الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de L'enseignement Supérieure et de La Recherche Scientifique

جامعة 8 ماي 1945قالمة — Université 08 Mai 1945–Geulma

كلية الآداب واللغات — Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللّغة والأدب العربي — Département Langue et Lettre arabe

الرقـــــم:..... — N°:.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماســـــــــــــتر

(تخصّص:صوتيات وعلوم اللّسان العربي)

الأصوات ودلالاتها في شعر إيليا أبو ماضي
قصيدة"فلسفة الحياة" أنموذجا.

مقدّمـــــة من قبل الطالبة: رزيقة عبادليــة

تاريخ المناقشة: 22-06-2017

الاســـــم واللـــقب	الصفة والرتبـــــة	الجامعـــــة
الطاهر عفيف	رئيسا أستاذ مساعد "أ"	جامعة 8 ماي 1945–قالمة
جمال بن دحمان	مشرفًا ومقررًا أستاذ مساعد "أ"	جامعة 8 ماي 1945–قالمة
عبد الغني بوعمامة	ممتحنا أستاذ مساعد "أ"	جامعة 8 ماي 1945–قالمة

السنة الجامعية: 2017/2016

الإهـــــداء

بسم الله الرحمان الرحيم

"رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي وَيسِّرْ لِي أَمْرِي وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي يَفْقَهُوا قَوْلِي "

«صدق الله العظيم»

إلهي لا يطيب اللّيل إلاّ بشكرك ولا يطيب النّهار إلاّ بطاعتك

إلى نبيّ الرّحمة ونور العالمين

إلى من إذا عشت الدّهر لن أوّفي حقّهما والديّ الكريمين

إلى من يعود الفضل إليهما بعد الله في بلوغي هذه الدّرجة من العلم

إلى كل من تصلني بهم وشائج الرّحم

إلى فلذات كبدي إسلام ، وائل ، إكرام ، هديل إلى إخوتي وأخواتي: ليلى ، مالك ، الغالية ، يزيد ، فضيلة ، راضية ، سفيان ، أميرة

إلى زوجي الذي وقف معي في السرّاء والضرّاء

أهدي ثمرة هذا الجهد

شكر وتقدير

"كن عالمًا ..فإن لم تستطع فكن متعلمًا ، فإن لم تستطع فأحبّ العلماء ، فإن لم تستطيع فلا تبغضهم"

بعد رحلة بحث وجهد واجتهاد تكلّلت بإنجاز هذا البحث ، نحمد الله عزّ وجلّ عل نعمته التي منّ بها علينا فهو العليّ القدير

وأتقّدم بالشّكر والامتنان للأستاذ الفاضل

"جمال بن دحمان"

الذي تابع معي مشقّة هذا البحث من أوّله إلى آخره

ولم يبخل عليّ بنصائحه ومعارفه القيّمة طيلة فترة إنجازه

كما أتقدم بالشّكر الجزيل لكل من الأستاذ "**بوعمامة عبد الغاني**" والأستاذ "**الطاهر عفيف**" اللّذان قبلا مناقشة هذا البحث وكرّسا لي زمنًا من وقتهما الثمين لمناقشته وإخراجه إلى النّور

إلى أساتذة اللّغة والأدب العربي الذّين تابعوا معنا هذه المسيرة الشاقّة إلى

أن وصلنا إلى برّ الأمان

إلى الذين كانوا عونًا لنا في بحثنا هذا ونورًا يضيء الظّلمة التي كانت تقف أحيانا في طريقنا إلى من زرعوا التفاؤل في قلوبنا فلهم منا كلّ الشّكر

فهرس المحتويات

العنـــــــوان **الصفحـــــة**

الإهـــــــــداء

شـــــكر وتقدير

مقدمـــة .....أ- هـ

مدخـــــل تمهيدي : علاقة الصوت بالدلالة.....7-14

فصل أوّل : الفونيمات التركيبيّة وفوق التركيبيّة وصلتها بالدلالة.

أولا : الفونيمات التركيبيّة 17

1-الأصوات الصامتة.....17

أ-عدد الصوامت في العربيّة.....18

ب-صفات الصوامت ودلالاته.....19

ج-دلالة الصوامت منفردة.....20-27

د-دلالة الصوامت المركّبة.....27-29

2-الأصوات الصائتة.....29-32

- دلالة الصوائت الطويلة.....32-33

ثانيا : الفونيمات فوق التركيبيّة.....33

1-المقطع ودلالته.....33

أ-تعريفه.....33

لغة.....33

اصطلاحا.....34

عند العرب.....34

عند الغرب.....35
ب-أنواع المقاطع في العربيّة.....36- 37
ج-دلالة المقطع..... 38-39
2- النّبر ودلالته.....40
أ- تعريف النّبر لغةً واصطلاحاً.....40-41
1-نبر الكلمة.....42-43
2-نبر الجملة 43-45
ب-قوانين النّبر.....45
3-التّنغيم و دلالاته.....46
أ- تعريفه لغةً و اصطلاحاً 46
ب- دلالة التنغيم..... 47-50
فصل ثان: دلالة الأصوات في قصيدة "فلسفة الحياة" دراسة تطبيقية.
أوّلا: التعريف بالشّاعر إيليا أبو ماضي
1- حياته.....53
2-هجرته.....54
3- مصادر ثقافة الشاعر.....54
4- رحلته مع التفاؤل 55
5- شعره.....55
ثانيا : دلالة الأصوات في قصيدة "فلسفة الحياة".....56
أ- الصوامت ودلالاتها.....56-57
1-الجهر والهمس 57-61
2-التفخيم والترقيق.....61-65

3-الاحتكاك والانفجار.....69-65
4-الأصوات المائعة..... 72-69
5-الصّفير.....74-72
6-الانحراف.....75-74
7-التكريـــــر 75
ب-الصوائت ودلالاتها..... 80-75
ثالثا: النسيج المقطعي و دلالته.....89-80
رابعًا: دلالة النّبر.....95-89
خامسًا: دلالة التّنغيم.....100-96
خاتمة.....103-102
قائمة المصادر والمراجع.....108-105
ملخّص البحث

مقدمـــة :

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن سار على دربه واستنّ بسنته إلى يوم الدّين، أمّا بعد:

يعرّف" ابن جني" اللّغة بأنّها "أصوات يعبّر بها كلّ قومٍ عن أغراضهم " وهذا التعريف من التعريفات الدقيقة للّغة، ومن خلاله نفهم أن صاحبه يقسم اللّغة إلى شقّين:

الأوّل يبيّن لنا مادة اللّغة ، ويقول إنّها عبارة عن أصوات ، والثاني يكشف لنا عن ماهية اللّغة التي تعتبر الوسيلة التي تعبر بها كل أمة عن حاجاتها، ولهذا حظيت بمكانة شغلت عقول العلماء والمفكرين ، حيث جعلوا لهذه الأصوات علمًا قائمًا بذاته يدعى "**علم الأصوات**" الذي ظهرت إرهاصاته الأولى في القرن الثاني الهجري من خلال معجم العين "للخليل بن أحمد الفراهيدي"، ثم تطوّر في القرن الرابع الهجري مع "ابن جنّي" الذي كانت له اليد الطولى في هذا الميدان .

ومن خلال هذا العلم ، حاول بعض الدارسين المحدثين إيجاد علاقة بين الأصوات ومعانيها بناءً على مخارجها وصفاتها ضمن السيّاق الذي ترد فيه ، ونظرًا لأهميّة هذه الظاهرة ارتأينا أن تكون موضوع بحثنا.

سبب اختيار الموضوع:

وقع اختياري على هذه الدراسة لتكون موضوع البحث لأمرين:

الأوّل يتعلق بالموضوع، وقد وقع اختياري له للأسباب التالية:

1- معرفة العلاقة القائمة بين الأصوات المشكّلة للألفاظ والمعاني الموحية بها في إطار السياق.

2- قلّة المؤلفات التي تناولت العلاقة بين الأصوات ومعانيها وبخاصة في جانبها التطبيقي.

أمّا الأمر الثاني فيتعلق باختيار المدوّنة، وكان السبب في ذلك ثراؤها من الناحية الصوتيّة ذات القيمة التعبيرية، إضافة إلى أنها تحمل رسالة إنسانيّة سامية لبني البشر تدعو إلى التمتّع بمباهج الحياة ونبذ كل مظاهر الشكوى والتشاؤم والرؤية السوداوية للكون.

وقد وقع اختيار الباحثة على الشاعر إيليا أبي ماضي وذلك لأنه يعدّ من عمالقة شعراء المهجر، حيث لُقّب بشاعر "التفاؤل والطبيعة" ، وكانت تجربته الشعريّة مختلفة عن باقي الشعراء، بتأمله للطبيعة، ودراسة مظاهرها, وتتبع أسرارها، وتوظيفها في بثّ تأملاته التي تنضح تفاؤلا وحبًا للإنسانية.

أهداف الدراسة:

-جاءت هذه الدراسة للبحث في علاقة الدّال بالمدلول؟ ورأي بعض العلماء في ذلك.

- دراسة الدلالة المستوحاة من النظام الصوتي للعربيّة.

- الوقوف على الدلالة الصوتيّة في قصيدة "أبي ماضي" التي بين أيدينا ودراستها من حيث الصوامت والصوائت والمقاطع والنبر والتنغيم.

منهج الدراسة:

سارت هذه الدراسة وفق المنهج الوصفي الذي اعتمدت فيه آليتي التحليل و الإحصاء فالتحليل كان ضروريا لوصف الجوانب الصوتيّة وتحليلها والوقوف على دلالاتها أمّا الإحصاء فقد اعتمدت عليه في حساب مدى تكرار بعض الأصوات في القصيدة للاستناد عليه عند التحليل .

الدراسات السابقة:

من بين الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع أذكر:

– التمثيل الصوتي للمعاني لحسني عبد الجليل يوسف(دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي) الدار الثقافية ، القاهرة ، 1998.

– التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح – ابن سحنون الراشدي أنموذجا، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، وكانت هذه الدراسة عبارة عن مذكرة معدّة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، من طرف الطالبة نجية عبابو.

– البنية الصوتيّة ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح ،الجامعة الإسلامية بغزة ، وهي عبارة عن رسالة ماجستير بقسم اللّغة العربيّة وآدابها، لإبراهيم مصطفى إبراهيم رجب.

– النظام الصوتي ودلالاته في سيفيات المتنبي وكافورياته، قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها بكليّة الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس بفلسطين، وكانت من طرف الطالبة أروى خالد مصطفى عجولي .

– الصوت والدلالة في شعر الصعاليك ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم اللّغة للطالب عادل محلو، جامعة الحاج لخضر ، باتنة .

– النبر و التنغيم في اللّغة العربيّة ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في اللسانيات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، وكانت مقدمة من طرف الطالب والي دادة عبد الحكيم.

– التلوينات الصوتية والدلالية للأصوات المتوسطة في نونية أبي البقاء الرندي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الصوتيات ، جامعة السانيا بوهران ، من إعداد الطالبة بن سعيد خديجة.

- خطة البحث :

لقد افتتحت هذه الدراسة بمقدمة ثم مدخل تناولت من خلاله علاقة الصوت بالدلالة عند بعض العلماء القدامى والمحدثين ، ثم جاء الفصل الأوّل الذي تناولت فيه بالدراسة أنواع الأصوات في العربيّة من حيث تقسيمها إلى صوائت وصوامت وكذا الفونيمات فوق المقطعية (النبر والتنغيم) ، أمّا الفصل الثاني فقد خصّصته لدراسة دلالة الأصوات في القصيدة محل الدراسة، وكذا المعاني المستوحاة من المقاطع الصوتيّة ، إضافة إلى دلالة النّبر والتّنغيم ،ثم اختتمت هذه الدراسة بأهم النتائج التي توصلت إليها ، وأتبعتها بذكر ما اعتمدته من مصادر ومراجع مختلفة ، وفهرس للموضوعات .

الصعوبات التي واجهت هذه الدراسة:

ما من باحث إلا وهناك عقبات تعترضه أثناء متابعة بحثه ، ومن بين الصعوبات التي واجهتني ما يلي:

- قلة المصادر والمراجع في هذا الميدان، ولاسيما دلالة الأصوات

- ضيق الوقت الذي يعتبر المجال الأساس الذي تظهر من خلاله قدرات الباحث الإبداعية.

- قلة الدراسات التطبيقيّة في ظاهرتي النّبر والتّنغيم، وهذا الأخير يعتبره بعض علماء الدرس اللّغوي الحديث مجازفة، مثل "إبراهيم أنيس"، وهي ضروريّة لأنّها أحد أهم عناصر السياق.

- صعوبة تحليل بعض الظواهر فوق المقطعية التي تعتمد على الجانب الحضوري الأدائي للشاعر.

وفي الأخير أسأل الله تعالى أن يكون عملي هذا في ميزان حسناتي، وأرجو أن أكون من المشمولين بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي يقول فيه «من اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد».

تمهيد:

يعدّ علم الأصوات فرعًا من فروع اللّسانيات الذي يُعنى بدراسة الصّوت الإنساني ومحاولة التّعرف على طبيعته ووظيفته، وينقسم إلى قسمين رئيسيين هما: علم الأصوات العام (La phonétique) وعلم الأصوات الوظيفي (La phonologie)، فالقسم الأول يهتمّ بالجهاز النطقي وكيفيّة إنتاج الأصوات وتحديد مخارجها وصفاتها وأنواعها من حيث هي صوامت أو صوائت، أو أشباه صوائت، وكيفية انتقال الأصوات إلى أذن السامع أي الجانب الفيزيائي ثم السمعي فالإدراكي الذي يحدث عند وصول الصّوت على شكل شيفرات إلى الأذن فيحلّلها الدماغ ويحدث الاستيعاب. أمّا القسم الثاني فهو يدرس وظيفة الأصوات داخل البنية اللغوية ، وهو يقوم بدور وظيفي في تحديد دلالات الكلمات في اللّغة المنشودة فالأوّل ينتمي إلى العلوم الطبيعية، أمّا الثاني فينتمي إلى العلوم اللّغوية اللّسانية، ومهما يكن فالعلمان متكاملان متلازمان وأساسهما واحد هو الصّوت.

وقبل التعرض لدراسة الفونيمات التركيبيّة وفوق التركيبية في اللّغة العربيّة ودلالتها ارتأيت أن أمهّد لذلك بهذا المدخل الذي يتناول تاريخ علاقة علم الأصوات بعلم الدلالة وبخاصة عند العرب.

علاقة الصوّت بالدلالة:

اختلفت آراء العلماء حول علاقة الصوّت بالدلالة، فهناك من يرى بأن العلاقة بينهما طبيعية، في حين يرى البعض الآخر أنّ العلاقة بينهما اعتباطية، ولم يكن باستطاعة الفلاسفة اليونان حلّ هذه القضيّة، وكذلك المحدثين من اللّغويين الذين انقسموا إلى فريقين؛الأول يرى بوجود علاقة بين الصوت والدلالة والفريق الآخر يرفض هذه العلاقة ولا يرى مناسبة بين اللّفظ ومدلوله، ونشأة علم الدلالة عند العرب متعلق بالقرآن الكريم، وذلك لفهم معانيه وحمايته من اللّحن، وقد ورد أنّ العلماء العرب اهتموا بهذا العلم قبل الغربيين. "لأن لغتهم تمتاز بالثراء الواسع، والتصرف المعنوي العريض، والتطوّر الذي اعترى الدلالة في العصور المختلفة التي شهدت تحوّل المجتمع العربي"[1]. وتمتاز اللّغة العربية بسعة مادّتها باعتبارها لغة اشتقاقية، وتطور علم الدلالة أضفى لها نوعاً من القوّة المعنوية تتماشى والتطوّر الحاصل في المجتمع العربي.

يقول إبراهيم أنيس في هذا الصدد: "وبدا من سحر الألفاظ في أذهان بعضهم، وسيطرتها على تفكيرهم، أن ربط بينها وبين مدلولاتها ربطاً وثيقًا، وجعلها سبباً طبيعيا للفهم والإدراك فلا تؤدى الدلالة إلاّ به ولا تحضر الصورة في الذهن إلاّ حين النطق بلفظ معيّن. ومن أجل هذا أطلق هؤلاء المفكرون على الصّلة بين اللّفظ ومدلوله، الصلة الطبيعية أو الصلة الذاتية"[2].

يتّضح من خلال هذا القول أن هناك من العرب من جعل الصلة بين اللّفظ ومدلوله صلة طبيعيّة حيث ربطوا بين الأسباب والدواعي، ورأوا أنّ العلاقة بين الصوّت والمعنى منطقية وجعلوها سبيلا إلى الفهم والإدراك .

---

[1]–عبد الغفار حامد هلال، علم الدلالة اللّغوية، دن، د ط، د ت، ص 16.

[2]–إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1984، ص 62.

في حين أنّه يوجد فريق آخر يدحض هذا الرأي الذي يميل إليه الفيلسوف سقراط وانتقل هذا النّوع من التفكير إلى العلماء العرب، حيث نجد "ابن جنىّ" في كتابه "الخصائص" الجزء الثاني يعقد لنا أبوابا في هذه الظاهرة، وهذا دليل على وجود هذه العلاقة بين الدوال ومدلولاتها عند علمائنا العرب القدامى وهذه الأبواب هي:

- باب في تلاقي المعاني واختلاف الأصول والمباني *.
- باب في الاشتقاق الأكبر **.
- باب في تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني ***.
- باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني ****.

يورد لنا "ابن جنّي" في هذه الأبواب العلاقة الطبيعيّة بين اللّفظ ومدلوله بكل شجاعة ويفسّر ويوضّح لنا المناسبة بين الأصوات وما تعبّر عنه، ويبيّن لنا أنّ الأصوات لها معاني في النّفس حيث أنه إذا أردنا التعبير عن أشياء شدّيدة وقويّة استعملنا الأصوات القويّة ، أمّا إذا كان ما نعبّر عنه يتسّم بالضّعف فإنّنا نستعمل الأصوات الضّعيفة المناسبة لها.

ومن الدارسين المحدثين نجد "محمد مفتاح" يولي عناية كبيرة للقيمة التعبيرية للصّوت، ويذكر لنا التيارات السائدة في العصر القديم، ويعقبها بذكر التيار الحديث القائل باعتباطية العلاقة بين الدّال والمدلول والذي جاء به "دي سوسير" رائد اللسانيات الحديثة حيث يقول: "إن أوّل ما يجب الاهتمام به في المعطيات اللّغوية "الرمزيّة الصوتيّة" أو القيمة التعبيرية للصوت...إذ نجد لدى اليونانيين التيّار "الديمقراطي" الذي كان يقول بالاعتباطية والاصطلاحية، والتيّار الطبيعي ... الذي كان يرى أن أصوات اللّغة تمتلك تعبيرًا ذاتيًا ولذلك ألفت كتب عديدة لإثبات صحّة هذا الرّأي طوال قرون عديدة، حتّى إنّه في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ظهرت بحوث تدّعي وجود علاقة بين أصوات اسم العلم وبين

* ص 113_ 133 .
** ص 133_ 139.
*** ص145_152.
**** ص 152 _ 168.

خصائصه الجسدية والنفسيّة، ولكن أهم رجّة أصابت هذا الاتجاه وزحزحته عن مكانه هي التيار البنيوي القائل باعتباطية اللغة"[1].

يتّضح لنا ممّا سبق أن هناك تياران متعارضان في نظرتهما للقيمة التعبيريّة للصّوت؛تيار يقول باعتباطية العلاقة بين الدّال والمدلول، وآخر يرى أن العلاقة بينهما ذاتية ، وقد ألفت كتب كثيرة في هذا المجال وبخاصّة في القرن الثامن عشر والتاسع عشر تؤكد وجود علاقة بين أسماء العلم وبين سماتها الجسدية والنّفسيّة، لكن مع ظهور التيار المعاكس القائل بالاعتباطية حلّ محل القائل بالذاتية، ويواصل "محمد مفتاح " قائلا: " و مع كل هذا ومهما كانت المناقشات حول "الرمزيّة الصوتيّة" فإن الباحثين لم يضعوا بعد شروطًا ضروريّة وكافية لحصرها وضبطها، وإنمّا تبقى دراسة ذوقيّة لا نملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها على أن هناك شرطًا ضروريا ولكنه غير كاف، وهو تراكم أصوات معيّنة أكثر من غيرها في البيت أو في المقطوعة أو في القصيدة ... ومع ذلك لابدّ من محاولة رصد بعض المؤشرات لتأويل الرمزية الصوتية وهي: التراكم الصوتي، مؤشرات مواكبة (صرفية، ومعنوية وتداولية) سياق ملائم خاص وعام"[2].

من خلال هذا القّول الأخير يتبيّن أنّ الباحثين لم يضعوا قاعدة صارمة ضابطة لعلاقة الصّوت بالدلالة، وإنّما ربطوها بالجانب الذوقي أي إنّها نسبيّة لا نستطيع إثبات صحّتها من عدمها، إلّا أنّ هناك شرطا أساسيّا لكنّه غير كاف وهو تردد وتكرار أصوات معيّنة دون غيرها في القصيدة، ومن هنا يتّضح لنا أنّه لإثبات العلاقة بين الدّال والمدلول يجب علينا الأخذ بعين الاعتبار ثلاثة أمور رئيسية وهي : التكرار الصّوتي أي تراكم كمّي لأصوات دون غيرها، مع الأخذ بعين الاعتبار الصيغ الصرفية والمعنوية والتداولية والسياق الذي ولدت فيه هذه اللّفظة.

---

[1]–محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط3، 1992، ص 33.

[2]–المرجع نفسه، ص 36.

وهناك من يرى أنّ دراسة المعنى في حاجة ماسّة إلى علم الأصوات:" ... فالمعاني التي تثبتها معاجم اللّغة للكلمة والدلالة المتنوّعة بين نفسيّة واجتماعيّة، والمعنى بكل ما فيه من قوّة اللّفظ لقوّة المعنى ومناسبة اللّفظ للمعنى... على الباحثين في علم الدلالة أن يستعينوا بعلم الصوتيات، حتى تأتي دراستهم وافية تامة. والمنهج الحديث في المعاجم اللغويّة هو العناية بتدوين صورة أداء الكلمة علاوة على بيان المعاني ..."[1]

وهذا يعني أنّنا لا نستند إلى الدلالة الاشتقاقيّة واللّفظيّة فقط، بل يجب الأخذ في الحسبان جوانب أخرى لتكون الدراسة تامّة،فنستعين بعلم الأصوات وبالجوانب الأدائية كالنّبر والتّنغيم وكلّ ذلك مجتمعًا له أثره في تحديد الدلالة.

والدلالة الصوتيّة هي ارتباط الصّوت وطريقة نطقه بالمعاني المقصودة، " فقد كشف بعض العلماء في طائفة من الألفاظ العربيّة صلة بين ألفاظها ومعانيها فبيّنوا أن العربي كان يربط بين الصّوت والمعنى فيجعلهما متشابهين فيدلّ على المعنى الضّعيف بأصوات ضعيفة، وعلى المعنى القويّ بأصوات قويّة"[2].

ويبدو أن هذا الرأي هو الأقرب للصواب، ونلمس ذلك من خلال ما أورده "ابن جنّي" في كتابه "الخصائص" حيث بيّن لنا العلاقة بين الصّوت والمعنى الذي يدلّ عليه،واستشهد لنا بأمثلة تدعم رأيه، وفصّل لنا في ذلك، حيث نسب إلى بعض الأصوات صفة الضعف والوهن وإلى أصوات أخرى صفة القوّة والشدّة، وكذا يرى "ابن جني" أن العربي إذا أراد أن يبالغ في دلالة الألفاظ كرّر عين الفعل، يقول: "وذلك أنّهم لمّا جعلوا الألفاظ دليلة المعاني

[1]– عبد العزيز أحمد علام وعبد الله محمود، علم الصوتيّات، مكتبة الرشيد ناشرون، الرياض، ط3 2009، ص 55.

[2]–عبد الغفار حامد هلال، علم الدلالة اللغوية، ص 30.

فأقوى اللّفظ ينبغي أن يقابل به قوّة الفعل، والعين أقوى من الفاء واللام ... فلمّا كانت الأفعال دليلة المعاني كرّروا أقواها وجعلوه دليلاً على قوّة المعنى المحدّث به..."[1]

من خلال هذا القول نعلم أنّ الألفاظ تدلّ على المعاني واللّفظ القّوي يعّبر عن الحدث القوّي وعين الفعل أقوى من الفاء واللام ، وبما أنّ الأفعال تكشف عن الدلالة كرّروا الصّوت القّوي فيه ليدل على معنى قوّي .

ويضرب لنا "ابن فارس" أمثلة عن الألفاظ المتقاربة في الدلالة حيث يقول: "... فإذا وجدت على سبيل المثال، كلمة تبدأ بالدّال واللام فاعلم أنّ معناها الأّول الحركة والذهاب ثمّ يأتي الحرف الثالث فيدخل على الكلمة معنى إضافيًا بنوع الحركة أو يخصّصها ... وهي (دله، ودلي، ودلث، ودلج، ودلح، ودلظ، ودلع ، ودلف، ودلق، ودلك) وحلّل معانيها فإذا هي كما ذكر... ولعلّه أحجم عن هذا البناء، لأن القاعدة لا تطّرد في كل الزمر والمجموعات اللّغوية"[2].

من خلال قول "ابن فارس" يتّضح لنا أن للكلمة معنًى عامّا إذا توافرت شروط معيّنة وهي اجتماع حرفين ومعهما حرف ثالث، فإنّها تدّل على حدث معيّن، وضرب لنا مثالا عن الدّال و اللاّم إذا اجتمعا مع حرف ثالث فإنّهما يدلاّن على الحركة والتنقّل من مكان إلى مكان، ولكن هذا لا يصلح بأن يؤخذ كقاعدة،فهو لا ينطبق على كل الكلمات التي اجتمع فيها هذا الصّوت،و من شروط وضع القاعدة الاطّراد.

وجاء في كتاب "الخصائص"لابن جنّي في باب "إمساس الألفاظ أشباه المعاني" قوله: "فأمّا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونَهْج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنّهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر

---

[1]– ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، د ط، د ت ، ج2 ص 155.

[2]– مجلس النشر العلمي بالكويت، نظرات في علم دلالة الألفاظ عند أحمد بن فارس اللغوي، غازي مختار طليمات ، حوليات كلية الآداب، ع11، 1990، ص 18.

عنها...من ذلك قولهم خَضَمَ، وقَضَمَ، فالخَضْمُ لأكل الرَّطب، كالبطيخ والقثَّاء وما كان نحوهما من المأكول الرّطب، والقَضْمُ للصّلب اليابس، نحو قضمت الدابَّة شعيرها، ونحو ذلك ... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرَّطب، والقاف لصلابتها لليابس..."[1]

وضرب لنا أمثلة كثيرة عن ذلك، حيث تنبّه إلى مناسبة الصوّت للحدث، وقابل بين الألفاظ واستنتج الدلالات الموحية بها عن طريق التجريب والدربة، وساق لنا أمثلة عن حكايات الأصوات المسموعة،وعزا ذلك إلى "الخليل" فقال: "قال الخليل: كأنهم توهّموا في صوت الجندب استطالة ومدًّا، فقالوا: صَرَّ الجندب ، وتوهّموا في صوت البازي تقطيعًا فقالو: صَرْصَرَ"[2].

