معينة محدّدة، معنى ذلك أنّ المتكلّم لابد أن يبذل مجهودا ما كي يحصل على الأصوات اللّغوية ".[2]

نستنتج ممّا سبق أن الصوت اللّغوي عبارة عن أثر سمعي يتمثّل في تلك الموجات والذبذبات الصوتية التّي تصل إلى الأذن والّذي ينتج عن أعضاء النطق الّتي تتَخد أوضاعا معينة لإصداره.

ونجد " إبراهيم خليل عطية " يقدّم تعريفا مشابها لما ذهب إليه " كمال بشر" فيقول: " أما الأصوات اللّغوية الّتي تؤلف مادته علم الأصوات فإنّه الأثر السمعي الّذي يصدر طواعية عن تلك الأعضاء التّي يطلق عليها اسم جهاز النطق".[3]

---

[1] – علم اللّغة " مقدمة للقارئ العربي "، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د–ط)، (د–ت)، ص85.

[2] – علم الأصوات: دار غريب، القاهرة، مصر، (د–ط)، 2000م، ص119.

[3] – في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، (د–ط)، 1983م، ص6.

وقال" تمام حسان " في تحديده لمصطلح الصوت أنّه: " عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية معيّنة تأتي من تحريك الهواء فيها بين مصدر ارسال الصّوت وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله هو الأذن ".[1]

يرى "تمام حسان" من خلال هذا التعريف أنّ الصوت هو الأثر الحسي الناتج عن احتكاك الهواء بأعضاء جهاز النطق.

كما تحدث " أحمد مختار عمر" عن كيفية انتاج الصوت اللّغوي ويقول في هذا الصدد: " عندما يستعد الإنسان للكلام العادي يستنشق الهواء فيمتلئ صدره قليلا، وإذا أخذ في التكلّم فإنّ عضلات البطن تتقلّص قبل النطق بأوّل مقطع صوتي، ثمّ تتقلّص عضلات القفص الصدري بحركات سريعة تدفع الهواء إلى أعلى عبر الأعضاء المنتجة للأصوات".[2]

قدّم " أحمد مختار عمر" وصفا لمختلف العمليات الفسيولوجية التّي تحدث في جهاز النطق وكيفية تتاليها، مع تضافر أعضاء النطق عند الإنسان لإنتاج الصوت اللّغوي الّذي هو الأثر الحادث في الهواء بفعل هذه العمليات.

2-مفهوم الدّلالة:

يعدّ البحث الدلالي في المفردات ودلالتها من أهم الفروع الّتي يبحثها علم اللّغة، وإذا كان علم اللّغة يدرس الكلمة من جوانب أربعة هي: بناء الكلمة وبناء الجملة

---

[1] – اللّغة العربية مبناها ومعناها، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، (د – ط) 1994م، ص 66.

[2] – دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (د – ط)،1997م، ص111.

والأصوات والدلالة فإنّ الجانب الأخير هو الأكثر أهمية من حيث أنّه يجمع الجوانب الثلاثة الأخرى في إطار واحد كي تكون خادمة له من أجل ابراز معنى ما.[1]

2-1- مفهومها لغة :

جاء في لسان العرب :" وفلان يدلّ على أقواله كالبازي يدل على صيده وهو يدل بفلان أي يثق به وأدلّ الرجل على أقواله أخذهم من فوق وأدلّ البازي على صيده كذلك ودلّه على الشيء يدلّه دَلالة ودِلالة. والدليل من يستدلّ به، والدليل، الدال." [2]

وقال "ابن فارس" (دل: الدال واللام أصلان: أحدهما إبانة الشيء بإمارة نتعلّمها، والآخر اضطراب في الشيء.

فالأول قولهم دللّت فلانا على الطريق، والدليل الإمارة في الشيء وهو بين الدلالة والدلالة).[3]

فالمعنى اللّغوي للدلالة هو الإشارة والتسديد والإبانة والتوجيه نحو الشيء.

2-2- اصطلاحا :

تعدّدت التسميات والمصطلحات الّتي أطلقت على مصطلح علم الدلالة فهو: علم الدَلالة وعلم الدلالة، وبعضهم يطلق عليه تسمية "علم المعنى"، وبذلك تعدّدت تعريفات هذا المصطلح، ويعدّ علم الدّلالة من العلوم الواسعة المتّصلة بالعلوم المختلفة وقد عرفت الحضارات القديمة على اختلافها " الدلالة " ومع مرور الزمن أصبح علما حديثا قائما بذاته.

---

[1] - فتح الله أحمد سليمان، مدخل إلى علم الدلالة، دار الناشر مكتبة الأداب، القاهرة، مصر، ط1، 1991م، ص5.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، مج 11، مادة (د ل)، دار صادر، بيروت، لبنان، (د-ط)، 1990م، ص(238- 239).

[3] - مقاييس اللّغة، ج1، مادة (د ل ل)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص399.

ويعرّفها " الشريف الجرجاني " بقوله: " الدَلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيئ آخر والشيء الأوّل هو الدال والثاني هو المدلول وكيفية دلالة اللفظ على المعنى في الأصول محصورة في عبارة النّص وإشارة النّص واقتضاء النّص ". [1]

فالدّلالة عند الجرجاني هي تلك العلاقة بين الدال والمدلول.

والدلالة تعني ما يُتوصل به إلى معرفة الشيء مثل دلالة الألفاظ على المعنى الّذي توحي به الجملة المعنية أو تحمله أو تدّل عليه، سواء أكان المعنى قائما بنفسه أو عرضا.

ولما كانت الدّلالة مقصودة بمعنى اللّفظ دون غيره، تحدّد علم الدّلالة الاصطلاحي بكونه علما خاصا بدراسة المعنى في المقام الأول، وما يحيط بهذه الدراسة أو يتداخل معها في قضايا وفروع كثيرة صارت اليوم في صُلب علم الدلالة كدراسة الرموز اللّغوية (مفردات عبارات وتراكيب)، وغير اللّغوية كالعلامات والإشارات الدالة. [2]

فالإشكالية اللغوية في هذا العلم هي الوقوف على قوانين المعنى. [3]

ويعرّفها بعضهم بأنّها " دراسة المعنى " أو " العلم الّذي يدرس المعنى " أو ذلك الفرع من علم اللّغة الّذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الّذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتّى يكون قادرا على حمل المعنى. [4]

---

[1] – التعريفات، تح/صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع القاهرة، مصر،(د–ط)، (د–ت)، ص91.

[2] – هادي نهر: علم الدلالة التطبيقية " في التراث العربي "، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2007م، ص (26–27).

[3] – فايز الدّاية: علم الدلالة العربي" النظرية والتطبيق"، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1966، ص6.

[4] – أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1980م، ص11.

فعلم الدلالة إذن هو العلم الذي يهتم بإبراز المعاني في اللّغة، وعلم الدلالة كما يدل عليه اسمه هو علم يبحث في معاني الكلمات والجمل، أي في معنى اللّغة ولعلم الدلالة اسم آخر شائع هو علم المعنى. [1]

ويبحث هذا العلم في الدّلالة اللّغوية، أي العلاقات اللّغوية والمعنى هو الموضوع الأساسي لهذا العلم، ولا ينكر أحد قيمة المعنى بالنسبة للّغة حتى قال بعضهم: أنّه دون المعنى لا يمكن أن تكون هناك لغة . [2]

نستخلص ممّا سبق ذكره أن دراسة المعنى هي موضوع علم الدلالة.

3-العلاقة بين اللّفظ والمعنى:

تعدّ قضية العلاقة بين اللّفظ والمعنى من الموضوعات الّتي تناولها العلماء منذ زمن بعيد، وذلك راجع لمدى أهميتها وارتباطها بكثير من العلوم اللّغوية والبلاغيّة، وسوف يتمّ فيما يأتي عرض بعض آراء العلماء والجدل الّذي دار حول هذه القضية.

3-1- رأي اليونانيين:

انتبه " السفسطائيون " في القرن الخامس قبل الميلاد وأفلاطون في القرن الرابع قبل الميلاد إلى وجود صلّة طبيعية بين اللّفظ ومدلوله، إلاّ أن الصّلة الطبيعية لم تكن الرأي العام لفلاسفة اليونان، فهذا "ديمقريطس" من فلاسفة القرن الخامس قبل الميلاد يرفض هذا الرأي ويذهب إلى أنّ العلاقة بين اللّفظ ومدلوله مكتسبة، وباتفاق الناس الّذين يستعملونها وهذا " أرسطو" أيضا يرفض فكرة أستاذه " أفلاطون ويرى أنّ الصّلة لا تعدو أن تكون اصطلاحية عرفيّة تواضع النّاس عليها.

---

[1]- محمد علي الخولي: علم الدلالة "علم المعنى" دار الفلاح للنشروالتوزيع، الأردن، (د-ط)، 2001م، ص13

[2]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، ص 5.

أمّا " سقراط "، فيرى أنّ بعض الألفاظ لها صلة طبيعية بالمعنى وبعضها الآخر ليس له صلة طبيعية وإنّما اصطلح الناس على الألفاظ لتدلّ على المعاني الّتي يريدون.[1]

3-2- رأي علماء اللّغة العرب القدماء:

مال أكثر اللّغويين العرب إلى القول بالصلة الطبيعية بين اللّفظ ومدلوله، فنجد إشارات إلى الصّلة بين اللّفظ ومدلوله في القرن الثاني الهجري منسوبة إلى " الخليل بن أحمد الفراهيدي ".

حيث جاء في كتاب الخصائص من باب " إمساس الألفاظ أشباه المعاني " يقول " الخليل": " كأنّ العرب توهّموا في صوت البازي استطالة ومدّا فقالوا: صرّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا، فقالوا صرصر." [2]

ويعني هذا أنّه التفت إلى وجود صلة بين صوت الجندب مع وجود اختلاف في الكيفية، جاء الفعل الّذي يصف صوت البازي مضاعفا: صرصر، ويبدو من خلال هذا المثال أنّ الخليل انتبه إلى العلاقة بين الصوت ودلالته.

كما أشار " ابن جني " إلى أنّ " سِبويه " ذهب إلى نفس ما ذهب إليه الخليل ذلك أنّه اعتبر المصادر الّتي تأتي على وزن " فعلان" مثل: النفران والغليان والغثيان تكون للاضطراب، والحركة فالمصادر على وزن فعلان في رأيه تدلّ على الحركة المصاحبة للحدث. [3]

---

[1] – عبد القادر أبو شريف، حسن لافي وداود غطاشة: علم الدّلالة والمعجم العربي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1989م، ص(21-22).

[2] – ابن جني: الخصائص، تح/ محمد علي النجار، ج1، المكتبة العلمية، (د- ط)، (د – ت)، ص 505.

[3] – عبد القادر أبو شريفة وحسن لافي، داود غطاشة: علم الدلالة والمعجم العربي، مرجع سابق، ص(21 -22).

3-3- رأي العرب والغرب المحدثين :

أوّل من تطرّق إلى الصّلة بين اللّفظ والمعنى " همبلت " (humboldt) والّذي كان من أنصار العلاقة الطبيعية بين اللّفظ ومدلوله على عكس "مدفيج " (Madvig) الّذي عارض " همبلت " وأورد أمثله لا تتَضح فيها هذه الصّلة.

أمّا العلماء العرب المحدثون فذهب أغلبهم إلى القول بوجود صلة قويّة بين اللّفظ ومدلولة ومن أشهر هؤلاء " الشدياق" و" جرجي زيدان" و" العلايّلي " وتابعهم " العقاد " في ذلك، ومن بين العلماء الّذين ينكرون وجود علاقة طبيعية بين اللّفظ ومعناه، " إبراهيم أنيس" الّذي يرى أن الصّلة لم تولد بمولد اللّفظة وإنّما نكتسبها بكثرة التداول . [1]

4- الدّلالة الصوتية :

إنّ اللّغة وسيلة للتواصل تعين أصحابها الكشف عن أغراضهم، ووسيلة اللّغة في ذلك هي الأصوات، والأغراض هي المعاني أو الدلالات الّتي يراد نقلها من متكلّم إلى مستمع فهما إذا جانبان أحدهما مادي مسموع ومرئي والآخر إدراكي معنوي وكلا الجانبين يؤثر في الآخر ويتأثّر به. [2]

وهذا النّوع من الدّلالة عرفه اللّغويون العرب منذ القدم ومن بينهم " ابن جني " الّذي يطلق عليه اسم الدّلالة الصوتية (الدلالة اللّفظية) الّتي هي عنده أقوى الدلالات ذلك

---

[1] - عبد القادر أبو شريفة وحسن لافي، داود غطاشة: علم الدلالة والمعجم العربي، مرجع سابق، ص (31 -32).

[2] - ينظر محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة " مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي "، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص39.

أنّ معرفتها تتوقّف على الأصوات المكوّنة للكلمة –فقام– مثلا بوحداتها الصوتية تدل على القيام أي أنّنا وقفنا على الحدث من خلال الفعل. [1]

ويعرّفها " إبراهيم أنيس " أنَّها: " الدلالة الّتي تستمد من طبيعة الأصوات نغمها وجرسها ". [2]

ويعدّ التنعيم من خلال هذا التعريف من التأثيرات الصوتية الّتي قد تغيّر دلالة التركيب اللّغوي مثل: في جملة – لا يا شيخ– الّتي قد تحمل دلالات مختلفة نحو الاستفهام أو التهكم أو السخرية أو الدهشة أو الاستغراب.

ويقصد بالدلالة الصوتية أيضا ما تؤديه الأصوات اللّغوية المكونة لبنية الكلمة من دور في إظهار المعنى، وذلك في نطاق تأليف مجموعة أصوات الكلمة الّتي قد ترمز إلى معنى معجمي، كما تتحقّق الدلالة الصوتية من مجموع تآلف أصوات البنية اللّغوية وطريقة أدائها الصّوتي ومظاهر هذا الأداء وهذا ما يعرف بالعناصر الصّوتية الثانوية الّتي تصاحب الكلمة المفردة . [3]

أي أنّ الدلالة الصّوتية تتحقّق من خلال عناصر صوتية رئيسية وأخرى ثانوية، أمّا العناصر الصوتية الرئيسية فهي الصوامت والصوائت وأنصاف الحركات، بينما تتمثّل العناصر الثّانوية في النبر والتنغيم.

كما يطلق مصطلح الدلالة الصوتية على جانب محدّد من الجوانب الّتي تعكس العلاقة بين أصوات الكلمة العربية ومعانيها حيث يتجلى أثر مساهمة الصّوت في المعنى،

---

[1] – صالح سليم الفاخري: الدلالة الصوتية في اللّغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، (د– ط)، (د– ت)، ص48

[2] – إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ مكتبة، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1986م، ص64 .

[3] – محمود عكاشة: التحليل اللّغوي في ضوء علم الدلالة " دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والمعجمية "، دار النشر للجامعات القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص(18 – 19).

لما له من خصائص تميّزه عن غيره في السمع [1]، مما يعني أن اللّغة نظام من الرموز الصوتية وكلّ رمز يُحَصّل دلالات ومعاني معيّنة.

فالدلالة الصوتية هي العلاقة الموجودة بين اللفظ: وهو ما يخرج من الفم في صورة أصوات الكلمات ورموز له بأشكال كتابية للدلالة على منطوق له معيّن. [2]

نستخلص ممّا سبق ذكره أنّ اللّغة تتكوّن من مجموعة أصوات، ولهذه الأصوات تأثير بالغ في تحديد المعنى والدّلالة.

---

[1] – محمد خويلد: ماهية الدلالة الصّوتية، الأثير مجلة الآداب واللّغات، ع2، ماي 2003، ورقلة، الجزائر، ص163.

[2]– محمود عكاشة: الدلالة اللّفظية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، (د–ط)، 2002م، ص116.

الفصل الأوَّل

الفونيمات التركيبيَّة ودلالتها

أوَّلا: الصوائت ودلالتها

ثانيا: الصوامت ودلالتها

تمهيد:

تهتم الدراسة الصوتيّة بالوحدات الصّوتية من حيث كونها صوامت أو صوائت، كما تهتم بتحليل الملامح الصوتية لهذه الوحدات والتغيرات التّي تطرأ عليها والتي من شأنها أن تسهم في تغيير الدلالات، نحو تكرار صوت بعينه والنظر إلى صفاته، وتندرج أصوات اللّغة العربية تحت قسمين رئيسيين: أحدهما يسمّى بالأصوات الصائتة أو الحركات، والآخر يسمى بالأصوات الصامتة أو الحروف، والتّي يترتب على تغييرها في النظام الصوتي تغيير في الدلالة.

أوّلا: الصوائت ودلالتها:

1- مفهوم الصوائت:

هي كما عرَّفها " دنيال جونز": " صوت مجهور يخرج الهواء عند النطق به بصفة مستمرة دون وجود عقبة تعوق خروجه أو تسبِّب فيه احتكاكا مسموعا ".[1]

يتَّضح من خلال هذا التعريف أنَّ الصوائت هي صوت مجهور، وعند حدوثه يخرج الهواء بصفة مستمرة دون وجود عائق يعترض طريقه كما لا ينتج عنه أي احتكاك مسموع.

وعرِّف " كمال بشر" مصطلح الصائت بأنّه: " الصّوت المجهور الّذي يحدث في أثناء النطق به أن يمر الهواء حرًّا طليقا دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقا من شأنه أن يحدث احتكاكا ". [2]

لا يختلف مفهوم الصائت عند " كمال بشر" عن التعريف السابق حيث لا يضيق مجرى الهواء لعدم وجود عائق يقف في طريقه ممَّا لا يؤدي إلى ظهور أي احتكاك.

---

[1]- عبد العزيز علاّم وعبد الله ربيع محمود: علم الصوتيات، مكتبة الرشد ناشرون، الرياض، السعودية، (د-ط)، 2009، ص165.

[2] - علم اللّغة العام، دار المعرفة، مصر، ط5، 1979، ص74.