وهذا التحليل يدلّ على المناسبة الطبيعية بين الصّوت والمعنى،فطبيعة بناء اللّفظة هنا دّال على معناها، وينتقل بنا "ابن جنّي" بعد ذلك إلى المستوى الصرفي ويوضّح صلته أيضا بالدلالة، ويعزو ذلك إلى سيبويه،يقول: "وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان: إنّها تأتي للاضطراب والحركة نحو: النقران، والغليان، والغثيان، فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال ... وذلك أنّك تجد المصادر الرباعية المضعّفة تأتي للتكرير، نحو الزعزعة، والقلقة والصلصلة ... فجعلوا المثال المكرّر للمعنى المكرر ..."[3]

وفي باب "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني" ضرب لنا مثلا عن علاقة الصّوت بالمعنى من خلال القرآن الكريم، قال:"... من ذلك قوله سبحانه: ﴿ ألم تر أنّا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزّا ﴾ . "سورة مريم آية 83.

أي تزعجهم وتقلقهم، فهذا في معنى تهزهم هزّا، والهمزة أخت الهاء، فتقارب اللفظين لتقارب المعنيين، وكأنهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنّها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في

---

[1]- ابن جنّى، الخصائص، ج2 /158.

[2]- المصدر نفسه ، ص 156.

[3]- المصدر نفسه، ص 152-153.

النفوس من الهزّ... "[1] ويسوق لنا "ابن جنّي" أمثلة كثيرة في هذا الصدد، حيث جعل تقارب الأصوات في المخارج يؤدي إلى التقارب الدلالي مع الاختلاف في الحدّة.

[1]– المصدر السابق، ص 146.

أولا –الفونيمات التركيبية :Segmental Phonemes

قسّم العلماء الفونيمات التركيبيّة إلى قسمين هما:

– الأصوات الصامتة ، وهي جميع الأصوات عدا الصوائت ، وقد أطلق عليها "إبراهيم أنيس" الأصوات الساكنة حيث قال: "إنّ الأصوات الساكنة إمّا ينحبس معها الهواء انحباسًا محكمًا فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصّوت الانفجاري، أو يضيق مجراه فيحدث النفس نوعاً من الصفير أو الحفيف"[1].

– الأصوات الصائتة ، وتسمى أيضا المتحرّكة، وهي ثلاث حركات قصار، وثلاث طوال. وهي التي:" عند النطق بها يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه فتضيّق مجراه"[2].

من خلال هذا القول يتّضح لنا أنّ الأصوات الصائتة أكثر وضوحًا في السّمع إذا ما قورنت بالصوامت، والصوائت توجد بينها درجات في الوضوح السّمعي فمثلاً نجد الفتحة أكثر وضوحاً من الضمّة والكسرة، وكذلك الصوامت متفاوتة فيما بينها في الصفات، حيث نجد الأصوات المجهورة أوضح من حيث السّمع مقارنة بالمهموسات، وأيضا داخل هذه الصفات نجد تفاوتاً من حيث درجة السّمع.

1– الأصوات الصامتة: Consonants

يقول عنها عصام نور الدين: "سواء كانت مجهورة أم مهموسة هي الأصوات الناتجة أثناء النطق عن اصطدام الهـــواء بعائق ما من العوائــق ... فالصوامـت إذاً تتألف من

[1]–إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، د ط ، د ت، ص 27.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحفيف، والصفير، والانفجار وجميعها من باب الضجيج"[1].

نستنتج مما سبق أنّ الصوامت عند صدورها لا تكون حرّة طليقة مثلما يحدث مع الصوائت، وإنّما يعترضها عارض في موضع معيّن من الجهاز النطقي ينجم عنه حدوث حفيف أو صفير أو انفجار.

أ- عدد الصوامت في العربيّة:

هي جميع الحروف إذا استثنينا منها الصوائت حيث اختلف العلماء في تحديد عددها وفي العربيّة حسب عصام نور الدّين: "ثمانية وعشرون صوتًا وهي: /ء/ همزة القطع/ب/،/ت/،/ث/، /ج/، /ح/، /خ/، /د/، /ذ/، /ر/، /ز/، /س/، /ش/، /ص/، /ض/، /ط/، /ظ/، /ع/، /غ/، /ف/، /ق/، /ك/، /ل/، /م/، /ن/، /هـ/، /و/ (غير المدية، في مثل: ولد)، /ي/ (غير المدية، في مثل: يترك)"[2].

من خلال هذا القول نخلص إلى أنّ عدد الصوامت في العربيّة ثمانية وعشرون صوتًا حيث نرى أنّه ذكر جميع الأصوات دون تخصيص وعندما تطرق إلى الهمزة، والياء والواو خصّصها، فالهمزة قال عنها همزة القطع، لأنّه عندما يقول الهمزة فقط دون تقييد ربّما يتبادر إلى ذهن المتلقي أنّها إمّا همزة القطع أو الوصل، أو هما معاً، لأّن الأولى تتعلق بالصوائت وكذا الحال مع الواو، والياء، فيخصص غير المدّية لأن المدّية تتعلق بالصوائت، ولأن الواو والياء يصنّفان أيضا من أشباه الصوائت بما أنهما عرضةً للقلب والتغيير وتقبلهما للحركات.

[1]-عصام نور الدين، علم الأصوات اللّغوية، (الفونيتيكا)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992م، ص 196.

[2]- المرجع نفسه، ص 204.

ب–صفات الصوامت ودلالاتها:

بما أنّ صفات الأصوات لصيقة بها أثناء نطقنا لها، فممّا لاشكّ فيه أن هذا له أثر بالغ على دلالة هذه الأصوات، و فيما يخصّ هذه الصفات فإنّ القدماء تحدثوا وفصّلوا في هذا الأمر، كما تطرّق إليها المحدثون كذلك، حيث يقول "الدّاني" في باب ذكر أصناف هذه الحروف وصفاتها: "اعلموا أن أصناف هذه الحروف التي تتميّز بها بعد خروجها من مواضعها التي بيّناها ستة عشر صنفًا: المَهْمُوسَةُ، والمَجْهُورَةُ، والشّدِيدَةُ والرِّخْوَةُ، والمُطْبَقَةُ، والمُنْفَتِحَةُ، والمُسْتَعْلِيَةُ، والمُسْتَفِلَةُ، وَحُرُوفُ المَدِّ واللِّينِ، وَحُرُوفُ الصَّفِيرِ، وَالمُتَفَشِّي، وَالمُسْتَطِيلُ، وَالمُتَكَرِّرُ، وَالمُنْحَرِفُ، وَالهَاوِي، وَحَرْفَا الغُنَّةِ "[1].

يتبيّن لنا من خلال هذا القول أنَّ صفات الأصوات تنقسم إلى قسمين؛ صفات لها ضد، وصفات ليست لها ضد، وحسب رأيي فإن هذه الصفات المذكورة لا تختلف عن تصنيف المحدثين لها، وتعتبر من أهم المميّزات التي تساعد على فهم الدلالة بالإضافة إلى السياق الذي ترد فيه، فهي بمثابة الهويَّة التِّي يعرف بها نسب الشّخص وصفاته وانتماؤه، وبالتالي قبل تحديد دلالة الصّوت يجب التعرّف على صفته أو صفاته.

ومن أهم الأمور التي تفطّن إليها علماؤنا القدامى دلالة الحروف مفردة، وكذلك لمّا تكون مجتمعة في كلمة أو داخل التركيب حيث يقول في هذا الصدد "أحمد الأخضر غزال": " وإذا كان لكلِّ حرفٍ معنى فإنَّ مجموع معاني الحروف يؤدي إلى معنى الكلمة، ومجموع معاني الكلمات يؤدي إلى معنى الجملة، وهنا قال علماؤنا بمطابقة التراكيب للمعاني كذلك، وقالوا إنَّ الزيادة في المبنى زيادة في المعنى ... فبحرٌ جمعه بُحور وبِحار وأبْحر وأَبَاحير وأبحار، والبحر قليل التركيب لأنَّه يدلّ على المفرد ومجموعه أطول منه ..."[2]

---

1 - أبو عمرو الدّاني، التحديد في الإتقان والتجويد ، دراسة وتحقيق غانم قدوري الحَمدْ، دار عمار عمان، ط1، 2000، ص 105.

[2]– أحمد الأخضر غزال، فلسفة الحركات في اللّغة العربيّة، ع4: 2001، ص 16.

بناءً على هذا القول يتبيَّن لنا أنّه انطلاقا من معاني الأصوات يتشكل لنا المعنى العام للكلمة وكذلك أيضًا معاني الكلمات يسهم في تكوين معنى الجملة، وكذلك مطابقة هذه الأخيرة للمعاني، وأنّ كل زيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى.

وقد أدرك شعراؤنا المحدثون الأهميّة البالغة التي يضفيها الصّوت على القصيدة ومن ذلك تكرار أصوات دون غيرها.

ج-دلالة الصوامت منفردة:

وهي الصوامت حينما تكون بمعزل عن الكلمة، ففي هذه الحالة كلٌّ صوت من أصوات العربيّة له دلالة ذكرها بعض الدارسين انطلاقًا من صفاته التي تلعب دوراً هامًا في تحديد الدلالة، و فيما يلي دلالة الأصوات مفردة:

1-الباء: من بين دلالات الباء أنّه "إذا لفظ هذا الحرف ممدود الصوت (با)، لم تجد ماهو أصلح منه لتمثيل الأشياء والأحداث التي تنطوي معانيها على الاتّساع والضخامة والارتفاع، بما يحاكي واقعه انفتاح الفم على مداه عند خروج صوته من بين الشفتين (باب)... إذا لفظ في مقدمة اللَّفظة دونما مد فيحكم صوته من انفراج الشفتين بعد انطباقهما على بعضهما بعضا، هو أصلح ما يكون لتمثيل الأحداث التي تنطوي معانيها على الانبثاق والظهور والسيلان، بما يحاكي واقعه انبثاق صوته من بين الشفتين إيماءً وتمثيلاً"[1].

نلاحظ من خلال ما سبق أنّ دلالة الباء هنا تتعلق بالموقعية فنجد أنّه إذا ورد ممدوداً (بَا) صوّر لنا المعاني التي تحمل الاتساع والضخامة والارتفاع أمّا إذا جاء في أوّل الكلمة دون مد مثّل لنا الأحداث التي تدل على الظهور والانبثاق والجريان.

[1]-حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998 ص 102.

2-التاء: "والتاء (ت) إذا جاء ثاني الكلمة دلّ على القطع تحول (بتَّ الحبل) و(بتر العضو) أي قطعها"[1].

ومن هذا يتضح لنا أن هذه الدلالة ليست مطلقة وإنّما متعلقة بوقوعها ثاني الكلمة فهي تدلّ على القطع وإذا غيّرنا مكان هذا الصوت اختلفت دلالته و أصبح يحمل دلالة أخرى.

3-الثاء:" إذا كان ثاني الكلمة، دلّ على الانتشار والتفريق نحو (بثّ الخبر)، و(بثق النهر) أي جعل ماءه ينفجر على ما حوله"[2].

4-الحاء: يقول عنها العقاد: "كتب إليّ الشاعر الكبير الأستاذ "رشيد سليم الخوري" معقبًا على رأيي في دلالة الأوزان ومخارج الحروف باللّغة العربيّة...فقال : "... قد تنبهت بطول المراجعة أنّ حرف الفاء هو نقيض حرف العين بدلالته على الإبانة والوضوح: فتح، فضح، فرح ... وأن حرف الضاد خصّ بالشؤم يسمّ جبين كل لفظة بمكرهة لا يكاد يسلم منها اسم أو فعل... وبعكسه الحاء التي تكاد تحتكر أشرف المعاني وأقواها: حب، حق، حرية ... وأرى أن لهذه المزيَّة ولامتناعها أو على الأقل مشقتها دون سائر حروفها الحلقية على حناجر الأعاجم هي أولى بأن تنسب إليها لغتنا، فتقول: لغة الحاء، بدلاً من قولنا: لغة الضاد"[3].

الأمر الذي ناقشه وأبدى رأيه فيه الشاعر والأستاذ "رشيد سليم الخوري" يدعو إلى إعادة النظر في تسمية لغتنا بلغة الضاد، لأن هذا الأخير يحمل كل معاني الشؤم والضجر وفي هذه الحالة لا يحق لنا أن ننسب لها هذه المعاني وهي اللّغة التي نزل بها كتاب الله عزّ وجلّ الذي يحمل بين طيَّاته كل معاني الرأفة والرَّحمة والأمل وغيرها من الخصال الحميدة، في حين أنّنا نجد أن حرف الحاء يحمل كل معاني السماحة وأشرفها وأقواها، وكذلك لتفرد

---

[1]- أمين آل ناصر الدِّين، دقائق العربية العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، ص 17.

[2]- المرجع نفسه، ص 17.

[3]-عباس محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللّغة والأدب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، د ط، د ت ، ص 32.

اللّغة العربيّة بهذا الحرف الحلقي دون غيره من الحروف الحلقية عن باقي اللغات، ولذلك وجب علينا أن نقول عنها لغة الحاء بدلاً من لغة الضاد.

5-الخاء: ومن أهم معانيه أنّه: "يدلّ في أكثر أحواله على الضعة والهبوط إذا كان في أوّل الكلمة نحو: خرب، خاب، خمد، خسر..."[1]

ومن هنا نستنتج أن دلالة الخاء ليست ثابتة، وإنّما متعلقة بالموضع الذي يرد فيه من الكلمة، لأنّنا لو غيّرنا موقعه لتغيرت دلالته، وبالتالي يتبيّن لنا أن لهذا الصوت دلالات متعددة تختلف باختلاف المكان الذي يرد فيه من الكلمة وكذلك بتأثره بالأصوات المجاورة له، لأنّ معاني الأصوات إنّما هي متعلقة بالسيّاق الذي ولدت فيه.

6-الدّال: "والدالُ (د) إذا كان ثاني الكلمة دلّ على القطع نحو (بدَّد القوم)"[2] وكذلك من بين ما ورد في معانيها " ما يدلّ على الصلابة والقساوة وكأنَّه من حجر الصوان، فليس في صوت (الدال) أي إيحاء بإحساس ذوقي أو شمّي أو بصري أو سمعي أو شعوري، ليكون بذلك أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدّة والفعالية الماديتين"[3].

وعن هذا الصوّت قام "حسن عباس" بدراسة إحصائية ، حيث وجد في "معجم الوسيط" مائتين وسبعين مصدراً تبدأ بحرف الدَّال، منها مئة مصدر تدلّ على الشدّة والفعاليَّة الماديتين وعلى التحطيم، وعلى واحد وعشرين مصدراً تدل معانيها على الدحرجة والتحرّك السريع، وستة وعشرون مصدرًا تدلُ على الظلام وألوان السواد، وعلى تسعة مصادر تدلُ على المشي البطيء، وعلى ثقل صوت الدال"[4]. و بالتالي فإنّ هذا الصّوت ليست له دلالة ثابتة يستند إليها والمقام الذي يرد فيه هو الذي يحدد لنا ذلك.

---

[1]- صالح سليم عبد القادر الفاخري ، الدلالة الصوتيّة في اللُّغة العربيّة ، المكتب العربي الحديث الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 148.

[2]- أمين آل ناصر الدّين، دقائق العربية، ص 17.

[3]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 67.

[4]-أنظر المرجع نفسه ، ص 67-68.

من هنا نفهم أنّ حضور صوت الدَّال في كلمة معيّنة يوحي لنا غالباً بمعنى القوَّة والصلابة والثِّقل والسياق له دورا كبير في تحديد دلالته.

7-الرَّاء:هو حرف تكراري يرتعد معه اللِّسان حين التلفّظ به ومن معانيه أنه "يدل على التكرار وديمومة الحدث في أكثر الأحوال، كيفما كان موقعه في الكلمة ، من ذلك: جرَّ، رجَّ مرَّ، درَّ، فرَّ، قرَّ..."[1]وهذه القاعدة تتماشى مع صوت الرّاء فهو يدل عمومًا على الاستمرارية والتكرار أينما كان موضعه من الكلمة.

تبدأ بحرف الرَّاء. "كان منها مئة وثمانية وسبعون مصدراً تدلُّ معانيها على التحرّك والتّكرار بما يتوافق معه، وعلى اثنين وأربعين مصدرًا تدلّ معانيها على الرِّقة والنظارة والرخاوة إذا لفظ مخففًا بحسب السيّاق الذي ورد فيه، وتسعة مصادر تدلُّ معانيها على أصوات فيها ترجيع وتكرار، وأربعة تدلّ على الفزع والخوف، حيث إنّها تتوافق مع مظاهر الاضطراب لبعض الحالات الشعورية، ومن الغريب أنّه عثر على تسعة وعشرين مصدراً تدلّ معانيها على الثبات والاستقرار، الأمر الذي يتناقض مع الخصائص الحركيّة لهذا الصّوت"[2].

من خلال ما تقدم نفهم أنّ صوت الرّاء غير مرتبط بدلالة محددة متفق عليها، سوى أنّه حرف تكراري يتحرك معه اللّسان عند النطق به، ولذلك وجب على الباحث في هذا الأمر أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يرد فيه هذا الصّوت، وبالتّالي يسهل علينا معرفة دلالته إذا كان داخل البنية، لأن هذه الأخيرة لها دخل في تحديد دلالته، والأصوات المجاورة له قد يكون لها الأثر البالغ في تحديد معناه.

08-السين: يعدّ السين من مجموعة الأصوات الصفيرية ومن صفاته أيضًا أنّه مهموس مستفل، منفتح، رخو، ويعرّف عند القدماء بأنّه من الحروف الأسلية، وهي تنطق من مستدقّ

[1]-صالح سليم عبد القادر الفاخري ، الدلالة الصوتيّة في اللّغة العربيّة، ص 150.

[2]- أنظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص 85-86.

طرف اللّسان، يقول عنه العلايلي إنّه: "يدلّ على السعة والبسطة من غير تخصيص"[1]، لكن "حسن عباس" فصّل في ذلك وقال: "أن حرف السِّين يوحي فعلاً بالحركة والطلب والبسط ولكن عندما يقع في أوائل الألفاظ، أمّا عندما يقع في أواخرها فهو هناك أوحى بالخفاء والاستتار والضعف والرّقة، وقد فاتتهما هذه المعاني لعدم ملاحقته في نهاية المصادر كما وقع لهما مع الحروف العربية جميعا"[2].

من خلال ما تقدم فإنّنا نستنتج أن معنى السِّين يتعلق بالمكان الذي يرد فيه، فإذا كان في أوَّل الكلمة فإنّه يدلّ على الحركة والانبساط، أمّا إذا وقع في آخرها فإنّه يدلّ على الخفاء والاستتار والضّعف والرِّقة، وانطلاقا من هذه المعاني التي يحملها صوت السِّين فإن السبيل الوحيد لمعرفة دلالته هو المكان الذي يحتله من الكلمة.

09-الشين: "يدلّ على التفشِّي بغير نظام "[3]. وهذه دلالة عامّة لهذا الصّوت، لأنَّه عند دخوله في سياق معين قد يؤدي إلى تغيير مدلوله، ولهذا يجب دائما أن لا نستغني عن عنصر السياق، وكذلك فإن الكلمات تكتسب قوَّتها من خلال قوّة الحروف المستعملة في تركيبها، والأصوات بدورها تكتسب دلالتها من خلال الأصوات المجاورة لها.

يقول ابن جنّي :"ومن ذلك قولهم: شدَّ الحبل ونحوه، فالشِّين بما فيها من التفشِّي تشبه بالصوت أوَّل انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثم يليه إحكام الشدّ والجذب، وتأريب العَقْدِ فيعبّر عنه الدّال التي هي أقوى من الشِّين... فأمّا الشدّة في الأمر فإنّها مستعارة من شدِّ الحبل ونحوه، لضرب من الاتساع والمبالغة... "[4]ومن معاني الشِّين أيضا أنّها إذا وردت "

---

[1]-أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللّغوية للعلايلي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط3، 1985، ص 64.

[2]-حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 114.

[3]- أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللّغوية للعلايلي، ص 64.

[4]-ابن جنّي، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، د ط، د ت 161/2.

في أوَّل الكلمة تدلّ على التفريق نحو (شتت شملهم) و(شطر الشيء) أي جعله قسمين و(شظّى العود) جعله شظايا، وأحيانا يدلّ على الظهور نحو (شاع الخبر) و(شقّ الثوب) أي أظهر ما تحته "[1].

10-الغين: "ويدل على الاستتار والغيبة والخفاء إذا كان أوّل الكلمة: غاب، غار (اختفى) غاض، الغبش (الظلمة) (بقية الليل)، غبن...الغبي (الذي به غفلة)..."[2].

وبهذا فإن دلالة هذا الصّوت محدّدة بوروده في أوّل الكلمة، ومنه يتّضح لنا أنّ دلالته غير ثابتة، حيث نجدها تختلف باختلاف المكان الذي يرد فيه من الكلمة.

11-الفاء: ويدلّ على الإبانة والوضوح، ولقد سبق ذكر دلالة هذا الصّوت مع صوت الحاء.

12-القاف: "وتتضمن معنى الاصطدام أو الانفصال وتقترن بحدوث صوت شديد تصوره القاف في شدّتها: قدّ وقطّع وأخواتها"[3]وكذلك" أينما كان موقعها في الكلمة نحو: قتل، قبح قبر، قبض... عقر، رقم، دقّ، طقّ، عقّ، شقّ، شقى (خرج على القانون والعرف) ..."[4]

وهذه الدلالة التي يحملها القاف ثابتة أينما كان موقعه من الكلمة سواء أكان في أوّلها أم في وسطها أم في آخرها.

13-الكاف:من صفات الكاف أنه صوت انفجاري شديد"يدلّ على التمكّن في الشيء في أغلب أحواله كيفما كان موقعه في الكلمة، من ذلك: كبَّ (الإناء قلبه على رأسه)، كبت (لم يخرج غيظه من جوفه) ..."[5]

---

[1]- أمين آل ناصر الدّين، دقائق العربيّة، ص 17.

[2]-صالح سليم عبد القادر الفاخري ، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 150.

[3]- محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، ط2، ص 104.

[4]-صالح سليم عبد القادر الفاخري ، الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 151.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

14-الميم: يقول العقاد: "فالميم مثلاً في أواخر الكلمات تدلّ دلالة لا شكّ فيها عند الاستماع إلى الكلمات «كالحتم والحسم، والجزم والحطم والختم والكتم والعزم والقضم ... وأمثالها، كلمات لا تخلو من الدلالة على التوكيد والتشديد والقطع الذي يدل على المعاني الحسيَة لما يستعار أحيانا لمعاني القطع بالرأي والإصرار على العزيمة"[1].

من الملاحظ هنا أنّ هذه الدلالة التي أسندت لصوت الميم محددة بوجوده في أواخر الكلمات فلو أنّنا مثلاً وجدنا هذا الصّوت في أوّل الكلمة أو في وسطها لاختلف الأمر وأصبح يحمل معاني أخرى، ومن ثم يتّضح لنا أن دلالة هذا الصّوت تتعلق بالموقعية ، أي أنّه لا يحمل دلالة مطلقة.

15-النون: صوت النون خيشومي متوسط الشدّة، حين النطق بها تصدر معها غنّة من الأنف، يقول عنها العلايلي: "إنّها للتعبير عن البطون في الأشياء "ويقول عنها الأرسوني : "إنَّها (للتعبير عن الصميمية)، والمعنيان صحيحان ومتقاربان، ولكنهما قاصران، وهذه الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلا من كونها صوتًا هجائيا ينبعث من الصميم... هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع"[2].

و من خلال عرضنا لدلالة بعض الأصوات مفردة نستنتج أنّها تحمل بالفعل دلالات معيّنة، وكلّ صوت منها يصلح لموقف معيّن، ولكن هذا لا يطَّرد مع جميع الأصوات، لأنّ بعضها لا يحمل دلالة مطلقة، وإنّما تتعلّق دلالته بالمكان الذي ترد فيه هذه الأصوات، كأن يكون مثلاً في أوّل الكلمة أو في وسطها أو في آخرها، حيث نجد "العقّاد" لم يترك هذا الأمر مبهماً وأقرّ بعدم وجود دلالة ثابتة للصّوت، وإنّما ربطها بالسيّاق الذي يرد فيه ، وأضاف أنّ هناك أصواتًا لا تحمل هذه المعاني إلاّ إذا كانت مركّبة مع أصوات أخرى، لكن في الإطار العام فإن للأصوات المفردة دلالات معيّنة يتميّز بها كل صوت عن الصوت الآخر، حيث نجد أنّ الشّاعر عندما ينظم قصيدته يختار أصواتاً دون أصوات أخرى حسب واقعه النّفسي

[1]-عباس محمود العقّاد، أشتات مجتمعات في اللّغة والأدب، ص 35.

[2]-حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص 160.

والسياق الذي وردت فيه هذه الألفاظ، ولو لم يكن كذلك لما اختار كل شاعر أصواتًا بعينها دون أخرى للدلالة على معاني خفيّة تحزّ في نفسه، ومثال ذلك اختيار المتنبي لصوت الباء ليكون قافية لقصيدته البائية، وكذلك النون في نونية ابن زيدون وغيرهم.

د- دلالة الصوامت مركّبة:

هناك صوامت لا تظهر دلالاتها إلاّ وهي مركّبة ، و يعتبر " أحمد بن فارس" أوّل من تفطّن لهذه الظاهرة في اللّغة العربيّة في مقاييسه عندما قال: "إنّ لله تعالى في كلِّ شيءٍ سِرًّا ولطيفةً، وقد تأمَّلت في هذا الباب من أوَّله إلى آخره، فلا ترى الدّال مؤتلفة مع اللاّم بحرف ثالث إلاَّ وهي تدلَ على حركةٍ ومجيءٍ وذهاب وزوال من مكان إلى مكان ..."[1].

1-الدال والميم وما يثلثهما:

عقد "أحمد ابن فارس" في معجمه "مقاييس اللغة" أبوابًا في هذا الشّأن تكلّم فيها عن دلالة اجتماع هذه الأصوات جاء فيها:

"«دمن» الدال والميم والنّون أصلٌ واحٌد يدلُّ على ثبات ولزوم... والجمع دِمَنْ، ويقال: دمنت الأرض بذلك، مثل دملْتُها، والدِّمنة: ما اندفق من الحقد في الصّدر..."[2]

وهذا يدل على أنّ الدّال والميم عند اجتماعهما يدلاّن على الاستقرار والثبات على حالة واحدة، وهناك كلمات عديدة مركبة من هذين الصوتين وتحمل الدلالة نفسها.

[1]-ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، المجمع العربي الإسلامي، القاهرة 1979، 298/2.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2-الدّال والنّون وما يثلّثهما في الثلاثي:

ومن ذلك"«دنع» الدّال والنّون والعين أصل يدلّ على ضعف وقلة ودناءة، فالرجل الدّنع: الفسل الذي لا خير فيه.

والدّنع: الذلّ، ويزعمون أن الدَّنَعَ ما يطرحه الجازر من البعير إذا جزر،« دَنَفَ »..يدلّ على مشارفَة ذهابِ الشيء"[1].

وهذا في حاله إذا ما اجتمع الدّال والنّون مع صوت ثالثٍ فإنهما يدلان على الضَّعف والقلَّةِ والدناءة.

3-الدال والهاء وما يثلثهما: ومثال ذلك كلمة: "«دهر»" الدال والهاء والرَّاء أصلٌ واحدٌ، وهو الغلبة والقهر، وسمي الدّهر دهراً لأنّه يأتي على كلّ شيء ويغلبه ..."[2]

4 -الرّاء والزّاي عند اجتماعهما في كلمة واحدة:

الرّاء والزّاي أصلان: أحدهما جنسٌ من الاضطراب والآخر إثبات شيء"[3].

نستنتج من خلال ما سبق أنّ الأصوات عندما تكون مركبة مع بعضها البعض فإنّها تحمل دلالات جديدة لا تحيد عنها، وحسب السيّاق الذي وردت فيه ، حيث نجد أنّ هذه الأصوات لمّا تدخل التركيب مع أصوات بذاتها تصبح حاملة لدلالة ثابتة وأمثلة "ابن فارس" في مقاييسه خير دليلٍ على ذلك، وللأصوات وظائف دلاليّة تبرز مدى قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته، حيث نجد الشّاعر عند نظمه لقصيدة معيّنة لنقل مثلا أنّ الغرض منها المدح، فإنّ أصوات هذه القصيدة تكون مناسبة لهذا الغرض وكذلك مع سائر الأغراض، لأنّ الأصوات بطبيعتها منها ما يناسب الغزل، ومنها ما يناسب الهجاء...وهكذا.

---

[1]-المصدر السابق، ص 304.

[2]-المصدر نفسه، ص 305.

[3]-المصدر نفسه، ص 372.

وللوقوف على دلالات الصوامت يجب أن لا ننظر إليها منفردة، بل لابد أن ننظر إلى السياق الذي وردت فيه، فليس هناك دلالة تسند إلى الأصوات اللغويّة وهي منعزلة عن السيّاق ، بل يجب دائما أن نأخذ بعين الاعتبار السيّاق الذي كثرت فيه هذه الأصوات حتى أصبحت توحي بمعاني ودلالات عند المتلقي.

2- الأصوات الصائتة : Vowels

تتميّز الأصوات الصائتة عن الصامتة بأنّها: " هي التي لا يعترضها عضو من أعضاء النّطق أو لا تنطق بمخرج صوتي يثني النَفَسَ (الهواء الصادر من الحنجرة) عن امتداده، فيكون الصّوت أثناء نطقها ممتداً حراً لا يعوقه عائق حتى ينفذ، ويمثل هذا النوع أصوات المدّ أو اللّين والعلّة (الألف، الواو، والياء حال سكون الواو والياء)، وتعدُّ الحركات القصيرة أبعاض هذه الأصوات أو جزءاً منها"[1].

هذا التعريف للصوائت جامع لها يكاد يتَّفق حوله جميع علماء الأصوات، حيث جاء موضّحا لنا كيفيّة النّطق بهذه الأصوات، وكذلك يبيِّن لنا أنّ الحركات القصيرة هي أجزاء من أصوات المدّ أو اللّين أو العلّة مع شرط حالة سكون الواو أو الياء، لأنّهما عند اكتسابهما الحركة عدّتا من أنصاف الصوائت.

وقد فصّل علماؤنا القدامى منذ قرون خلت في مسألة تقسيم الأصوات إلى صوائت وصوامت، ولعّل أوّل من تفطّن لهذا الأمر "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في معجمه العين عندما أراد ترتيب معجمه ترتيبا صوتيًا.

ويطلق ابن سينا (ت 428هـ) على الصوائت اسم المصوّتات حيث يقول: "وأمّا المصوِّتات فأمرها وتأثيرها عليَّ كالمشكل، لكنيّ أظنّ أنّ الألف الصُّغرى والكبرى مخرجها من إطلاق الهواء سلساً غير مزاحم.

[1]- محمود عكاشة، التحليل اللّغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة ، 2011 ص 17.

والواوان مخرجها مع أدنى مزاحمة وتضييق للشفتين واعتماد في الإخراج ... والياءان تكون المزاحمة فيهما بالاعتماد على ما يلي أسفل قليلا..."[1]

نجد ابن سينا في هذا القول يعتبر أنّ الصوائت تسبّب له إشكالاً و يصف لنا طريقة خروج هذه الصوائت من الجهاز النطقي بكلّ حرِّية وسهولة، وكذلك يبيّن لنا المكان الذي تحتله هذه الصوائت عند النّطق بها، ومن خلال قوله: الألف الصغرى والكبرى والواوان والياءان، لعلَّه يريد من وراء ذلك الصوائت بنوعيها القصيرة والطويلة.

والصوائت في العربيّة تنقسم إلى قسمين:

-**ما يسمى بالحركات:** الفتحة والكسرة والضمَّة.

-**حروف المدّ أو اللِّين:** وهي:

"-الألف المسبوقة دائما بفتحة مثل: سَمَا.

-الياء المسبوقة بكسرة، مثل: القَاضِي.

-الواو المسبوقة بضمّة، مثل باعُوا.

3-المصوّتان المزدوجان أو المركّبان، وهما:

-الياء الساكنة والمفتوح ما قبلها، مثل: ليلْ.

-الواو الساكنة والمفتوح ما قبلها، مثل: قَوْم." [2]

وحسب الإحصائيات التي قام بها علماء الأصوات فإنّ حركة الفتحة أكثر استعمالاً في الكلام العربي ، بينما الضمّة والكسرة متقاربتين في الاستعمال، غير أنّ الضمّة تفوق الكسرة استعمالا، لأن الفتحة أخفّ من الضمّة، وهذه الأخيرة بدورها أخفّ من الكسرة.

---

[1]- أبو علي الحسن بن عبد الله بن سينا، أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسَّان الطيّان ويحي مير علم ، د ن ، د ط ، د ت، ص 126.

[2]-عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، (الفونيتيكا)، ص 271.

وقد شرح علماء العربيّة القدامى كيفيّة صدور الأصوات وعن ذلك يقول" الفراهيدي (175هـ)": "في العربيّة تسعة وعشرون حرفاً منها خمسة وعشرون حرفاً صِحَاحاً لها: أحياز ومدارج، وأربعة أحرف هوائية هي الواو والياء والألف اللّينة والهمزة"[1].

أمّا "ابن جنّي (ت392هـ)" فيصف لنا الصوائت ويبيّن مخارجها قائلا: "والحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة: الألف، ثم الياء، ثم الواو، وأوسعها وألينها الألف، إلّا أن الصّوت الذي يجري في الألف مخالف للصوت الذي يجري في الياء والواو، والصّوت الذي يجري في الياء مخالف للصوت الذي يجري في الألف والواو... "[2].

تطرّق "ابن جنّي" في كتابه "سر صناعة الإعراب" إلى التفصيل الدّقيق للصوائت حيث وصف لنا بدقّة مخارجها وقال عنها إنّها تتصف بالاتساع، وهذا يتوافق مع ما قاله العلماء المحدثون عن صفاتها ، وكذلك شرح وفسّر لنا الفرق بين هذه الأصوات الثلاثة ورتّبها من حيث أوسعها مخرجاً، وبيّن أنّ الصّوت الذي يجري في الألف مخالف للصّوت الذي يجري في الواو والياء وهكذا سائرها.

وقد أطلق عليها " إبراهيم أنيس" مصطلح "أصوات اللّين"، يقول عنها: "أصوات اللِّين في اللّغة العربيّة هي ما اصطلح القدماء على تسميته بالحركات من فتحة وكسرة وضمّة، وكذلك ما سموه بالألف اللّينة والياء اللّينة والواو اللّينة، وما عدا هذا فأصوات ساكنة"[3].

وأطلق عليها "رمضان عبد التوّاب"، مصطلح "الأصوات المتحركة" قائلا: "والأصوات المتحرّكة في العربيّة الفصحى، ما سمّاه العرب بالحركات وهي الفتحة والضمّة والكسرة،

---

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، د ن ، د ط ، د ت ج1 ، ص 8 .

[2]–ابن جنّي، سر صناعة الإعراب ، دراسة وتحقيق حسن هنداوي ، د ن ، د ط ، د ت ، ج 1 ، ص8 .

[3]–إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 29.

وكذلك حروف المدّ واللّين كالألف في (قَال) والواو في (يَدْعُو)، والياء في (القَاضِي)"[1].

وسمّاها "تمام حسّان" بحروف العلّة، ونظراً لاختلاف هذه المصطلحات اعتمدنا مصطلح الصوائت، لأنّه الأكثر تداولاً بين علماء الأصوات.

وتتميز الصوائت عن الصوامت بخاصيّة الوضوح في السّمع، الأمر الذي أدّى بالشّعراء إلى استعمالها بكثرة في أشعارهم.

دلالات الصوائت الطويلة:

فسّر "العلايلي" معاني الواو والياء قائلاً: "الواو يدلّ على الانفعال المؤثِّر في الظواهر والياء، يدلّ على الانفعال المؤثر في البواطن"[2].

ونفهم من ذلك أنّ الواو تدلّ على كل ما يؤثر في الإنسان من الناحية الظاهرة أو الشكليّة التي تبدو ظاهرة على الجسد، أمّا الياء فهي تعبّر عما يختلج في مكنوناته، أي تعبّر عما هو مستتر خفي في الجوف، "والألف اللّيِّنة تقع في أواسط المصادر أو أواخرها، يقتصر تأثيرها في معانيها على إضفاء خاصيَّة الامتداد عليها في المكان أو الزمان، كما في في(باب، سماء، كافة، إلى، على...)"[3].

وقد أشارت المعاجم العربيّة إلى معانٍ كثيرة للألف اللّينة، حيث جاء في لسان العرب: "وسميت ألفاً لأنّها تألف الحروف كلّها... والألف اللّينة لا صوت لها إنّما هي جرس مدّة بعد فتحة"[4] وعن الألف اللّينة كذلك قال الجوهري: "جميع ما في هذا الباب من الألف إمّا أن

---

[1]–رمضان عبد التوّاب، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2 1985، ص 42.

[2]–أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللّغوية للعلايلي، ص 64.

[3]–حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص 97.

[4]–ابن منظور، لسان العرب ، م، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ط 5 ، 1981، م1 ، ص1 .

تكون منقلبة من واو مثل: دَعَا، أو عن ياء مثل رَمَى، وكلُّ ما فيه من الهمزة فهي مبدلة من الياء أو من الواو نحو القضاء..."[1]

ويتّفق الباحثون في دلالة الأصوات على أنّ الصوائت تعبِّر عن مواقف الحزن والأسى أكثر منها من المواقف المفرحة.

وانطلاقا ممّا سبق نتوصل إلى أنَّ الصوائت هي الأكثر تعبيراً عن الأشجان والأحزان التي نمرّ بها في حياتنا اليوميّة، إضافة إلى وضوحها في السّمع مقارنة بالصوامت.

ثانيا– الفونيمات فوق التركيبية: Supra segmental phonems

قبل التعرف على دلالة هذه الفونيمات لا بدّ من التعرف عليها لتيسير الطريق أمام المتلقى في التعرف على كنهها .

يُعْرَف هذا النّوع من الفونيمات عند (Firth) ومدرسته بالبروسيدات (Prosodies) وهي تلك الظواهر الصوتيّة التي تصاحب الكلمات المتّصلة أو الجمل، فيكون لها دور في المعنى، وأهم هذه المظاهر النّبر (Stress) والتّنغيم (Intonation).[2]" وهذه الفونيمات لا تظهر في التركيب، وإنّما تظهر لنا من خلال الأداءات المختلفة، وبما أن النّبر له علاقة وطيدة بمصطلح (المقطع) ، وكذلك لأهميّة هذا الأخير في الكشف عن القيمة التعبيريّة للنصوص الأدبيّة ، فسنبدأ بالتعريف به قبل مصطلحي النّبر والتّنغيم .

[1]– المصدر السابق ، م6 / 4744.

[2]– صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتيّة في اللّغة العربيّة، ص 191.

1- المقطع ودلالته: (SYLLABLE)

أ. تعريفه:

- لغة:

يقول ابن منظور: " تقاطع الشَّيءَ: بَانَ بَعْضُهُ مِنْ بَعْض، وأَقْطَعَهُ إِيَّاهُ: أَذِنَ لَهُ في قَطْعِهِ... والمَقْطَعُ غَايَةُ مَا قُطِعَ، يُقَالُ: مَقْطَعُ الثَّوْب، ... والمَقْطَعُ: المَوْضِعُ الذي يُقْطَعُ فيه النَّهر من المعابر.

ومَقَاطِعُ القُرآنِ: مواضع الوُقوفِ، ومبادئُهُ: مَواضِعُ الابْتِدَاءِ.

واقتطعت من الشَّيءِ قِطْعَةً، يقالُ: اقْتَطَعْتُ قَطِيعاً من غَنَمِ فلان، والقِطْعَةُ من الشَّيءِ الطائفة منه"[1].

-اصطلاحا:

1-عند العرب:

يعتمد أحمد مختار عمر في تعريف المقطع على اتجاهين؛ الأوّل فونيتيكي والثاني فونولوجي، حيث نجده قدّم لنا عدّة تعريفات للمقطع من الناحية الفونيتيكية من بينها:

1-"تتابع من الأصوات الكلامية، له حد أعلى أو قمّة إسماع طبيعية (بغض النظر عن العوامل الأخرى مثل النّبر والنغم الصوتي) تقع بين حدين أدنيين من الإسماع.

2-وحدة من عنصر أو أكثر يوجد خلالها نبضة صدريّة واحدة: قمّة إسماع أو بروز."[2].

أمّا من الناحية الفنولوجية فعرّفه :

1-"الوحدة التي يمكن أن تحمل درجة واحدة من النّبر".

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف ، مادة (ق ط ع) م 6، ص 3274-3275.

[2]- أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص 284-285.

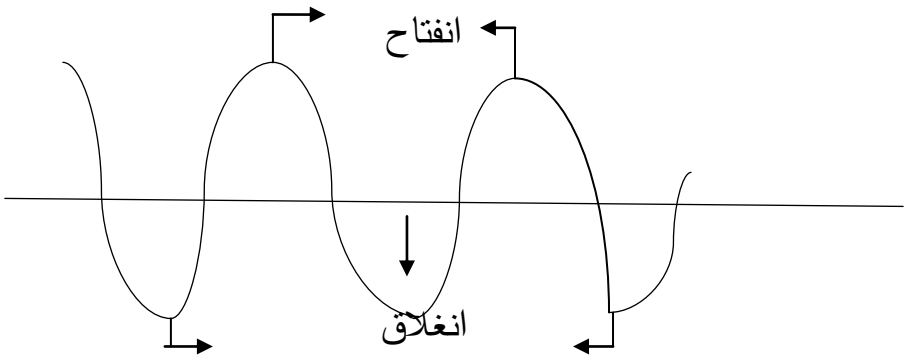
2-"الوحدة تحتوي على صوت علّة واحد فقط، إما وحده أو مع سواكن بأعداد معيّنة وبنظام معين"[1].

نستخلص من خلال التعريفين اللّغوي والاصطلاحي أنّهما يشتركان في معنى القطع ومن خلال تعريفات "أحمد مختار عمر" للمقطع نفهم أنّه يريد به سلسلة من التتابعات للأصوات الصامتة والصائتة تسير وفق نظام معيّن، وتتم خلال نبضة صدريّة واحدة يشعر بها المتكلم، مثل المقطع "كَ" من كلمة "كَتَبَ"

2-عند الغرب:

-جون كانتينو:

يعرّف المقطع بأنّه: " عبارة عن سلسلة متتابعة من الأصوات يتطلب القيام بها طائفة من عمليات الانفتاح والانغلاق في جهاز التصويت.



فالانغلاق يمثل قاعدة المقطع وهو الصامت، أما الانفتاح فيمثل قمّته وهو الصائت ."[1].

[1]- المرجع السابق، ص 286.

من هنا يتبيّن لنا أن المقطع عنده متعلّق بسلسة الانفتاحات والانغلاقات التي تحدث على مستوى جهاز التصويت، ويمثل الانغلاق عند قاعدة المقطع ويشكّل لنا مقطعًا، أمّا الانفتاح فيمثّل لنا قمّته، ويعطي لنا الصائت، وهذا الترتيب حسب رأيي متعلق بدرجة الوضوح في السّمع.

-هنري فليش:

لم يضع "هنري فليش" مفهوماً للمقطع، لكنّه تكلَّم عن أنواعه، وعن خصائصه في العربيّة حيث يقول: ...أن بداية المقطع في العربيّة بصامت واحد فحسب، وينتهي إما بمصوت، فهو المقطع المفتوح، وإمّا بصامت واحد أيضا، فهو المقطع المقفل"[2].

وهناك من العلماء الغربيين من عرّف المقطع بصفة عامة، حيث يكون صالحاً للتطبيق على جميع اللّغات، أي لا يختصّ بلغة معيّنة فحسب، فيعتبر تعريفًا عامّا للمقطع.

"أقول إنَّ المقطع لا يشكِّل عنصراً من عناصر بناء المعنى في الكلمة، فعنايته بتركيب الكلمة فقط تحسينها وتعديلها لتكون معتدلة مقبولة، ولكن ما يعمل على مستوى المعنى في المقطع هو النبر (Stress)"[3].

من خلال هذا التعريف نرى أنّ المقطع ليس له دلالة في ذاته وإنّما تبرز دلالته عندما يكون موضع نبر، حيث يُسهم النّبر في تقويّة المقطع المنبور مقارنة بالمقاطع المجاورة له فينعكس ذلك على المساهمة في تغيير الدلالة.

---

[1]- تحسين عبد الرضا الوزّان، الصّوت والمعنى، دار دجلة، الأردن، ط1، 2011، ص 304.

[2]- المرجع نفسه، ص 403.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب. أنواع المقاطع في العربيّة:

1-المقطع القصير:

يتكون هذا النّوع من المقاطع من صوت صامت تليه حركة قصيرة، ويرمز له علماء الأصوات بالرمز (ص ح)، وهناك رموز أخرى شائعة في الدّرس الصّوتي الحديث من بينها الرمز[CV]، ومثاله المقاطع الثلاثة في كلمة (كتب) ، [ka/ta/ba] ومنه كل فعل ماض ثلاثي خالٍ من حروف المد.

2-المقطع المتوسط:

وهو ذو نمطين الأول: صوت صامت+ حركة قصيرة+ صوت صامت (ص ح ص) أو [CVC] ومثاله المقطع الأوّل في يكتب [yak/tu/bu] والثاني في [ka/ tab/tu].

النمط الثاني: صوت صامت+ حركة طويلة (ص ح ح) أو [CVV] ومثاله المقطع الأوّل في كاتب [kaa/ti/bun].

3-المقطع الطويل:

وهو ثلاثة أنماط:

-الأوّل: صوت صامت +حركة قصيرة+ صوتان صامتان (ص ح ص ص) أو [CVCC] ومثاله« برّ» بفتح الباء أو كسرها أو ضمها وتشديد الراء.

-الثاني: صوت صامت+ حركة طويلة+ صوت صامت+ صوت صامت (ص ح ح ص ص) [CVVCC] ومثاله المقطع الثاني في نحو مهام (Ma/haamm).

-الثالث: صوت صامت+ حركة طويلة+ صوت صامت (ص ح ح ص) أو [CVVC] ومثاله: المقطع الأول والثاني في ضالين [Daal/liin] [1].

"ومعرفتنا لأنواع النسيج المستعملة في اللّغة، يسهّل علينا الحكم على نسيج الكلمة العربيّة، ونسيج ما ليس بعربي من الكلمات... والمرء حين يعرفها يستطيع الحكم بمجرد النظر على أن مثل النسيج التالي غير عربي"[2].

ج- دلالة المقطع:

يؤدّي المقطع في الكلمة العربيّة دلالات متعددة، تختلف حسب طوله وقصره و كذلك نوعه، ومن بين دلالات المقطع نذكر ما يلي:

1-"تحديد القيمة الدلالية للمقطع الواحد، مثل تحديد دلالة التاء في: تَكَلَّمْتُ، تَكَلَّمْتَ، تَكَلَّمْتِ، فالتاء في الفعل الأول تاء الفاعل المتكلم، والثاني للمخاطب المذكر، والثالث للدلالة على المخاطبة المؤنثة.

2-يؤثر طول المقطع وقصره في معاني الكلمات، مثل: ضارب: ص ح ح + ص ح ص من ضَرب: ص ح+ م ح+ ص ح.

3-قد يؤدي طول المقطع إلى المبالغة في المعنى مثل: "هذا الرجل طويلٌ بإشباع مد الياء أكثر من المألوف للدلالة على الطول غير المألوف.

4-يؤدي طول المقطع إلى التأثير في المتلقي، ويتحقق هذا في أصوات اللِّين (الألف، الواو، الياء).

---

[1]-أنظر كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ط1، 2000 ص 510- 511.

[2]-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 96.

5-يشارك المقطع في الدلالة الصرفية أو دلالة المشتق مثل: المقطع الطويل في "قَاتَلَ "... للدلالة على اسم الفاعل.

6-تؤدي زيادة عدد المقاطع إلى زيادة المعنى مثل: تخريب، تعمير"[1].

في اللّغة العربيّة لا تزيد الكلمة المشتقّة اسمًا كانت أو فعلاً حالة تجريدها من اللواحق على أربعة مقاطع عموما. "وقد درس إبراهيم أنيس أغراض الشّعر، وحاول الرّبط بين الغرض الشّعري والوزن العروضي المبني على المقاطع، وخرج من ذلك مطمئنًا إلى أنّ الشّاعر في حالة يأسه وجزعه يفضل وزنًا طويلاً كثير المقاطع يعبّر به عمّا يجيش في نفسه من حزن وجزع، أمّا إذا نظم شعره وقت المصيبة فإنّه يتأثر بالانفعال النّفسي الذي يتطلّب بحراً قصيراً يلاءم زيادة نبضات قلبه"[2].

من خلال هذا القول نفهم أنّ الشاعر عند نظمه لقصيدة معينة يختار الوزن الذي يتلاءم وحالته النفسيّة ، حيث نجده عندما يكون يائسا حزينا يختار الأوزان ذات المقاطع الطويلة ، أمّا في حالة وقوعه في أزمات فإنها تؤثر في نفسيته، فيقتضي ذلك أوزانا ذات مقاطع قصيرة تتناسب ونبضات قلبه السريعة. وهذه "الميزة الصوتية الأكثر بروزا في النص الأدبي الشّعري على وجه الخصوص، كما أن طبيعة المقطع ضرورية جداً لإظهار المعاني المختلفة التي يريدها الشاعر من خلال قصيدته، أضف إلى ذلك أن طول المقطع وقصره له تأثير كبير على المتلقي"[3].

---

[1]-محمود عكاشة، التحليل اللغوي في وضوء علم الدلالة، ص 42، 43.

[2]- إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب ، البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر الصالح، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين،2003، ص 46.

[3]- نجية عبابو، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح، ابن سحنون الراشدي، نموذجا مذكرة معدّة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2009، ص 84.

وبالتالي يمكن القول أنّ دراسة المقطع في العربيّة ضروريّة لأنّه يساهم في إبراز المعاني المختلفة للكلام المنطوق خاصّة الشعري منه، بالإضافة إلى أنّ كل نوع من أنواعه يحمل دلالة معيّنة، ودراسة المقطع تعتبر أساسًا لإكساب النّطق السليم، ومن ثمّ تحليل كلمات اللّغة، والتعرّف على بُنى النسيج المقطعي أمرٌ لابدَّ منه قبل دراسة باقي الفونيمات فوق التركيبية.

2- النّبر ودلالاته:Stress

يتألّف الكلام العربي من مقاطع صوتيّة متتابعة ومتفاوتة من حيث الطول والقصر والمدّة الزمنيّة، وعندما ينطق شخص معيّن بكلمة فإنّه يميل إلى الضَّغط على أحد مقاطعها فيجعله بارزاً واضحاً في السّمع مقارنة بالمقاطع المجاورة له، وهذا ما يعرف عند علماء الأصوات بـ "النبر"وقبل التعرُّف على مواقعه ودلالاته لابدَّ لنا أن نعرِّف بهذه الظاهرة الصوتيَّة.

أ-تعريف النّبر:

-لغة:

النبر في اللّغة: "إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النُّطق. والنَّبرة كل مرتفع من الشيء.

والهمزة رفع الصّوت حين النّطق بالكلمة، وقد يكون بالاعتماد على حرف من حروفها وباختلاف موضع النّبر من الكلمة تميّز اللَّهجات"[1].

و"كلُّ شَيء رفع شيئاً، فقد نبره، والنَّبْر: مصدر نَبَرَ الحرف ينْبُرُهُ نبراً همزه . "[2].

من خلال هذين التعريفين نلاحظ أنّهما يحملان معنى الرّفع الذّي يتّفق بدوره مع معنى الهمز وهو النّطق بالكلمة بصوت فيه ارتفاع وعلّو.

---

[1]- ناصر سيّد أحمد وآخرون ، معجم اللّغة العربيّة بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية مصر، ط4، 2004، مادة (ن، ب، ر)، ص 897.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف ، مادة (ن، ب، ر)، م1، ص 4323.

-اصطلاحا:

يعرّفه "تمام حسان" بقوله: "ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السَّمع عن بقيّة ما حوله من أجزائها"[1].

والنّبر عند "إبراهيم أنيس" هو: "نشاط في جميع أعضاء النّطق في وقت واحد فعند النطق بمقطع منبور، نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط..."[2].

يفهم مما سبق أن النَّبر لا يقع على جميع أجزاء الكلمة وإنّما يقع على مقطع من مقاطعها بحيث يحدث له نوعًا من البروز مقارنة مع باقي أجزائها و تشترك في حدوثه جميع أعضاء الجهاز النطقي.

ونظرة الغربيين إلى النّبر هي نظرة توفيقية تجمع بين ما قاله القدماء والمحدثون حيث يقول عنه "برتيل مالمبرج": "لم يختلف التصوّر الحديث لفكرة النّبر عن تصوّر اللّغويين القدماء له كثيرًا، فقد تصوّر أصحاب المعاجم النّبر على أنّه (ضغط المتكلّم على الحرف) ونظم المحدثون على هذا المعنى حين خصّوه بالمقطع، والمقطع تقسيم حديث للحدث اللّغوي لم يمارسه القدماء .... غير أن القدماء لم يتصوروا للنّبر نظامًا تخضع له مواضعه، ولم يدركوه كظاهرة ذات تأثير في نسق اللّغة المنطوقة، وهذا ما برز فيه المحدثون من اللّغويين"[3].