ويعرِّفها " ممدوح عبد الرحمان ": بأنَّها الأصوات " التِّي تحدث في أثناء تكوينها أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم دون أن يكون هناك عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تامًا، أو تضييق مجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاك مسموعا ". [1]

يحدث أثناء تكوين الأصوات الصائتة اندفاع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم دون وجود عائق يعيقه أو يمنعه من الخروج، ممَّا لا يحدث أي احتكاك مسموع.

ويبدو أنَّ اللُّغويين العرب قد اختلفوا في تحديد مصطلح الصوائت فأطلق عليه "إبراهيم أنيس" مصطلح (أصوات اللين)[2]، واستعمل " رمضان عبد التواب " مصطلح (الأصوات المتحركة) [3]، وأطلقوا عليها مصطلح (المصوتات)، أو (أصوات الحركة).[4]

أمّا الصوائت فهو مصطلح حديث جاء ترجمة لمصطلح (Vowel) الإنجليزي و(woyelle) الفرنسي[5]، وهو المصطلح الأكثر استعمالا في الدراسات الصوتية باعتباره يقابل الترجمة الدقيقة للمصطلح الغربي " Vowel ".

ويختلف عدد الصوائت باختلاف اللُّغات وطبيعة نظام كلّ لغة، وهي في اللّغة العربية الفصحى ستٌّ حركات: ثلاث توصف بالنسبة لزمنها بأنَّها قصيرة وهي (الفتحة والكسرة والضمة) وثلاث أخرى طويلة لأنَّها تأخذ في نطقها زمناً أكبر وهي التِّي اصطلح

---

[1]– القيمة الوظيفية للصوائت " دراسة لغوية "، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، مصر، (د–ط)، 1998م، ص5.

[2] – الأصوات اللّغوية، مرجع سابق، ص28.

[3] – المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، (د–ت)، ص42.

[4] – عبد الفتاح عبد العليم البركاوي: مقدمة في علم أصوات العربية، القاهرة، مصر، ط 3، 2003، ص 61.

[5] – محمد القماطي: الأصوات ووظائفها، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا، (د–ط)، 1986م، ص69.

العرب عليها بحروف المدّ (الألف والواو والياء)، وما عدا هذه الأصوات يدخل تحت مفهوم الأصوات الصامتة. [1]

وترتَّب الصوائت وفقا لمعيار الجهد العضلي فالضَّمة مثلا أقوى الحركات لثقلها في النطق، " فحين نتسائل عن أي الصوتين الأيسر في النطق وأيّهما الَّذي يحتاج إلى جهد عضلي أكثر، نجد الضَّمة هي الّتي تحتاج إلى جهد عضلي أكثر لأنَّها تتكون بتجرك أقصى اللِّسان، في حين أنَّ الكسرة تتكون بتحرك أدنى اللِّسان، وتحرك أدنى اللِّسان أيسر من تحرك أقصاه " [2]، ممَّا يدل على أنَّ الضمة هي أثقل الحركات وأقواها.

2-خصائص االصوائت :

تتميَّز الصوائت بمجموعة من الخصائص من بينها:

- تعدُّ مقياسا للأداء السليم للُّغة فإذا عرف الناطق الطريق الصحيح لإصدار كل حركة وفق النِّظام اللُّغوي العام جاء أداؤه مستوفيا شروط الجودة والصحة.

- ومن خصائصها أيضا أنّها نواة المقطع، بمعنى أنَّها أبرز جزء فيه، وفيها تمارس وتنفّذ كلّ النظم الأدائية، فالنبر يقع عليها فتكون أوضح وأبرز من غيرها. [3]

- كما تتميَّز بالجهر فهي أصوات مجهورة يتذبذب عند النطق بها أي عند صدورها، "الوتران الصوتيان"، لذلك فهي تسمع من مسافة عندها قد تخفى الأصوات الصامتة أو يخطأ في تميزها. [4]

---

[1] – عبد العزيز علام وعبد الله ربيع محمود: علم الصوتيات، مرجع سابق، ص186.

[2] – إبراهيم أنيس: في اللّهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1990، ص196.

[3] – عبد العزيز علام وعبد الله ربيع: علم الصوتيات، مرجع سابق، ص192.

[4] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، مرجع سابق، ص64.

3-دلالة الصوائت :

يعتمد بناء الكلمة في اللّغة العربية على الصوامت والصوائت بوصفها فونيمات، فتؤدّي الصوامت المعنى الأصلي للكلمة وتقوم الصوائت بتعديل المعنى وتخصيص الدَّلالة، كما اهتم أهل اللّغة من لغويين ونحاة وصرفيين وعروضيين بالصوائت إيماناً منهم لما تحمله من دلالات في اللّغة العربية.

وتؤدي الحركة على المستوى الصوتي نوعيين من الدلالة: (لغوية واجتماعية).

- الدّلالة اللّغوية: وهو أنّ للحركة دور بارز في التمييز بين معاني الأبنية التي تتَّفق صورتها من حيث الحروف (الصوامت)، ويفرق بين معانيها بالحركات. [1]

- الدّلالة الاجتماعية: حيث يتمثَّل دور الحركة في التمييز بين اللَّهجات صورة صادقة للدلالة الاجتماعية للحركة على المستوى الصوتي، فكما يظهر الفرق اللَّهجي في صورة إبدال الصوامت، فإنَّه كذلك يظهر في صورة إبدال الصوائت، من خلال اختلاف الصوائت القصيرة والطويلة وظاهرة النبر والتنغيم واختلاس الحركة وكسر حرف المضارعة. [2]

- وللحركة دور مميَّز في دلالة الكلمة فهي التِّي تميّز الفعل والاسم في مثل: ضَرَبَ فهي بالفتح فعْل، وبسكون الراء اسم ومصدر وتحدّد زمن الفعل في مثل: ضَرَبَ، يَضْرِبُ، سَيَضْرِبُ... [3]

---

[1] – محمد داود: الصوائت والمعنى في العربية " دراسة دلالية ومعجم "، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د-ط)، 2001، ص20.

[2] – المرجع نفسه، ص21.

[3] – محمود عكاشة: التحليل اللّغوي في ضوء علم الدلالة " دراسة في الدَّلالة الصوتيَّة والصرفية والنحوية والمعجمية "، مرجع سابق، ص34.

ويرى " أحمد مختار عمر"، أنّ ضبط المصحف بالشكل: " يُعدُّ في حقيقته عملاً دلالياً، لأنَّ تغيير الضبط يؤدي إلى تغيير وظيفة الكلمة وبالتالي إلى تغيير المعنى ".[1]

يفهم من خلال هذا القول أنَّ ضبط المصحف بالشكل جاء لتجنُّب فهم القرآن على وجه غير الَّذي أنزل به، فغياب الحركات يؤدِّي إلى لبس المعنى وغموضه.

وأشار " قطرب" إلى القيمة الوظيفية للصوائت في إيضاح معاني النحو لكنَّه أثبت لها وظيفة تتمثّل في بناء الصيَّغ والكلمات بناءً فيه انسجام صوتي ملائم للجهاز النطقي ويعين على استمرار تيار الكلام فتبدو مقاطعة وأجزاؤه. [2]

فالحركة تعدُّ مناطا لتقليب صيَّغ الاشتقاق المختلفة في حدود المادة الواحدة، فتؤثّر في دلالة المصادر والمشتقات.

كما تسهِّل عملية النطق وسرعة الانتقال من حرف إلى آخر ليوصل بذلك الكلام بعضه ببعض.

4-دلالة الصوائت في الخطاب الشعري عند " سميح القاسم ":

وللوقوف على دلالات الصوائت في شعر " سميح القاسم"، اختارنا " قصيدة " أطفال سنة 1948"، والّتي يقول فيها: [3]

- كَوْمٌ مِن السَمَكِ المقَدَّدِ فِي الأَزِقَّةِ فِي الزَوَايَا
تَلْهُو بِمَا تَرَكَ اَلْتَتَارُ الأَنْجْلِيزُ مِنْ الْبَقَايَا
أُنْبُوَبَةٌ وحُطَامٌ طَائِرَةٍ ..... ونَاقِلَةٌ هَشِيْمَهْ
وَمَدَافِعُ مَحْرُوقَةٌ ..... وثِيَابُ جُنْدِي قَدِيمَهْ
وَقَنَابِلُ مَشْلُولَةٌ ..... وقَنَابِلُ صَارَتْ شَظَايَا
يَا إِخْوَتِي اَلْسُمْرُ اَلْعُرَاةُ..... وَيَا رِوَايَتِي اَلأَلِيمَه

---

[1] – علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998، ص20.

[2] – القيمة الوظيفية للصوائت، مرجع سابق، ص222.

[3] – ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987، ص(48-49).

غَنُّوا طَوِيلاً وَارْقُصُوا بيْنَ اَلْكَوَارِثِ وَاَلْخَطَايَا
لَمْ يَقْرِؤُا عَنْ (دن كشوت) وعَنْ خَرَافَاتِ اَلْقِتَالْ
يَا إِخْوَتِي اَلْسُمْرُ الجِيَاعْ اَلحَالمِينَ بِبَعْضِ رَايَه
يَا إِخْوَتِي اَلْمُتَشَرِدِينَ ويَا قَصِيدَتِي اَلْشَقِّيه
مَا زَالَ عِنْدَ الطَيِّبِينَ مِنْ اَلْرِثَاءِ، لَنَا بَقِيَهْ
مَا زَالَ فِي تَارِيخِنَا سَطْرٌ لِخَاتِمَةِ اَلْرِوَايَهْ

بلَغَ عدد الحركات بنوعيها القصير والطويل في هذه الأبيات، ثلاث مائة وخمس(305) حركة، وجاءت موزّعة على النحو الأتي:

نوع الحركة	الحركات القصيرة		الحركات الطويلة	
	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الفتحة	149	%61.31	39	%62.90
الكسرة	59	%24.27	18	%29.03
الضمة	26	%10.96	05	%8.06
المجموع	243	%100	62	%100

يبدو من خلال هذا الجدول أنّ الشاعر استخدم الحركات القصيرة والطويلة، حيث وردت الفتحة القصيرة مائة وتسع وأربعين(149) مرة وبلغت نسبتها حوالي (61.31%)، تليها الكسرة حيث وردت تسع وخمسين(59) مرة، وبلغت نسبتها (24.27%)، وردت الضّمة ست وعشرين(26) مرّة وبلغت نسبتها (10.69%)، وبالنسبة للحركات الطويلة وردت الفتحة الطويلة تسع وثلاثين(39) مرّة وبلغت نسبتها (62.90%)، تليها الكسرة الطويلة حيث وردت ثمان عشرة (18) مرّة وبلغت نسبتها

(29.03%)، أمّا الضّمة الطويلة فقد وردت خمس(5) مرات بلغت نسبتها (8.06%)، ولعلّ السبب في استخدام الشاعر للفتحة القصيرة بنسبة كبيرة يرجع إلى أنَّها أوسع الحركات، وألينها وأسهلها في النطق وأوضحها في السمع، فلجأ إليها الشاعر لتكون دلالات النص واضحة ومن أجل توصيل رسالته التِّي يريد أن يستقبلها المتلقي دون أن يعتريها أيُّ غموض أو ضعف.

ويمكن أن نمثل ذلك بكلمات من أبيات القصيدة من مثل: (الزَوَايَا، البَقَايَا، تَرَكُضُ، الْتَتَارُ، البَقَايَا...)، حيث نلمح تواتر حركة الفتحة بشكل لافت للانتباه، فالفتحة تدلّ على الوضوح والبروز، فوظّفها الشاعر ليعبر من خلالها على ما فعلته الجيوش البريطانية بالفلسطنيين من قتل وتدمير وتنكيل.

وجاءت الكسرة لتدل على معاني الضعف والانهزام الذي يُحسهما الشاعر، ويظهر ذلك في الكلمات التالية: (الأَزِقَةِ، هَشِيمَه، الأَلِيمَة، الكَوَارِثْ...) فهي كلمات توحي بالألم والضعف، فالأزقة الخالية صارت مجرد مكان تنتشر فيه حطام الطائرات وكلُّ مخلَّفات الحروب. وتوحي الكلمات التالية:(الأَلِيمَه والكَوَارِثْ وهَشِيمَه، بمعنى القَدِيمَة) بالتحسُّر على حال الفلسطنيين ومعاناتهم مع العدوالصهيوني،كما أنَّها تحمل معنى الضعف والوهن.

أمَّا فيما يخص الحركات الطويلة فقد كانت الألف أكثر شيوعا في هذه الأبيات، وهذا إن دلّ على شيء فإنَّما يدل على مساحة الحزن والألم الواسعة التِّي شغلت حيّزًا في قلب الشاعر، حيث أبرز معاناة الشعب الفلسطيني في فترة الحرب التِّي شنَّها عليهم البريطانيون قبل الاحتلال الصهيوني لهم، ويظهر هذا الحزن في مثل قوله (الزَوَايَا، البَقَايَا، طَويلا، الجيَاعْ، خُرَافَاتْ، الرِثَاءْ...)

وجاءت الألف مصاحبة لطول النفس الصادر من أعماقه المجروحة المغروس فيها الحزن والحسرة على ضحايا هذه الحرب فالشَّاعر يصف حالة بلاده فلسطين بعد الغزو

البريطاني عليها، وامتداد الصّوت عند النطق بهذه الكلمات يوحي بأنَّ الشاعر يحاول التعبير وإخراج ما بداخله من أحزان وآهات.

كما جاءت اليَاء أيضا لتعبِّر عن حزن الشاعر في مثل قوله: (هَشِيمه، قَديمَه، الأَليمَه، الْمُتَشَرّدِينَ، الحَالِمينَ، جُندِي...)، فهي كلمات تدلُّ على الانكسار والضعف، فتمكن الشاعر من خلالها التعبير عمَّا بداخله من حزن ويأس.

وقد يوافق الطول الزّمني للحركات التِّي تستغرق وقتا أو زمنا عند النطق بها حالة الأسى التي يحسّها الشاعر، وقد يصنع بذلك إيقاعا يمكّن المتلقي من مشاركة الشاعر حالته النفسية، فالإيقاعات الثقيلة الممتدَّة في الزمن تشاكل الطرب وشدّة الحركة [1]، ويمكن أن نستشهد على هذا بقول الشاعر: [2]

يَا إِخْوَانِيْ السُمْرُ الجِيَاعُ الحَالِمِينَ بِبَعْضِ رَايَه
يَا إِخْوَانِي المُتَشَرِدِينَ ويَا قَصِيدَتِيْ الشَقِّيَه
مَا زَالَ عِنْدَ الطَيبِينَ مِنْ الرِثَاءِ لَنّا بَقِيَه
مَا زَالَ فِيْ تَارِيخِنَا سَطْرٌ لِخَاتِمَةِ الرِوَايَه

فكانت الألف والياء من العناصر التي ساهمت في التشكيل الصوتي، وفي توضيح ما يسمَّى بالتآلف اللَّحني للقصيدة بسبب إتّساع الصوت في حالة النطق بها وفي ذلك دلالة على الحزن العميق الّذي لا ينتهي.

ويقول في نصه الشعري الموسوم بـــ " نخلة الساحة ": [3]

آهْ غَنَيْتُ، وَطَالَتْ، آهْ يَا أُمِي، اَلأَغَانِي.
آه نَدَّيْتُ مَوَاوِيلِي

---

[1] – إبراهيم عبد الرحمان: قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، لبنان، (د–ط)، 1981، ص3.

[2] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 49.

[3] – المصدر نفسه، ص(391–392).

بدَمْعٍ ودِمَاءٍ عَرَق

آه.. كَيْفَ انْهَارَ صَوْتِي واحْتَرَقْ

فِي ثَوَان؟ !

نَخْلَةُ اَلْسَاحَةِ نَادَتْنِي مِرَارْ

آهَ يَا أُمِي،

وقَالَتْ لِي مِرَارًا:

" أَنَا لاَ أُعْطِي ثِمَارًا "

لانْفِعَالاَتِ الأَغَانِي...

أَنَا لاَ أُعْطِي إِذَا مَاهَزَّ جِذْعِي سَاعْدَانْ! "

آه يَا أُمِيَ،

وَاَصلَتْ الأَغَنِي !!

طَالَ–آهْ–طَالَ يَا أُمِي غِنَائِي

كَانَ مَشْحُونًا بِنَارِ اَلأَنْبِيَاءْ

كَانَ أحْيَانَا،

وأَحْيَانًا... حزِينا كالمَسَاءْ !

يبلغ عدد الحركات بنوعيها الطويل والقصير في هذا النموذج الشعري مائة وخمس وتسعين (195) حركة جاءت موزَّعة على النحّو الآتي:

نوع الحركة	الحركات القصيرة		الحركات الطويلة	
	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الفتحة	93	%67.8	43	%74.1
الكسرة	34	%24.8	14	%24.1
الضمة	10	%7.2	1	%1.7
المجموع	137	%100	58	%100

نلمح من خلال هذا الجدول تواتر الفتحة بنوعيّها الطويل والقصير بشكل لافت للانتباه، حيث وردت الفتحة القصيرة ثلاث وتسعين(93) مرّة بنسبة قدرت بـــ (67.8%)، بينما تكرّرت الفتحة الطويلة ثلاث وأربعين(43) مرة، فقدرت نسبتها حوالي (74.1%)، وتلتها كلّ من الكسرة القصيرة والطويلة، حيث وردت الكسرة القصيرة أربع وثلاثين(34) مرّة، وبلغت نسبتها (24.8%)، أمّا الكسرة الطويلة فتكرّرت أربع عشرة(14) مرّة وقدرت نسبتها بـــ(24.1%)، أمّا تكرار كلّ من الضّمّة القصيرة والطويلة فكان قليلا مقارنة مع الحركات الأخرى، ويرجع سبب ورود الفتحة بنوعيها بنسبة أكبر لأنّها تعدّ أكثر الأصوات امتدادا في النطق، ممّا أعطى الشاعر الحريّة في الاستغراق في التعبير عن المعاني الكامنة في نفسه، وإن كان هذا الاستغراق يتطلب اتساع الفم إلى أكبر حد ممكن من الوضوح السمعي، فإنّ الفم يكون في نطق الفتحة دون غيرها من الأصوات في أوسع حالاته النطقية.