من خلال قول "برتيل" نلاحظ أنّه قارن بين نظرة القدماء والمحدثين للنّبر حيث أقرّ بوجود هذه الظاهرة عند القدماء من خلال تفحصه لمعاجمهم إلّا أنّه وجد اختلافا يكمن في أنّ المحدثين خصُّوه بالمقطع وهو تقسيم حديث، وكذلك فإن القدماء لم يضعوا له قواعد

---

[1]- تمام حسان، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، د ت، ص 171.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، ص 97.

[3]- برتيل مالمبرح ،علم الاصوات ، ترجمة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة ، 1984 ص 200.

ونظامًا يخضع إليه مثلما فعل المحدثون، وهذا ما جعلهم، يختلفون عنهم ويتميّزون في هذا الميدان.

ويقسّمه "تمام حسان" إلى نوعين حيث يقول: " ثَمَّة نوعين من النّبر:

1-نبر القاعدة أو نبر النظام الصرفي الذي نسبناه إلى الصيغة الصرفية المفردة والكلمة التي تأتي على مثل هذه الصيغة، وهذا النبر صامت.

2-نبر الاستعمال أو نبر الكلام والجمل المنطوقة، وهذا نبر له أثر سمعي يرجع إلى أسباب عضوية محدّدة..."[1].

من خلال هذين النّوعين نلحظ أنّ "تمّام حسان" جعل دائرة النّبر واسعة، حيث إنّه جعل للنّبر نوعين، نبر صرفي يتعلّق بالكلمة، ونبر على مستوى الجملة له أثر سمعي يرجع إلى أسباب عضوية ترجع إلى زيادة الضّغط على مقطع من مقاطع الكلمة في الجملة.

1-نبر الكلمة:

"وهو النّبر الذي يقع على مقطع من مقاطعها وتتفاوت درجته حسب صفة النطق وتجاور المقاطع، ودلالاتها على المعنى.

وقد رأى علماء العربيّة أنّ فيها نبراً صرفياً يتعلق بالكلمة ونبرًا سياقيًا يتعلَّق بتركيب الجملة"[2].

تكلمنا آنفا عن نبر الكلمة وقلنا إنّ هذا النّوع من النّبر يكون على أحد مقاطع الكلمة وهو الذي -بدوره- ينعكس على دلالتها، والنّبر كما يراه علماء العربيّة ينقسم إلى نوعين؛ نبر صرفي ونبر سياقي يقع على مستوى الجملة

-النّبر الصرفي:

[1]- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 172.

[2]-محمود عكاشة، التحليل اللّغوي في ضوء علم الدلالة، ص 43.

"وهو يختص بالميزان الصرفي أي لا يختص بمثال معيَّن، وإنّما يكون اختصاصه كل مثال جاء على هذا الوزن أو ذاك، فوزن (فاعل) يقع النّبر فيه على الفاء، ومعنى هذا أن كل كلمة جاءت على هذا الوزن يقع عليها النّبر بالطريقة نفسها مثل :(قاتل، كاتب...)"[1].

انطلاقا مما تقدّم نفهم أنّ النَّبر الذي يتعلّق بالميزان الصرفي له قواعد ثابتة يستقرّ عليها، ومثال ذلك الكلمات التي تأتي على وزن "فاعل" كلها يكون النّبر فيها على الفاء وكذلك سائر الأوزان فإن لها قواعد ثابتة تقوم عليها في معرفة مواضع النّبر.

وكذلك نجد أن النَّبر يفرّق بين دلالة الكلمات مثل: "أسدَّ، أسدْ" (من السداد) من كلمة "أسد" (اسم حيوان) تتشابهان، عند الوقوف عليهما بالسكون، ولا يكادان يتميزان عن بعضهما بعضا إلاَّ بموضع النّبر..."[2]

ومن هنا يتّضح لنا أنَّ لمواضع النّبر دخل في دلالة الكلمات، ففي الكلمة الأولى يقع النّبر على المقطع الثاني وبالتالي يكون معنى الكلمة السداد، وفي الكلمة الثانية يكون موضع النّبر على المقطع الأوَّل والتي تعني الأسد الحيوان الذي نعرفه وذلك وفقًا للقاعدة التي وضعها علماء الأصوات.

2-نبر الجملة:

ونعني بنبر الجملة أنّ النّبر يكون على كلمة من كلماتها المكوّنة لها، وذلك بزيادة الضغط على مقطع من مقاطعها، وليس على الجملة كلها ويعرّف بأنه: "النبر الذي يشارك في دلالة الجملة عن طريق سياق الأداء، وهو أيضا يقع في نطاق مقاطع الكلمة، لكن دلالة التركيب تؤثر في موقعه من كلمات الجملة.

[1]-صالح سليم عبد القادر الفاخري ، الدلالة الصوتيّة في اللّغة العربيّة ، ص194.

[2]- محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص 46.

ويتمثل نبر الجملة في عنايتها بنطق لفظ فيها أو حرف وإبراز دوره في الجملة بإعطائه مزيدا من قوَّة الصّوت في الأداء، ليؤدي دورًا وظيفيًا في التركيب يوثر في دلالته..."[1]

ونبر الجملة إمَّا أن يكون سببه تأكيديا أو تقريريا، والفرق بينهما يكمن في نقطتين:

"أ–تكون دفعة الهواء أقوى في النّبر التأكيدي منها في النبر التقريري.

ب–يكون الصوت في التأكيد أعلى منه في التقرير، ويمكن أن يقع هذا النّوع على أي مقطع من المجموعة الكلامية كيفما كانت وأينما وقعت..."[2]

نفهم من خلال هذا القول أنَّ دفعة الهواء في النَّبر التأكيدي أكبر منها في النَّبر التقريري وكذلك درجة الصَّوت في الأوَّل تكون أقوى منها في الثاني، وهذا الأخير يمكن أن يقع على أي مقطع في الكلمة أينما وجدت، ويشارك هذا النّوع من النّبر في دلالة الجملة كمايلي:

1–التفريق بين معنى ونقيضه، مثل:

–هذا ما قلته (الجملة المنفية).

–هذا ماقلته ، (جملة مثبتة).

وقع النبر على "ما" في الجملة الأولى، فأبرز دلالتها في التركيب، فأعطت معنى النّفي، ووقع نبر الجملة في الجملة الثانية على "قلته" فدل على اسم موصول بمعنى الذي.

2–**إظهار بعض الأدوات والكلمات في الجمل مثل:** أدوات الاستفهام والنداء وأدوات النّفي والنّهي، فالنّبر يقع عليها لإظهار وظيفتها في التركيب.

---

[1]–المرجع السابق ، ص46.

[2]–صالح سليم عبد القادر الفاخري ، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 194.

3-**تحديد المعنى المراد، والإخبار عنه، مثل:** "محمد في الدار". جوابًا لسؤال "أين محمد؟" وقع النّبر على الخبر، لأنه هو المستفهم عنه والمراد الإخبار عنه."[1].

ب- قوانين النّبر:

أمّا عن قوانين النّبر فـ "قد يكون النّبر ثابتًا، له قانون خاص كاللّغة التشيكية التي ينبر أصحابها بداية كلّ كلمة، واللّغة الفرنسية التي ينبر منها الفرنسيون آخر الكلمات، ويمكن ضمّ اللّغة العربيّة إلى قائمة اللّغات ثابتة النّبر، وذلك أنّها تخضع لقانون خاصّ يبيّن موضع النّبر من الكلمة. ويكون النّبر حراً في لغات أخرى كاللّغتين الإنجليزية والإيطالية حيث يلعب النبر دورًا دلاليًا في هاتين اللغتين ..."[2]ومنه يتضح لنا أنّ مواقع النّبر تختلف من لغة إلى أخرى ، والعربيّة من بين اللّغات الثابتة النّبر.

وقانون النَّبر في اللّغة العربيّة حسب القاعدة التي وضعها "إبراهيم أنيس" كما يلي:

"لمعرفة موضع النّبر من الكلمة العربيّة نبدأ أولاً بالنظر إلى المقطع الأخير فإذا وجدناه من النّوع الرابع والخامس، فهو إذن المقطع الهامّ الذي يحمل النّبر، ولا يكون هذا كما أشرت آنفا إلا في حالة الوقف. فالنّبر في الكلمة العربيّة لا يكون على المقطع الأخير إلاّ في حالة الوقف وحين يكون المقطع من النّوع الرابع والخامس..."[3]

وبهذه القاعدة يكون أنيس قد اختصر لنا الطريق إلى معرفة المقطع المنبور وسهّل علينا معرفة مواضعه ، حيث فصّل لنا مواضعه بكل دقّة وبيّن لنا أين يقع وما هي الحالات التي يقع فيها، وهذا دليل كاف على المجهود الذي تركه للّغة العربيّة والذي بدوره ساهم في ثراء مدلولاتها وتوسيع أفكارها.

3- التنغيم ودلالته: (Intonation)

[1]-محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 47.

[2]-إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر الصالح ، ص 51.

[3] - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللّغوية ، ص 101 .

يعتبر التّنغيم من الفونيمات فوق التركيبية التي تصاحب الكلام، ولها أثر على الدلالة وفيما يلي نقوم بالتعرّف على هذه الظاهرة.

أ-تعريفه

1-لغة:

جاء في اللّسان: "النَّغْمَةُ: جَرْسُ الكَلِمَةِ وَحُسْنُ الصَّوتِ في القِراءَةِ وغيرها... والجَمْعُ نَغَمٌ"[1].

2-إصطلاحا:

يُعدُّ إبراهيم أنيس أوّل من أدخل مصطلح التّنغيم في اللُّغة العربيّة وأطلق عليه تسميّة "موسيقى الكلام"، حيث قال: "برهنت التجارب الحديثة على أنَّ الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتيّة واحدة في النّطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكوّن منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصّوت وكذلك الكلمات تختلف فيها ..."[2].

ويعرفه "ماريو باي" بقوله: "أمَّا التنغيم فهو عبارة عن تتابع النغمات الموسيقيّة أو الإيقاعات في حدث كلامي معيّن"[3].

من خلال هذين التعريفين يتّضح لنا أن التّنغيم عبارة عن تتابع نغمات موسيقية ويضيف "إبراهيم أنيس" أنّ هذه النغمات لا تكون على درجة واحدة من الصّوت التي تكون على مستوى المقاطع وكذلك الكلمات في حالة تنغيم الجمل وإنّما تكون بدرجات متفاوتة.

ب- دلالة التنغيم:

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف ، مادة (ن، غ، م) ، م 6 ، ص 4490.

[2]-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 103.

[3]-ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة وتعليق أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، 1998، ص 93.

الإنسان حين ينطق بمقاطع أو كلمات معيّنة فإنّه لا يتبع درجة واحدة وهذا التدرّج في النغمات لا يكون هكذا عبثاً وإنّما يقصد من وراء ذلك توصيل دلالة معيّنة، وهذه الظاهرة ليست جديدة وإنّما تعود جذورها إلى القرن الرابع هجري، والتي تفطّن إليها علماؤنا القدامى، حيث أنهم اكتشفوا أن الإنسان حين ينطق لا يتبع درجة معيّنة من الصّوت، وإنما يمطلون في كلامهم ، ومن ذلك قول"ابن جنّي" في كتابه "الخصائص": "وقد حذفت الصِّفة ودلّت الحال عليها. وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم:" سير عليه ليل، وهم يريدون: ليل طويل. وكأنّ هذا إنّما حذفت فيه الصفة لما دلّ من الحال على موضعها، وذلك أنك تحسّ في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك، وأنت تحسّ" هذا من نفسك إذا تأملته، وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول كان والله رجلا: فتزيد في قوَّة اللَّفظ ب(الله) هذه الكلمة، وتتمكّن في تمطيط اللاّم وإطالة الصّوت بها (وعليها) أي رجلاً فاضلاً أو شجاعًا أو كريمًا أو نحو ذلك..."[1]

والتّنغيم يختلف من لغة إلى أخرى حيث إنّه "في بعض اللّغات ذو قيمة دلاليّة تعادل تمامًا أصوات العلّة والسواكن، فالصينية يمكن أن تنطق بكلمة واحدة بألحان مختلفة فيؤدي هذا الاختلاف في الألحان إلى اختلاف المعاني، من ذلك كلمة Kan Sru إذا نطقناها بألحان مختلفة فتعني مرة " رجل" وأخرى " حظاً سعيداً"، وثالثة "مقر الوالي" ورابعة " غنّي" وهكذا، وفي الفرنسية يؤدي التغيير في التّنغيم إلى تحوّل الجملة من الدلالة على التقرير إلى الدلالة على الاستفهام... أمّا في العربية تستغني عنه بالأدوات وعلامات الإعراب..."[2]

من هنا يتّضح لنا أنّ التّنغيم في بعض اللّغات ذا قيمة تمييزية، وفي المقابل في بعض اللّغات الأخرى لا تكون لهُ هذه الوظيفة مثل اللّغة العربيّة، لكن حسب رأيي هذا الأمر يدعو إلى النقاش، والدليل على ذلك ما تركه لنا علماء اللّغة أمثال "ابن جنّي"، وقد ضرب

[1]- ابن جنّي، الخصائص، 370/2 -371.

[2]- صالح سليم عبد القادر الفاخري ، الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 199.

لنا أمثلة من كتابه" الخصائص" تدلّ على أنّ علماءنا القدامى كانوا على وعي تام بهذه الظاهرة، وأنّها تلعب دوراً كبيرا في تغيير الدلالة، لكن ما كان ينقصهم فقط هو التنظير.

ويختلف النَّبر عن التّنغيم في كون النَّبر يكون على مستوى الكلمة، أمَّا التنغيم فيكون على مستوى الجملة، لكن يعتبر كل منهما مكملاً للآخر، والفصل بينهما لا يمكن أن يكون إلّا لغرض الدراسة فقط.

وللتنغيم وظائف مختلفة منها: " أدائية، نحوية، دلالية، تعبيرية أو انفعالية.

1-الوظيفة الأدائية:

ونعني بها كيفية نطق الكلمة بحسب النظام الموجود في كل لغة والمتعارف عليه وهذا النظام لو حرّفناه لاختل نظام هذه اللغة.

2-الوظيفة الدلالية:

يؤدي التنغيم دلالات مختلفة حسب الموقف الذي وجد فيه، فتنطق الجملة بنغمات مختلفة، وهذا تفطن إليه الدكتور رمضان عبد التواب حين قال: "أما التنغيم، فهو رفع الصوت وخفضه في أثناء الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة، كنطقنا لجملة مثل: "لا يا شيخ" للدلالة على النفي أو التهكم، أو الاستفهام، وغير ذلك، وهو يفرِّق بين الجمل الاستفهامية والخبرية، في مثل: "شفت أخوك" فإنك تلاحظ نغمة الصوت تختلف في نطقها للاستفهام، عنها في نطقها للإخبار"[1].

من خلال هذا القول يتَّضح لنا أن التّنغيم يكشف عن مقاصد المتكلمين وعن نواياهم أثناء نطقهم للجمل وفق نغمات مختلفة فجملة "لا شيخ" تحمل دلالات متعددة، قد تكون للنفي أو التهكم أو الاستفهام وغيرها، ويفرق بين الجملة الخبرية والاستفهامية، فمثلا جملة

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

"شفت أخوك" قد تكون استفهاما أي: رأيت أخوك أم لم تره؟ وقد تكون خبرية، المراد منها مجرد الإخبار عن أنك رأيته فقط .

3-الوظيفة النحوية:

ونعني بها التّمييز بين جملة وجملة حسب الوظيفة التي يقتضيها المقام التّنغيمي حيث نجد أن التّنغيم في مقامات معيَّنة يحدِّد وظيفة هذه الجمل نحو: "توجيه الإعراب ومثال ذلك "**كَمْ**" التي تستخدم في الإخبار أو الاستفهام، وهذا يتوقف على طريقة الأداء، وعلى هذا يوجه إعراب كلمة "عمّة" في قول الفرزدق :

كَمْ عَمَّة لَكَ يَا جَرِيرُ وَخَالَة فَدْغَاء قَدْ حَلَبَتْ عَلَى عُشَارَي .

فقد رويت عّمة بالرَّفع والنصب والجرّ، فالرَّفع على أنَّ المراد من كم عدد

المرات: ... والنَّصب على معنى الاستفهام، والجرّ على معنى الخبر. "[1].

ومن هنا يتبيَّن لنا أنّ للعلامة الإعرابيَّة دوراً كبيرًا في تحديد المعاني المختلفة بمصاحبة طريقة التّنغيم، حيث نجد أنَّ المتكلم عند نطقه لكلمة أو جملة معيّنة بنغمة معيّنة ووفق علامات إعرابيّة مختلفة نلاحظ الفرق، ويتّضح لنا ذلك من خلال قول الفرزدق السابق.

4-الوظيفة التعبيرية الانفعالية:

يعبّر التنغيم عن انفعالات المتكلِّمين مثل: الخوف، القلق، الحزن، اليأس، الأمل الشَّك وغيرها، حيث نجد طريقة تنغيم المتكلم للجملة تعبِّر عن مكنوناته الداخلية عن طريق تتابع النغمات الموسيقية التي تحمل هذه المعاني التي تفهم من سياق الكلام ويقصد بها دلالة معيَّنة، والسامع أو المتلقي هو وحده الذي يفرّق بين هذه الطبقات التّنغيمية فيفهم منها أنّ المتكلم فرح أو حزين، جادّ أو متهكّم.

[1]- محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 51.

انطلاقا ممَّا سبق توصلنا إلى أنّ ظاهرة التّنغيم من العوامل الأساسيّة في توجيه الدلالة والوقوف على نوايا المتكلمين، واللّغة العربيّة من بين اللّغات بل أكثرها استخداما للتّنغيم، وأداؤه على وجه صحيح يسهم بصورة بالغة في توصيل المعنى الصحيح، وإذا كانت الدلالات في الكتابة تتحدد بعلامات الترقيم، فإنّها في الكلام المؤدى تتحقق عن طريق التنغيم.

وكذلك يلعب التّنغيم دوراً فعَّالا في التعجّب والاستفهام والتَّقرير والتوكيد والنَّفي والإنكار وغيرها من الأساليب عن طريق التلوينات الموسيقية بمستوياتها، وهو يختلف من لغة إلى أخرى، فلقد اعتنى به المحدثون كما أشار إليه القدامى موضّحين أثر هذه الظاهرة في فهم الدلالة المقصودة من سياق إلى آخر.

أولاً- التعريف بالشاعر إيليا أبو ماضي :

1- حياته:

هو إيليا ظاهر إيليا طانيوس أبو ماضي: شاعر لبناني من كبار أعلام المهجر، ولد سنة 1989م، في قرية المحيدثة بلبنان لعائلة فقيرة[1].

ترعرع "أبو ماضي" بين أحضان أسرته المتواضعة، وقد كان يرافق والده إلى عمله، يمتّع عينه بجمال طبيعة قريته المشرقة شمسها في أيّام الصّحو، والساطع قمرها في ليالي الدفء والصفاء، فيختزن داخل مشاعره ما يوحي له ذلك الجمال من بهجة وانشراح[2].

وحين أكمل الشاعر تعلّمه لمبادئ القراءة والكتابة في قريته، حزم أمتعته وقرّر الرّحيل عن لبنان طلباً للمزيد من العلم والمعرفة، وسعياً إلى تأمين حياة أكثر أمناً واستقرارا وطمأنينة، كانت محطته الأولى في الإسكندرية بمصر عام 1902م، ولقيت أولى محاولاته الشعرية طريقها إلى النّور هناك، حيث استطاع نشر ديوانه "تذكار الماضي" سنة 1991 من خلال مجلة الزهور، وهو لم يتجاوز الثانية والعشرين من عمره، وعلى إثر مطاردة السلطات البريطانية له لأنّه منضمّ إلى دعاة الاستقلال والحريّة الذين اجتذبوه من خلال قصائده الناريّة سافر إلى أمريكا[3].

---

[1] - إيليا أبو ماضي، الديوان، تقديم وشرح صلاح الدّين الهواري، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت ، 2013، ص 05.

[2]- عبد المجيد الحرّ، إيليا أبو ماضي باعث الأمل ومفجّر ينابيع التفاؤل، دار الفكر العربي، ط1 1995، ص 40.

[3]- أنظر: إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 5-6 .

2- هجرتـــــه:

"هاجر إلى أمريكا حيث استقر به المقام في مدينة "سنسنّاتي" بولاية أوهايو، التي أمضى فيها أربع سنوات يعمل بالتجارة مع أخيه "مراد"[1].

ويبدو أن حياته في نيويورك قد طغى عليها العمل الصحفي، ابتداء من تحرير المجلة العربيّة إلى تأسيس مجلة السمير، التي كانت مرآة عاكسة لطموحه الأدبي ونزعته الفكرية ونبوغه الشّعري، تتناول مشاكل متنوعة وقضايا متعلقة بأحداث في العالم العربي، وبخاصة لبنان الذي أولاه عناية إلى جانب سائر الأقطار العربيّة[2].

3- مصادر ثقافة الشاعر:

إذا أحببا أن نعلم شيئا من ثقافة الشاعر لم نجد من المصادر بين يدينا إلّا شعره فهو وحده الذي يدلنا على منابع ثقافته، ولابّد لنا بالتالي أن نستقرئ شّعره من جانبين، جانب المعنى، وجانب المبنى؛ فمن معانيه نلتمس ثقافته الفكريّة، ومن مبانيه نتلمس ثقافته اللّغوية[3].

ومن أبرز أنشطة أبي ماضي الأدبيّة في "نيويورك" انتماؤه إلى الرابطة القلميّة، التي أسّسها نخبة من الكتّاب اللبنانيين والسوريين التوّاقين إلى التحرّر والتجديد في مجالات الشّعر والأدب، وفي ميادين العمل الوطني والقومي، كجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وأمين الريحاني، ونسيب عريضة، وعبد المسيح حداد وغيرهم، ومن خلال هذه الرابطة لمع أبو ماضي كشاعر مبدع، ذاع صيته في العالم العربي وبلاد المهجر"[4].

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 7 .

[2]- عبد المجيد الحر، إيليا أبو ماضي باعث الأمل ومفجر ينابيع الثورة، ص 44.

[3]- زهير ميرزا، دراسة عن إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، لبنان، د . ط، د. ت، 1/ 23.

[4]- إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 7.

4- رحلته مع التفاؤل:

" أصدق مثال على نزعته الإنسانية العميقة التي تنزع إلى إبراز ما في الحياة من جمال وروعة وبهاء قصيدته الخالدة "فلسفة الحياة"...فالجمال كائن في نفس الإنسان، منبثق عنها، ومن حرم هذه النعمة فقد حرم السعادة الحقيقية التي لا حقيقة سواها.

وعلى الإنسان بالتالي أن يعيش وفق طبيعته وألا يعزم باصطياد الهموم والتقاطها ثم ... هل أنت قادر على رد القضاء؟ فإن كنت واثقًا من أنّ للحياة مشيئة فعليك أن تعيش وفق مشيئة الحياة وأن تصرع الهمّ وتخلق البهجة"[1].

5- شعره:

يذهب بعض الدارسين إلى أنّ شعر أبو ماضي تجلّت فيه نفحتان:

الأولى أنّه "حاول أن يأخذ بأسباب القصيدة القديمة من حيث فخامة ألفاظها وفخامة مطالعها وضخامة مطالعها، ثم عمد إلى الموشّح فعالجه بشيءٍ من القدرة والتمكّن ومارس فيه الموضوعات التي لم يخصص لها الموشّح"[2].

والثانية هي الثورة على شعر التقليد، والخوض في مرحلة جديدة هي اشتراكه مع أعضاء الرابطة القلميّة برئاسة جبران خليل جبران، ومن بين الأعمال التي قام بها أثناء انضمامه لها إنشاؤه مجلة "السمير" 1929م ، والتي تحوّلت بعد ذلك إلى مجلّة يوميّة وبقيت تصدر حتى وفاته.

وبين عامي 1927 و 1946، أصدر ديوان "الجداول" و"الخمائل" الذي صدر لأوّل مرّة في نيويورك سنة 1940م.

---

[1]- زهير ميرزا، دراسة عن إيليا أبو ماضي، 1/ 81.

[2]- المرجع نفسه ، 30/1.

وفي عام 1947 عاد إلى بيروت لحضور مؤتمر اليونيسكو الثالث في بيروت، فاستقبلته هناك جماهير غفيرة ورحّبت به، وأنشدهم رائعته الشعريّة "وطن النجوم"، وحينها قلِّد وسام الاستحقاق في لبنان، ووسام الاستحقاق الممتاز في دمشق.

ترك لنا أبو ماضي ديوانا ضخما تضمن مجموعاته الشعرية الخمسة، والتي تتضمن العديد من الموضوعات الإنسانية والاجتماعية والسياسية والقومية[1].

ثانيًا- دلالة الأصوات في قصيدة "فلسفة الحياة":

أ-دلالة الصوامت:

تعتبر الأصوات وعاء الفكر والقالب الذي تُصّب فيه المشاعر والأحاسيس الكامنة في نفس الشاعر، والأصوات بدورها تنقسم إلى صوائت وصوامت وفي هذا الصدد يقول" إبراهيم عبد الرحمن": "إنّ الشعراء القدماء كانوا يعوِّلون على المزج بين ظاهرتين تغلبان على نماذج الشِّعر، وتشيعان في أساليبه منذ أقدم شعرائه هما: التّكرار الصَّوتي والتقطيع اللغوي..."[2] والتّكرار الصَّوتي هو تكرار أصوات بعينها دون أخرى ومن الملاحظ " أنّ هناك علاقة بين التّكرار الصّوتي، بشتّى ضروبه، وبين صوت الشاعر الداخلي..."[3]

لذلك نجد الشّاعر إيليا أبو ماضي في قصيدته "فلسفة الحياة" اعتمد أصواتًا بعينها غلبت على القصيدة دون أصوات أخرى، وهذا ربّما يرجع إلى حالته النفسيَّة التي مرّ بها في تلك الفترة، ويعبّر بها عن معاناته مع الفقر والاستعمار المستبدّ، ويدعو الإنسان إلى خلق أفق جميل والابتعاد عن كل ما يفسد عليه حياته، و: "... لكلِّ حرف من حروف العربيَّة

---

[1]- أنظر : إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 8-9.

[2]-حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنّية وعروضية، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ، ط1 ، 1980، 1 / 11.

[3]-المرجع نفسه ، ص 17.

نسبة استعمال في اللّغة، فاستعمال الميم والنّون أكثر من استعمال الضاد والظاء على سبيل المثال ... وإذا قبلنا تكرّر اللام في الشّطر من البيت ثلاث مرات، فلا يقبل تكرّر القاف مثل هذا العدد، وهذا هو السّر في ثقل النّطق بالشطر:

وَلَيسَ قُربَ قَبْرِ حَرْب قَبْرُ.

فقد تكرّرت فيه القاف فوق طاقتها كما تكرّرت فيه الرّاء فوق طاقتها"[1].

ولا شكّ أن التّكرار الإيقاعي للصوامت في قصيدة "إيليا أبو ماضي" له ما يبرّره، حيث نجد أن الشّاعر كرّر أصواتًا دون غيرها وبنسب متفاوتة.