والفتحة الطويلة بقوة اتساعها العالية توحي برفع الشاعر صوته ليخرج ما بداخله من آهات وأحزان حيث يقول: [1]

آه، غَنَيْتُ، وطَالَتْ، آه يَا أُمِي الأَغَانِي.آه، نَدَيْتُ مَوَاوِيلِيْ.

نَخْلَةُ السَاحَةِ نَادَتْنِي مِرَارًا.

أنَا لا أُعْطِي ثِمَارًا

حيث يتخيل الشاعر من شدةّ حزنه أنّه يتحدث مع النخلة ويشكي لها همومه، كما جاءت الكسرة بنوعيها القصير والطويل لتدل على معاني الانكسار والشكوى، في مثل قوله: [2]

آه، نَدَّيْتُ مَوَاوِيلِي.

---

[1] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 391.

[2] – المصدر نفسه، ص 392.

بدَمْعٍ ودِمَاءٍ عَرَقْ

آه.. كَيْفَ انْهَارَ صَوْتِي واحْتَرَقْ

حيث ساهمت حروف المدِّ في التلوين الموسيقي من جهة والتعبير عن آهات الشاعر وحاجته إلى التخفيف عن آلامه من جهة أخرى في النصّ الشعري الّذي تكثر فيه معاني الشكوى والحزن، فجاءت هذه الأصوات لتؤدِّي دورا مهما في إبراز الموسيقى الداخلية، فأصوات اللين بطولها في الزمن تفسح لزفراته أن تخرج ولآهاته أن تتحرَّر ولنفسيته أن ترتاح.

ثانيا: الصوامت ودلالتها:

1- مفهوم الصوامت:

تسمَّى الأصوات الصامتة (consonants) بالحروف عند علماء اللّغة العربية، وتختلف من لغة إلى أخرى في عددها وصفاتها المميّزة لها، ولكن درجة الاختلاف هنا أقل من درجة الاختلاف بين اللّغات في الحركات.[1]

ويقصد بالصّوت الصامت ذلك الصّوت الذّي يضيق معه مجرى الهواء أو يغلق تماما غلقا يعقبه انفجار وتشكّل الأصوات الصامتة ثاني الصنفين الرئيسيين اللّذين تتكوّن منهما الأصوات الإنسانية، وتختلف الأصوات الصامتة عن الصوائت بقابليتها للوقوع في بداية المقطع الصوتي، وذلك بخلاف الصوائت الّتي لا يمكن الابتداء بها.[2]

فالصوت الصامت هو ذلك الصوت المجهور أو المهموس الّذي يحدث أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الهواء.

والصوامت هي الأصوات التي ينحبس الهواء أثناء النطق بها انحباسا محكما، وذلك بأن يقوم عائق ما في جهاز النطق، فلا يسمح لهواء الزفير بالمرور لحظة ما من

---

(1) – كمال بشر: علم الأصوات، مرجع سابق، ص173.

(2) – عبد الفتاح البركاوي: مقدمة في علم الأصوات العربية، مرجع سابق، ص87.

الزمن، ليتجاوز بعدها هذا الهواء المنحبس هذا الحاجز أو ذلك العائق، فيحدث الصوت الانفجاري، أو يضيق مجرى الهواء فيحدث هواء الزفير نوعا من الصفير والحفيف، ممّا يعني أنّ الأصوات الصامتة أقل وضوحا في السمع من الأصوات الصائتة. [1]

أي أنّ الصوت الصامت يحدث بأن يقوم عائق ما في جهاز النطق فلا يسمح للهواء بالمرور، فيحدث صوتا شديدا أو انفجاريا بعد أن يمرَّ هواء الزفير من ذلك الحاجز، أو أن يضيق مجرى الهواء فينتج الصوت نوع من الصفير.

فالأصوات الصامتة إذن تحدث في أثناء النطق بها اعتراض أو عائق في مجرى الهواء سواء أكان هذا الاعتراض كاملا، كما في نطق أصوات: الدَّال والطَّاء والتَّاء، أو كان الاعتراض جزئيا من شأنه أن يسمح بمرور الهواء، ولكن بصورة ينتج عنها احتكاكا مسموعا. [2]

2- مخارج الأصوات:

استخدم اللّغويون العرب عددا من المصطلحات للتعبير عن مكان الصوت فنجد " الخليل" استخدم كلّ من مصطلح المخرج والمبدأ والحيِّزوالمدرج، ويقول في مصطلح المخرج: "وأمّا مخرج الجيم والقاف والكاف ومن بين عكدة اللِّسان وبين اللّهاة في أقصى الفم..."[3]

ويقول في مصطلح المبدأ:" والفاء والبَّاء والميم شفوية لأنّ مبدأها من الشّفة..."، ويقول في الحيِّز:"... فهذه ثلاثة أحرف في حيِّز واحد بعضها أرفع من بعض ثُّم الخاء والغين في حيِّز واحد كلُّهن حلقية " [4]، ويقول في المدرج :"... والهمزة سميِّت جوفا،

---

(1) – عصام نور الدين :علم الأصوات اللّغوية، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط1، 1992، ص203.

(2)– هادي نهر: علم الأصوات النطقي " دراسة وصفية تطبيقية "، مرجع سابق، ص32.

(3)–الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح/مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، ج1،(د–ط)، (د–ت)، ص52.

(4) – المرجع نفسه، ص58.

لأنّها تخرج من الجوف، فلا تقع في مدرجة من مدارج اللِّسان ولا من مدارج الحلق ولا من مدارج اللَّهاة..." [1]

كما استخدم " ابن سينا " مصطلح (المحبس) [2]، واستخدم " ابن جني" مصطلح (المقطع)[3]، وأطلق عليه " ابن دريد "، (مجرى الحرف) [4]، كلّ هذه التسميات تدلّ على الموضع الذَّي يصدر منه الصوت في جهاز النطق.

وتقسّم أصوات اللّغة إلى عدة أقسام بحسب مخارجها، فهناك أصوات حلقية وآخرى شفوية، وغير ذلك ممّا سنعرض له من مخارج حسب ما ذهب إليه المحدثّون، فهي عندهم عشرة مخارج رتَّبوها بدءًا من الشفتين على عكس ترتيب العلماء العرب القدماء من أقصى الحلق حتّى الشفتين من أمثال "الخليل بن أحمد الفراهيدي".

وبمّا أنّ المخرج هو موضع الصّوت، يمكن تقسيم الأصوات حسب مخارجها وفقا للترتيب الَّذي جاء به المحدثين على النحو الآتي. [5]

1- الأصوات الشفوية: وهي البَّاء والميم والواو.

2- الأصوات الشفوية الأسنانية وليس فيها في العربية إلاّ صوت الفاء.

3- الأصوات الأسنانية: وهي الثّاء والذَّال والظَّاء لأن مبدأها الأسنان.

4- الأصوات الأسنانية اللثوية: وهي الدال والتاء والضّاد والطَّاء والزّاي والسّين والصّاد.

5-الأصوات اللثوية: وهي الرَّاء والأَّم والنون.

---

[1] - الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، مرجع سابق، ص 57.

[2] - أسباب حدوث الحروف، مرجع سابق، ص75.

[3] - علي حسن مزيان:علم الأصوات بين القدماء والمحدثين، دار شموع الثقافية، ليبيا، ط1، 2003، ص23.

[4] - ابن دريد: جمهرة اللّغة، تح/رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، لبنان، (د-ط)، 1987، ص81.

[5] - رمضان عبد الله: أصوات اللغة العربية بين الفصحى والعامية، مكتبة بستان المعرفة طباعة والنشر والتوزيع الكتب، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص46.

6- الأصوات الغارية: وهي الشّين والجيم والياء.

7- الأصوات الطبقية: وهي الكاف والغين والحاء.

8- الأصوات اللهوية: وليس فيها في اللّغة العربية إلاّ صوت القاف.

9- الأصوات الحلقية: هي العين والحاء.

10- الأصوات الحنجرية: وهي الهمزة والهاء.

3-صفات الأصوات ودلالتها في الخطاب الشعري عند " سميح القاسم ":

تعكس الأصوات اللّغوية الواقع الدلالي لأيِّ نصٍّ شعري، وذلك لمّا تحمله من ملامح تمييِّزية في جهرها وهمسها واحتكاكها وانفجارها وصفيرها... والتّي تكسبها قوّة أو ضعفاً، وبها ترتبط جماليته، كمّا تعكس الواقع النفسي للشاعر، " فالأصوات دور بارز في إبراز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته لما لها من وظيفة دلالية على حمل المعنى وإبرازه وذلك من خلال التركيز على الأصوات وملامحها الخاصّة بها، الّتي تكسبها قوّة أو ضعفا...فجماليات هذه الأصوات وقدرتها على إيصال الدلالة ترتبط بصفاتها العامة".[1]

وقد اخترنا نماذج من شعر "سميح القاسم " لنبيِّن مدى التوافق بين توظيف أصوات بعينها وإبراز دلالاتها الإيحائيّة.

3-1-الجهر والهمس:

يعرَّف الجهر بأنَّه اهتزاز الأوتار الصوتية عند مرور الهواء بها أثناء النطق بالصوت، والأصوات المجهورة في العربية الفصحى هي :[2]

أ- الصوامت وتشمل: البَّاء، الميم، الواو، الذَّال الفَّاء، الدّال، الضَّاد، الزاي، اللاّم، الرَّاء، النّون، الجيم، البّاء، الغين، العين.

---

[1] - تامر سلُّوم: نظرية اللّغة والجمال في النقد الأدبي، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ط1، 1983، ص36.

[2] - حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص 36.

ب-الصوائت: وتشمل: الفتحة القصيرة، الفتحة الطويلة، الكسرة القصيرة، الكسرة الطويلة، الضمة القصيرة، الضمة الطويلة.

أمّا الهمس فهو عدم اهتزاز الأوتار الصوتية عند مرور الهواء أثناء النطق بالصّوت والأصوات المهموسة في اللّغة العربية هي:

الفاء، التّاء، الطّاء، السّين، الصّاد، الشين، الكاف، الخاء، القاف، الحاء، الهمزة، الهاء. [1]

فالجهر والهمس صفتان متضّادتان، حيث تمثّل صفة الجهر قوَّة الصوت وارتفاعه، في حين تشير صفة الهمس إلى ضعفه، فالمجهور أقوى من المهموس وذلك لشدَّة وضوحه في السمع، واستخدام الشاعر الأصوات المجهورة أو المهموسة يرتبط إرتباطا وثيقا بالحالة الشعورية التِّي يولد في ظلِّها النَّص الشعري.

ولتتبّع الأصوات المجهورة والمهموسة في شعر " سميح القاسم "، اختارنا الأبيات الثلاث عشرة الأولى من قصيدة " أطفال رفح " والتِّي يقول فيها: [2]

للّذِي يَحْفِرُ فِي جُرْح اَلمَلاَيين طَرِيقهْ
للّذِي تَسْحَقُ دَبَابَاتُهُ وَرْدَ اَلحَدِيقَهْ
للّذِي يَكْسِرُ فِي اَللّيَل شَبَابيكَ اَلمْنَازِلْ
للّذِي يُشْعِلُ بَسْتَاناً، وَمَتْحَفَ
ويُغّني للحَرِيقَه!
للّذِي يَنْحِلُ فِي خُطَوَتِهِ شِعْرِ الثَواكُلْ
ودَوَالِ تَتَقَصّفْ
للّذِي يَصْدُمُ فِي اَلْمَيْدَانِ دَوْرِي اَلْفَرَحْ
للّذِي يَكْسِرُ أَقْوَاسَ قُزَحْ

---

[1] – حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مرجع سابق، ص 37.

[2] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص (749-750).

يُعْلِنُ اَللَّيْلَةُ أَطْفَالُ اَلْجُذُورِ اَلْمُسْتَحِيله

يُعْلِنُ اَللَّيْلَةَ أَطْفَالُ رَفَحْ

نَحْنُ لَمْ نَنسُجْ غِطَاءً مِنْ جَدِيلَه

نَحْنُ لَمْ نبْصَقْ عَلَى وَجْهِ قَتِيله

بلغ عدد الأصوات الصامتة المجهورة والمهموسة مئتين وثلاثة (203) أصواتا، وجاءت موزّعة على النحو الآتي:

الأصوات المجهورة			الأصوات المهمومة		
الصّوت	العدد	النسبة	الصّوت	العدد	النسبة
ب	5	%3.48	ش	3	%4.05
ج	4	%3.07	ص	4	%5.40
د	4	%3.07	ت	9	%12.16
ذ	8	%6.15	ث	1	%1.35
ر	11	%8.46	ف	9	%12.16
ز	02	%1.53	س	6	%8.10
ض	00	%00	ط	6	%8.10
ظ	00	%00	ق	8	%10.81
ع	4	%3.07	ج	13	%17.56
غ	1	%0.76	خ	00	%00
ل	37	%28.46	ك	04	%5.41
م	6	%4.61	هـ	11	%14.86
ن	9	%6.92	المجموع	74	%100
و	6	%4.92			
ي	32	%24.61			
المجموع	129	%100			

يتضَّح من خلال هذا الجدول غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة، حيث وردت الأصوات المجهورة مائة وتسع وعشرين(129) مرَّة، وبلغت نسبتها ب (63.72%)، في حين وردت الأصوات المهموسة أربع وسبعين(74) مرَّة، وبلغت نسبتها (36.27%)، وجاءت الأصوات المجهورة بنسبة أكبر، لأنّها تعبِّر عن معاني الرفض والتحدي، وسخط الشاعر على الاحتلال الصهيوني وأساليبه العدوانية التي ارتكبها في حق أبناء شعبة (فلسطين)، فجاءت الأصوات المجهورة مناسبة لمعاني القوَّة النابعة من تذبذب الوتران الصوتيان، وجاءت الأصوات المهموسة في الأبيات بنسبة (36.27%) وهي نسبة قليلة مقارنة مع الأصوات المجهورة، ولهذه الأصوات دلالة توحي بالمشَّقة الّتي يشعر بها الشاعر، ورغم شيوع الأصوات المجهورة بكثرة في أسطر القصيدة والّتي تدّل على سخطْ الشاعر على العدو الظالم، إلاّ أنَّ الأصوات المهموسة تدُّل على الضعف الَّذي يشعر به تجاه الحرب الّتي تعيشها بلاده فلسطينْ، ويمكن أن نمثّل لذلك بقوله: [1]

للْذي يَحْفرُ في جُرُح الْمَلاَيين طريقَه
للْذي تَسْحَق دَبَابَاتُهُ وَرْدَ الْحْديقْه
للْذي يَكْسرُ في اللَيل شَبَابيكَ المَنَازلْ
للْذي يُشْعلُ بُستَاناً، ومَتْحَف
ويُغَنّي للْحَريقَه!

كما تبادلت الصوامت بين الجهر والهمس لتعطي الانطلاقة القوّية للصوت المسموع، واستخدمها الشاعر لتؤدّي دورا إيقاعيا مميَّزا أسهم في تصوير الدلالات حسيًّا، وقد أدّى اجتماع كلّ من الأصوات المجهورة والمهموسة إلى تصوير حزن الشاعر وألمه تجاه الوضع الصعب الّذي يعانيه الفلسطنيون.

[1] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 750.

ومن أكثر الأصوات الّتي وردت في الأبيات نجد " **صوت اللاّم** " حيث تكرّر سبع وثلاثين (37) مرّة فقدرت نسبة وروده بـــ (28.46%) من مجموع أصوات الأبيات، ولهذا التكرار دلالته الإيجابية، فعلى الرغم ممّا يتصف به من سهولة في النطق إلاّ أنّه يتميّز بالوضوح السمعي والقوة، كما أنّه يوحي بالثبات والالتصاق، ويتميّز صوت اللاّم بالرنين والوضوح السمعي، ووصفه " حسن عباس ": " بأنّه يوحي بمزيج من اللّيونة والمرونة والتماسك "[1]، وفي هذا التماسك والالتصاق قوّة لذلك وظّفه الشاعر في هذه القصيدة ليدلّ على الشدّة التّي تتناسب مع مقاصد الأبيات، حيث يظهر الشاعر من خلالها قسوة الحرب وما تتركه من خراب ودمار، ويظهر تواتر صوت اللاَّم في الأبيات الآتية:[2]

لِلْذَي يَحْفِرُ فِي جُرْحِ المَلَايينِ طَرِيقَه
لِلذِيْ يَكْسِرُ فِي اللَيْلِ شَبَابِيكَ المَنَازِلْ
لِلَذِي يَنْحَلُّ فِي خُطْوَتِه شِعْرَ الثَوَاكُل
يُعْلِنُ اللَيْلَةِ أَطفَالُ الجُذُورِ المُسْتَحِيلَة

يليه " **صوت اليَّاء** " الذي تكررَّ إثنيْ وثلاثين (32) مرَّة وبلغت نسبته (24.61%)، حيث تلاءم هذا الصّوت مع نفسية الشاعر القلّقة، وحقّق تكراره نغمة إيقاعية أسهمت في تماسك بنية النَّص ونمثّل لذلك بقوله: [3]

لِلَذَيْ يَحْفِرُ فِي جُرْحِ المِلَايينِ طَرِيقَهْ
للذِيْ تَسْحَقُ دَبَابَاتُهُ وَرْدَ الحَدِيقَهْ
للذَيْ يَصْدِمُ فِيِ المَيْدَانِ دَوْرِي الفَرَح

---

[1]– حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، إتحاد الكتب العرب، دمشق، سوريا، (د–ط)، 1998، ص78.

[2] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 750.

[3] – المصدر نفسه، ص 750.

نَحْنُ لم نَنْسُجْ غِطَاءً مِنْ جَدِيلَه
نَحْنُ لَمْ نَبْصِقْ عَلَى وَجه قَتِيلِه

استطاع الشاعر من خلال تجمّع الأصوات المجهورة والمهموسة إيصال الانفعالات والمضامين، فتمازج هذه الأصوات مع بعضها من شأنه أن يوصل الدلالة المقصودة إلى المتلقي، فالأصوات المجهورة تدل على معاني الحرب وقسوتها، أمّا الأصوات المهموسة فتوحي بالألم الّذي تتركه هذه الحرب.

3-2-الانفجار والاحتكاك:

يعني الانفجار أن ينحبس الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينجم عن هذا الحبس أو الوقوف أن يضغط الهواء سراج المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا.[1]

والحروف الانفجارية هي: الهمزة،الجيم، الدَّال، الكاف، القاف، الطَّاء، الباء، التَّاء، الضَّاد.

أمّا الاحتكاكية فهي الأصوات الّتي لا يغلق مجرى الهواء أثناء النطق بها، وإنّما يضيق فقط فيسمح للهواء بالمرور محدثا نوعا من الحفيف أو الصفير، ولهذا أطلقوا عليها اسم الأصوات الاحتكاكية، نظرا لارتطام الهواء بأعضاء النطق أثناء التلفظ بها، والحروف الاحتكاكية هي: الهاء، الحاء، الغين، الخاء، الشين، الضَّاد، الزاي، السين، الظّاء، الثاء، الذَّال، الفاء.[2]

---

[1] -عبد العزيز الصايغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص11.

[2] - حامد بن أحمد بن سعد الشنبري: النظام الصوتي للغة العربية دراسة وصفية تطبيقية، مركز اللّغة العربية، القاهرة، مصر، (د-ط)، 2004، ص(20-21).

ولتتبُّع الأصوات الانفجارية والاحتكاكية ودلالاتها الإيحائية، اختارنا الأبيات الأولى من قصيدة " تقدَّموا " لسميح القاسم، حيث يقول: [1]

تَقَدَّمُوا
بنَاقِلاّتِ جُنْدِكُمْ
وَرَاجِمَاتِ حِقْدِكُمْ
و هدِّدُوا
وشرِّدُوا
ويتِّمُوا
وهدِّمُوا
لَنْ تَكْسِرُوا أَعْمَاقَنَا
لَنْ تَهْزِمُوا أشْوَاقَنَا
نَحْنُ قَضاءٌ مُبْرَمُ
طَرِيقُكُمْ وَرَاءَكُمْ
وغَدُكم وَرَاءَكُمْ
وبِرُّكُمْ وَرَاءَكُمْ
ولَمْ يَزَلْ أَمَامَنَا
طَرِيقُنَا وَغدنَا وبِرُّنَا وبَحْرُنَا

يقدّر عدد الأصوات الانفجارية والاحتكاكية في هذا النَّص الشعري، ستّة وستين(66) صوتا، منها اثني وخمسين(52) صوتا انفجاريا وأربعة عشر(14) صوتا احتكاكيا، وقد جاءت هذه الصوامت موزّعة في النَّص على النحو التالي:

[1] – الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، ج3، دار سعود الصّباح، القاهرة، مصر، 1992، ص406.

الأصوات الانفجارية			الأصوات الاحتكاكية		
الصوت	العدد	النسبة	الصوت	العدد	النسبة
أ	07	%13.46	ث	00	%00
ب	06	%11.35	ح	04	%28.57
ت	06	%11.35	خ	00	%00
ج	02	%3.84	ذ	00	%00
د	10	%19.23	ز	01	%7.14
ط	01	%1.92	س	01	%7.14
ك	11	%21.15	ش	02	%14.28
ق	09	%17.03	ظ	00	%00
المجموع	52	%78.78	ص	00	%00
			غ	02	%14.28
			ف	00	%00
			هـ	04	%28.57
			المجموع	14	%100

بلغت من خلال هذا الجدول نسبة الأصوات الانفجارية (78.78%)، أمّا الأصوات الاحتكاكية فقدرت نسبتها بحوالي (21.21%)، وجاءت الأصوات الانفجارية بنسبة أكبر لتدّل على معاني الصمود والتحدّي الّذي يدعو إليها " سميح القاسم "، حيث يدعو شعبة من خلال هذه القصيدة إلى عدم الاستسلام للاحتلال الصهيوني مهما كانت الظروف، فكانت الأصوات الانفجارية أكثر تعبيرا عن هذه الدلالات وللتمثيل لذلك نورد الأبيات التالية:[1]

تَقَدَّمُوا

بنَاقِلاّتِ جُنْدِكُمْ

[1] – الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، مصدر سابق، ص406.

وَرَاجِمَاتِ حِقْدِكُمْ

وهدِّدُوا

وشرِّدُوا

ويتِّمُوا

وهدِّمُوا

طَرِيقُكُمْ وَرَاءَكُمْ

وغدكم وَرَاءَكُمْ

وكأنَّه يدعو العدو ليتقدم بجنودهم الحاقدين ليهدِّدوا ويهدّموا ويشرّدوا، فهو يبيّن لهم عدم الخوف والاستسلام، وفي ذلك دلالة على القوة والشدة، وهذه العبارات تحتاج إلى أصوات عالية من حيث الوضوح السمعي، وأكثر الأصوات الانفجارية تكرارا هو صوت " **الكاف** "، حيث تكرّر إحدى عشر(11) مرَّة وبلغت نسبته (21.15%).

وهو صوت يدلّ " على الفعالية الشديدة أو العنيفة، لأنّه يتكوّن بالتقاء أقصى اللِّسان بالطبق ممّا يؤدي إلى احتباس تيار الهواء الصادر من الرئتين خلف نقطة الالتقاء، ثم ينفصل العضوان الملتقيان، فيندفع الهواء دفعة واحدة ". [1]

ومن الأبيات التّي ورد فيها صوت " الكاف " نذكر قول الشاعر: [2]

بنَاقِلاّتِ جُنْدِكُمْ

وَرَاجِمَاتِ حِقْدِكُمْ

لَنْ تَكْسِرُوا أَعْمَاقَنَا

طَرِيقُكُمْ وَرَاءَكُمْ

وغَدُكُمْ وَرَاءَكُمْ

---

[1] – محمد جواد النوري، فصول في علم الأصوات، مطبعة النصر التجارية، نابلس، فلسطين، ط1، 1991، ص240.

[2] – الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، مصدر سابق، ص406.

فقد دلت هذه الكلمات: (جُنْدُكُمْ وحقْدُكُمْ، تَكْسرُوا، وَرَاءكُمْ) على القوّة والشدّة الناتجة عن اضطراب الشاعر وسخطه على العدوّ.

يليه " **صوت الدّال** " الّذي تكرّر عشر(10) مرّات وبلغت نسبته (19.23%) ، و" الدّال صوت أصمّ أعمى مغلق على نفسه كالهرم يوحي بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدل على الصلابة والقسوة وكأنّه من حجر الصّوان... ليكون بذلك أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدّة والفعالية ".[1]

ويتجلى تواتر صوت الدّال في الأبيات الآتية: [2]

تَقَدَمُّوا

هَدَّدُوا

هَدِّمُوا

غَدُكُمْ وَرَاءَكُمْ

توحي هذه الكلمات بالقوّة والصّلابة مثل: (التهديد والتهديم) فالدّال صوت مجهور شديد فكان بذلك أنسب الأصوات للتعبير عن معاني القسوة والصلابة.

بينما تكرّر صوت القاف تسعُ (09) مرّات وبلغت نسبته 17.03%، وهذا الصوت المقلقل يحمل دلالة القوّة مثل كلمتي (ناقلات وطريقكم)، وهو صوت يدل على الاضطراب والقوَّة، كما يحمل معاني الثورة والغضب والعنف مثل كلمة، (تقدَّموا، ناقلات، أعماقنا.)، فكلّ هذه الكلمات تدّل على الصرامة.

---

[1] – حسن عباس: خصائص الحروف العربية، مرجع سابق، ص67.

[2] – الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، مصدر سابق، ص 406.

بينما تكرّر " **صوت الهمزة** " سبع(07) مرّات في هذه الأبيات وبلغت نسبة تواتره حوالي (13.4%)، وهو صوت يحمل معنى البروز والجرأة والوضوح وتكررّ هذا الصوت في قوله: [1]

لَنْ تَكْسُرُوا أَعْمَاقَنَا
لنْ تَهْزِمُوا أشْوَاقَنَا
نَحْنُ قَضَاءٌ مُبْرَمٌ
طَرِيقُكُمْ وَرَاءَكُمُ
وغَدُكُمْ وَرَاءَكُمْ

فالأعماق والأشواق تدلّ على الأحاسيس الإنسانية الجياشة الخارجة من أعماق القلب، وفي العمق شدّة، أمّا بقية الأصوات الانفجارية فتكرّرت بنسبة قليلة، في حين كان تواتر الأصوات الاحتكاكية بنسبة قليلة مقارنة مع الأصوات الانفجارية وذلك راجع إلى أنّ سياق القصيدة يحتاج إلى أصوات ذات وضوح سمعي عال فكانت الأصوات الشديدة مثل: الدّال والكاف والقاف والهمزة أنسب للتعبير على معاني القوَّة والصمود والثورة، ونلحظ من خلال السياق العام للقصيدة أنّ الشاعر يحاول أن يبيّن للنّاس مدى قسوة الحرب والعدّو وعنف الاحتلال، مثل:(التهديد والتهديم والتشريد والجند والناقلات والحقد...) فكلّ هذه الكلمات توحي بالأحداث التّي تقع في الحروب والثورات.

3-3- الإطباق والانفتاح

يعني الإطباق أن يرفع المتلفظ بهذه الحروف لسانه، ينطبق بها الحنك الأعلى فينحصر الصوت بين اللِّسان والحنك وهي: الصَّاد والضَّاد و والطاء والظَّاء.[2]

---

[1] – الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، مصدر سابق، ص407.

[2] – ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص31.

أما الانفتاح فيكون ما بين اللّسان والحنك الأعلى وجريان النفس عند النطق بأصواته دون عائق بين اللّسان عند النطق بالصوت، وعدم إطباقه على الحنك الأعلى وأصوات الانفتاح خمسة وعشرون جمعت في قولك: (مَنْ أَخَذَ وَجَدَ سَعَةَ فَزكا حق له شرب غيث). [1]

ولرصد دلالة هذه الصوامت اختارنا الأبيات الأربع عشرة الأولى من قصيدة، " أدافع " والّتي يقول فيها الشاعر:[2]

الطائِرَةُ الإسْرَائِلِيةُ
العَائِدَةُ إلى قَواعِدها سَالمَة
تَتْرُكُ وَرَءَاهَا خَطاً أَبَيْضَ طَوِيلاَ
(أَطَوْلَ مَنْ شَرايْينِ
أَطْوَلَ مَنْ أَنابيبِ اَلْنِفْط)
ذَلِكَ اَلحَظُ اَلمُتَوَعِدُ كَحَبْلِ اَلْمَشْنَقَه
هُوَ البَيْتُ اَلأَوَلُ في اَلْنَشِيَدْ
أَمَّا بَعْدُ
وَلاَ وَزْنَ يَسْتَقِيمُ مَعَ صَرَخاتِ أَطْفَالِي
هَلْ قُلْتَ أَطْفَالِي
لَمْ أَزُرْ صُوَرَ
لَمْ أَتَمَدَدْ عَلَى كُرْسِي اَلْقُماشْ المُلَّوَن
في شُرُفَة فُنْدُقٍ صَيْدَاوِي.
لَمْ أُنْشدْ مَطْلَعَ لِجَمَاهِيرِ بَيْرُوت

---

[1] – عصام نور الدين: الأصوات اللّغوية " الفونيتكا "، مرجع سابق، ص(233-234).

[2] – الأعمال الكاملة لشعر سميح القاسم، مصدر سابق، ص11.

هَلْ قُلْتَ أَطْفَالِي

بلغ عدد الأصوات الصامتة في هذه الأبيات مئتين وواحد وستين (261) صوتا، وجاءت الأصوات المطبقة موزعة على النحو الآتي:

الأصوات المطبقة			الأصوات المنفتحة	
الصوت	العدد	النسبة	الصوت	العدد
ط	10		ما تبقى من الصوامت	245
ص	03	%8.75		
ض	01	%6.25		
ظ	02	%12.50		
المجموع	16	%100		

يتّضح من خلال هذا الجدول أنّ عدد الأصوات المطبقة قد بلغ ستة عشر(16) صوتا من مجموع الأصوات الصامتة، ويبدو أنّ صوت " الطاء " كان أكثر شيوعا من بين الأصوات المطبقة الأخرى، حيث تكرّر عشر (10) مرات، وبلغت نسبة تواتره (62.50%)، والطاء: " صوت لثوي أسناني شديد مهموس مطبق، وعند النطق به يلتقي طرفي اللّسان بأصول الثنايا العليا، ويرتفع اللسان متخذا شكلا مقعرا منطبقا على الحنك الأعلى".[1]

والطّاء صوت شديد يتمتّع بصفة القلقلة وفيه استعلاء ويدلّ على الاصطدام والارتطام لما فيه من شدّة، ويمكن أن نمثّل التواتر من خلال الكلمات التالية: (الطائرة،

[1] – محمد فضل: الأصوات اللّغوية، دار المسيرة للنشر، عمان، (د–ط)، 2012، ص128.

طويلا، أطول...) وهي تتناسب مع دلالة هذا الصوت، فالطائرة تحمل معنى الشدة، خاصة وأنّ الشاعر يتحدث عن الطائرة الحربية، كما أنّ في الطول إنفعال واضطراب.

أمّا بقية الأصوات المطبقة فقد وردت بنسبة قليلة، كما أدّى الإطباق في هذا النص الشعري وظيفة صوتية تتجلى في تلوين الصّوت المطبق برنين خاص " وقد عدّ سبويه هذا الإطباق صفة قوّة في الصّوت تميّزه عن غيره من الأصوات المنفتحة " [1]، فتكرار صوت الطّاء في هذه الأبيات أضفى على القصيدة نغمة إيقاعية مميَّزة.

3-4 التكرير:

ينحصر التكرير في الأصوات التّي يتكرّر فيها اتصال عضو نطق بعضو نطق آخر أكثر من مرّة، ففي حالة نطق صوت الرّاء، وهو صوت تكراري يتصّل طرف اللسان باللّثة لوقت قصير مشكّلا حركة شبيهة بعملية الوقف المصاحبة لنطق الدّال ثم ينفصل عن اللثة عائدا إلى وضعه الطبيعي، ثم يعود إلى الإتصال باللّثة مرّة أخرى وهكذا، وكما هو مذكور فإنّ الصّوت التكراري الوحيد في اللّغة العربية هو صوت الرَّاء.[2]

ولتتبّع دلالة هذا الملمح التمييزي الّذي ينفرد به " **صوت الرَّاء** " اخترنا قصيدة " الموت في الغربة "، حيث يقول الشاعر: [3]

يمرُّ القِطَارُ بِرُكَابِه اَلْمُتْعَبِين
يمرُّ بأحْمَالِهِ اَلْمُرْهَقَه
يمُرُّ
يمُرُّ

---

[1] – عبد الصبور شاهين، أثر اقراءات في الأصوات والنحو، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 208.

[2] – منصور الغامدي :الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، السعودية، ط1، 2001، ص70.

[3] – الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، مصدر سابق، ص(42-44)

يمُرُّ

وَنَافِذْةُ المَيِّت اَلْمُغْلَقَه

تُؤَدِي تَقَارِيرهَّا لِلْسَتَائرْ

وَيَمْضِي مُسَافِرْ

ويَأْتيْ مُسَافرْ

ويَنْفَجــرُ اَلْبَرْقُ بَيْنَ اَلْمَدَاخنْ

عَبْرَ اَلْنَوَافذْ

تَحْتَ اَلْجُسُورْ

عَلَى بَصمَات اَلْأَصَابعْ عَلَى جُثَةُ اَلْمَيت اَلْيَابسَه

وَقَبْضَته اليَائسَه

تَعُضُ اَلْحَديدَ الْمُطَعَم بالْثَلْج

في الْرُكْن

رُكْن السَرِيرْ

يَمُرُّ اَلْقطَارْ

تَمُرُّ الْجرَاحْ

وَيَصْهَرُ في الْقَرْيَة الْنَائيَه

تمرُّ الجرَاحْ

تَمُرُّ الصوُرَ

ومَا مَنْ خبَرْ

يتجلى " **صوت الراء** " في هذه الأبيات بصورة واضحة، حيث تكرّر خمس وأربعون(45) مرّة، كما هو مبين في الجدول الآتي:

صوت التكرار	العدد	النسبة
الراء	45	%13.23

تكرّر صوت الرَّاء في هذه الأبيات خمس وأربعين(45) مرّة، حيث بلغت نسبته حوالي(13.23%)، من نسبة الأصوات الصامتة، التّي بلغ عددها مئتين وخمسة وتسعين صوتا.

تتجلى بكثرة صفة التكرار في هذا النصّ الشعري من خلال تواتر الكثير من الكلمات الّتي شكَّل الرَّاء أحد أصواتها، مثل كلمة (يمرُّ)، حيث تكرر الرّاء من خلال ورود هذه الكلمة عشرين مرّة لأنّه جاء مضاعف، كمّا أنّ مرور القطار كلّ يوم في أوقات معينة، يوحي بتكرار هذا الحدث عدّة مرّات، وكأنّ تلك الأحداث تعبّر بتكرارها عن ألم الشاعر وحسرته على الأيام التّي مضت، كما توحي عبارة " ركّابه المتعبين " على ضعف الشعب الفلسطيني وانهزامه أمام المحتل.

كما يتميّز الرآء بملمح الوضوح السمعي الّذي يترك صدى في الآذان ويضفي على القصيدة إيقاعا مميّزا فهو يدلّ على الحركة السريعة المتكررة، ويمكن أن نمثل لذلك بقول الشاعر: [1]

يَمُرُّ القطَاْر

تَمُرُّ الجرَاحْ

تَمُرُّ الصُوَرْ

لذلك أحدث صوت الرّاء طرقات سريعة متتابعة على شكل نغمة تكرارية تطرب النفس عند سماعها، وتضفي على القصيدة إيقاعا مميَّزا، كمّا أنّها ترتبط بدلالة معينة فكلمة " يمرُّ " فيها تكرار، ومرور القطار يتكرّر كلّ يوم، وتمرُّ الجراح والآلام والصور

[1] – الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، مصدر سابق، ص 42.