ولمعرفة ذلك لابدّ لنا أن نقوم بدراسة صوتيّة دلالية لقصيدته الموسومة بـ "فلسفة الحياة" من خلال الصفات الثنائية والأحادية للأصوات.

1-الجهر والهمس: (Voicedness And Voicelessness):

يقول إيليا أبو ماضي في مطلع القصيدة:

أَيُّهَـــذَا الشَّـــاكِي وَمَـــا بِـــكَ دَاءٌ كَيـــفَ تَغْـــدُو إِذَا غَـــدَوْتَ عَلِـــيلاَ؟.

إِنَّ شَـــرَّ الجُنَـــاةِ فِـــي الأَرْض نَفْـــسٌ تَتَـــوَقَّي، قَبْـــلَ الرَّحِيـــلِ، الـــرَّحِيلاَ.

وَتَـــرَى الشَّـــوْكَ فِـــي الـــوُرُودِ، وَتَعْمَـــى أَنْ تَـــرَى فَوْقَهَـــا النَّـــدَى إِكْلِـــيلاَ.

هُـــوَ عِـــبْءٌ عَلَـــى الحَيَـــاةِ ثَقِيـــلٌ مَـــنْ يَظُـــنُّ الحَيَـــاةَ عِبْـــأً ثَقِـــيلاَ.

وَالذِي نَفْسُـــهُ بِغَيْـــرِ جَمَـــالٍ لاَ يَرَى فِي الوُجُودِ شَيْئًا جَمِيـــــــلاَ.

[1]- سيّد خضر، التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة، دار الهدى للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص 6-7.

في هذه المقطوعة الشعريّة يوجّه الشّاعر نداء إلى الشّاكي يقول له : يا أيّها الشّاكي لماذا تشتكي همّك إلى النّاس وأنت لا تعاني من أية مشاكل أو هموم في هذه الدّنيا الزائلة كيف سيكون مصيرك؟ إن استمررت على هذه الحال فسوف يكون مآلك أن تكون مريضا تعيساً، و يقول له كذلك إنّ شرّ النّاس في الأرض أناس يتوقون إلى الرّحيل قبل أوانه ويقتلون أنفسهم بالموت البطيء، فيا أيُّها الإنسان لمنتظر فقط إلى الأشياء المحزنة التي تبعث على الكآبة ؟ أين أنت من الأشياء المفرحة السارّة ؟ إنّك عندما تنظر إلى الورود لا ترى منها إلّا الأشواك، فأين النّدى من كل هذا؟ ألاّ تراه يصنع أكاليل فوقها يزيدها رونقا وبهاءً؟ إنّك للأسف الشّديد لا ترى الحياة إلّا من زاوية واحدة، زاوية قاتمة السواد... إنّك محدود النظر، وياله من أمر محزن وقاس أن ينظر الإنسان إلى الحياة هذه النظرة المتشائمة، والذي لا تحمل نفسه جانبًا من الجمال فإنّه لن يرى في الدّنيا شيئاً جميلا، وسوف يعيش حياة تعيسةً ضنكا.

سيطرت في هذه القطعة الشعريّة الأصوات المجهورة مقارنة بالمهموسة له ما يبرّره، وفهمت من معاني هذه الأصوات أنّها تدّل على حزن وأسى الشاعر على الذّين يكلّفون الحياة فوق طاقتها وينظرون نظرة متشائمة لها، ولذلك نجد الأصوات المجهورة فاقت المهموسة وذلك لأنّها الأكثر تعبيرًا عمّ يجول بداخله من ملامح النّزعة الإنسانيّة التحرريَّة، وهذه القصيدة التي بين أيدينا تنتمي إلى الشّعر التحرّري والأصوات المجهورة بطبيعتها ناسبت هذا النّوع من الشّعر.

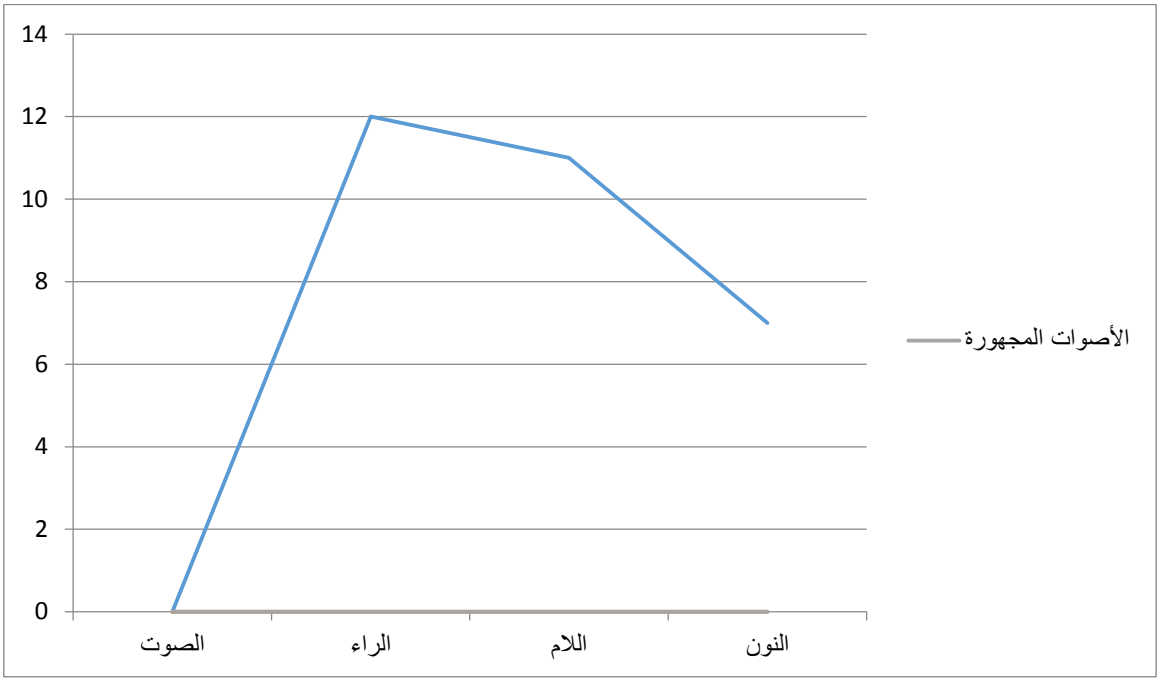
ومن الملاحظ أنّ الكلمات التي استعملها الشّاعر كلّها تحمل في طيّاتها معاني الألم والمعاناة والحسرة على من ينظر إلى الحياة نظرة متشائمة، ويتَّضح لنا ذلك من خلال الكلمات الآتية: (**الشَّاكي، دَاءٌ، تَغْدُو، غَدَوْتَ، شَرَّ الجُنَاةِ، تَتَوَقَّى، الرَّحِيلِ، الشَّوك، عِبْءٌ،ثَقِيلٌ**) فكلّها كلمات تعبّر عن معاني الألم الذي يحمله الشّاعر تجاه هذا الشّاكي.

وجاء توزيع الأصوات المجهورة والمهموسة في الأبيات وفق الجدول أدناه:

الأصوات المجهورة		
الصوت	التكرار	النسبة المئوية
الراء	12	%10.9
اللام	11	%10%
النون	07	%6.36
الباء	06	%5.45
القاف	06	%5.45
الدال	05	%4.55
الياء	05	%4.55
الجيم	04	%3.64
العين	04	%3.64
الميم	04	%3.64
الواو	04	%3.64
الذال	03	%2.73
العين	02	%1.82
الضاد	01	%0.9
الظاء	01	%0.9
المجموع	**75**	**%68.17**

الأصوات المهموسة		
الصوت	التكرار	النسبة المئوية
التاء	09	%8.18
الكاف	05	%4.65
الفاء	05	%3.64
الشين	04	%3.64
الحاء	04	%3.64
الثاء	04	%3.64
الهاء	02	%1.82
السين	02	%1.82
المجموع	**35**	**%31.84**

منحنى بياني يمثل نسبة تكرار الأصوات المجهورة



من خلال الجدول والمنحنى البياني نلمس سيطرة الأصوات المجهورة مقارنة بالمهموسة، حيث بلغت نسبتها الكليَّة حوالي (68.17%)، في حين نجد أن الأصوات المهموسة بلغت نسبتها حوالي (31.84%) ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى النداء الذي وجهه الشّاعر إلى الذين يكثرون الشكوى بلا داع، ولا ينظرون إلى الحياة إلاّ من ناحية سلّبية، فاستخدم الأصوات المجهورة بكثرة نظرًا لما فيها من شدّة وقوّة تترك أثراً على أذن السامع نتيجة لتذبذب الوترين الصوتيين أثناء النّطق بها، وكثرة هذه الأصوات لها ما يبررها لأنّها تعكس الحالة النفسيَّة للشّاعر ومعاناته مع الاستعمار البريطاني، فهي تدعو إلى التحرّر وحبّ الحياة، ونبذ كل مظاهر اليأس والقنوط والاستسلام للمستعمر الغاشم.

كما نلاحظ أنّ صوت "**الرّاء**" شغل المرتبة الأولى، لتكراره بنسبة (10.9%)، ومن بين إيحاءاته أنّه يدلّ على الاستمرارية ، وفعلا هنا نجد أنَّ الألم مازال يلازم الشاعر ولا يفارقه، حيث تكرَّر اثني عشرة مرَّة (12) يليه صوت "**اللام**" بإحدى عشرة مرّة (11) بنسبة (10%) ثم صوت "**النّون**" الذي تكّرر سبع مرات (07) بنسبة بلغت حوالي (6.36%)،

وكذا صوت"**الباء**" المجهور الشفوي الذي تكرّر ستّ مرات(06)وبلغت نسبته حوالي (5.45%)، الذي يعبّر عند وقوعه في أوّل الكلمة وفي وسطها على الانفتاح، وبعد ذلك باقي الأصوات بنسب متفاوتة، وهذا لا يعني انعدام وجود الأصوات المهموسة، بل نسبتها قليلة إذا ما قورنت بالمجهورة، حيث نجد صّوت **(التاء)** احتل النسبة الأكبر مقارنة بباقي المهموسات بنسبة حوالي (08.18%) يليه صوت "**الكاف**" بنسبة (4.55%) وكذلك "**الفاء**"، ثم الشِّين بتكرار أربع مرّات بنسبة(3.64%) و"**الحاء**" بأربع مرات وكذلك "**الثاء**" أمّا "**الهاء**"و "**السّين**" فوردتا بنسبة (01.82%)،وهكذا طغت الأصوات المجهورة على المهموسة في هذه المقطوعة، والسبب في ذلك يعود إلى الحالة النفسيَّة التي يمرّ بها الشاعر الذي عبّر لنا من خلالها عن أسمى معاني الحريّة والانعتاق والأمل في غدٍ أفضل.

في حين نجد غياب صوت "**الخاء**" وورود صوت "**العين**"مرتين مردّه أنّ الشّاعر تجنّب توظيف الأصوات ذات الصفات الشَّديدة التي لا تتناسب ورومانسيته.

بالإضافة إلى الأصوات المهموسة التي استعملها الشاعر، نجد كذلك حضور(الهمزة) الصّوت الحنجري غير المهموس وغير المجهور، الذي سيطر على المقطوعة الشعريّة بمعدل تسع مرات(9)،وهو يعبّر عن معاني القوّة والعزيمة ويريد الشّاعر من خلاله توصيل رسالة للإنسان مفادها التمتع بمباهج هذه الحياة .

2-التفخيم والترقيق: (Velarization and Palatalization)

وقع الاختيار في دراسة هذه الصِّفة الثنائيّة على المقطوعة الشعريَّة المكوّنة من الأبيات من (06 إلى 10) وذلك لبروز هذه الصِّفة فيها ودورها في توجيه الدلالة يقول فيها "**إيليا أبو ماضي**":

لَيْسَ أَشْقَى مِمَّنْ يـَرَى العَيْشَ مُرًّا ويظُـــنُّ اللّذَات فِيهِ فُضُـــــولا

أَحْـــكَمُ النَّاسِ فِي الحَيَاةِ أناسٌ عَلَّـــــوهَا فَأَحْســـَــنُوا التَّغْليلا

فَتَمَتَّعْ بِالصُّبـــْـــحِ مَا دُمْتَ فِيهِ لاَ تَخَفْ أَنْ يـــَـزُولَ حَتىَّ يَزُولاَ

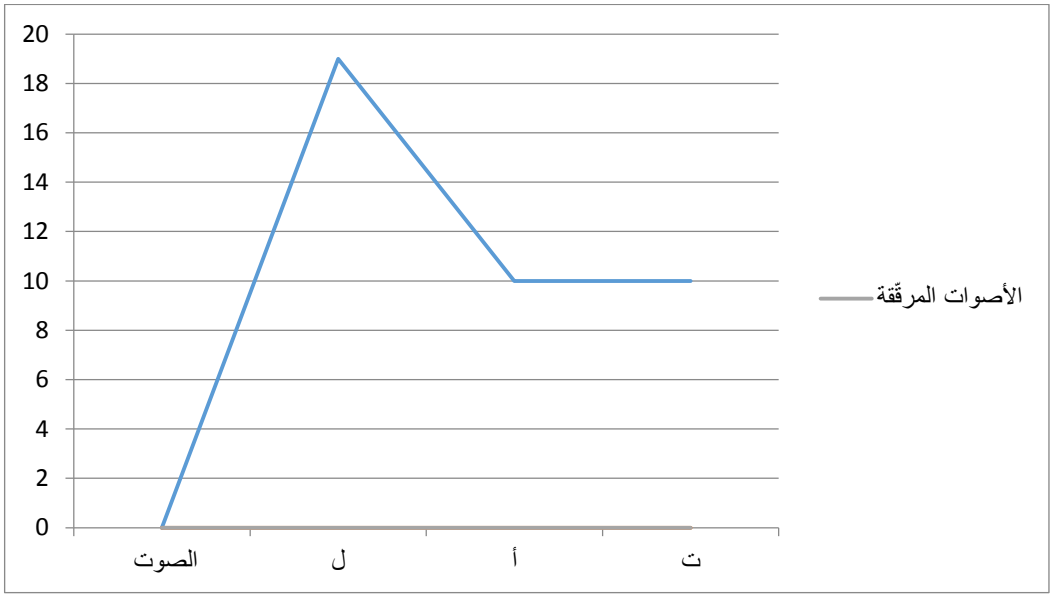
وَإِذَا مَا أَظَـــــــــلَّ رَأْسَكَ هَمٌّ قَصِّـــــــــرِ البَحْثَ فِيهِ كَيْلاَ يَطُولاَ

أَدْرَكَتْ كُنْهَهَا طُيورَ الرَّوابي فَمِـــنَ العَـــارِ أَن تظَّـــل جهـــولا

الأصوات المرقّقة			الأصوات المفخمّة		
الصّوت	التكرار	النسبة المئوية	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
ل	19	%14.96	ظ	3	%2.36
أ	10	%7.87	ص	3	%2.36
ت	10	%7.87	ط	2	%1.57
ر	10	%7.87	ق	2	%1.57
ن	9	%7.08	ض	1	%0.78
م	8	%6.29	خ	1	%0.78
ف	8	%6.29	غ	0	%00
ه	7	%5.51		12	%09.42
ح	6	%4.72			
ك	5	%3.93			
ع	5	%3.93			

س	5	%3.93
ب	3	%2.36
د	2	%1.57
ذ	2	%1.57
ز	2	%1.57
ش	2	%1.57
ج	1	%0.78
ث	1	%0.78
	115	%90.45

منحنى بياني يمثّل نسبة تكرار الأصوات المرقّقة



من خلال عملية إحصائية للأصوات المرقّقة والمفخّمة وتمثيلها بيانيًا توصّلنا إلى أنّ عددها بلغ في هذه المقطوعة الشّعرية (127) صوتًا موزعّة على الأصوات المرقّقة بنسبة حوالي (90.45%)، والمنحنى البياني الذي بين أيدينا يكشف عن ذلك ،فنجد أنّ صوّت "**اللام**" شغل النّسبة الأوفر بحوالي(14.96%) "وهذا الصّوت لكثرة شيوعه في اللّغة العربيّة

طرأ عليه ما لم يطرأ على غيره من الأصوات الساكنة، إذ نلحظ سرعة تأثّره بما يجاوره من الأصوات"[1]، وهو ينتمي إلى الأصوات المائعة التي تتميز بالسهولة في نطقها.

وصوت **اللام**" مجهور متوسط الشدّة ... ولكن يلاحظ أن صوت هذا الحرف يتشكل على مرحلتين اثنتين:

الأولى: بالتصاق اللّسان بأوّل سقف الحنك قريبا من اللثّة العليا حبساً للنَفَس.

والثانية: بانفكاك اللّسان عن سقف الحنك، وانفلات النَفَس خارج الفم"[2].

وكثرة استعمال اللاّم في المقطوعة له ما يبّرره، حيث نجد أن الشّاعر يدعو إلى العدول عن الواقع، وصوت اللاّم يتلاءم مع هذا الأمر بصفته انحرافي، يخرج الهواء معه من جانبي اللّسان، ولذلك وجد الشّاعر في هذا الصوت ضالّته، وطغى على باقي الأصوات، واحتل صوت "**الهمزة**" الذي هو لا بالمجهور ولا بالمهموس المرتبة الثانية مع صوت "**التّاء**"و"**الرّاء**" بنسبة(7.87%) وذلك للدلالة على ما يحزّ في نفس الشاعر، فلهذه الأصوات صفات تحمل دلالات الانفجار والتشظّي، حيث إن صوت "**الهمزة**" فيه علو وقوّة تفجّر القلوب، وكذلك "**التّاء**" الذي هو صوت يدلّ على التفريق والانتشار في معظم الحالات كما رأينا سابقا، وهو الأنسب للتفريق بين التشاؤم والإنسان، وكذلك صوت "**الرّاء**" الذي يتميز بالتكرار ويدلّ على تكرار الحدث الذي يلازم الإنسان المتشائم ، ونجد كذلك ورود صوت "**الميم**" و"**الفاء**"؛ الأوّل شفوي خيشومي، والثاني شفوي أسناني بنسبة (6.29%) وذلك لتوصيل الرسالة إلى كل متبصّر في هذا الكون، ثم بعد ذلك وردت باقي الأصوات بنسب متفاوتة يبيّنها الجدول السابق.

---

[1]–إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، ص 132.

[2]– حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 79–80.

وكثرة توظيف الأصوات المرقّقة لا يعني الغياب الكليِّ للأصوات المفخّمة، وإنّما كانت نسبتها ضئيلة، حيث تصدّرها صوت "**الظاء**" بتكرار قدره ثلاث مرات (03) وكذلك "**الضاد**"الذي كشف لنا عن المكبوتات الموجودة في نفس الشاعر، ولذلك نجد ملامحها ظهرت في هذين الصوتين، أمّا عن باقي الأصوات فنسبتها ضئيلة جداً، وكانت النسبة العامّة للأصوات المفخّمة بلغت (09.42%)، وعلى الرغم من ذلك فإنّها توحي بالقوّة عند اجتماعها في كلمة واحدة، والدليل على ذلك كلمة "**قصّر**" فاجتماع "**القاف**" و"**الصاد**" المفخّمان أوحى لنا بنوع من القوّة والانبعاث التي يحثُّ عليها الشاعر **فـ** "**القاف**" صوت من أصوات القلقلة وهو مفخّم جزئياً، وعلّة نطقه مقلقلاً هو لكي لا ينطق "**كافاً**" وكذلك صوت "**الصاد**" فهو صوت صفيري مفخم وظّفهُ الشّاعر ليروِّح به عن نفسه، وينفِّس به عن همومه.

3-الاحتكاك والانفجار: (Friction and Plosion)

لمعرفة مدى تكرار الأصوات الاحتكاكيّة والانفجاريّة اختارت الباحثة أبياتا من القصيدة لتبيان أيُّ الأصوات أكثر استعمالا، وما هي الدلالة من وراء ذلك، ووقع الاختيار على الأبيات الآتية:

أَنْـــــتَ لِـــــلأَرْضِ أوّلاً وَأَخِيـــــراً كُنْـتَ مَلِكـا أَوْ كُنْـتَ عَبْـداً ذَلِـيلاَ

لَا خُلُـــودَ تَحْـــتَ السَّـــمَاءِ لِحَـــيٍّ فَلِمَـــاذَا تُـــرَاوِدُ المُسْـــتَحِيلاَ؟

كُـــلُّ نَجْـــمٍ إِلَـــى الأُفُـــول وَلَكِـــنْ آفَـــةُ الـــنَّجْمِ أَنْ يَخَـــافَ الأُفُـــولا

غَايَـــةُ الـــوَرْدِ فِـــي الرِّيَـــاض ذُبُـــولٌ كُـــنْ حَكِيمـــاً وَاسْـــبِقْ إِلَيْـــهِ الـــذُّبُولا

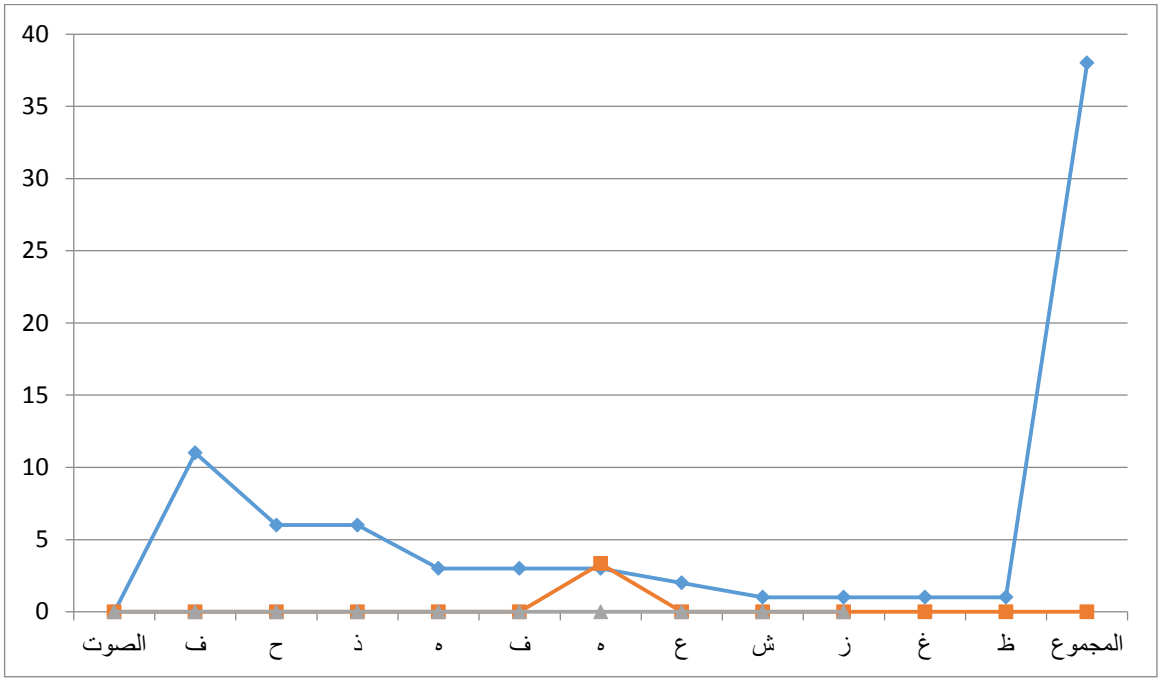
وَإِذَا مَـــا وَجَـــدْتَ فِـــي الأَرْضِ ظَـــلاًّ فَتَفَيَّـــأْ بِـــــهِ إِلَـــــى أَنْ يَحُـــــولاَ

وَتَوَقَّـــــع إِذَا السَّـــــمَاء اكْفهـــــرَّت مطَراً فِـي السُّـهُول يُحْـي السُّـهولاَ

قُـــلْ لِقَـــوْمٍ يَسْـــتَنْزِفُونَ المَـــآقِي هَـلْ شُـفِيتُمْ مَـعَ البُكَـاءِ غلـيلاَ؟

الأصوات الاحتكاكية			الأصوات الانفجارية		
الصوت	التكرار	النسبة المئوية	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
ف	11	%12.22	ء	31	%14.44
ح	06	%06.66	ت	13	%14.44
ذ	06	%06.66	ك	08	%08.88
هـ	03	%03.33	ب	05	%05.55
ف	03	%03.33	ق	05	%05.55
هـ	03	%0333	د	04	%04.44
ع	02	%03.33	ض	03	%03.33
ش	01	%01.11	ط	01	%01.11
ز	01	%01.11	**المجموع**	**52**	**%57.74**
غ	01	%01.11			
ظ	01	%01.11			
المجموع	**38**	**%42.19**			

منحنى بياني يمثّل نسبة تكرار الأصوات الاحتكاكية والانفجارية



الأزرق : أصوات انفجارية البرتقالي : أصوات احتكاكية

يتضّح لنا من خلال الجدول الإحصائي والتمثيل البياني للأبيات الشعرّية السّابقة أنّ نسبة تردّد الأصوات الانفجارية بلغ (57.74%) في حين بلغت نسبة الأصوات الاحتكاكية (42.19%) ، وهذا ما يكشف عنه المنحنى البياني ، ومنه فإّن الأصوات الانفجارية تفوّقت على الاحتكاكية بفارق نسبته (15.55-%)، حيث نجد صوتا "**الهمزة**" و"**التاء**" احتلتا النسبة الأوفر بحوالي (14.44%) والهمزة صوت انفجاري حنجري ينتج من طريق انغلاق الوترين الصوتيين ثم انفتاحهما فجأة حيث يصدر صوت قوّي وشديد أثناء النطق بها، واستعمال الشاعر لهذا الصّوت بكثرة في هذه المقطوعة يعود سببه إلى الألم الشّديد الذي يعتصر فؤاده وهو يوجّه رسالة إلى الإنسان يقول له فيها إنّ نهايتك ومآلك التراب ملكاً كنت أو عبداً مملوكاً، وليس ثمّة هناك خلود على وجه الأرض، فلماذا تطلب المستحيل؟ وإذا كان الأمر كذلك فاستغل حياتك في الجوانب الحسنة واصرف النظر عن الجوانب السيّئة. ويلي "**الهمزة**" تكرار "**التاء**" بنفس الكمية و النسبة، و"**التاء**" صوت صامت مهموس شدّيد مستفل مرقّق،

والشّاعر وظّف هذا الصّوت بكثرة في هذه الأبيات للدلالة على ضعف الإنسان في هذه الحياة،ولذا عليه أن يتفاءل بالأمور الحسنة بدلاً من انشغاله بالأمور السيّئة.