والذكريات المؤلمة في مخيّلة الشاعر، فكلمة الجراح توحي بالحزن العميق الذي يحسّه الشاعر، وقد أضفى صوت الرّاء على القصيدة نغمة إيقاعية مميّزة تجعل المتلقي يتفاعل مع أبيات القصيدة، فتثير إحساسه ومشاعره وتجعله يشعر بما يسمع من أبيات شعرية متناغمة تحمل نغمة موسيقية تستسيغها الأذن.

3-5 الصفير:

هو كون الصوت شديد الوضوح في السَّمع نتيجة الاحتكاك الشديد في المخرج، وهو وصف صادق على ثلاثة صوامت هي: السين والزاي والصاد.[1]

ومن أجل التعرّف على هذا الملمح التمييّزي الَّذي يكسب الأصوات قوَّة، سنحلّل الأبيات الأولى من النّص الشعري الموسوم ب"مشوَّه حربْ" حيث يقول الشاعر: [2]

سَيدَاتي، آنسَاتي سَادَتي
سَأُغَني أُغْنيَه .
واغْفرُوا لي... كَلمَاتي مُزْريَه
وَعَلَى جُدْرَان صَوْتي
لَم يَزَلْ رَجْعُ انْفجَار فَائتْ
غَيْرَ أَنّي سَأُغَنيْ الْأُغْنيَه
بَادلاً فيهَا قُصَارَى طَاقَتي
فَأَعيرُوني أُذَنًا مُصْغيَّه
سَيدَاتي آنسَاتي، سَادَتيْ
وَطَني بُسْتَانُ لَوْز وإجَاص وعنَب
وَ أَبيْ كَانَ المَلكْ

[1] – برتيل مالبرج: علم الأصوات، تر/عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، مصر، (د-ط)، (دت)، ص120.

[2] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص219.

وَ لأُمي الْمَلكَة
سُلْطَةُ الْتَنْظيف والْطَبْخ وتَكديسْ الْحَطَبْ
وَ أَنَا كُنْتُ وُليَّ الْعَهْد أَرْعَى الْمَمْلَكَه
أطَرُدُ الْوَحْش وأَغْزُو الْحَشَرَات الْمُهْلكَه
مَرَّت الأَعْوَامْ، مَرَّتْ
ثُمَّ كَانَ أَنْ أَتَتْنَا ذَاتَ يَوْم قُبَعَه
تَحْتَهَا عَيْنَان منْ فَحْم وَمِلْح وَدُخَان
وَمَعَ القُبَعَة الْسَوْدَاء، جَاءتْنَا رسَالَه
زَلْزَلَت أُمي فاهْوَتْ كَوْمَةً مُمْتَقَعَه
وَأَحَالَتْ وَالدي الْشَيْخ حُثَالُه

تتجلى أصوات الصفير في هذه الأبيات بصورة واضحة، حيث تكرّرت ثلاث وعشرين (23) مرة، وجاء تكرارها كما هو مبين في الجدول الآتي:

أصوات الصفير	عددها	النسبة المئوية
س	13	%56.5
ص	04	%17.3
ز	06	%26.6
المجموع	23	%100

يلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ أكثر أصوات الصفير تواترا هو صوت " السين "، حيث تكرّر ثلاث عشرة(13) مرة وقدرت نسبته بـــ 56.5%، أمّا " الزاي " فورد ست (06) مرات فبلغت نسبته 26.6%، وبالمقابل نجد صوت " الصاد " الّذي تواتر أربع (04) مرات بنسبة 17.3%.

نلمح أنّ " السين " كان أكثر الأصوات الصفيرية شيوعًا، والسين ألطف الأصوات رقةً وهمسًا، وهو صوت يتصف بالنقاوة، يوحي بإحساس سمعي أقرب إلى الصفير، وقد أسهم تواتره في تكثيف الإيقاع الموسيقي، ولهذا الصوت وظيفة دلالية حيث عبّر عن تأزم حالة الشاعر النفسية، بشكل يتناسب مع الحزن والتجربة المأساوية العميقة، حيث كان يعيش حياة هادئة مستقرّة مع عائلته، حتّى جاءت الحرب وعكّرت عليهم صفو حياتهم، كما حمل هذا دلالة الخسارة والوهن والضعف فعبّر عما يجيش بصدر الشاعر مثل، كلمتي(مزرية، السوداء...)، وتكراره شكّل جوّا صفيريا يحاكي تجربة الشاعر الحزينة كما عمل تواتره على لفت الانتباه بسبب الرنين الَّذي يحدثه في طبل الأذن .

و تظهر هذه الدلالات في الأبيات الآتية: [1]

سَيدَاتِيْ، آنِسَاتِيْ سَادَتِيْ
سَأُغَنِيْ أُغْنِيه
وَاغْفِرُوا لِيْ... كَلِمَاتِيْ مُزْرِيَه
وَعَلَى جُدْرَانِ صَوْتِيْ
لَم يْزَلْ رَجْعُ انْفِجَارٍ فَائِتْ
غَيْرَ أَنِيْ سَأُغَنِيْ اَلْأُغْنِيَه
فَأَعِيْرُونِيْ أُذُناً مُصْغِيَه

فمثلا عند قوله " سيداتي آنساتي سادتي "، فهذه العبارة توحي بأنّ الشاعر يريد لفت الانتباه، وتكتسب أصوات الصفير قوَّة ووضوحا دون غيرها من الأصوات العربية، كما أنَّها تضفي على القصيدة جرسًا موسيقيًا مهمّا وقوِّيا، كما أنّ لهذه " الأصوات دلالاتها النفسية والإيحائية، فعندما تتكررّ تحدث تنويعا إيقاعيا مع الأصوات الأخرى في النَّص

[1] – ديوان سميح القاسم، مرجع سابق، ص219.

الشعري ممَّا يسهم في تشكيل المعنى وإبرازه " [1]، فجاءت هذه الأصوات في القصيدة لتدلّ على الحسرة والضعف كمّا وظَّفها الشاعر للفت الانتباه لمّا لها من نغمة رنينية تجذب المتلقي لقراءة النص وفهم دلالته.

3-6-الغنّة:

هي صفة لصوت النون والميم وذلك: " بأن يحبس الهواء حبسات ما في موضع من الفم ولكن يخفض الحنك اللين والطبق فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف ".[2]

ومن أجل معرفة ما يحمله هذين الصوتين من دلالة، اخترنا الأبيات الأولى من النص الشعري الموسوم بـــ " درب الحلوة " حيث يقول سميح القاسم: [3]

عَيْنَاكِ !! ... وَانْتَعَشَ الضيَاءُ بِسِحْرِ أَجْمَلِ مُقْلَتَيْنِ
وَتَلَفَتَ الدَرْبُ اَلْسَعِيْدُ، مُخَذِرًا مِنْ سُكْرَتَيْنِ
وَتَبَرَجَ اَلأُفُقُ الوَضِيءُ لِعِيدِ مَوْلِدِ نَجْمَتَيْنِ
وَاَلْطَيْرُ أَسْكَتَهَا اَلْذُهُولُ، وَقَدْ صَدَحَتْ بِخُطْوَتَيْنِ
وَاَلْوَرْدُ مَالَ عَلَى الطَرِيقِ يَوَدُّ تَقْبِيلَ اليَدَيْنِ
وَفَرَاشَةٌ تَاهَتْ إِلَى خَدَيْكِ أَحْلَى وَرْدَتَيْنِ
ثّمَ انْتَنَتْ لِلْنُورِ فِيْ عَيْنَيْنِ ... لاَ ... فِيْ كَوْكَبَيْنِ
وَنُحَيْلَةٌ هَمَتْ لِتَمْتَصَ اَلْشَذَى مِنْ زَهْرَتَيْنِ
رَحْمَاكَ ! ... رُدِّيْهَا ... وَلاَ تَقْضِيْ بِمَوْتِيْ مَرتّيْنِ
فَأَنَا ... أَنّا دَوَامَةٌ جَنَّتْ بِبَحْرِ مِنْ لُجَيْنِ
أَصْبَحْتُ، مُنْذُ نَادَى بِعَيْنَيْكِ اَلْسَبِيْلُ ... كَمَا تَرَيْنِ

---

[1] – مراد مبروك عبد الرحمان: من الصوت إلى النّص، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د-ط)، 2002، ص 48.

[2] – محمود السعران: علم اللغة " مقدمة لقارئ العربي "، مرجع سابق، ص 179.

[3] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 139.

تكرّرت أصوات الغنّة في هذه الأبيات ثمان وثلاثين (38) مرّة، من مجموع الأصوات الأخرى، والتي قدّر عددها بـــمئتين وستين (260) صوتا، حيث جاءت موزعة على النحو التالي:

أصوات الغنّة	العدد	النسبة
النّون	23	%60.5
الميم	15	%39.4
المجموع	38	%100

يتبين من خلال هذا الجدول شيوع صوت " النون " بصورة جلية في أسطر الأبيات حيث ورد، ثلاث وعشرين (23) مرة، وقدرت نسبته بـــ60.5%، ثم يليه صوت " الميم"، الذي تكرّر خمس عشرة (15) مرة وبلغت نسبته 39.4%، والنّون من الأصوات الأنفية وقد استخدمه الشاعر حرف روّي ليحقّق نوعا من الانسجام والموسيقى في نهاية الكلام، وهو صوت يساعد على التعبير عن المشاعر الجميلة، لما فيه من نغمة عذبة تطرب الأذن حين سماعها، زيادة عن الوضوح السمعي، فكان صوت النون في هذه الأبيات معبّرا عن مدى إعجاب الشاعر بمحبوبته، ويظهر ذلك في قوله: [1]

عَيْنَاكِ ! ... وَانْتَعَشَ اَلْضيَاءُ بِسِحْرِ أَجْمَلِ مُقْلَتَيْنِ

فَأَنَا ... أَنّا دَوَّامَةٌ جَنَّتْ بِبَحْرٍ مِنْ لُجَينِ

حيث يتغزل الشاعر بمحبويته فيصف جمالها ويظهر ذلك من خلال تواتر الكلمات التالية: (مُقْلَتَين، لُجَيْن، وَرْدَتَيْن، نَجْمَتَيْنْ، زَهْرَتَيْن...)، وهي كلمات تحمل في طياتها معنى الجمال والحسن، وورود صوت النّون في آخر هذه الكلمات حقّق إيقاعا مميّزا بنغمة عذبة جميلة، وأصوات الغُنَّة من الأصوات الرنانة ذات الجرس العالي وهو جرس السمع،

[1] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 139.

وهي مبعث للتطريب والغناء، فإذا كانت الكلمة مكونة من حروف قويّة الإسماع حَسُن جرسها، ممّا يضفي على القصيدة نغمة مميّزة تطرب الأذان عند سماعها، وبهذا شكّل تواتر " النون " نوعا من التجانس الإيقاعي في أسطر الأبيات.

واجتماع كلّ من " النّون " و" الميم "، أحدث تلك الغنّة والوضوح السمعي العالي وصفة الرنين باعتبار أنّ صوت الميم صوت أنفي له رنين وأصوات الغنّة من شأنها أن تؤثّر على الإيقاع العام للقصيدة، " ولكلّ نصّ شعري إيقاعا ينبع من الحالة الشعورية الّتي تكتنف النص الشعري، فينتج عن ذلك صورة موسيقية تضطلع بنقل المعنى إلى وجدان المتلقي ".[1]

[1] – مؤمنات الشامي: الإيقاع في شعر نزار القباني، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، سوريا، 2001–2002، ص 146.

الفصل الثاني

الفونيمات فوق التركيبيَّة ودلالتها

أوَّلا: المقطع الصوتي ودلالته

ثانيا: النبر ودلالته

تمهيد:

تكتسي دراسة الفونيمات فوق التركيبيّة أهميّة بالغة في الدرس الصّوتي، لما تؤدّيه من معان، ومن بين الفونيمات فوق التركيبية الجديرة بالدراسة نجد النبر والمقطع لما لهما من تأثير على المعنى وعلى البنية االصوتية خاصة في التحليل الصوتي للنصوص الشعرية.

أوَّلا: المقطع الصوتي ودلالته في شعر سميح القاسم:

1-مفهوم المقطع:

يعدّ الصوت اللّغوي العنصر الأوّل في تشكيل اللّغة، وذلك بضم الأصوات بعضها إلى بعض بشكل منتظم حتى تتآلف الكلمات الدّالة، ومن ثمّ ترتبط هذه الكلمات عبر النظام النحوي لتشكّل اللّغة التّي يتواصل بها البشر، ولكن تبقى هناك مرحلة بين الصوت والكلمة هي مرحلة المقطع الصوتي الذّي يتوسّط بين الصوت والكلمة، أي أنّ هيكل الكلمة يقوم على المقطع الصوتي الذي يستمد كيانه من الصوامت والصوائت. [1]

ويعدّ " الفرابي " أوّل من ذكر مصطلح المقطع في قوله: " كلّ حرف غير مصوّت اتبّع بمصوت قصير قرن به، فإنّه يسمى (المقطع القصير) والعرب يسمونه المتحرّك ".[2]

فالمقطع عنده يتكوّن من (صائت + حركة) ويسمى بالمقطع القصير.

ويعرّفه " عبد الصبور شاهين " بأنّه مزيج من صامت وحركة يتفّق مع طريقة اللّغة في تأليف بنيتها ويعتمد على الإيقاع النفسي، فكلّ ضغطة في الحجاب الحاجز على

---

[1] – حازم علي كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، مرجع سابق، ص 87.

[2] – مصطفى السعدني: تأويل الأسلوب " قراءة حديثة في النقد القديم "، مركز الدراسات للطباعة، الإسكندرية، مصر، (د-ط)، (د-ت)، ص 61.

هواء الرئتين يمكن أن تنتج إيقاعا يعبّر عنه مقطع مؤلف في أقل الأحوال من صامت وحركة (ص + ح). [1]

فالمقطع عنده يتكّون من صامت وحركة، ضف إلى ذلك أنّه يربط المقطع بإيقاع التنفس، فكلّ ضغطة من الحجاب الحاجز على هواء الرئتين تنتج إيقاعا على شكل مقطع يتكّون في أقل الأحوال من صامت وحركة (ص + ح).

وعرّفه " أحمد مختار عمر" بأنّه: " تتابع الأصوات الكلامية له حد أعلى أو قمة إسماع طبيعية بغض النظر عن العوامل الأخرى مثل: النبر والنغم الصوتي، تقع بين حدين أدنيين من الإسماع. [2]

فكلّ باحث حاول أنّ يعرّف المقطع من وجهة نظره الخاصة، وهذا ما يساعد على معرفة خصائص المقطع وسماته المختلفة للوصول إلى الفهم الدقيق للمعاني، فعلى الرغم من اختلاف العلماء المحدثين في تعريفهم للمقطع الصوتي إلاَّ أنّهم يجمعون على أهمية الدراسة المقطعية، باعتبار أنّ المقطع أصغر وحدة صوتية يمكن أن يقسم إليها الكلام ما دامت الأصوات لا توجد مستقلة في العملية الكلامية البتة. [3]

والمقطع بصفة عامة يتكوّن من حركة قصيرة (ضمة أو فتحة أو كسرة)، وحركة طويلة (الواو أو الياء أو الألف) أي أنّه يتكوّن من صامت وحركة قصيرة أو صامت وحركة طويلة.

---

[1] – المنهج الصوتي للبنية العربية، " رؤية جديدة في الصرف العربي "، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، (د–ط)، 1980، ص 38.

[2] – دراسة الصوت اللّغوي، مرجع سابق، ص 241.

[3] – أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللّغوي، مرجع سابق، ص 61.

2-أنواع المقاطع:

تشتمل اللّغة العربية على ستّة أنواع من المقاطع وهي على النحو الآتي: [1]

1. المقطع القصير (ص ح): ويسمى أيضا بالمقطع المفتوح، والمقطع الحرّ أو المتحرك، ويتألف المقطع القصير من صامت متلو بحركة قصيرة (ص+ح)، مثاله كلمة (كَتَبَ) الثلاثية (كـَ+تَ+بَ)
2. المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح): وهو مكّون من صوتين صامت + حركة طويلة (ص+ح ح) مثاله حرف النفي مَا.
3. المقطع المتوسط المغلق(ص ح ص): ويتألف هذا المقطع من صامتين تتوسطهما حركة قصيرة (ص+ح+ص)، ومن أمثلة هذا المقطع، المقطعان المكونان للبنية كُنتُمْ (كنْ+تُمْ)

هذه هي الأشكال المقطعية الثلاثة من المقاطع العربية، وهي الشائعة، حيث تكوّن الكثرة الغالبة من الكلام العربي.

وقد عرفت العربية شكلين آخرين من أشكال المقاطع يتكون كلّ منهما من أربعة أصوات على النحو التالي: [2]

4. المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص): يتكوّن هذا المقطع من صامتين يحصران بينهما حركة طويلة أي من [صامت + صائت طويل + صامت] ومن أمثلته: مَالْ في حالة النطق بها ساكنة.
5. المقطع الطويل المزدوج الإغلاق (ص ح ص ص): وهذا المقطع والّذي سبقه قليلا الشيوع ولا يكونان إلاّ في أواخر الكلمات وحين الوقف، ويتألف هذا المقطع من

---

[1] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 164.

[2] – المرجع نفسه، ص 166.

صامت وحركة قصيرة متلوة بصامتين أي من [صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت] ومن أمثلته : شَعْبْ (ص ح ص ص)

3- دلالة المقطع في الخطاب الشعري عند " سميح القاسم ":

يحتاج الباحث إلى تقسيم الكلام المتصل إلى مقاطع صوتية تبنى عليها في بعض الأحيان الأوزان الشعرية، وبها يعرف نسيج الكلمة في لغة من اللّغات، فإذا كانت الأصوات هي المادة الخام الّتي يتشكّل منها الكلام فإن المقاطع هي الهيكل الذي تبنى عليه هذه المادة.

وللمقاطع قيمة إشارية في إنتاج الدلالة وتكوينها كما أنّها تدعّم الخطاب الشعري بإيقاع معبّر مناسب للمحتوى والسياق والموقف.

ويمكن أن نبين دلالة المقاطع من خلال كيفية توزيعها وتنوّعها ومدى الانسجام الموجود بين هذه المقاطع الصوتية، والبنية الدّلالية للنصوص الشعرية.

وسيتم التعرّف على البنية المقطعية في بعض النماذج الشعرية من قصائد " سميح القاسم "، ورصد كميّة المقاطع وتنوعها وربطها بالبنية العميقة الّتي تتّجلى في النصّ الشعري حيث يقول الشاعر في قصيدة " أغاني الدروب ".[1]

مِنْ دُمَى الأطْفَالِ ... مِنْ ضَحَكَاتِهِمْ

مِنْ دُمُوعٍ طَهَّرَتْهَا رُوحُ رَبِّ

مِنْ زُنُود نَسّقَتْ فِرْدَوْسَهَا

دَعْوَةً فُضْلَى على أنقَاضِ حرْبِ

مِنْ قُلُوبٍ شَعْشَعتْ أشْوَاقُهَا

شَعلاً تعْبُرُ مِنْ رَحْبِ لِرحبِ

مِنْ عُيُونِ سَمَّمَتْ أحْدَاقُهَا

---

[1] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 32.

فَوْهَةُ البُرْكَانِ فِي نَظْرَةِ رُعْبِ

مِنْ جِرَاحَاتِ يُضْرَى حِقْدُهَا

مَا ابْتَنَى شَعْبٌ عَلَى أَنْقَاضِ شَعْبِ

جاءت المقاطع الصوتية لهذه الأبيات على النحو الآتي:

مِنْ / دُ/ مَلْـــ/ أَطْ / فَا/ لِ/ مِنْ / ضَ/ حَ/ كَا/ تِ/ هِمْ

ص ح ص/ ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح/صح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح ص

مِنْ / دُ/ مُو/ عنْ / طَهْـــ / هَ / رَتْ/ هَا / رُو / حُ / رَبْ/ بِ

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

مِنْ/ زُ/ نُو/ دنْ/ نَسْـــ/ س / قَتْ/ فِرْ/ دَوْ/ سَ / هَا

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

دَعْ/ وَ/ تُنْ/ فُضْ/ لَى / عَ/ لَى/ أَنْ/ قَا/ ضِ/ حَرْ/ بِ

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

مِنْ/ قُ/ لُو/ بنْ/ شَعْ/ شَ/ عَتْ/ أَشْ/ وَا/ قُ/ هَا

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

شَعْ/ لَنْ / تعْ/ بُ/ رُ/ مِنْ/ رَحْ/ بنْ/ لِ/ رْحْ/ بِ

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

مِنْ / عُ/ يُو/ نَنْ/ سَمْ/ مَ/ مَتْ / أحْ/ دَا/ قُ/ هَا

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

فَوْ/ هَ/ تُلْ / بُرْ/ كَا/ نِ/ فِي / نَظْ/ رَ/ ةِ / رُعْ/ بِ

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

مِنْ/ جِ/ رَا/ حَا/ تنْ/ يُضْ/ رَى/ حِقْ/ دُ/ هَا

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

مَبْ/ تَ/ نَى / شَعْ/ بنْ/ عَلَى / أنْ/ قَا/ ضِ / شَعْ/ بِ

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

جاء عدد المقاطع في هذه الابيات موزعا على النحو الآتي:

نوع المقطع	العدد	النسبة
المقطع القصير	37	%35.2
المقطع المتوسط المغلق	52	%49.5
المقطع المتوسط المفتوح	16	%15.2
المجموع	105	%100

يتكون النموذج المدروس من مئة وخمسة (105) مقاطع منها: سبعة وثلاثون (37) مقطعا قصيرا، حيث قدرت نسبته بـــ 35.2%، واثنان وخمسين (52) مقطعا متوسطا مغلقا بلغت نسبته 49.5%، وستة عشر (16) مقطعا من نوع المتوسط المفتوح والذي بلغت نسبته 15.2%.

ونلحظ شيوع المقطع المتوسط المغلق بكثرة، وتتميز المقاطع المغلقة بالمنع (الامتناع) والرفض بسبب وجود الصّوت الصامت في آخرها، وهو الّذي يمنع ويصدّ الهواء المندفع من التجويف الداخلي [1]، أي أنّ الهواء كان حرا طليقا مع الصائت ثمّ فجأة يتعرض للمنع من طرف الصّوت الصامت الأخير.

فورد هذا النمط من المقاطع ليعبّر عن ما يعانيه الشعب الفلسطيني من حزن وألم، حيث يقول: [2]

مِنْ / دُ/ مُو/ عنْ / طَهْـ / هَ / رَتْ/ هَا / رُو / حُ / رَبْ/ بِ

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

[1] – فخرية قادر: بنية التشكيل الصوتي للآيات الواصفة لعباد الرحمان، مجلة كلية العلوم الاسلامية، جامعة بغداد، ع 33، 2013، ص 76.

[2] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 32.

مِنْ/ جِ/ رَا/ حَا/ تنْ/ يُضْ/ رَى/ حِقْ/ دُ/ هَا

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

توحي الدموع بشدّة الحزن، كما أن توظيف الجراح دليل على الضيق واليأس، ومن شأن المقاطع المتوسطة المغلقة أن توحي لانغلاقها وانقطاع النفس معها وقصر زمن النطق بها بحالة اليأس وانقطاع الأمل.

أمّا المقطع القصير فقد تكرّر في النصّ الشعري، سبعا وثلاثين (37) مرة، ويرجع السبب في توظيفه لسهولة النطق وتميّزه بالوضوح السمعي، فتوظيفه يولّد الإحساس بالسرعة والخفّة، أمّا المقطع المتوسط المفتوح فقد ورد بنسبة قليلة مقارنة مع المقطعين السابقين.

ونلحظ من خلال هذا النموذج الشعري أنَّ الشاعر وظَّف المقاطع الثلاثة (القصيرة–المتوسط المفتوح–المتوسط المغلق) باعتبارها تمثّل أسهل المقاطع عند النطق بها، كما أنّها رتبت بطريقة منسجمة متناسقة حتى لا يستشعر القارئ بأدنى صعوبة أثناء قراءة هذه القصيدة.

ولتتبّع ملامح البناء المقطعي مرّة أخرى، اختارنا الأبيات الأولى من قصيدة " الذّي قُتل في المنفى كتب إليَّ " حيث يقول الشاعر: [1]

ذَاتَ يَومٍ فاجَأُونِي
دفَعُوا أمِي وأخْتِي جانبا
واعْتَقَلُونِي
بِوجُوهٍ فَقدَتْ ضَوْءَ الْعُيُون
يوم جاؤُوا فجْأةً

[1] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 188.

واعْتَقَلوني

والِدِي كانَ يُصَلّي

لإلَهِ الأرْضِ ، في تُرْبَةِ حقلِ

حقْلنَا المَوْروثُ من قبْلِ قُرونِ

يومً جاؤُوا فجْأةً

واعْتَقَلوني

وبَعِيدًا ... أخَذُوني

جاءت المقاطع الصوتية لهذه الأبيات على النحو الآتي:

ذاَ/ تَ / يَوْ/ منْ/ فَا/ جَ/ أُو / نِي

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

د َ/ فَ/ عُو/ أُ / مِي / وَ / أُخْ/ تِي/ جَا/ نِ / بَنْ

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

وعْ/ تَ/ قَ/ لُو / نِي

ص ح ص/ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح

بِ / وُ/ جُو/ هنْ/ فْ/ قَ/ دَتْ / ضَوْ/ أَلْ/ عُ/ يُو/ ن

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

يَوْ/ مَنْ/ جَا/ ؤُوا/ فجْ/ أَ/ تَنْ

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

وعْ/ تَ/ قَ/ لْو/ نِي

ص ح ص/ص ح/ص ح /ص ح ح/ص ح ح

وَا/ لِ/ دِي / كَا/ نَ / يُ/ صَلْ/ لِي

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

لِ /إ/ لَ/ هِل/ أرْ/ ضِ / في/ تُرْ/ بَ/ ةِ / حَقْ/ لِ

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

حَقْ/ لُ/ نَلْ/ مَوْ/ رُو / ثُ / منْ/ قَبْ/ لِ/ قُ/ رُو/ نِ

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

يَوْ/ مَنْ/ جَا/ عُوا / فَجْ/ أَ/ تَنْ

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

وعْ/ تَ/ قَ/ لُو/ نِي

ص ح ص/ص ح/ص ح /ص ح ح/ص ح ح

وَ/ بَ/ عِي/ دَنْ/ أَ/ خَ/ ذُو/ نِي

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

بلغ عدد المقاطع في هذه الأبيات اثنين وتسعين (92) مقطعا، حيث تواتر المقطع القصير تسع وثلاثين (39) مرّة، لذلك قدرت نسبته بـــ 42.8%، وتكرّر المقطع المتوسط المغلق سبع وعشرين (27) مرة بنسبة 29.6%، أمّا المقطع المتوسط المفتوح فورد خمس وعشرون (25) مرّة، بنسبة تقدر بـــ 27.4%، كما نلمح ورود المقطع الطويل مرّة واحدة، ويمكن أن نمثل لذلك وفق الجدول الآتي:

نوع المقطع	العدد	النسبة
المقطع القصير	39	%42.8
المقطع المتوسط المغلق	27	%29.6
المقطع المتوسط المفتوح	25	%27.4
المقطع الطويل المغلق	01	%1.09
المجموع	92	%100

نلمح من خلال توزيع المقاطع الصوتية للنّص الشعري غلبة المقطع القصير الذّي يتميّز بالخفة والسهولة من حيث النطق به، وهذه السمة المميزة للمقطع القصير تتناغم مع حالة الشاعر وما يعانيه من إرهاق فكري وتأزم نفسي وهو يروي تفاصيل اعتقاله، ويتجلى ذلك من خلال تواتر الكلمات التالية: (فاجأوني، دفعوا، واعتقلوني...)، فوظّف المقطع القصير لما فيه من يُسر وسهولة في الجهد النطقي حتّى يخفّف من مشقة الحديث عن تجربته القاسية، ولكن في الوقت نفسه لم يستغن الشاعر عن توظيف المقاطع المتوسطة المفتوحة، والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) يتميز بالوضوح السمعي العالي، كما يتّصف بسمة الطول التّي تتلاءم مع أصوات اللين (المدّ)، هذا ما يجعله يتناسب مع التعبير عن طول المعاناة وامتداد المأساة التي يعيشها حيث يقول الشاعر: [1]

ذا/ تَ / يو/ منْ/ فا/ جَ/ أُو / نِي

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

د / فَ/ عُو/ أُ/ مِي / و / أُخْ/ تِي/ جَا/ نِ / بَنْ

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

فهو يعبّر عن المعاناة التّي عاشها عندما أخذه الجنود من بيته لاعتقاله، ودفعوا أمّه وأخته فكلّ من الكلمات التالية: (ذَّات، فَاجَأُوني، دَفَعُوا أُمي، أُخْتي) تُوحي بامتداد الحزن والأسى، فأصوات المدّ هنا ساعدت الشاعر على التنفيس عمّا بداخله من آهات، فالنطق بهذه الكلمات فيه امتداد صوتي، وهذا الامتداد جاء في صورة أنين متصّل، عكس نفسية الشاعر المكسورة، فكانت هذه الكلمات معبّرة عن مأساته الشخصية والتّي تتمثّل في لحظة أخذه من بيته بالغصب أمام أعين والدته وأخته، كما تسهم أصوات المد في التأثير في المتلقي فتجعله يحسّ بأنين الشاعر وحزنه فيتفاعل مع أبيات القصيدة، والشاعر يختار المقاطع الصوتية التي توافق حالته الشعورية فيجسد من خلالها مشاعر الفرح أو الحزن.

[1] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 188.

فالمقطع باعتباره أصغر وحدة صوتية في السياق يتناسب غالبا مع المواقف الشعورية والسياق العام للقصيدة، كما نستنتج نسبة من الارتباط والتناغم بين البناء المقطعي والبناء الكلّي للقصيدة، ومنه فعلى الشاعر أن يختار إيقاعات تتناسب مع انفعالاته فهناك صلّة قوية ومهمة بين الشعر والموسيقى الداخلية للخطّاب الشعري.

ونلحظ من خلال هذه الأبيات، غياب المقاطع الطويلة بنوعيها، ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى " أن هذه المقاطع تعتبر الأكثر استخداما وشيوعا في الشعر العربي، لما فيها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والنفسية، في حين المقطعين الأخيرين لا يتوافقان مع الحالة الشعورية والنفسية، إلاّ في نهاية الكلام "[1]، ضف إلى ذلك أنّ المقاطع التلاثة الأولى تعتبر الأكثر شيوعا في النصوص الشعرية.

فوجود المقاطع بأنواعها داخل النص الشعري من شأنه أن يشكّل نظاما مقطعيا خاصا.

كما يتولى في نصه الشعري الموسوم بـــ " رسالة من المعتقل "، حيث يقول الشاعر:[2]

ليسَ لدَيَّ وَرَقٌ ولاَ قَلَمْ
لكِنَّنِي ... منْ شِدَّة الحَرَّ ومنْ مَرارَة الأَلَمْ
يا أَصْدِقَائِي لَمْ أَنَمْ
فَقُلْتُ: مَاذَا لَوْ تَسَامَرْتُ مَعَ الأَشْعَارْ
وَزَارَنِي منْ كُوَّة الزنْزَانَة السَّوْدَاءْ
لاَ تَسْتَخِفُّوا ... زَارَنِي وُطْوَاطْ
ورَاحَ في نَشَاطْ
يقبّلُ الجُدْرانَ في زنْزانَتِي السَّوْدَاء
حَدّثْ ... أَمَا لَدَيْكَ عَنْ عَالَمنَا أَخْبَارْ ؟ !

---

[1] – مراد عبد الرحمان، من الصوت الى النص، مرجع سابق، ص 55.

[2] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 30.

فإنّنِي يَا سيّدِي منْ مُدَّة

لَمْ أَقْرَأْ الصحُفَ هُنَا ... لَمْ أَسْمَعْ الْأَخْبَارْ

حدِّثْ عَنْ الْدُنيَا عَنْ الْأهْل عَن الأَحْبَابْ

لَكنَّهُ بلاَ جَوَابْ

جاء التقطيع الصوتي لهذه الأبيات على النحو الآتي:

لَيْ / سَ / لَ/ دَيْ/ يَ / وَ/ رَ/ قُنْ/ وَ/ لا/ قَ/ لَمْ

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

لَ /كِ/ نَ/ نِي / منْ / شِدْ/ دَ/ تلْ/ حَرْ / ر

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

و / منْ / مَ/ رَا / رَ / تلْ / أَ / لَمْ

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

ياَ / أَصْ / دِ / قَا / ئِي / لَم / أَ / نَمْ

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

فَ / قُلْ / تْ / مَا / ذَا / لَوْ / تَ / سَا / مَرْ / تُ

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

مَ / عَلْ / أَشْ / عَار

ص ح / ص ح / ص ح ص/ ص ح ح ص

وَ / زَا / رَ / ني / منْ / كُوْ / وَ / تلْ / زنْ / زَا / نَ

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

تسْ / سَوْ/ دَاءْ

ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح ص

لاَ / تَسْ / تَ / خِفْ / فُوا / زَا / رَ / ني / وُطْ / وَاطْ

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

وَ / رَا / حَ / في / نَ / شَاطْ

ص ح / ص ح ح/ ص ح/ص ح ح/ ص ح / ص ح ح ص

يُ / قَبْ / بِ / لُلْ / جُدْ / رَا / نَ / في / زنْ / زَا / نَ/ تِسْ

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

سَوْ / دَاءْ

ص ح ص/ ص ح ح ص

حَدْ / دِثْ / أَ / مَا / لَ / دَيْ / كَ / عَنْ / عَا / لَ / م /

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

نَا / أَخْ / بَارْ

ص ح ح/ص ح ص/ ص ح ص

حَدْ / دِثْ / عَ / ن/ دُن / يَا / عَنْ / نلْ / أَهْ / ل

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

عَ / نِلْ / أَحْ / بَابْ

ص ح / ص ح ص/ص ح ص/ ص ح ح ص

لَ / كنْ / نَ / هُ / بِ / لاَ / جَ / وَابْ

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

يبلغ عدد المقاطع في هذه الأبيات مئة وستة (106) مقطعا، حيث تواتر المقطع القصير ثلاث وأربعون (43) مرّة، وقدرت نسبته بـــ 40.5% ، بينما تكرّر المقطع المتوسط المغلق اثنتين وأربعين (42) مرّة بنسبة 39.6%، وورد المقطع المتوسط المفتوح إحدى وعشرين (21) مرة بنسبة 19.8%، كما ورد المقطع الطويل المغلق ثمان (08) مرّات بنسبة قدرت بـــ 7.5%.

ويمكن أن نمثّل لذلك وفق الجدول الآتي:

نوع المقطع	العدد	النسبة
المقطع القصير	43	%40.5
المقطع المتوسط المغلق	42	%39.6
المقطع المتوسط المفتوح	21	%19.8
المقطع الطويل المغلق	8	%7.5
المجموع	106	%100

استطاعت المقاطع الصوتية بأنواعها أن ترسم لوحة فنية كاملة، تعكس دلالة الحزن والشوق والحنين الّذي يحسّهم الشاعر، فجاء المقطع القصير متواترا بكثرة، لأنّه يتميز بالخفّة والمرونة باعتباره أسهل المقاطع نطقا، وتكرّر المقطع المتوسط المغلق ليدل على خيبة أمل الشاعر وشعوره بالإحباط واليأس نتيجة تواجده في السجن، ويظهر ذلك من خلال الكلمات التالية: (شدّة الحرّ ، مَرَارَةَ الأَلَمْ، زنْزَانَتِي ...)، فهذه الكلمات توحي بيأس الشاعر وحزنه، وكما عرفنا سابقا فإنّ المقطع المتوسط وما يتميّز به من انغلاق وكَبْت يجعله يتناسب مع مقاصد الأبيات التّي تعكس ما يختلج في نفس الشاعر من أشواق وحنين لأهله وأحبابه حتّى فقدانه للأمل والكآبة التّي يعيشها داخل السجن، جعلته يتصوّر في مخيلته أنّه يكلّم ذلك الوطواط الّذي زاره في السجن ويطلب منه أن يُطلعه على أخبار أهله الغائبين عنه، فجاءت هذه المقاطع المتوسطة المغلقة لتُؤكد الدلالات المقصودة.