أمّا صوّت "**الكاف**" فقد تكرّر ثمان مرات(08) وهو "صوّت شديد مهموس، يتكوّن بأن يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، وإذا حدث أن انفصل العضوان عن بعضهما انفصالا مفاجئا نتج عنهما صوت انفجاري هو صوت الكاف"[1]، وهو كما ذكرنا سابقا يدلّ على النزاهة والقوّة في أغلب أحواله أينما كان موقعه من الكلمة، وفي هذا المقام يدلّ على قوّة الشاعر وثقته بنفسه في النظر إلى هذه الدّنيا الزائلة، وذلك بإعطاء نصائح وإرشادات علّها تقود ذوي العقول الراجحة إلى برّ الأمان ، أمّا عن بقيّة الأصوات التي ذكرناها، فـ "**الباء**" تكرّر (05 مرات) وكذلك "**القاف**" بنسبة قدرها حوالي (05.55%)، و"**الدال**" (04) مرّات بنسبة (04.04%)، و"**الضاد**" (03) مرّات بنسبة (03.03%) وأخيرا "**الطاء**" مرّة واحدة بنسبة (01.01%)، ورغم هذا التفاوت في حضور الأصوات الاحتكاكيّة إلّا أنّها أحدثت نوعاً من الانسجام الصّوتي داخل المقطوعة أعطى لها نغمة خاصّة وجرساً موسيقياً انعكس إيجابا على المعنى، وهذا راجع إلى حسن استثمار الشاعر لهذه الأصوات دون غيرها والتي من خلالها نستشعر حالة الاضطراب التي يعيشها. وتحليلنا للأصوات الانفجارية هذا لا يعني أنّ الأصوات الاحتكاكية لم تؤدّ دورها، بل كان لها نصيب في تحقيق الدلالة المرجوّة والرسالة التي يريد الشاعر إيصالها إلى كل متشائم. وقد ورد صوت الفاء(11) مرّة بنسبة (12.22%) وهي نسبة قريبة من صوتي الهمزة والتاء الانفجاريين، ومن بين معاني "**الفاء**" أنّه يدلُّ على "التشتّت والبعثرة والانتشار برقَّة ولطافة، بما يحاكي بعثرة النفس لحظة خروج صوت الفاء ضعيفًا واهياً"[2].

---

[1]– ينظر :الأصوات اللّغوية، إبراهيم أنيس، ص 71.

[2]– حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 134.

ويفيد كذلك معنى الخروج وهذا يناسب حالة عدم الاستقرار التي يعيشها الشاعر جراء معاناته مع المستعمر الغاشم، وكذلك بعده عن أهله ووطنه. ثم يليه صوت "**الحاء**" بتكرار (06) مرات وكذلك "**الذال**" ثم بعد ذلك باقي الأصوات بنسب متفاوتة، والسبب في نقص ورود الأصوات الاحتكاكية ربّما لصعوبتها في النّطق، وهذا لا يتماشى والإيقاع السريع للقصيدة، ويصنع هذا التدرج الصوتي وظيفة جمالية تنعكس على المتلقي بصورة إيجابية موحية.

4-الأصوات المائعة/ الرنانة: (Resonant Sounds)

للتعرّف على الدلالة الصوتيّة لهذه الأصوات في قصيدة "إيليا أبو ماضي" لابدّ من دراسة إحصائية لمجموعة من الأبيات تظهر فيها هذه الأصوات وهي كما يلي :

مَـــا تَرَاهَـــا، وَالحَقْـــلُ مِلْـــكُ سِـــوَاهَا تَخِـــذَتْ فِيـــهِ مَسْـــرَحاً وَمَقِـــيلا

تَتَغَنَّـــى، والصَّـــقر قـــد ملـــك الجـــوّ عليهـــا، والصـــائدون السَّـــبيلاَ

تَتَغَنَّـــى، وقـــد رأت بعضـــها يُـــوْ خـــذ حيَّـــا والـــبعض يقضـــي قتـــيلا

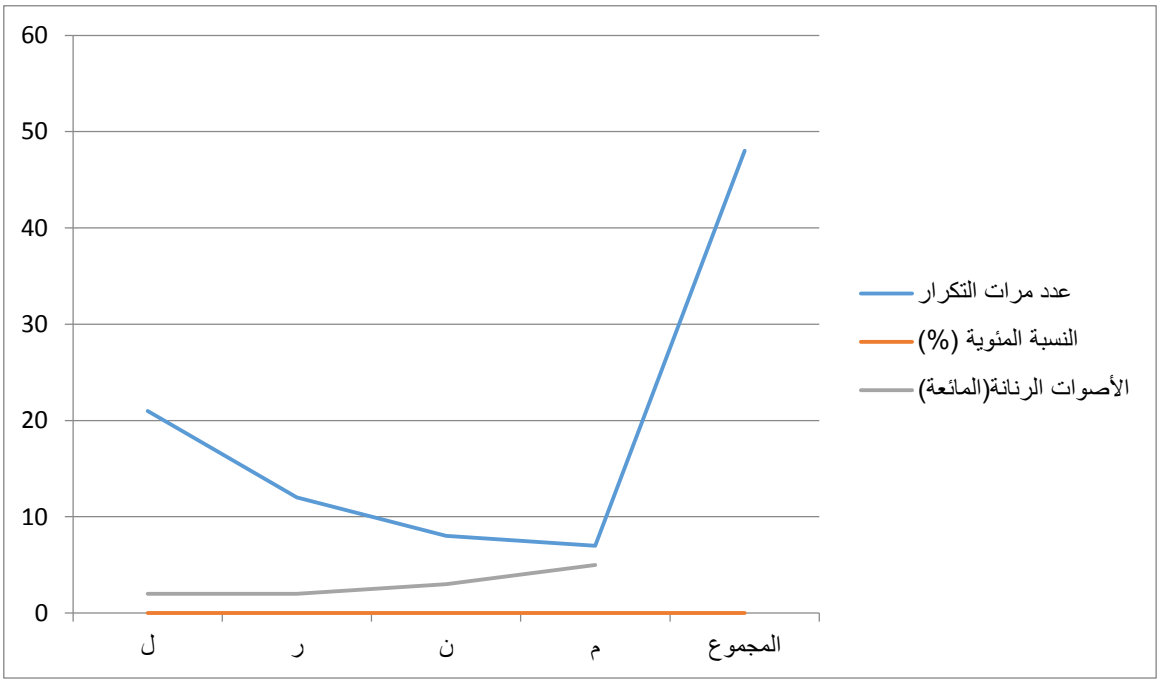
تَتَغَنَّـــى، وَعمرُهـــا بعـــض عـــام أفتبكـــي وقـــد تعـــيش طـــويلا؟

فهـي فـوق الغصـون فـي النجـد تتلـو ســور الوَجْــدِ والهــوى تَــرْتيلاَ

وهـــي طـــوراً علـــى الثـــرى واقعـــات تلقـــط الحـــبَّ أو تجُـــرُّ الـــذُيولاَ

الأصوات العائمة/ الرنانة	عدد مرات التكرار	النسبة المئوية (%)
ل	21	%11.66
ر	12	%6.66
ن	8	%4.44
م	7	%3.88
المجموع	**48**	**%26.64**

منحنى بياني يمثّل نسبة تكرار الأصوات المائعة



من خلال الجدول السابق والرسم البياني يتبيّن لنا أنّ صوت "**اللام**" هو المسيطر على هذه المقطوعة ، حيث ورد (21) مرّة منها (05) مرقّقة، والباقي مفخّمة وهذا يدلّ على قوّة الشاعر وعزيمته في أخذ القرارات، وامتداد صوت "**اللام**" يناسب هذه الحالة ويستوفى كل الآهات التي يعانيها الشاعر، حيث وجد في المدِّ راحةً يجد فيها ضالته، وقد أخذ الشّاعر

صوت "**اللام**" روياً فأشبعه بالألف الطويلة والتي أصحبت مخرجاً للهموم والآلام التي يعاني منها.

وكذلك نجد صوت "**الرّاء**" الذي تكرر (12) مرّة بنسبة حوالي (6.66%) يقول عنه سيبويه: "ومنها (المكرّرُ) وهو حرفٌ شدّيد يجري فيه الصّوت لتكريره وانحرافه إلى اللام، فتجافى للصّوت كالرِّخوة، ولو لم يكرَّر لم يجر الصّوت فيه، هو الرّاء"[1]. ومن بين الإيحاءات التي تركها صوت الرّاء في هذه المقطوعة، المقارنة بين طيور الروابي والإنسان حيث وصف الشاعر لنا حالة الطيور وهي متّخذة من الحقول التي ليست ملكاً لها مآلا تؤول إليه، وتغرِّد وتغنّى بالرغم من أنّها مهدّدة بالخطر من قبل الصقور والصيادين، وبالرغم من أنّها تشاهد البعض منها يقتل والبعض الآخر يؤخذ حيّا، ويقول له: أيّها الإنسان...تبكي في هذه الحياة وأنت تعيش مدة طويلة، فما بالك بالطيور التي تعيش بضعة أشهر وهي متفائلة تغنّى فوق الغصون وأحيانا أخرى تلتقط الحبّ لكي تعيش. كذلك وظّف الشاعر صّوت الرّاء لتكراره لكي يبدو للسامعين أكثر وضوحاً، حيث خلّف أثرا موسيقياً رنّاناً تطرب له الآذان، وهي مناسبة للانفعالات والأحاسيس التي يمرّ بها الشاعر ونجد كذلك صوت "**النون**" تكرّر (08) مرّات، وهو صوت خيشومي فيه غنّة فشكّل نوعاً من الإيقاع الخارجي الذي يزيد من قوّة التأثير في نفسية للمتلقي، وهو من الأصوات المذلقة التي يقول عنها "ابن جنّى" أنها أساس الكلام العربي وتعتبر كل كلمة خالية من حرف من حروف الذلاقة ليست بعربية ، وصوت "**النون**" يدلّ في معظم الأحيان على السّتر والخفاء، ويحمل هذا الصّوت في هذه المقطوعة نوعاً من اللّوم والعتاب للذين ينظرون إلى الحياة نظرة متشائمة في حين أن هناك من يعيش حياة تعيسة ولكنّه ينظر إليها من الجانب الإيجابي ويعيش حياة سعيدة، ونلمس تكرار هذا الصّوت بخاصّة في كلمة "**تتغنّى**" والتي تكرّرت ثلاث مرات، حيث نجدها تترك أثراً في نفس

[1]– سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1982 ، ج 4 ، ص 435.

المتلقي بصوتها الرنّان الذي يترك وقعاً في الآذان وجرساً موسيقياً، ثم نجد صوت "**الميم**" الذي تكرّر (07 مرّات) بنسبة قدرها حوالي (3.88%) وهو صوت شفوي خيشومي تصدر معه غنّة عند التلفظ به وهو من الأصوات المتوسطة بين الشدّة والرخاوة.

أمّا عن دلالته فقد ورد مدعماً لباقي الأصوات لكي يضفي نوعاً من الانسجام داخل المقطوعة.

5-الصّفير (Sibilation):

لدراسة هذه الظاهرة في قصيدة (فلسفة الحياة) قامت الباحثة باختيار مجموعة من الأبيات الشعريّة في المطلع:

أيّهـذا الشّـاكي ومـا بـك داء كيـف تغـدو اذا غـدوت علـيلا؟

إنّ شرّ الجنـاة فـي الأرض نفـس تتـوقّى، قبـل الرّحيـل ، الـرّحيلا

وترى الشّوك في الورود ، وتعمى أن تـرى فوقهـا النّـدى إكلـيلا

هُـوَ عِـبْءٌ علـى الحيـاة ثقيـل مـن يظـنّ الحيـاة عبئـا ثقـيلا

والـذي نفسـه بغيـر جمـال لا يـرى فـي الوجـود شـيئا جمـيلا

ليس أشقى ممّن يرى العيش مرا ويظـنّ اللّـذات فيـه فضـولا

أحكـم النّـاس فـي الحيـاة أنـاس عللّوهـا فأحسـنوا التّعلـيلا

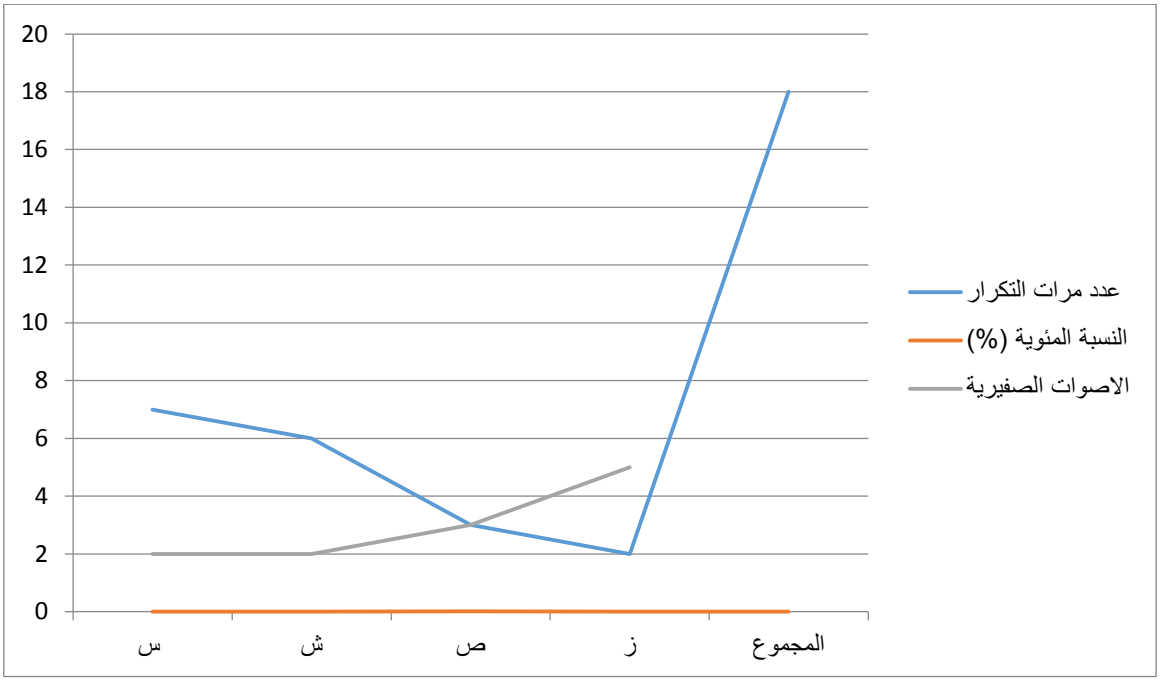
فتمتّـع بالصّـبح مـا دمـت فيـه لا تخـف أن يـزول حتـى يـزولا

وإذا مـا أظـلّ رأسـك هـمّ قصّـر البحـث فيـه كـيلا يطـولا

أدركـت كنههـا طيـور الرّوابـي فمـن العـار أن تظـل جهـولا

الأصوات الصفيرية	عدد مرات التكرار	النسبة المئوية (%)
س	07	%2.38
ش	06	%2.04
ص	03	%1
ز	02	%0.68
المجموع	**18**	**%6.10**

منحنى بياني يوضّح نسبة تكرار الأصوات الصفيرية



من خلال الجدول السابق والتمثيل له بيانيًا اتّضح أنّ صوت السّين تكرّر (07) مرّات بنسبة قدرها حوالي (21.38%).يقول **إبراهيم أنيس:** "يحاول الشاعر أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة"[1].

وهنا في هذه الأبيات وظّف الشاعر السّين للتنفيس وأخْذ قسط من الرّاحة لكي يحسّ بنوع من الحرّية أثناء أدائه لهذه المقطوعة، و"**السّين**" صوّت صفيري، مهموس مستفل رخو ولذلك ناسب هذا الموقف الذي يمّر به الشاعر وهو وعظ وإرشاد لكل متشائم في هذه الحياة، وكذلك نجد الكلمات التي استعملها وفيها صوت السِّين فيها انكسار وضعف نحو: نفسه، النَّاس، أناس، رأسك ... ونلحظ أن صوت "**السّين**" تكرّر مرّتين للدلالة على التفشِّي والسعة والانتشار وإفراغ الشاعر ما بداخله من حزن وأسى، وهذا بدوره ينعكس على شخصيّة الشّاعر الذي عانى من ويلات الاستعمار الغاشم الذي دمّر بلاده وأدّى به إلى الهجرة خارجه والتحاقه برفقائه بالمهجر ولا سيما أن "**الشِّين**" صوت يخرج في مدة أطول من غيره من الأصوات وعلى الرغم من أن صوت "**الصاد**" قد تكّرر ثلاث مرّات بنسبة (1%)، فإنه يبرز ملامح القوّة و الصمود، لأّن هذا الصّوت قويّ ، مطبق، مستعل، وصفاته تنعكس على دلالاته.

أما عن صوت "**الزاي**" فنسبته ضئيلة جداً إذا ما قورن بباقي الصفيريات الموجودة في المقطوعة، لكنّه بالتضافر مع باقي الأصوات يحقِّق نوعًا من الانسجام داخل القصيدة.

6-الانحراف(الجانبية): Lateral

يقول سيبويه عن الأصوات "ومنها المنحرف، وهو حرف شدّيد جرى فيه الصَّوت لانحراف اللّسان مع الصوّت، ولم يعترض على الصّوت كاعتراض الحروف الشّديدة وهو اللام ، وإن شئت مددت فيها الصّوت . وليس كالرّخوة، لأن طرف اللِّسان لا يتجافى عن

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص 41.

موضعه، وليس يخرج الصّوت من موضع اللام ولكن من ناحيتي مُسْتَدَقّ اللسِّان فُوَيْقَ ذلك"[1]، وفي المقطوعة الشعرية السابقة نلاحظ تكرار صوت اللام (38) مرّة بنسبة حوالي (12.96%)، وهكذا فإّن الدّور البارز الذي مثّله هذا الصّوت هو العدول والانحراف عن المألوف، حيث جعل الشاعر من "**اللام**" روياً لقصيدته مشبعاً بألف مد من أوّلها إلى آخرها فوجد فيه قالباً يصبّ فيه كلّ أوجاعه وأحزانه التي باتت همّا يحمله في قلبه

7-التكريـــــر :Rolled

ويمثله صوت الرّاء، يقول عنه سيبويه "ومنها (المكرّرُ) وهو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام فتجافى للصّوت كالرّخوة، ولو لم يكرَّر لم يجر الصّوت فيه، وهو الرّاء"[2].ونجد هذا الصوت تكرر في الأبيات نفسها خمس عشرة مرة(15) للدلالة على الاستمرارية في التفاؤل ونبذ التشاؤم، وبالتالي فقد انسجم هذا الصوّت مع المعاني التي يريد أن يوصلها الشاعر، وقد تكرّر في الكلمات التالية: **(الرَّحيل، الوُرود، رَأْسَك، أَدْرَكتْ)**.

ب: الصوائت ودلالاتها:

في اللّغة العربية ستّ حركات منها ثلاث طوال وثلاث قصار والحركة هي "الصّوت المجهور الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم، وخلال الأنف معها أحياناً، دون أن يكون ثمة عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضًا تامًّا أو تضييق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعاً[3]. و للتعرّف على دلالة الصوائت

---

[1]- سيبويه، الكتاب، 4/ 435.

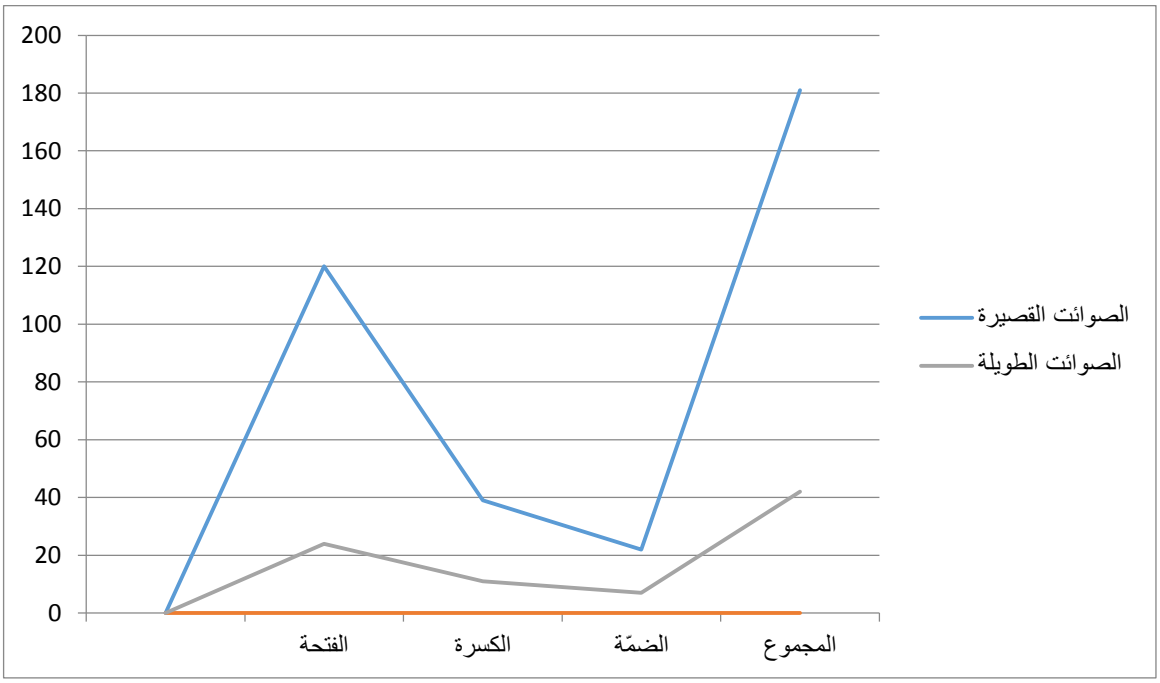
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان د. ط ، د.ت ، ص 148.

وقع اختياري على المقطوعة الشعرية من (1 إلى 8) لرصد مدى دور الحركات في تقوية ومؤازرة الدلالة، حيث جاء توزيع الحركات القصيرة والطويلة كما يلي:

أنواع الصوائت	الصوائت القصيرة		الصوائت الطويلة	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الفتحة	120	%53.81	24	%10.76
الكسرة	39	%17.48	11	%4.93
الضمّة	22	%09.86	07	%3.13
المجموع	**181**	**%81.15**	**42**	**%18.82**

منحنى بياني يمثل نسبة تكرار الصوائت القصيرة والطويلة



نلاحظ من خلال الجدول الإحصائي والرسم التمثيلي له أنّ تكرار الفتحة بنوعيها كان في المرتبة الأولى، حيث تكرّرت الفتحة القصيرة مئة وعشرين مرّة(120) بنسبة

(35.81%)، أمّا الفتحة الطويلة فقد تكرّرت أربعا وعشرين مرّة (24) بنسبة (10.76%) ولا شكّ أن هذه النسب العالية للفتحة بنوعيها في هذه الأبيات يتناسب وغرض الشاعر الذي يهدف إليه وهو حبّ الحياة والابتعاد عن كل ما يعكّر صفوها، وحضور هذا النوع من الحركات ولّد نوعاً من الرّاحة والسعة في أخذ النّفس وإخراج المكنونات عن طريق المدّ الذي وجد فيه تنفيسًا لأحزانه، ويقول عنها سيبويه: "وهذه الثلاثة أخفى الحروف لاتساع مخرجها، وأخفاهن وأوسعهنّ مخرجا: الألفُ، ثم اليَاء، ثم الوَاو"[1]، وتكرار ألف المدّ بكثرة يدلّ على الألم النّفسي الممتد الذي يعاني منه الشاعر، وتحمل الألف جمالاً موسيقياً مرهفاً، ويقول عنها علماء الأصوات أنّها الأكثر موسيقية، وذلك لأنّها طويلة لامتداد النّفس معها، وكذلك وهكذا سيطرت الفتحة بنوعيها على هذه المقطوعة لأنّ الفتحة في العربيّة" تخرج من خرق الفم بلا كلفة "[2]و أوسع الحركات نطقاً وأوسعها مخرجاً.

وتحتل الكسرة بنوعيها القصيرة والطويلة المرتبة الثانية، حيت تكرّرت الياء إحدى عشرة مرّة (11) بنسبة (4.93%)أمّا عن دلالاتها فهي تدلّ على الانكسار لثقلها في النطق "فإنما يستثقل الضمّ والكسر لأنّ لمخرجيهما مؤونة على اللّسان والشفتين تنظم الرّفعة لهما فيثقل الضمّة ويمال أحد الشدقين إلى الكسرة فترى ذلك ثقلا"[3]، ومن خلال الأبيات المحدّدة للدراسة فإن دلالة الكسرة تعكس ما في نفسيّة الشاعر من حزن وألم حيث ترددت تسعا وثلاثين مرّة (39) بنسبة (17.48%) في حين تكررت الكسرة الطويلة إحدى عشرة مرة (11) بنسبة قدرها (4.93%)، واحتلت الضمّة بنوعيها المرتبة الأخيرة، فكان تكرار الضمّة القصيرة (22) مرّة بنسبة (9.86%) أمّا الطويلة تكررت سبع مرات (07) بنسبة

---

[1]– سيبويه، الكتاب ، 4 / 436.

[2] ـ الفرّاء ، معاني القرآن ، تحقيق محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، 13/2

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3.13%)، ومن بين دلالات الضّمة التي تحملها في هذه الأبيات ، معاني الضّيق الذي يعيش فيه الشاعر جرّاء ويلات الاستعمار الغاشم الذي حلّ ببلاده، والبحث عن الحرّية أو الهجرة إلى بلاد أخرى علّه يجد فيها حرّيته التي سُلبت منه.

ومن بين المقاطع الأخرى للقصيدة اختارت الباحثة المقطع الأخير أن يكون محلّ دراسة مدى تردّد الصوائت الطويلة والقصيرة والذي يحتوي على الأبيات الآتية:

كُـنْ مَـعَ الفَجْـرِ نَسْـمَةً تَوسِـعُ الـ أَزْهَـــارَ شَـــمًّا وَتَـــارَةً تَقْبِـــيلا

لاَ سُـمُومًا مِـنَ السّـوافي اللَّـوَاتِي تَمْـلَأُ الأَرْضَ فِـي الظَّـلاَمِ عَـوِيلا

وَمَـعَ اللَّيْـلِ كَوْكَبًـا يُـؤْنِسُ الغَـا بَـاتِ وَالنَّهْـرَ وَالرُّبَـى وَالسُّـهُولا

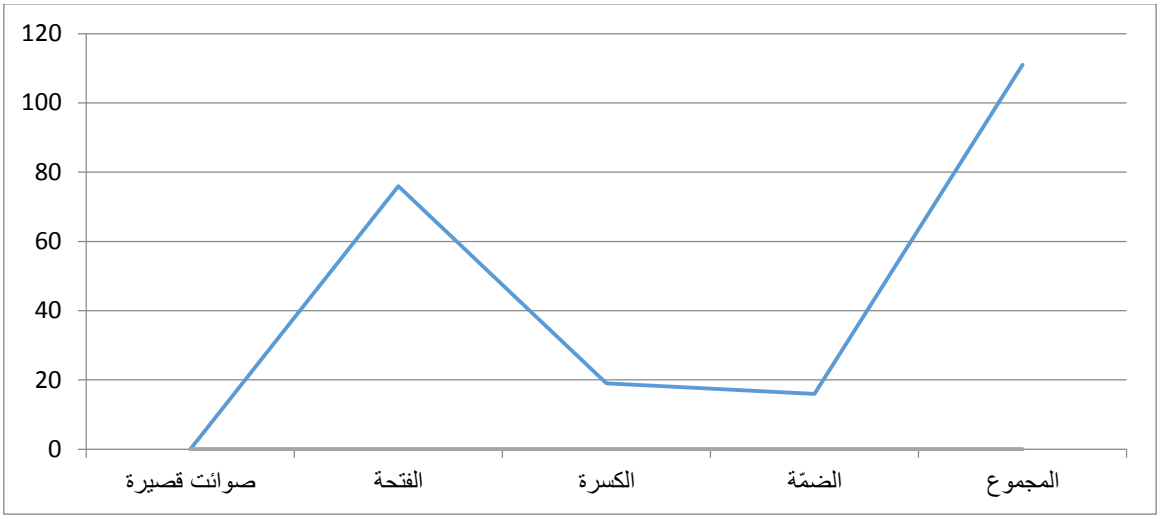
لا دجـى يكـره العـوالم والنّـاس فيلقـي علـى الجميـع سـدولا

أيّهـذا الشّـاكي ومـا بـك داء كـن جمـيلا تـر الوجـود جمـيلا

ولمعرفة دلالة الصوائت قامت الباحثة بالجدول الإحصائي التالي:

أنواع الصوائـــــت					
صوائت قصيرة	العدد	النسبة%	الصوائت الطويلة	العدد	النسبة%
الفتحة	76	%51.7	الألف	22	%15
الكسرة	19	%12.9	الياء	9	%6.1
الضمّة	16	%10.9	الواو	5	%3.4
المجموع	**111**	**%75.5**	**المجموع**	**36**	**%24.5**

تمثيل بياني يمثّل نسبة تكرار(الفتحة ، الكسرة ، الضمّة)



من خلال الجدول السابق وكذلك التمثيل البياني له يتضح لنا أنّ ترتيب الصوائت بقي على حاله، بحيث احتلت الفتحة بنوعيها المرتبة الأولى وبلغت نسبتها في هذه الأبيات (66.7%) من مجموع الحركات، ونلاحظ هذه النسبة تقارب نسبة الفتحة القصيرة والطويلة في المقطوعة السابقة حيث نجدها تكررت (144) مرّة بنسبة قدرها (64.57%) ولعلّ السبب في ذلك هو استقرار الشاعر على نفس الوتيرة، وفي هذه الأبيات يقدم نصيحة للمتشائم ويقول له: أبعد عنك التشاؤم وكن مع الفجر نسيمًا كنسيم الأزهار، ولا تكون كالرّيح التي تحمل معها الغبار والتراب وتملأ الأرض وتستولي عليها وفي الليّل، كن كوكبا مضيئا تستأنس به حيوانات الغابات والنهّر والرّبى والسهولا ، ولا تكن ظلاماً يخافه الجميع ويلقي عليهم سدوله، يا أيّها الشاكي لماذا تشتكي الدّاء وهو بعيد عنك؟ تفاءل في هذه الدّنيا تراها جميلة وتفتح لك أبوابها.

أمّا الكسرة فكانت في المرتبة الثانية، تكررت القصيرة منها تسع عشرة مرّة (19) بنسبة (12.2%) أمّا الطويلة وهي "**الياء**" كان تكرارها تسع (9) مرّات بنسبة (6.1%) والتي لم يستخدمها هكذا جزافا وإنّما لتنسجم مع المشاعر والأحاسيس التي يمرّ بها، وأخيرا الضمّة بنوعيها تبقى في المرتبة الأخيرة بنسبة (14.30%).

نلاحظ أن "**إيليا أبو ماضي**" قد نوّع في استعمال الحركات التي كانت ملائمة لأحاسيسه وعواطفه وأفكاره التي يريد إيصالها إلى المتلقي، إذ نرى الفتحة بنوعيها كانت المسيطرة، أمّا بالنسبة للكسرة والضمّة، فنجد أنّ نسبة استعمال الكسرة فاقت الضمّة في الأبيات المدروسة، وهذا بدوره يتلاءم مع غرض القصيدة، وبالتالي نستطيع أن نقول أن الحركات كانت ملائمة لأحاسيس الشاعر والمقام الذي قيلت فيه هذه القصيدة، ومن خلال تنوّع الحركات ونسب ترتيبها كانت بمثابة دليل الشاعر إلى إيصال أفكاره وإصراره على مواصلة المسيرة رغم كل الجراحات والعقبات، وهذا نوع من التحدّي وشدّة تمسك بالمبادئ أخرجه في لوحة فنّية تسر الناظرين، وقد فازت الفتحة بنوعيها في الأبيات المختارة، ويبدو أنّ الصفات التي يتمتع بها هذان الصائتان من اتساع وعمق في النفس جعلتهما يؤهلان إلى حمل الدلالات التي يريد الشاعر إيصالها إلى النّاس، من طريق الإيقاع النغمي الذي تخلّفه الألف، وبخاصة عند إشباع حرف الرّوي الذي ينسجم والآهات التي يعاني منها في حياته، ولكون الألف أوسع الصوائت تعبيرًا عن مظاهر الحرمان التي يعيشها الشاعر في المهجر بعيدا عن أهله ووطنه.

ثالثا: النسيج المقطعي ودلالاته:

تعدّ المقاطع الأساس الذي تقوم عليه دراسة باقي الظواهر فوق التركيبية، وكذلك المقاطع بأنواعها تحمل دلالات، بحيث أنّ لكلّ نوع مقطعي دلالة يوحي بها، ومن ثم نجد الشاعر أثناء نظمه لقصيدة معيّنة وفي أي غرض يختار مقاطع بعينها دون أخرى وذلك

بهدف توصيل الدلالات والمضامين والإيحاءات إلى المتذوقين لهذا اللّون من الأدب، ولمعرفة مدى صدق هذه النظرية تقوم الباحثة بتقطيع أبيات معيّنة من قصيدة (فلسفة الحياة) وذلك لتتوصل إلى أنّ هذا الشاعر اختار مقاطع دون غيرها لإيصال الدلالات المختلفة أم أن هذه النظرية لا تصدق على هذه القصيدة، ولذلك اختارت الباحثة الأبيات الآتية لتكون محل دراسة:

مـا أتينـا إلـى الحيـاة لنشـقى فـأريحوا ، أهـل العقـول، العقـولا

كـلّ مـن يجمـع الهمـوم عليـه أخذتـه الهمـوم أخـذا وبـيلا

كـن هـزارا فـي عشّـه يتغنّـى ومـع الكبـل لا يبـالي الكبـولا

لا غرابـا يطـارد الـدّود فـي الأر ض وبوما في اللّيل يبكي الطّلولا

كانت مقاطع الصوتيّة لهذه الأبيات كالآتي:

الأبيات الشّعريّة	التقطيـــــــــع
مَا أَتَيْنَا إِلَى الحَيَاةِ لِنَشْقَى*	**مَا / أَ / تَيْـ / نَا / إِ** **ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح** **لَلْـ / حَ / يَا / ةِ / لِـ / نَشْـ** **ص ح ص / ص ح ص / ح ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص** **قَـى** **ص ح ح**
فَأَرِيحُوا ،أَهْل العُقُولِ،العُقُولاَ	**فَـ / أَ / رِيـ / حُوا / أَهْـ / لَلْ** **ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص**

	عـُ قـُو لِلْـــ ـعـُ قـُو لاَ ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ح ص ح
البيت الثاني: كلُّ من يجمع الهموم عليه* أخذته الهموم أخذاً وَبِيلاَ	كُلْ لُ مَنْ يَجْ مَـــ ـعُ لـْ ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص هُ مُو مَ عَ لَيـــ ـهِ ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ح أَ خَـــ ذَ تْـــ هُ لْـ هـُ مُوُ ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ح مَ أَخْـــ ذَنْ وَ بِيـــ لاَ. ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ح ح
البيت الثالث كُنْ هَزَازاً في عُشِّهِ يَتَغَنَّى* ومع الكبل لا يبالي الكبُولا.	كُنْ هَـ زَا رَنْ في عُشْـ ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ح ص ح ص شِـ ـــهِ يَـ تَـــ غَنْ نَى ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح وَ مَـــ عَ لْـــ كَبْـــ لِ لاَ ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح يُـــ با لِلْـــ كـُ بُو لاَ ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح

لاَغرابا يطارد الدّود في الأر * ض وبُوماً فِي اللَّيْلِ يَبْكِي الطُّلُولا.	لاَ غُـ رَا بَنْ يُـ طَا ص ح ح ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ح رِ ص ح دُ دْ دُو دَ فِـ لْـ أَرْ ضِ ص ح ص ص ح ح ص ح ص ص ص ح ص ص ص ح وَ ص ح بُو مَنْ فِلْ لَيْـ لِ يَبْـ ص ح ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح كِـ طْ طُ لُو لاَ ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ح

جدول إحصائي يبيّن عدد المقاطع وأنواعها

رقم البيت	عدد المقاطع	عدد المقاطع القصيرة (ص ح)	عدد المقاطع المتوسطة	
			(ص ح ح)	(ص ح ص)
1	24	09	09	06
2	24	11	05	08
3	24	10	07	07
4	24	08	07	09
المجموع	**96**	**38**	**28**	**30**

من خلال هذا الجدول يتبيّن أنّ عدد المقاطع بلغ (24) مقطعاً وقد احتوت هذه الأبيات على(38) مقطعا من النّوع القصير و(28) مقطعاً من النّوع المتوسط المفتوح و(30) مقطعاً من المتوسط المغلق، ومن ثمّ نلاحظ أنّ المقطع القصير احتل المرتبة الأولى في هذه الأبيات، وقد يعود السبب في ذلك إلى سهولة النطق به، وكذلك المدّة الزمنية التي يستغرقها، فالشّاعر في هذه الأبيات يبحث عن الحياة الخالية من الهموم والمشاكل، ويحثّ كل من له آذان صاغية على الشّجاعة والإقدام، ومحاربة الهموم والمشاكل حيث يقول للمتشائم: كن طيراً يتباهى في عشّه، ولا يبالي بالعقبات التي قد تصيبه، ولا تكن غرابا يبحث دائما عن الدود في الأرض، أو بوما لا يظهر إلّا في اللّيل بائساً حزينا يبكي حاله.

وقد تفوق المقطع المتوسط المغلق على نظيره المفتوح لسهولته في النطق، ولأنّه يتناسب والحالة النّفسيّة للشاعر، وذلك لانقطاع النَفَس معه، فهو يدلُّ على حالة الاضطراب وعدم القبول والرضا للشاكي الذي يتبرّم من هموم الدّنيا ولا ينظر إلى ملذّاتها، وكذلك استعمل المقطع المتوسط المفتوح ليروِّح عن نفسه عن طريق المد لأنّه وجد فيه راحة وتعتبر المقاطع الثلاثة الأولى الأكثر شيوعاً في الكلام العربي، في حين نجد المقطع الثالث والرّابع والخامس قليلة الشيوع، وقد يتخيّر الشاعر الأوزان الكبيرة المقاطع والمقام وحده هو الذي يحدد لنا ذلك ، ومن ثمّة "نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرّر أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشِّعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي"[1].

كما نلاحظ من خلال الأبيات السابقة التنّوع في البيت الواحد من حيث أنواع المقاطع وهذا دليل كافٍ على عدم استقرار الشاعر ومعاناته، أمّا عن نهاية الأبيات فكانت كلّها تنهي

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص175.

بمقطع متوسط مفتوح ، ونظراً لوضوحه السّمعي فقد أعطى الرّوي نوعاً من القوّة والبروز الذي من شأنه أن ينفّس عن كل ما يجيش في نفس الشاعر ويخفف من أحزانه.

وتقوم الباحثة بتقطيع مجموعة أخرى من أبيات القصيدة وذلك بهدف التعرفّ أكثر على الدلالة الصوتية التي تخلّفها المقاطع المستعملة فيها وهي:

كُنْ غَدِيرا يسير في الأرض رقراقا فيسقي من جانبيه الحقولا

تَسْتَحِمُّ النّجوم فيه ويلقى كلّ شخص وكلّ شيء مثيلا

لاَ وِعَاءَ يُقَيِّدُ المَاءَ حَتَّى تَسْتحيل المياه فيه وحولا

للوقوف على دلالات المقاطع الصوتيّة التي اعتمدها الشّاعر في هذه الأبيات نقوم بتحليلها مقطعيا.

التحليل المقطعي للأبيات:

الأبيات الشعريّة	التقطيع
كُنْ غديرًا يَسِير فِي الأَرْضِ رَقْرَا **قَافَيَسْقِي مِنْ جَانِبَيْهِ الحُقُولا.**	* كُنْ | غَـ | ـدِيـ | ـرَنْ | يَـ ص ح ص | ص ح | ص ح ح | ص ح ص | ص ح سِيـ | رُ | فِـ لْـ | أَرْ | ضِ | رَقْـ ص ح ح | ص ح | ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح ص رَا ص ح ح *قَنْ | فَـ | يَسْـ | قِي | مِنْ ص ح ص | ص ح | ص ح ص | ص ح ح | ص ح ص

	جَا نِـ بَيْـ ـــهِ لْـ حُـ ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ص ح قُـو لاَ ص ح ح ص ح ص
تَسْتحمُّ النّجومُ فيه ويلقى* كلُّ شَخْصٍ وكلُّ شيئٍ مَثيلاَ.	تَسْـ تَـ حِمْـ مُنْ نُـ جُو ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ح مُ فِيـ ـــهِ وَ يلـْ قَى ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ح كُلْ لُ شَخْـ صِنْ وَ كُلْ ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص لُ شَيـ ئِـ نْ مَ ثِيـ لاَ ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ح ص ح ح
لا وعاءً يقيِّد الماء حتىَّ* تَسْتحيل المِياهُ فِيه وُحُـــولا.	لاَ وِ عَا ءَ يُـ قَيْـ يِـ ص ح ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ص ح دُلْـ مَا ءَ حَتْـ تَى ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ح تَسْ تَـ حِيـ لَ لْـ مِـ يَا ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ح هُـ فِيـ ـــهِ وُ حُو لَا

	ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ح

بعد تقطيع الأبيات السابقة نضع جدولاً إحصائياً لأنواع المقاطع المترددة فيها وهي كما يلي:

رقم البيت	عدد المقاطع الإجمالي	عدد المقاطع القصيرة (ص ح)	عدد المقاطع المتوسطة	
			(ص ح ح)	(ص ح ص)
1	24	7	7	10
2	24	10	4	10
3	24	8	9	05
المجموع	**72**	**25**	**20**	**25**

يتّضح لنا من خلال هذه الإحصائيات أنّ عدد مقاطع هذه الأبيات بلغ (72) مقطعاً موزّعة على ثلاثة أبيات شعريّة، وكل بيت يحتوي على 24 مقطعاً، وقد احتلت المقاطع القصيرة النصيب الأوفر بمجموع 25 مقطعًا، ويليها المقطع المتوسط المغلق بمجموع (25) مقطعا، ثم المتوسط المفتوح بـ (20) مقطعا.

نلاحظ أن كثرة تردّد المقطع القصير في الأبيات يعود سببه إلى ميزة التحرّر والانفتاح التي يتميّز بها أبو ماضي وكذلك المدّة الزمنيّة القصيرة التي يستغرقها هذا النّوع من المقاطع في النّطق بدورها تعكس حالته النفسيّة، ولذلك وجد في المقطع القصير ضالّته وهو يتحرّك بحرّية في هذه الأبيات، فهو يجسّد كل معاني الأمل والاستمرار التي بلغت ذروتها، وكذلك من خلاله يسعى الشاعر إلى التجديد والاسترخاء لكي يعيد أنفاسه من جديد، وقد تولّد عن استعمال المقاطع تغييرا في الإيقاع ممّا أدى إلى الانسجام بين موسيقى المقاطع والبحر الخفيف الذي يعتبر" من الإيقاعات التي أقبل عليها الشعراء الذين غلب

عليهم الاتجاه الوجداني أو الرومانسي لما يمتاز به من ليونة تجعله مناسبا للانفعالات المختلفة "[1]وهو يعدّ أخف البحور، ولسهولة النّظم فيه.

وهذا لا يعني اختفاء أنواع المقاطع الأخرى المذكورة، وإنّما حدثت مزاوجة بين هذه المقاطع وهي دلالة على عدم استقرار الشاعر في هذه الحقبة الزمنيّة ، حيث تكرّر المقطع المتوسط المغلق (25) مرّة وهو من المقاطع الحرّة التي يمكنها التواجد في أي مكان من الكلمة، وكذلك المتوسط المفتوح بلغ عدده (20) مقطعا، وهي "التي يتكوّن منها نسيج الكلمة العربيّة في الكلام المتّصل وقد تقع تلك الأنواع الثلاثة في أوّل الكلمة أو وسطها أو آخرها فليس منها ما يختصّ بموضع ما من الكلمة"[2].

بمعنى أنّ أنواع المقاطع الثلاثة الأولى لا تلزم مكاناً محددًا من الكلمة، فهي قد تقع في أوّلها، أو في وسطها، كما تقع كذلك في آخرها.

ولقد أجمع علماء الأصوات على أنّ أنواع المقاطع في العربيّة لا يتجاوز الخمسة مقاطع، وقد حقّق المقطع المتوسط المغلق بتناوبه مع المقطع القصير جرساً موسيقيًا يستسيغه المتلقي وتطرب له أذنه لحظة الاستماع لهذه المقطوعة.

الأمر الذي حقّق نوعاً من التوازن النغمي والإيقاعي في الأبيات. فالمقاطع الصوتيّة تعتبر المحرِّك الأساس لضبط الإيقاع في القصيدة ، وعلى الرغم من وجود المقطع المتوسط المفتوح بنسبة قليلة إذا ما قورن بالمقطع القصير، والمتوسط المغلق إلّا أنّه لا يقل أهميّة عنه في إبراز الجانب الجمالي وتوزيع الموسيقى على الأبيات لتصبح لوحةً فنيّة يشتهيها كل متذوق لهذا الفنّ.

---

[1] - شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط5 1999 ، ص 58 .

[2] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص 94.

وخلاصة القول أنّ التنوعات الصوتية التي أحدثتها هذه المقاطع (ص ح– ص ح ص– ص ح ح) أدّت إلى إضفاء تلوينات نغميّة تزاوجت فيما بينها لتجلب انتباه السّامع ولتغيّر نظرته إلى الحياة ، و لتعطي انطباعا يعكس حالة الشاعر المتهادية والمنشدة لما يجب أن يكون عليه الانسان أو الشباب في حياتهم .

ونلاحظ اختفاء النوعين الرّابع والخامس وذلك دفعًا للملل، ولكي يخلق الشّاعر لنا جوًا من التفاعل ، لأنّ التوافق الصّوتي يحقّق انسجامًا مع الواقع الموضوعي للأبيات .

رابعا: دلالة النبـــر:

يتألّف الكلام من جملة من المقاطع الصوتيّة، والتي بدورها تتفاوت فيما بينها من حيث

الطول والمدة الزمنية ، ومن ناحية أخرى تتفاوت في نسبة الضغط عليها ، مع الأخذ بعين الاعتبار السياق الصوتي الذي وجدت فيه. هذا الضغط هو الذي يعرف عند علماء الأصوات بالنبر.

ولمعرفة دلالته في قصيدة " فلسفة الحياة" اتبعت القاعدة التي وضعها "إبراهيم أنيس" ، ومن بين الأبيات التي اخترتها لأطبّق عليها هذه الظّاهرة الأدائيّة ما يلي :

أيّهَـــذَا الشَّـــاكِي وَ مَـــا بِـــكَ دَاءٌ كَيْـــفَ تَغْـــدو إِذَا غَـــدَوْتَ عَلِـــيلا

إِنَّ شَـــرَّ الجُنَـــاةِ فِـــي الأَرْضِ نَفْـــسٌ تَتَـــوَقَّى ، قَبْـــلَ الرَّحِيـــلِ الـــرَّحِيلا

وَتَـــرى الشَّـــوْكَ فِـــي الـــوُرُودِ وَتَعْمَـــى أَنْ تَـــرَى فَوْقَهَـــا النَّـــدَى إِكْلِـــيلا

هُـــوَ عِـــبْءٌ عَلَـــى الحَيَـــاةِ ثَقِيـــلٌ مَـــنْ يَظُـــنُّ الحَيَـــاةَ عِبْئًـــا ثَقِـــيلا

وَالـــذِي نَفْسُـــهُ بِغَيْـــرِ جَمَـــــالٍ لَا يَـرَى فِـي الوُجُـودِ شَـيْئًا جَمِـيلا

وبالنظر إلى مواقع النّبر في الكلمات الواردة في الأبيات ، يتَّضح لنا أنه جاء على النحو التالي :

أَيْ/ يُ / هاَ* / ذَ شْ . شَا / كِي . وَ . / مَا . بِ / كَ . دَا / ءُ نْ

ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح . ص ح ح / ص ح ح . ص ح . ص ح ص ح / ص ح . ص ح ح / ص ح ص .

كَيْ / فَ . تَغْ / دُو . إِ / ذَا . غَ / دَوْ / تَ . عَ / لِي / لاَ ؟ =

ص ح ص / ص ح . ص ح ص / ص ح ح . ص ح / ص ح ح . ص ح / ص ح ص / ص ح . ص ح / ص ح ح .

إِنْ / نَ . شَرْ/ رَكْ .جُ / ناَ / ةِ . فِ لْ / أَرْ/ ضِ . نفْ / سُنْ . =

ص ح ص / ص ح . ص ح ص/ ص ح ص . ص ح / ص ح ح / ص ح . ص ح ص / ص ح . ص ح ص / ص ح ص .

تَـ/ تَ / وَقْ /قَى . قَبْ / لَ رْ . رَ/ حِي / لِ رْ . رَ/ حِي / لاَ . =

ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح . ص ح ص / ص ح ص . ص ح / ص ح ح / ص ح ص . ص ح / ص ح ح / ص ح ح .

وَ / تَ / رَشْ . شَوْ / كَ . فِ لْ / وُ/ رُو/ دِ . وَ . تَعْ / مَى . =

ص ح / ص ح / ص ح ص . ص ح ص / ص ح . ص ح ص . ص ح / ص ح ح / ص ح . ص ح . ص ح ص / ص ح ح .

[1]- الخط يرمز إلى المقطع المنبور، والنقطة وضعت للفصل بين كلمة وأخرى .

أَنْ . تَ / رَى . فَوْ / قَ / هَنْ . نَ / دَى . إِكْ / لِي / لاَ. =

ص ح . ص ح / ص ح ح . ص ح ص / ص ح / ص ح ص . ص ح / ص ح ح . ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح .

هُ / وَ . عِبْ / ءُ نْ . عَ / لَ لْ . حَ / يَا / ةِ . ثَ / قِي / لُنْ . =

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

مَنْ . يَ / ظُنْ / نُ لْ . حَ / يَا / ةَ . عِبْ / ءَ نْ . ثَ / قِي / لاَ. =

ص ح ص . ص ح / ص ح ص / ص ح ص . ص ح / ص ح ح / ص ح . ص ح ص / ص ح ص . ص ح / ص ح ح / ص ح ح .

وَلْ / لَ / ذِي . نَفْ / سُ / هُو . بِ / غَيْ / رِ. جَ / مَا / لِنْ . =

ص ح ص / ص ح / ص ح ح . ص ح ص / ص ح / ص ح ح . ص ح / ص ح ص/ ص ح . ص ح / ص ح ح / ص ح ص .

لاَ . يَ / رَى . فِ لْ / وُ / جُو / دِ . شَيْ / ئَ نْ . جَ / مِي / لاَ . =

ص ح ح . ص ح / ص ح ح . ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح . ص ح ص / ص ح ص . ص ح / ص ح ح / ص ح ح .

يتَّضح لنا من خلال ما سبق أنّ ظاهرة النَّبر قد وقعت على ثلاثة أنواع من المقاطع وهي المقطع القصير المفتوح (ص ح)، والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) ، والمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، حيث وقع على النَّوع الأوَّل (14) مرّة ، و (18) مرّة على الثاني، و(18) مرّة على المقطع الثالث، أمّا فيما يخصّ انتشار هذه المقاطع الثلاثة

دون غيرها فلها ما يبررها في نفس الشاعر التي تضيق بالألم والحسرة، وهذه الأنواع تتناسب وحالة التأزم والانغلاق التي يعيشها كل متشائم في هذه الحياة، ويعجِّل لنفسه الرّحيل قبل أوانه، ولا ينظر إلى الوجود نظرة منطقية.

أمّا عن ورود المقطع الأوّل بتكرار (14) مرّة فمردّه إلى الاضطراب الذي يعاني منه الشاعر، لأنّ هذا النّوع من المقاطع يتناسب مع الحالات النفسيّة الهادئة، وجعل من المقطع المتوسط بنوعيه وعاءًا لأحزانه وأشجانه لأنّه يتماشى وحالة الحزن التي تنتابه

ومن جانب آخر قد يعود ذلك إلى الحالة الاجتماعية التي يعاني منها الشاعر وهو في الغربة بعيدًا عن أهله ووطنه الذي سيطرت عليه يد المستعمر البريطاني الغاشم.

ولأجل التعمق أكثر في هذه الظاهرة فوق المقطعية التّي لها دور كبير في تجسيد الدلالات المختلفة التي يريدها الشّاعر، اخترت أبيات أخرى من نفس القصيدة والتي يقول فيها:

مَـا تَرَاهَـا ، وَالحَقْـل مِلْـك سـواها تَخِـذَتْ فِيـهِ مَسْـرَحًا وَمَقِـيلا

تَتَغَنَّـى ، وَالصَّـقْرُ قَـدْ مَلَـكَ الجَـوَّ عَلَيْهَـا ، وَالصَّـائِدُونَ السَّـبِيلا

تَتَغَنَّـى ، وَقَـدْ رَأَتْ بَعْضَـهَا يُـؤْ خَذُ حيًّا وَ البَعْضُ يَقْضِي قَتِيلا

تَتَغَنَّـى ، وَعُمْرُهَـا بَعْـضُ عَـامٍ أَفَتَبْكِـي وَقَـدْ تَعِـيشُ طَـوِيلا

انطلاقا من هذه الأبيات المجتزأة من القصيدة نحدد مواضع النّبر على النحو الآتي :

مَا . تَـ /رَا/ هَا .وَلْ / حَقْ/ لُ . مِلْ /كُ . سِـ /وَا/ هَا . =

ص ح ح . ص ح / ص ح ح / ص ح ح . ص ح ص / ص ح ص / ص ح . ص ح ص / ص ح . ص ح / ص ح ح / ص ح ح .

تَ / خِ / ذَ تْ . فِي / ـهِ .مَسْ / رَ/ حَنْ . وَ . مَ / قِي / لاَ .

ص ح / ص ح / ص ح ص . ص ح ح / ص ح . ص ح ص / ص ح / ص ح ص . ص ح . ص ح / ص ح ح / ص ح ح .

تَ / تَ / غَذْ / نَى . وَصْ/ صَقْ / رُ . قَدْ . مَ / لَ / كَ لْ / جَوْ / وَ. =

ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح . ص ح ص / ص ح ص / ص ح . ص ح ص . ص ح / ص ح / ص ح ص ص ح ص ص / ص ح .

عَ / لَيْ / هَا . وَ صْ / صَا / ئِ / دُو / نَ سْ . سَ / بِي / لاَ. =

ص ح / ص ح ص / ص ح ح . ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص ص ح / ص ح ح / ص ح ح .