كما نلحظ ورود المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص) في آخر أسطر الأبيات، فعلى الرغم من وروده بنسبة قليلة إلاّ أنّه حمل آهات الشاعر وحسراته على وضعه في السجن واشتياقه لذويه.

وتتلاءم هذه المقاطع الطويلة المغلقة مع الآهات الحبيسة في ذات الشاعر والّتي تخرج على شكل نفس طويل وهذا ما يتوافق مع حالات معيّنة يصوّر الشاعر من خلالها الحزن الممتدّ العميق.

فطول هذه المقاطع دلالة على طول معاناة الشاعر، كما أنَّ لهذه المقاطع الصوتية تأثير على الإيقاع العام للقصيدة، فالشعر بناء صوتي إيقاعي يتألَّف من أنساق صوتية متنوعة من بينها المقاطع باختلاف أنواعها، فالإيقاع من أهمّ ما تتميّز به النصوص الشعرية.

ثانيا: النبر ودلالته في شعر سميح القاسم:

بدأ الاهتمام بدراسة النبر في اللّغة العربية، وبُذلت من أجل ذلك جهود كان من روادها " إبراهيم أنيس " الَّذي اجتهد في استخراج مواقع النبر في العربية، مسترشدا في ذلك بتلاوة المجيدين من قراء القرآن، ووضع قواعد للنبر اللّغوي. [1]

1-مفهوم النبر:

يتشكَّل النبر من خلال الارتكاز على أحد عناصر السلسلة الصوتية الَّذي يمكن أن يكون مقطعا أو لفظا أو جملة، وينتج النبر بواسطة الشدَّة في النطق أو ارتفاع النغمة أو المدِّ. [2]

ويصف " إبراهيم أنيس " العملية الفيزيولوجية التِّي ينتج عنها النبر فيقول: " النبر هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور، نلحظ أنَّ جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطا كبيرا كما تقوى

---

[1] – الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 171.

[2] – مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، (د–ط)، (د–ت)، ص 20.

حركات الوترين الصوتيين، ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقدر مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعت الذبذبات، ويترتَّب عليه أن يصبح عاليا واضحًا في السمع".[1]

يتَّضح من خلال هذا التعريف أنَّ النطق بالمقطع المنبور يزيد نشاط أعضاء النطق، وتقوى حركات الوترين الصوتيين، وينتج عن اقتراب أحدهما من الآخر ازدياد في سعة الذبذبات ممَّا يجعل الصوت عاليًا و واضحا في السمع.

ويقول " كمال بشر" : " ومعنى هذا أنَّ المقاطع تتفاوت فيما بينها قوَّة وضعفا، فالصَّوت أو المقطع المنبور، ينطبق ببذل طاقة أكبر نسبيا، ويتطلَّب من أعضاء النطق مجهودًا أشدَّ ".[2]

ثمَّ إنَّ المرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضَّغط على مقطع خاص من كلمة ليجعله بارزا، أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة، وهذا الضغط هو الَّذي نسميه بالنبر. [3]

فالنبر إذن هو علوّ في بعض مقاطع الكلمة، مقارنة مع مقاطع أخرى، ويكون مصاحبا أحيانا بارتفاع في درجة النطق.

2-قواعد النبر:

تتجلى قواعد النبر في اللُّغة العربية من النقاط التالية: [4]

1. ينبر المقطع الأخير من الكلمة إذا كان مقطعا كبيرا، أي من أحد النوعين: ص ح ح ص، أو ص ح ص ص.
2. ينبر المقطع ما قبل الأخير، إذا كان:

---

(1) – الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 138.

(2) – علم الأصوات، مرجع سابق، ص 159.

(3) – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 273.

(4) – أحمد مختار عمر، دراسة الصَّوت اللُّغوي، مرجع سابق، ص (359-360).

أ- مقطعا متوسطا مفتوحا (ص ح ح)، أو مغلق (ص ح ص).

ب- مقطعا قصيرا (ص ح) مبدوءا من الكلمة.

3. ينبر المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير (الثالث من الآخر)، إذا كان المقطع الأخير من النوع المتوسط، والذي ما قبل الأخير من النوع القصير.

3-درجات النبر:

لا يوجد في اللّغة العربية سوى ثلاث درجات من النبر هي: [1]

1. **النبر القوِّي:** لنأخذ مثالا على ذلك: كَتَبَ، الكلمة مكوّنة من ثلاثة مقاطع وهي: كَ+تَ+بَ، عند قراءة الكلمة حيث يكون نطق صوت كَ بارتكاز أكبر على هذا الحرف مقارنة بالحرفين تَ+بَ، اللّذين يشكِّلان مع الحرف كلمة، كَتَبَ وقس على هذا المنوال المقطع الأول في كل الكلمات الآتية: جَلَسَ، قَرَأَ، ذَهَبَ، وهو ما يقابل النبر الأوَّلي عند "تمام حسان ".

2. **النبر الوسيط:** ويكون الارتكاز فيه على المقطع الثالث للكلمة ذات المقاطع الثلاثة، مثال: مُسْتَقْبَلْ، فالكلمة تشتمل على ثلاثة مقاطع هي: مُسْ/تَقْ/بَلْ، فاعد يكون من اليسار إلى اليمين، وبذلك فالنبر الوسيط يقع على مقطع مُسْ، أو النبر القوي على المقطع تَقْ، أي المقطع الثاني من اليسار إلى اليمين.

3. **النبر الضعيف:** يقع على المقطع الأول من الكلمة بَلْ، ويقع على حرف السين في كلمة جَلَسَ.

---

[1] - عبد القادر شاكر: علم الأصوات العربية " علم الفونولوجيا "، دار الكتب العلمية، لبنان، (د-ط)، 1971، ص 73.

4-دلالة النبر في الخطاب الشعري عند " سميح القاسم ":

رغم أنّ اللّغويين العرب القدامى لم يعرضوا للنبر في كتاباتهم إلاَّ أنَّ ذلك لا يعني أنَّ اللُّغة العربية لا تعرفه، فقد نبَّه الكثير من علماء اللُّغة العرب إلى ضرورة دراسة النبر لما فيه من أثر في اختلاف المعنى وتنوُّعه، وتوظيفه للكشف عن جماليات النصوص ومكامن الشعرية فيها.

ويوضّح مراد "عبد الرحمان مبروك" أهمية النبر الإيقاعية والصوتية بقوله: " ومن خلال بيان مواضع النبر في النصِّ على المستوى الانفرادي يتضَّح التشكيل الإيقاعي للنَّص عن طريق التماثل الصوتي للمقاطع الّتي هي موضع النبر، ومن خلال اللُّغة المنطوقة للنصِّ يمكن توضيح التماثل الصوتي للنبر السياقي، وتتشكَّل وظيفة النبر في هذه الحالة في أمرين: الأول الوقوف عند جماليات التشكيل الإيقاعي للنص، والثاني توكيد المعنى من خلال الضغط الصوتي على بعض المقاطع أو الكلمات ". [1]

ويرى عبد القادر عبد الجليل : " أنَّ النبر في العربية يلعب دورا دلاليا في توجيه المعنى [2]، أي أنَّه يحمل مدلولا يعمل على تأكيد الدلالة وإقرارها.

وسنمثِّل لهذه الظاهرة الصوتية من خلال نماذج من شعر " سميح القاسم "، حيث يقول في النصِّ الشعري الموسوم بـــ: " السلام ".[3]

لُيُغنِّ غَيْرِي لِلْسَلاَمْ

وهُناكَ خَلْفَ حَوَاجِزِ الأسْلاَكِ ... فِي قَلْبِ الظَلاَمْ

جَثُمَتْ مَدَائِنُ خِيَامْ

ويمكن أن نجسد المقاطع الواردة في هذا المقطع الشعري و وقوع النبر من خلال الجدول الآتي:

---

(1) – من الصوت إلى النصِّ، مرجع سابق، ص 109.

(2) – الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص 224.

(3) – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 43.

الكلمة	المقاطع	وقوع النبر
لُيُغنِّ	ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)(غنْــ)
غَيْرِي	ص ح ص/ص ح ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)(غيْــ)
لِلْسَلاَمْ	ص ح/ص ح/ص ح ح ص	وقع النبر على المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)(لاَمْ)
هُنَاكَ	ص ح/ص ح ح/ص ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)(نَا)
خَلْفَ	ص ح ص/ص ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)(خَلْــ)
حَوَاجِزِ	ص ح/ص ح ح/ؤص ح/ص ح ص	وقع النبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)(وا)
أَسْلاَكِ	ص ح ص/ص ح ح/ص ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)(لاَ)
قَلْبِ	ص ح ص/ص ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)(قلْــ)
ظَلاَم	ص ح/ص ح ح/ص ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)(لاَ)
جَثُمَتْ	ص ح/ص ح /ص ح ص	وقع النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)(مَتْ)

مَدَائِنُ	ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)(دَا)
خِيَامْ	ص ح/ص ح ح ص	وقع النبر على المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)(يَام)

يتَّضح من خلال هذا الجدول أنَّ النبر وقع على ثلاثة أنواع من المقاطع وهي: المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، والمقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)، حيث تكرَّر المقطع المتوسط المغلق ست مرات وتكرَّر المقطع المتوسط المفتوح خمس مرات، أمَّا المقطع الطويل المغلق فلم يرد إلاَّ مرّة واحدة، ونلحظ أنَّ النبر كان على المقاطع المتوسطة بنوعيها أكثر من غيرها من المقاطع الأخرى، فالمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) وقع النبر عليه ليعبِّر عن الألم المكبوت في نفس الشاعر، باعتبار أنَّ المقطع المتوسط يوحي بالانغلاق وانقطاع النَّفس في حال النطق به، وهذا ما يدلّ على شدَّة ضيق الشاعر، ويظهر ذلك من خلال توظيفه لبعض الكلمات مثل: (لُيُغنِّ ، غَيْرِي ، خَلْفَ ، قَلْبِ جَثُمَتْ)، فالارتكاز على المقطع المتوسط المغلق في هذه الكلمات يوحي بانغلاق السبيل أمام الفلسطنيين في استرجاع أرضهم .

أمَّا النبر الواقع على المقطع المتوسط المفتوح فجاء ليعبّر عن الآهات والمعاناة، فالشاعر يحِنُّ إلى فلسطين وأجوائها الجميلة، ويتحسّر على الوضع الذي أصبحت عليه، حيث دمّر المستعمر كل المدائن وخرَّب بيوتها، ويمكن أن نمثِّل لذلك من خلال ورود الكلمات التالية: (لِلْسَلاَمْ، هُناكَ ، حَوَاجِز ، الأَسْلاَكِ).

ولعلَّ وقوع النبر على هذه المقاطع دون غيرها، قد ترك أثرا بالغا في نفس المتلقي، كما عمل على تكثيف الدلالات والمعاني.

ويقول في نصّه الشعري الموسوم بـــ: " رسالة من المعتقل "[1]

وَ زَارَنِي مِن كُوَّةَ الزِنزَانةِ السَوْدَاءْ

لا تستَخِفُوا ... زارَنِي وُطْوَاطْ

و رَاحَ فِي نَشَاطْ

يقبّلُ الجُدْرانَ في زنْزانَتِي السَوْدَاءْ

حَدِّثْ ... أَمَا لَدَيْكَ عَنْ عَالَمِنَا أَخْبَارْ

تتضح طبيعة المقاطع الواردة في هذه الأبيات ووقوع النبر من خلال الجدول الآتي:

الكلمة	المقاطع	وقوع النبر
وَ زَارَنِي	ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)(زا)
مِنْ	ص ح ص	وقع النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)(من)
كُوَّةِ	ص ح ص/ص ح/ص ح	وقع النبر على المقطع القصير (ص ح)(وَ)
زِنْزَانةِ	ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ص ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)(زَا)
سَوْدَاءْ	ص ح ص/ص ح ح ص	وقع النبر على المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)(دَاءْ)
زَارَنِي	ص ح ح/ص ح /ص ح ح	وقع النبر على المقطع القصير (ص ح)(رَ)

[1] – ديوان سميح القاسم، مصدر سابق، ص 30.

وُطْوَاطْ	ص ح ص/ص ح ح ص	وقع النبر على المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)(وَاطْ)
وَ رَاحَ	ص ح/ص ح ح/ص ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)(رَا)
فِي	ص ح ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)(فِي)
نَشَاطْ	ص ح/ ص ح ح ص	وقع النبر على المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)(شَاَطْ)
يُقَبِّلُ	ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص	وقع النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)(قَبْ)
أَمَا	ص ح / ص ح ح	وقع النبر على المقطع القصير (ص ح)(أَ)
لَدَيْكَ	ص ح/ص ح ص /ص ح	وقع النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)(دَيْ)
عَنْ	ص ح ص	وقع النبر على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)(عَنْ)
عَالَمِنَا	ص ح ح/ص ح /ص ح/ص ح ح	وقع النبر على المقطع القصير (ص ح)(عَ)
أَخْبَارْ	ص ح ص/ص ح ح ص	وقع النبر على المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)(بَارْ)

استطاع الشاعر من خلال النبر على هذه المقاطع بأنواعها المختلفة أن يضفي دلالة الحزن من خلال هذه الأبيات، حيث وقع النبر على المقطع الطويل المغلق خمس مرات ليوحي بطول الفترة التي عاناها الشاعر، ووقوع النبر على المقاطع المغلقة في آخر الأسطر الشعرية سمح بوضوح آنات الشاعر وآهاته، كما جاء منسجما مع طول الإحساس بتلك المصاعب التي لازمته، ويظهر ذلك من خلال ورود الكلمات التالية: (أَخْبار، سَوداء، وطْواط). وورود النبر على المقطع المتوسط المفتوح أربع مرات، وجاء النبر على المقطع المتوسط المغلق خمس مرات، ووظَّف الشاعر النبر على هذين المقطعين ليؤكِّد على الحزن والكآبة التِّي يعيشها وهو بين جدران السجن وحيد يقتله الشوق والحنين إلى أهله الغائبين عنه ، ومن الكلمات التي تدلّ على ذلك: (زارَني، زنْزانَتِي، السَوْدَاءْ، وُطْوَاطْ)، ولهذه الكلمات المشتركة في موضع النبر على المقطع المتوسط المغلق دلالة على القيد والأسر.

ولنمثل لدلالة النبر على الكلمة، اختارنا النصَّ الشعري الموسوم بـــ: " تقدّموا "، حيث يقول الشاعر: [1]

تَقَدَّمُوا تَقَدِّمُوا
كُلُ سَمَاءٍ فَوْقَكُمْ جَهَنَّمُ
وكُلُ أَرْض تَحْتَكُمْ جَهَنَّمُ
تَقَدَّمُوا
يَمُوتُ مِنَّا الْطِفْلُ وَالْشَيْخُ
ولاَ نَسْتَسْلِمُ
تَسْقَطُ الأُمُ عَلَى أبْنَائِهَا القَتْلَى
ولاَ تَسْتَسْلِمُ

[1] – الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، مصدر سابق، ص 406.

تَقَدَّمُوا بِنَاقِلاَتِ..... جُنْدِكُمْ

ورَاجِمَاتِ حِقْدِكُمْ

عند قراءتنا أو سماعنا لهذه الأبيات، نجد أن النبر يتجسد من خلال تواتر الكلمات التالية: (جهنّم ، جهنّم ، لا تستسْلِم، لا تستسْلِم ، حِقْدَكم) فعند نطقنا لها الكلمات تتصاعد نبرة الصوت، فهي موضع الارتكاز الَّذي يتَّضح فيه السمع أكثر من غيره من الكلمات المجاورة، وإذا تعمقنا في دلالة هذه الكلمات وجدنا أنَّ الشاعر أراد أن يوصل رسالة للعدو الصهيوني، وهي أن أبناء فلسطين لن يستسلموا مهما كانت الظروف.

فنجد الشاعر يرتكز على كلمة (لا تَسْتَسْلِمُ) حيث يؤكِّد أنَّ شعب فلسطين لن ينهزم أمام العدو، ووجود كلمات منبورة دون غيرها مثل: (تَقَدَّمُوا، جَهَنَّمُ، جَهَنَّمُ) دليل على أن الشاعر في أعلى درجات سخطه من العدو الظالم المستبد، وفي الوقت نفسه تظهر في هذه الكلمات نبرات تدلّ على الجرأة وعدم الخوف، وبهذا لعب النبر دورا بارزا في توجيه المعنى وتأكيد الدلالة وإقرارها، فالكلمات التِّي يقع عليها النبر تجذب انتباه السامع وتتأكد قيمتها عنده فيتأثر بما يسمع، وهي بمثابة الكلمات المفتاحية التِّي تساعده على معرفة غايات الشاعر ومقاصده، ومن خلال هذه الأبيات يتَّضح أنَّ سميح القاسم استطاع أن يوظِّف النبر في التعبير عن الدلالات التّي تحملها المقطوعة الشعرية.

خاتمة

خاتمة

بعد هذه المحطة العلمية والفصول اللُّغوية التي وقفنا عندها لتحديد العلاقة بين الأصوات ودلالتها في شعر " سميح القاسم "، كان لابد أن نستعرض أهم النتائج التي تمَّ الوصول إليها والتِّي يمكن إيجازها في النقاط التالية:

1- يتبين من خلال هذا البحث المجهود العلمي الكبير المبذول من طرف علماء العربية القدماء في وصف النظام الصَّوتي للغتهم، حيث قاموا بتحديد مخارج الأصوات وصفاتها، وبيَّنوا كيفية حدوثها، وطرق تجاوزها وتناسبها مع بنية الكلمة والسياق النصِّي.

2- مصطلح الصوائت يرادف مصطلح الحركات عند علماء العربية، وكلاهما يشير إلى الفتحة والضمة والكسرة، وهي حركات أو مصوتات قصيرة، وإلى ألِف المدِّ، و واو المدِّ، وهي حركات أو مصوتات طويلة.