تَ / تَ / غَذْ / نَى . وَ . قَدْ . رَ/ أَتْ . بَعْ / ضَ / هَا . يُؤْ/ خَ / ذُ . =

ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح . ص ح . ص ح ص . ص ح / ص ح ص . ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح .

حَيْ / يَنْ . وَلْ / بَعْ / ضُ .يَقْ / ضِي . قَ / تِي / لاَ .=

ص ح ص / ص ح ص . ص ح ص / ص ح ص / ص ح . ص ح ص / ص ح ح

ص ح / ص ح ح / ص ح ح .

تَ / تَ / غَذْ / نَى . وَ . عُمْ / رُ/ هَا . بَعْ / ضُ . عَا / مِنْ . =

ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح . ص ح . ص ح ص / ص ح / ص ح ح .
ص ح ص / ص ح . ص ح ح / ص ح ص .

أَ / فَ / تَبْ / كِي . وَ . قَدْ . تَ / عِيـ / شُ . طَ / وِيـ / لاَ . =

ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح . ص ح . ص ح ص . ص ح / ص ح ح /
ص ح . ص ح / ص ح ح / ص ح ح .

من خلال توضيح مواضع النبر في الأبيات السابقة تبين لنا أنّه وقع على المقطع القصير (11) مرّة، وعلى المتوسط المفتوح (11) مرّة أيضا، أمّا المقطع المتوسط المغلق فقد ورد(15) مرّة، ولعلّ السبب في حضور هذه الأنواع الثلاثة من المقاطع، وغياب أنواع المقاطع الأخرى يعود سببه إلى أنّ الشّاعر يميل إلى المقاطع القصيرة طلبًا لليسر والسهولة في نظمه وترديده، وكذلك لتحقيق الانسجام بين الجانب الصّوتي والحالة النفسيّة التي يمرّ بها حيث يرى أنّ الكآبة إنّما يصنعها الإنسان بنفسه، وفي المقابل كان عليه أن يعيش سعيدًا، وصوّر لنا هذه المشاعر بأسلوب فلسفي تأمّلي أشرك فيه مظاهر الطبيعة المختلفة ولعلّ الهدف الذي يريده من وراء ذلك هو توصيل رسالة نبيلة لبني البشر مفادها الاستمتاع بالحياة ونبذ الشكوى و التشاؤم.

وترى الباحثة قلة النَّبر على المقطع القصير والمتوسط المفتوح قد يعود إلى عدم التوازن الداخلي الذي يعاني منه الشاعر، لأنّ هذين النوعين من المقاطع يتماشيان والحالات النفسيّة الهادئة المستقرّة.

أمّا من ناحية الكلمات الموظفة فإنّها تحمل كل معاني الحزن والألم، منها تكرار الشاعر لكلمة " تتغنَّى" ثلاثة مرَّات والتي تحمل في طيَّاتها كل معاني التمتع بالحياة ونبذ التشاؤم بالرغم من كل الصعاب التي تمرّ بها هذه الطيور ، وكذلك كلمة "الصَّقر" والتي توحي لنا بكل معاني الخوف و الشدَّة والقوَّة، لأنّ القوّي في هذه الدّنيا يأكل الضعيف، وهذه الطيور في النهاية هي غُنْم للصقور ، ولكن بالرغم من ذلك فهي تغرد وتغنّي وهي ترى بعضها يصطاد أمام أعينها حيّا، والبعض يقتل مباشرة، وكلمة "**تَبْكِي**" التي تدلّ على الحزن والضياع، و" **قَتِيلا**" التي تدّل على النهاية التي لا مفرّ منها، وكل هذه الكلمات التي وظّفها الشّاعر تحمل معاني الأسى التي يمرّ بها "إيليا أبو ماضي" وهو يحثّ الإنسان على كسب روح التّحدّي ونبذ كل صفات الضعف والاستسلام.

ونخلص في الأخير ومن خلال النماذج السابقة إلى أنّ الشّاعر خصّ النّبر على المقطع المتوسط المغلق ثم القصير والمتوسط المفتوح، وارتفاع نسبة استعمال المقطع المتوسط المغلق سببه الصعاب التي يمرّ بها الشّاعر جرّاء النظرة التشاؤمية نحو هذه الحياة والدعوة إلى تحدّي هذه الحياة بمشاقّها وصعابها ، وهو بهذا يريدنا أن ننظر دائما إلى الأمام لا إلى الخلف، وكذلك أن نتمتع بالصبح مادمنا فيه من خلال هذه اللّوحة الفنيّة التي صوِّر لنا فيها كل مظاهر الطبيعة الساحرة .

خامسا: دلالة التّنغيـــم

و" يقصد به التنويع في أداء الكلام بحسب المقام المقول فيه ، فكما أنّ لكلّ مقام مقالاً ، فكذلك لكل مقال طريقة أدائية تناسب المقام الذي اقتضاه"[1] وللتّنغيم دور كبير في تشكيل الدلالة، فهو يكشف عن معاني الجمل، ويوضّح مراميها عن طريق التتابعات النغميّة التي يكشف عنها الأداء الصوتي .

وإثر سماعنا لقصيدة "فلسفة الحياة" وهي ملقاة بصوت الشاعر " أيمن خضر" [2] استنتجت جملة من الملاحظات تبيّن لنا من خلالها أنّ كلمات هذه القصيدة لا ينطقها على درجات صوتيّة واحدة، ومن ذلك البيت الأوّل للقصيدة الذي يقول فيه:

أيُّهذَا الشَّاكي وَ مَا بِـكَ دَاءٌ كَيْفِ تَغْدُو إِذَا غَدَوتَ عَلِيلا

من خلال سماعنا لهذا البيت اتّضح لنا أنّه نطقه بنغمات متفاوتة حيث نطق كلمة "**أيُّهذَا**"

وهي تتكوّن من أداة نداء للقريب و"**هذا**" اسم إشارة للمفرد القريب، لكنّنا عندما نتمعن في سماع هذه الكلمة نلاحظ أنّه قرأها بدون مدّ بالرغم من أنّ أدوات النّداء تحمل معاني المد وكذلك هنا يتكلّم باسم المفرد، ويريد من ورائه الجمع، وعندما نطق كلمة "**الشَّاكي**" قام بالضغط على المقطع "**شا**""**ص ح ح**" بكل قوّة وارتكاز حيث بدأ نطق الكلمة بنغمة هابطة تلتها نغمة صاعدة ثمّ نغمة هابطة أوصلت لنا كل معاني الحسرة والألم والعطف على المتشائم ، وعندما قرأ عبارة "**وَ مَا بِـكَ دَاءٌ**" حيث بدأها بنغمة صاعدة ثمّ

1- محمد حسن حسن جبل ، المختصر في أصوات اللغة العربية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط4 2006 ، ص177

2- https://www.youtube.com/watch?v=ckgS5IZbabw(28-05-2017) .08h48m:

بعد ذلك بنغمة هابطة ، وعندما نطق بكلمة "**دَاءٌ**" نطقها بمزيد من المدّ في صوت الدّال، وهنا فهمنا من ذلك ازدياد شدّة الألم الذي ينتابه.

وبعد ذلك استمعت إلى قراءة عجز البيت الأوّل، فاتّضح أنّك عندما تراها مكتوبة تفهم منه أنّه عبارة عن سؤال ينتظر إجابة، لأنّه يتضمّن أداة الاستفهام "**كَيْفَ**" وكذلك علامة الاستفهام " ؟ " وفي النهاية أنت تنتظر الإجابة عن سؤال ، لكنّك عندما تستمع إليها وهي ملقاة تفهم بأن الغرض ليس السؤال ، وإنّما التحسّر على الحالة التي يؤول إليها الشاكي .

وعندما قرأ عبارة "**كَيْفَ تَغْدُو إِذَا غَدَوْتَ**" قرأها بنغمة مستوية، أمّا كلمة "**عَلِيلاَ**" زاد في درجة صوتها (pitch) بنغمة صاعدة، للدلالة على العواقب الوخيمة التي ينتظرها الشّاكي، والتي تؤدي به إلى السقم والمرض والتهلكة.

أمّا عن البيت الثاني فقد بدأه بنغمة مستوية ، وبعدها بنغمة صاعدة مع الفتحة الطويلة "**إنّ شرّ الجَنَاةِ**" ويكمل صدر البيت بنغمة مستوية إلى كلمة "**الرَّحِيلا**" فيرتفع الصّوت حينها ، حيث نلاحظ أنّه نطق هذه الكلمة كان بدرجات صوتيّة متفاوتة ، وكان يوحي لنا بأنّ النهاية آتية لا محالة .

ويستهلّ البيت الثالث بنغمة مستوية ويبقى على هذه الحالة إلى أن يقف على كلمة "**إِكْلِيلا**" فيزيد في درجة صوتها بنغمة صاعدة نفهم منها أنّ الإنسان المتشائم لا ينظر إلى الأشياء الحسنة وإنّما يرى السيّئ منها فقط وضرب لنا مثلا بالورود التي بالرغم من جمالها وتراكم النّدى فوقها الذي يزيدها حلّةً و بهاءً إلاّ أنّ المتشائم يعمى ولا يرى منها إلاّ الأشواك البارزة على سيقانها، ولا يرفع رأسه ليتمتّع بجمالها الذي يسّر الناظرين .

ويبدأ البيت الرابع بنغمة هابطة تتلوها نغمة صاعدة حين ينطق بصّوت المدّ في كلمة " الحَيَاة"، ونفهم من خلالها الحياة التعيسة التي سوف يقضيها اليائس من هذه الحياة جرّاء نظرته التشاؤمية ، ثمّ يُنشد كلمة " **ثقيل**" بنغمة مستوية لكنّها تحمل في طيّاتها

طبقات صوتية متفاوتة، نفهم من خلالها أنّ المتشائم سيلاقي المصاعب في هذه الحياة ، ويليها عجز البيت بنغمة صاعدة في كلمة "**الحَيَاةِ**" و"**ثَقِيلاَ**" مفادها أنّ هذه الدّنيا توجد فيها أشياء جميلة وأخرى سيّئة، فلا تكتفي أيّها البائس بالجوانب القبيحة منها فقط ، فتصبح حينها أنت الذي تسبب عبئا ثقيلا على هذه الحياة .

وعند قراءته للبيت الخامس من القصيدة ، نلاحظ أنّه أحكم الضّغط على كلمة "**جَمَالٍ**" وبالضبط على المقطع "**مَا**" (ص ح ح) والذي هو موضع النَّبر، تفهم من خلاله أنّ الجمال يكمن في النّفس أوّلاً وأخيرًا ، والذي لا يمتلك هذه الصِّفة لا يرى في هذه الدّنيا شيئا جميلا. وختم البيت بنغمة صاعدة ليوجه اهتمام السامعين، ويؤكد لهم أنّ الجمال يبدأ من الذات، ثمّ بعد ذلك نلمسه فيما يدور حولنا.

وعندما يقرأ صدر البيت الثامن "**فتمتّع بالصُّبح مَا دمْتَ فِيهِ**" بنغمة مستوية الهدف من ورائها الاستمتاع بكل ما هو جميل، ثمّ يتابع عجز البيت بنفس الطبقة، لكنك حين تقرأ عجز هذا البيت يبدو لك من الوهلة الأولى أنّه يحمل النّهي، وذلك لوجود أداة النهي "**لا**" لكنك عندما تتمعن جيّدا تفهم المراد منها، حيث يتبادر إلى ذهنك أنّها تحمل كل معاني الوعظ والإرشاد ، ويختم البيت بنغمة صاعدة "**يزولا**" والتي تحمل في طيّاتها معنى النهاية .

وعند إنشاده للبيت التاسع :

وَإِذَا مَا أَظَـــلَّ رَأْسَكَ همٌّ قصِّر البَحْثَ فِيهِ كَيْ لَا يَطُولاَ.

نجده يستهلُّ هذا البيت بنغمة مستوية، وعندما يتوقّف على كلمة "**همّ**" ينطقها بمزيد من الضّغط والارتكاز للدلالة على المصاعب التي ستواجهه إن لم يغيّر نظرته لهذه الحياة. وفي عجز هذا البيت نلمس ما يعرف بتنغيم الجمل حين نلاحظ أنّ التركيز كان على كلمة "**يَطُولَا**"، وفهمنا منها أنّها البؤرة التي يفهم المراد من خلالها، أي أنّ الإنسان إذا ما حلّ به همّ في هذه الدّنيا لا يجب أن يبقى متحسرًا عليه وإنّما يتجاوزه لكي لا يقضي عليه ، ويكمل

البيت الذي يليه بنغمات متساوية الدرجة ، حيث يقول للإنسان: أيها الإنسان...النهاية آتية لا محالة مهما كانت صفتك، ملكا كنت أو عبدا مملوكا.

وعند إنشاده لهذا البيت "**لاَ خُلُودَ تَحْتَ السَّمَاءِ لِحَيٍّ**" تلاحظ أنّه يبدأ بـ : "**لا**" النافية للجنس التي تبدو لك من الوهلة الأولى وعندما تقرأ بتنغيم جملي مستوٍ، تفهم أنّ المعنى منها الإخبار ، أمّا بقية البيت تلاحظ أنّه يبدأ بأداة استفهام "لماذا" التي تبدأ بنغمة هابطة تتلوها نغمة صاعدة للدلالة على شدّة الألم التي أفاضت الكأس ، لأنّ هذا النّوع من البشر يطلب المستحيل والموت والحياة بيد الله سبحانه وتعالى ، وكلّ نفسٍ ذائقة الموت لا محالة، ويختمه بنغمة هابطة صاعدة في كلمة "المستحيلا"، وبعدها يأتي عجز البيت ليكون على شكل سؤال **فلماذا تراود المستحيلا** ؟ لكن عندما تسمعها بصوت هذا الشاعر وبلغة شاعرية تفهم منها بأنّه عتاب ولوم .

وعندما يقف على :

مَا أَتَيْنَـــا إِلَى الحَيَـــاةِ لِنَشْقَـــى فَـــأَرِيحُوا أَهْـــلَ العُقُـــولِ العُقُـــولا

كُـنْ غَـدِيرًا يَسِـيرُ فِـي الأَرْضِ رَقْـرَا قَـــا فَيَسْـقِي مِـنْ جَانِبَيْـهِ الحُقُـولا

من خلال تمعّننا في هذين البيتين أدركت أنّهما يحملان نغمة مستوية الغرض منها التقرير.

والبيت التالي :

وَمَـــعَ اللَّيْـــلِ كَوْكَبًـــا يُـــؤْنِسُ الغَـــا بَـــاتِ وَالنَّهْـــرَ وَالرُّبَـــى وَالسُـــهُولا

يبدأه بنغمة مستوية، ونلمسه عندما يقف على كلمة "**الغابات**" يقرؤها بطبقات صوتيّة متفاوتة تظهر أثناء الأداء ، ولاحظت أنّه عندما يقرأ الأسماء الآتية :**(النهر ، الرّبى ، السهولا)** ينطقها بصوت لا يكاد يسمع، ويضع فواصل بينها مجسدًا لنا كلّ معاني الحزن والأسى

التي تخلف بدورها أثرا بالغا على المتلقي. وأخيرا عند قراءته للبيت المكرّر : ...**وَمَا بِكَ دَاءٌ كُنْ جَمِيلاً تَرَى الوُجُودَ جَمِيلا.**

وعلى إثر سماعي لهذا البيت بدا لي أنّه لا يحمل الدلالات التي مرّت في أوّل القصيدة، حيث لمست أنهّ يحمل في طيّاته كل معاني النّصح والإرشاد .

ونخلص في الأخير إلى أنّ ظاهرة التّنغيم لعبت دورًا كبيرًا في توصيل مقاصد الشّاعـر الإنسانيّة النبيلة التي يريد من ورائها تحفيز النفوس على نبذ كل مظاهر التشاؤم، والنظـر إلى هذه الحياة نظرة إيجابية مفادها التمتّع بهذه الحياة الزائلة بتلوينات نغميّة استطاع مـن خلالها أن يلفت انتباه كل متبصِّر في هذه الدّنيا ، ونلمس من خـــلال أداء الشاعر "أيمن خضر" أنّ التنغيم حلّ محل أدوات الترقيم ومن ذلك توقفه في بعض المواضع ، وأصبحت بعض الأدوات كأدوات الاستفهام والنداء تحمل وظائف أخرى .

خاتمـــــــــــــة:

من خلال الدراسة التّي قدمتها الباحثة في الفصل الثاني وذلك بتحليل قصيدة إيليا أبي ماضي الموسومة بـ"تمتع بالصبح ما دمت فيه (فلسفة الحياة)" تحليلاً صوتياً تبيّن لنا أن للأصوات دورًا كبيرًا في تحقيق الدلالة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي ، وبعد التحليل والإحصاء لمقطوعات شعرية مختارة استطعت من خلالها أن أتوصل إلى ارتفاع نسبة استعمال أصوات دون أخرى ، وكذلك رصد الفونيمات فوق المقطعية وتبيان مدى تأثيرها على الدلالة توصلت إلى جملة من النتائج لخصتها فيما يلي :

– ارتفاع نسبة الاصوات المجهورة مقارنة بالمهموسة ، هذه الأخيرة التي تتناسب والحالة النفسيّة للشاعر والتي تستوفي كل معاني الألم والحرمان والحنين إلى الوطن إضافة إلى بكائه على المتشائمين ،والأصوات المجهورة يحدث معها أن يتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق بها ، فيحدث ارتفاع وعلو في الصوت فيكون لذلك صدى لذوي الأبصار.

– استعمال الشاعر الأصوات الضعيفة للدلالة على الاستقرار والسكون ،والقويّة للدلالة على الأغراض التي تتناسب ومعاني القوّة والشدّة.

– أكثر الصوائت انتشارًا في المقطوعات المختارة هي الفتحة بنوعيها ، ثم تليها الكسرة وبعدها الضمّة ، وهذا راجع إلى أن الضمّة أصعب الحركات نطقًا ، والشاعر في هذه الحالة في حالة ضيق ويبحث عن الفرج الذي يخرجه من حالة الشوق و الحنين إلى وطنه الحبيب لبنان.

– سيطرة المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) على المتوسط المفتوح (ص ح ح) والمقطع القصير(ص ح) ، وقد استعمل هذه المقاطع الثلاث طلبًا لليسر والسهولة التي يميل إليها الشعر العربي ، أمّا عن ارتفاع نسبة المقطع المتوسط المغلق فيمكن رد سبب ذلك إلى حالة

الانغلاق التي يعيشها الشاعر والتي من شأنهاأن تحمل آلامه وآهاته ، وقد استعمل المقطع المتوسط المفتوح متقاربا مع المتوسط المغلق لأنّه يجد معه راحته في إخراج أحزانه. أمّا عن المقطع القصير الذي كان أقل ورودا من هذين المقطعين، فقد يرجع إلى أن هذا الأخير يتناسب مع الحالات النفسيّة الهادئة المطمئنّة.

– القيمة التعبيرية التي خلفّها النّبر، وذلك بالضّغط على أنواع من المقاطع دون أخرى لتكون أبرز في السّمع، نجد من خلال الأبيات المدروسة أنّ النسبة الأوفر في النبر كانت للمقطع المتوسط المغلق وهذا لمناسبة هذا النّوع من المقاطع للحالة الشعوريّة التي تنتاب شاعرنا في تلك الفترة ، وكذلك نبذه لكل من ينظر إلى الحياة نظرة سلبيّة.

– يعتبر التنغيم كما يقول بعض العلماء بمثابة علامات الترقيم لذا نجده حاضًرا في هذه القصيدة بصورة لافتة للنظر، وعن طريق سماعنا للقصيدة صوتيًا حددنا مواضع هذه العلامات من دون العودة إلى قراءتها وهي مكتوبة ، وتبيّن لنا أن هناك طبقات في نطق الأصوات تتناسب والحالة النفسيّة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي ، والتي انعكست بدورها على الجانب الدلالي بحيث اختلف من موقف إلى آخر والذي حدّد لنا ذلك هو التنغيم.

قائمة المصادر والمراجع:

أوّلا –الكتب العربيّة:

1. إبراهيم أنيس ،**الأصوات اللّغوية** ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، د ط د ت .

2. إبراهيم أنيس ، **دلالة الألفاظ** ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1984.

2. إبراهيم أنيس ، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952 .

3. أحمد مختار عمر، **دراسة الصّوت اللّغوي**، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1997.

4. أسعد أحمد علي ، **تهذيب المقدمة اللّغوية للعلايلي**، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط3، 1985.

5. أمين آل ناصر الدّين، **دقائق العربيّة** ، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2 ، د. ت .

6. إيليا أبو ماضي، **الديوان**، تقديم وشرح صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، 2013.

7. تحسين عبد الرضا الوزّان، **الصّوت والمعنى**، دار دجلة، الأردن، ط1، 2011.

8. تمام حسّان، **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، د. ط، د. ت.

9. ابن جنّي ،**الخصّائص** ، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية مصر، د. ط، د. ت ، ج2

10. ابن جنّي، **سر صناعة الإعراب** ، دراسة وتحقيق حسن هنداوي ، د ن ، د ط ، د ت ، ج 1 .

11. حسن عبّاس ،**خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1998.
12. حسني عبد الجليل يوسف ، **موسيقى الشعر العربي** ، دراسة فنّية وعروضية،الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1980.
13. رمضان عبد التوّاب ، **المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللغوي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1985.
14. زهير ميرزا، **دراسة عن إيليا أبو ماضي**، دار العودة، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.
15. سيبويه ، **الكتاب** ، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة ط2، 1982.
16. سيد خضر، **التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة** ، دار الهدى للكتاب، مصر ط1، 1998 .
17. ابن سينا ، **رسالة أسباب حدوث الحروب** ، تحقيق: محمد حسان الطيّان ويحي مير علم، د. ط ، دت.
18. شكري عيّاد ، **مدخل إلى علم الأسلوب** ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع القاهرة ، ط5 ، 1999 .
19. صالح سليم عبد القادر الفاخري ، **الدلالة الصوتيّة في اللّغة العربيّة**، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت.
20. عبّاس محمود العقّاد ، **أشتات مجتمعات في اللّغة والأدب**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013 .
21. عبد العزيز أحمد علاّم وعبد الله محمود ،**علم الصوتيّات**، مكتبة الرشيد ناشرون، الرياض، ط3، 2009 .

22. عبد المجيد الحرّ، **إيليا أبو ماضي باعث الأمل ومفجر ينابيع التفاؤل**، دار الفكر العربي، ط1، 1995.
23. عصام نور الدّين ، **علم الأصوات اللّغوية، (الفونيتيكا)**، دار الفكر اللبناني بيروت، ط1، 1992.
24. أبو عمرو الدّاني، **التحديد في الإتقان والتجويد**، تحقيق: غانم قدوري الحَمدْ دار عمار، عمان، ط 1 ، د ت .
25. عبد الغفّار حامد هلال ، **علم الدلالة اللغويّة**، د. ط، د ت.
26. الفرّاء،**معاني القرآن** ، تحقيق: محمد علي النجّار وأحمد يوسف نجاتي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط3 ، 1983 .
27. محمد حسن حسن جبل ،**المختصر في أصوات اللغة العربيّة** ، مكتبة الآداب القاهرة ، ط4 ، 2006 .
28. محمد المبارك ،**فقه اللغة وخصائص العربيّة**، دار الفكر، ط 2 ، د ت .
29. محمد مفتاح ، **تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التنّاص)** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 1992 .
30. محمود السعران،**علم اللّغة مقدمة للقارئ العربي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ط ، د. ت .
31. محمود عكاشة ،**التحليل اللّغوي في ضوء علم الدلالة**، دار النشر للجامعات د. ط،2011.

ثانيًا: الكتب المترجمة

1.برتيل مالمبرج ،**علم الأصوات** ، ترجمة: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب القاهرة ، 1984 .

2.ماريو باي، **أسس علم اللّغة**، ترجمة : أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ط8، 1998.

ثالثا: القواميس

1- الخليل بن أحمد الفراهيدي ،**العين**، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، د.ط، دت.

2- ابن فارس، **مقاييس اللّغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

3- ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف القاهرة ، مصر، ط5 ، 1981 .

4- ناصر سيّد وآخرون ، **المعجم الوسيط**_، مكتبة الشرق الدولية ، مصر ، ط4 2004

رابعا : المجلات والدوريات

1-أحمد الأخضر غزال، **فلسفة الحركات في اللّغة العربيّة**، ع4: 2001.

2-مجلس النشر العلمي بالكويت، **نظرات في علم دلالة الألفاظ عند أحمد بن فارس اللّغوي**،غازي مختار طليمات ، حوليات كلية الآداب، ع11، 1990 .

خامسا: الرسائل الجامعيّة

1- إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، **البنية الصوتيّة ودلالاتها في شِّعر عبد النّاصر الصالح**، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير من قسم اللّغة العربيّة في كليّة الآداب في الجامعة الإسلامية بغزّة، فلسطين، 2003.

2- نجية عبابو، **التحليل الصّوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح، ابن سحنون الراشدي أنموذجا**، مذكرة معدّة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف ، الجزائر، 2009.

سادسًا : المواقع الالكترونية

1- https://www.youtube.com/watch?v=ckgS5lZbabw

ملخّص:

تناولت في هذه الدراسة الأصوات ودلالاتها في قصيدة (فلسفة الحياة) لإيليا أبو ماضي سعيت من خلالها للكشف عن العلاقة بين الدوّال ومدلولاتها الموظّفة في القصيدة و توّصلت من خلالها إلى مدى قدرة الشّاعر الإبداعية على تحقيق الانسجام بين الجانب الصّوتي والجانب الدلالي، وكذلك تمكّنت من خلال تحليل هذه القصيدة صوتيًا من فهم الاضطرابات والانفعالات الكامنة في نفس الشّاعر والتي بدورها تحمل رسالة للإنسانية مفادها نبذ التشاؤم والتحلّي بروح الحياة والتفاؤل.

Résumé :

Dans cette étude, j'ai traité les voix et leurs significations dans le poème "La philosophie de la vie" d'Ilya Abu Madi. Ainsi, j'ai tenté à travers ce poème, de découvrir la relation entre les signifiants et les signifiés utilisés en son sein en démontrant à quel point le génie créateur du poète, a pu réaliser une harmonie entre l'aspect vocal et l'aspect significatif. Comme je suis parvenu à travers l'analyse vocale de ce poème, de comprendre les désordres et les sensations inhérents à l'âme du poète, lesquelles renferment à leur tour, un message pour l'humanité dont l'essence, est de bannir tout pessimisme et de faire preuve de sens de la vie et de d'optimisme.

Summary:

In this study, I examined the voices and their meanings in Ilya Abu Madi's poem "The Philosophy of Life". I sought to account for the relationship between the signifiers and the signifieds used in the poem. The analysis has revealed the poet's creative ability to achieve a harmony between the vocal and semantic aspects of the poem. Besides, the vocal analysis of the poem has offered an insight into the poet's disorders and emotions which, in turn, voiced a message inciting humanity to favour optimism and good spirit of life over pessimism.