3- كان للصوائت دورا كبيرا في تنوُّع الدلالة، فتأتي منسجمة مع المعنى الَّذي يقصده الشاعر، حيث وظَّفها " سميح القاسم " للتعبير عمَّا بداخله من أحاسيس ومشاعر وإيصالها للمتلقي، فاستخدم الكسرة للدلالة على معاني الحزن والضعف والانهزام، وكانت الفتحة بنوعيها –القصيرة والطويلة- أكثر الحركات تواترا في النماذج الشعرية المدروسة، كونها تتميَّز بالوضوح و البروز، في حين تواترت الضمَّة بنسبة ضئيلة.

4- وظَّف الشاعر الصوائت الطويلة خاصة الألف لما فيها من امتداد واتساع ليعبِّر من خلال تواترها عن حالات الحزن وطول المعاناة.

5- أدت الصوامت (الحروف)، دورا بارزا في الكشف عن المشاعر والأحاسيس الكامنة لدى الشاعر، لما تتميَّز به من ملامح تمييزية تجعل كل صوت مختلفا عن الآخر، وكانت الأصوات المجهورة أكثر حضورا من الأصوات المهموسة، وذلك لتوافقها مع رغبة الشاعر في الإفصاح عن معاناة الشعب الفلسطيني، وإظهار عدوانية الاحتلال وقسوته، فجاء توظيفها مناسبا لهذه الدلالات.

6- يرتبط عدد المقاطع الصوتية وأنواعها بالحالة النفسية للشاعر، لذلك كان تواتر المقاطع القصيرة في النماذج الشعرية المدروسة أكثر من المقاطع الصوتية الأخرى، باعتباره المقطع الأكثر استخداما في الشعر العربي، لما يتميّز به من خفة وسهولة، وجاء

المقطع المتوسط المغلق ليدل على المشاعر الحزينة والمكبوتة في نفسية الشاعر، وتكرِّر المقطع المتوسط المفتوح ليدل على طول المعاناة، والتعبير عن الآهات الحبيسة لما يتميَّز به من طول وامتداد في النطق، وهذا ما ساعد الشاعر للتنفيس عمَّا بداخله، في حين جاءت المقاطع الطويلة بتوعيها بنسبة ضئيلة.

7- أثَّر النبر في اختلاف المعنى وتنوُّعه ، فوجوده يكشف عن جماليات النصوص ومكامنها الشعرية، فكان النبر على المقاطع باختلاف أنواعها وعلى الكلمات متناسبا مع الدلالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي.

8- استطاع " سميح القاسم " أن يؤكد أنَّ للصَّوت قيمة دلالية، وأنَّ ثمَّة علاقة طبيعية بين الدال والمدلول، ولكن إدراكهما لا يتيسر إلاَّ لمن خبر أصوات العربية واستحضر خصائصها الطبيعية والوظيفيَّة.

9- يكتسب الصَّوت أهمية خاصة في الشعر العربي، وعليه يقوم الإيقاع في تشكيل البنية الصوتية بتآزر الإيقاعات والكلمات والصور وفق نسب جمالية عن طريق انتظام أصوات ومقاطع بعينها.

وفي الختام نأمل أن تظلَّ مساعي الجهد المبذول في الدرس الصَّوتي متواصلة، قصد الكشف عن أسراره ونرجو أن تكون قد وفَّقنا ولو بالشيء القليل في الإحاطة والإلمام بعناصر البحث .

ملحق

1-حياة الأديب سميح القاسم وأعماله:

1-1-حياته:

ولد الشاعر سميح محمد القاسم محمد الحسين يوم 1939/05/11 في مدينة الزرقاء في الأردن، حيث كان والده يعمل ظابطا في قوة الحدود التابعة للجيش البريطاني في الأردن و هو ينحدر من أسرة درزية عريقة تعود جذورها إلى العهد الأيوبي.[1]

أنهى سميح القاسم دراسته الإبتدائية في مدرسة الرامة وانتقل لمتابعة دراسته الثانوية في مدينة الناصرة، حيث زامل العديد من الطلاب الوافدين في قرى عربية عديدة للدراسة في القاهرة، وتصادق مع شعراء وكتاب ناشئين مثل: "توفيق فياض"، " شكيب جهشان" ، " جمال قعوار "... وآخرون.

وخلال الدراسة الثانوية بدأت مواهب الإبداع الشعري تتفتح عند سميح القاسم بمقطوعات شعرية يكتبها على دفاتر، وفي الرسائل الجميلة التِّي يرسلها لأصدقائه، وقد شكَّل مع الزملاء الموهوبين حلقات أدبية يعرض كل منهم ما أبدع. توفِّي القاسم بتاريخ 19 أغسطس 2014.[2]

1-2-أعماله:

أصدر سميح القاسم خمسة وستين عملا إبداعيا، ما بين ديوان الشعر والسربية والمسرحية الشعرية والرواية والمقالات النثرية، وصدرت مجموعاته الناجزة في سبعة

---

[1] – سامي يوسف أبو زيد: الأدب العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 298.

[2] – ياسين كتاني: موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، مجمع القاسمي للغة العربية، فلسطين، (د-ط)، 2011، ص 23.

مجلدات في عدة طبعات، ومن عدة دور نشر في القدس، والقاهرة وبيروت، كما ترجم العديد من القصائد إلى اللغة العربية.

صدرت الترجمات العديدة للكثير من قصائده في معظم اللّغات المعروفة، ودراسات جامعية كتبت عن إبداعه في العديد من الجامعات والمعاهد الأكاديمية في العالم.

حصل " سميح القاسم " على جوائز عديدة مثل: جائزة (غار الشعر) من إسبانيا، وعلى جائزتين من فرنسا عن مختاراته التي ترجمها إلى الفرنسية الشاعر والكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي، وعلى (وسام القدس للثقافة) من الرئيس الفلسطيني المرحوم (ياسر عرفات)، وعلى جائزة الشعر من وزارة الثقافة الفلسطينية. [1]

وقدم سميح القاسم من الأعمال التي تنوعت بين الشعر والقصائد ومن أهمها: قصائد مواكب الشمس، قصائد أغاني الدروب، قصائد دَمِّي على كفّي، قصائد دخان البراكين، قصائد سقوط الأقنعة، ويكون أن يأتي طائر الرعد، قصائد إسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل ...إلى جانب العديد من الأعمال .

[1] – ياسين كتاني: موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، مرجع سابق، ص 30.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

اولا: المصادر:

- سميح القاسم:

1. ديوان سميح القاسم ، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987.
2. الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، ج3، دار سعود الصّباح، القاهرة، مصر، 1992.

ثانيا: المراجع العربية:

1-المراجع القديمة:

- ابن جني (أبو الفتح عثمان):

3. سرّ صناعة الإعراب، ج1، تح/حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2، 1993.
4. الخصائص، ج1 ، تح/ محمد علي النجار، المكتبة العلمية، (د- ط)، (د – ت).

- ابن سنان (ابن سنان الخفاجي):

5. سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية, بيروت، لبنان، ط1، 1982.

- ابن سينا (أبو علي الحسين):

6. أسباب حدوث الحروف، تح/ محمد حسن الطيّان ويحيى مير علم، مطبوعات مجمع اللّغة العربية، دمشق، سوريا، (د-ط)، 1983م.

2-المراجع الحديثة:

- إبراهيم أنيس:

7. الأصوات اللغوية ، مكتبة النهضة ، مصر، (د-ط)، (د-ت).
8. دلالة الألفاظ مكتبة، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1986م .
9. في اللّهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1990.

- إبراهيم خليل عطية:

10. في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، (د–ط)، 1983م.

- إبراهيم عبد الرحمان:

11. قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، لبنان، (د–ط)، 1987.

- أحمد مختار عمر:

12. علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1980م.

13. دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (د – ط)،1997م .

- تامر سلُّوم:

14. نظرية اللّغة والجمال في النقد الأدبي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1983.

- تمّام حسّان:

15. اللّغة العربية مبناها ومعناها، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، (د– ط)، 1994م

- حازم علي كمال الدين:

16. دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

- حامد بن أحمد بن سعد الشنبري:

17. النظام الصوتي للغة العربية دراسة وصفية تطبيقية، مركز اللّغة العربية، القاهرة، مصر، (د–ط)، 2004.

- حسن عباس:

18. خصائص الحروف العربية ومعانيها، إتحاد الكتب العرب، دمشق، سوريا، (د–ط)، 1998.

- رمضان عبد التّواب:

19. المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، (د–ت).

- رمضان عبد الله:

20. أصوات اللغة العربية بين الفصحى والعامية، مكتبة بستان المعرفة طباعة والنشر والتوزيع الكتب، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

- سامي يوسف أبو زيد:

21. الأدب العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2014.

- صالح سليم الفاخري:

22. الدلالة الصوتية في اللّغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، (د- ط)، (د- ت).

- عبد الصبور شاهين:

23. المنهج الصّوتي للبنية العربية ، "رؤية جديدة في الصرف العربي" ، مؤسسة الرسالة، (دط)، 1980، بيروت، لبنان.

24. أثر القراءات في الأصوات والنحو، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

- عبد العزيز الصايغ:

25. المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

- عبد العزيز علاّم وعبد الله ربيع محمود:

26. علم الصوتيات، مكتبة الرشد ناشرون الرياض، السعودية، (د-ط)، 2009.

- عبد الفتاح عبد العليم البركاوي:

27. مقدمة في علم أصوات العربية، القاهرة، مصر، ط 3، 2003.

- عبد القادرأبو شريف، حسن لافي وداوّد غطاشة:

28. علم الدّلالة والمعجم العربي، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1989م .

- عبد القادر شاكر:

29. علم الأصوات العربية " علم الفونولوجيا "، دار الكتب العلمية، لبنان، (دط)، 1971.

- عصام نور الدين :

30. علم الأصوات اللّغوية، " الفونيتكا " ، دار الفكر اللبناني، بيروت ، لبنان، ط1، 1992م .

- فايز الدّاية :

31. علم الدلالة العربي، " النظرية والتطبيق" ، دار الفكر، دمشق سوريا ، ط2، 1966م.

- فتح الله أحمد سليمان:

32. مدخل إلى علم الدلالة، دار الناشر مكتبة الأداب، القاهرة، مصر، ط1، 1991م.

- كمال بشر:

33. علم اللّغة العام، دار المعارف، مصر، ط5، 1979.

34. علم الأصوات: دار غريب، القاهرة، مصر، (د–ط)، 2000.

- مراد مبروك عبد الرحمان:

35. من الصوت إلى النّص، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د–ط)، 2002.

- محمد جواد النوري:

36. فصول في علم الأصوات، مطبعة النصر التجارية، نابلس، فلسطين، ط1، 1991.

- محمد حماسة عبد اللطيف:

37. النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

- محمد داود:

38. الصوائت والمعنى في العربية، "دراسة دلالية ومعجم"، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د–ط)، 2001.

- محمدعلي الخولي:

39. علم الدلالة، " علم المعنى " ، دار الفلاح للنشروالتوزيع، الأردن، (د–ط)، 2001.

- محمد فضل :

40. الأصوات اللّغوية، دار المسيرة للنشر، عمان، (د–ط)، 2012.

- محمد القماطي:

41. الأصوات و وظائفها، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا، (د–ط)، 1986م.

- محمود السعران:

42. علم اللّغة " مقدمة للقارئ العربي"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،(د–ط)،(د–ت).

- محمود عكاشة :

43. الدلالة اللّفظية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، (د – ط)، 2002م.

44. " التحليل اللّغوي في ضوء علم الدلالة " دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والمعجمية "، دار النشر للجامعات القاهرة، مصر، ط1، 2005.

- مصطفى السعدني:

45. تأويل الأسلوب، قراءة حديثة في النقد القديم، مركز الدراسات للطباعة، الإسكندرية، مصر، (د–ط)، (د–ت).

- ممدوح عبد الرحمان

46. القيمة الوظيفية للصوائت، دراسة لغوية، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، مصر، (د–ط)، 1998م.

- منصور الغامدي :

47. الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، السعودية، ط1، 2001.

- هادي نهر:

48. علم الأصوات النطقي " دراسة وصفية تطبيقية "، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2001.

49. علم الدلالة التطبيقية، " في التراث العربي "، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2007م.

- ياسين كتاني:

50. موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، مجمع القاسمي للغة العربية، فلسطين، دط، 2011.

3-المراجع المترجمة:

51. برتيل مالبرج : علم الأصوات، تر/عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، مصر، (د-ط)، (دت).

ثالثا: المعاجم:

- إبراهيم أنيس وآخرون:

52. المعجم الوسيط، ج1، دار العودة، القاهرة، مصر، ط2، 1976.

- ابن دريد (أبو بكر محمد):

53. جمهرة اللّغة، تح/رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، لبنان، (د-ط)، 1987.

- ابن فارس (أبو الحسن أحمد):

54. مقاييس اللّغة، مج 2، دار الكتب العلمية، بيروت، (د- ط)، (د- ت).

55. مقاييس اللّغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ، 1999.

- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين):

56. لسان العرب، مج 11، دار صادر، بيروت، لبنان، (د-ط)، 1990م.

- الجاحظ (أبو عثمان عمرو)

57. البيان والتبيين، تح/عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي القاهرة، مصر، ط7، 1998.

- الجرجاني (الشريف):

58. التعريفات، تح/صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع القاهرة، مصر،(د-ط)، (د-ت)

- الخليل (بن أحمد الفراهيدي):

59. العين، تح/ مهدي المخزومي و إبراهيم السمرائي، ج1، (د-ط).

رابعا: الدوريات:

60. فخرية قادر، بنية التشكيل الصوتي للآيات الواصفة لعباد الرحمان، مجلة كلية العلوم الاسلامية، جامعة بغداد، ع 33، 2013.

61. محمد خويلد: ماهية الدلالة الصّوتية، الأثير مجلة الأداب واللّغات، ورقلة، الجزائر ع2، ماي 2003.

خامسا : الرسائل :

62. مؤمنات الشامي: الايقاع في شعر نزار القباني، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، سوريا، 2001-2002.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الشكر والعرفان	
الإهداء	
مقدمة	أ–د
مدخل نظري : ضبط المصطلح وتحديد المفهوم	**2–14**
1–مفهوم الصوت	2
1–1–مفهومه لغة	2
1–2–مفهومه اصطلاحا	3
1–2–1–مفهومه عند القدماء	3
1–2–2– مفهومه عند المحدثين	5
2–مفهوم الدّلالة	7
2–1– مفهومها لغة	8
2–2– اصطلاحا	8
3–العلاقة بين اللّفظ والمعنى	10
3–1– رأي اليونانيين	10
3–2– رأي علماء اللّغة العرب القدماء	11
3–3– رأي العرب والغرب المحدثين	12
4–الدّلالة الصوتية	12
الفصل الأوَّل: الفونيمات التركيبيَّة ودلالتها	**16–50**
أوَّلا: الصوائت ودلالتها	16
1–مفهوم الصوائت	16
2–خصائص االصوائت	18
3–دلالة الصوائت	19
4–دلالة الصوائت في الخطاب الشعري عند " سميح القاسم "	20
ثانيا: الصوامت ودلالتها	26

1-مفهوم الصوامت	26
2-مخارج الأصوات	27
3-صفات الأصوات ودلالتها في الخطاب الشعري عند " سميح القاسم "	29
3-1-الجهر والهمس	29
3-2-الانفجار والاحتكاك	34
3-3- الإطباق والانفتاح	39
3-4 -التكرير	42
3-5 -الصفير	45
3-6-الغنّة	48
الفصل الثاني : الفونيمات فوق التركيبيَّة ودلالتها	**75-52**
أوّلا: المقطع الصوتي ودلالته في شعر سميح القاسم	52
1-مفهوم المقطع	52
2-أنواع المقاطع	54
3- دلالة المقطع في الخطاب الشعري عند " سميح القاسم	55
ثانيا: النبر ودلالته في شعر سميح القاسم	66
1-مفهوم النبر	66
2-قواعد النبر	67
3-درجات النبر	68
4-دلالة النبر في الخطاب الشعري عند " سميح القاسم	69
خاتمة	78-77
ملحق	81-80
قائمة المصادر والمراجع	89-83
فهرس الموضوعات	92-91

الملخص :

يتناول هذا البحث دراسة البنية الصّوتية ودلالتها في شعر " سميح القاسم "، وتسعى من خلال ذلك إلى الكشف عن العلاقة بين الصّوت والدّلالة من خلال الوقوف على مكوّنات البنية الصّوتية وما تؤدّيه من دلالات، وقد اقتضت هذه الدراسة تبني المنهج الوصفي الّذي يقوم على الوصف والإحصاء.

ويتأسّس هذا البحث على خطة منهجية ارتأينا أن تقسّم إلى: مقدمة ومدخل نظري يتلوهما فصلين تطبيقيين تذيّلهما خاتمة وملحق، وقد أبرزنا من خلال هذه التقسيمات الملامح التمييزيّة للصّوائت والصّوامت، إلى جانب ظواهر صوتيّة أخرى مثل المقطع والنّبر، وما تتركه من آثار صوتيّة، والتّي من شأنها أن تكشف خصوصيّات الخطاب الشعري عند "سميح القاسم ".

Résume

Cette recherche porte sur l'étude de la structure acoustique et de l'importance dans la poésie de « Samih al-Qasim, » et cherche à travers elle pour révéler la relation entre le son et le sens en se tenant debout sur la structure acoustique et le jeu de composants de la sémantique, cette étude a nécessité l'adoption de l'approche descriptive, qui est basée sur la description et les statistiques.

La justification de cette recherche sur un plan systématique, nous avons décidé de diviser en: Introduction et approche théorique réussi par deux parties et Conclusion et l'extension, a été mis en évidence par ces divisions caractéristiques discriminatoires des Voyelles et consonnes, ainsi que d'autres phénomènes sonores tels que la syllables et le stress, et laisser les effets sonores, ce qui serait les particularités du discours poétique révèlent quand « Samih al-Qasim »