الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة–

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مظاهر التشكيل الصوتي في الخطاب الشعري

ديوان" بساتين في حداد" لـ: نورة بركان أنموذجا

مُذَكِرَة مُقَدَّمَة لِنَيْل شَهَادَة الماستر فِي الآداب واللُّغَة العَرَبِيَّة
تَخَصُّصْ:علوم اللسان العربي

إعداد الطالب (ة):
مبروكة مصباح

إشراف الأستاذ (ة):
بشير تاوريريت

السنة الجامعية: 1436-1437هـ
2015-2016م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

مقدمـــة

لقـــد أدرك علمـــاء العربيـــة –علـــى اخـــتلاف اختصاصـــاتهم – ، منـــذ القـدم أهميـة الدراسـة الصـوتية فهـي تعـد فرعـا مـن فـروع اللغـة ، و مسـتوى مـن مسـتوياتها لا يمكـن تجاهلـه ، أو غـض الطـرف عنـه ؛ لأن الأصـوات هـي الوحـدات الصـغرى التـي تبنـى عليهـا الكلمـات و الجمـل و العبـارات لهذا فإن أية دراسة تفصيلية لبنية ما تستوجب دراسة تحليلية لأصواتها.

خصـص علمـاء العربيـة للدراسـة الصـوتية أبوابـا فـي كتـبهم ، و قـاموا بوصـف مخـارج الحـروف و ذكـروا صـفاتها ، فالعربيـة تنفـرد بصـفات صـوتية تتميـز بهـا عـن غيرهـا مـن اللغـات ، و التحليـل الصـوتي يمثـل واحـدا مـن مسـتويات الكشـف عـن جماليـات الـنص و دلالتـه ، و للموسـيقى و الـنغم دور فـي شـد المتلقـي و جعلـه أكثـر انتباهـا و أشـد إصـغاء و هـذا ما يشمل مظاهر التشكيل الصوتي.

و قـد جـاء موضـوع البحـث موسـوما بـ: " مظـاهر التشـكيل الصـوتي فـي الخطـاب الشـعري ديـوان "بسـاتين فـي حـداد" لـ: نـورة بركـان "أنموذجـا. حيـث ينبنـي هـذا البحـث علـى إشـكالية تقـوم علـى مجموعـة مـن التسـاؤلات منهـا: مـا مفهـوم التشـكيل الصـوتي؟ و مـاهي دلالـة الصـوامت و الصـوائت و كمياتهـا فـي الـديوان المشـتغل عليـه؟ و كيـف سـاهمت جماليـات الفونيمـات فـوق التركيبيـة – مـن مقـاطع صـوتية و نبـر و تنغـيم – فـي بنـاء الخطاب الشعري في ديوان الشاعرة؟

و يختفـي خلـف هـذا البحـث مجموعـة مـن الأسـباب و الـدوافع الموضـوعية و الذاتيـة ، فالموضـوعية منهـا مـا يتعلـق بالموضـوع نفسـه و المتمثـل فـي كـون الموضـوع جديـدا مـن حيـث طبيعـة المدونـة المدروسـة ربمـا لـم يتطـرق إليهـا مـن قبـل ، أيضـا بغيـة الوقـوف علـى البنيـة الصـوتية فـي ديـوان الشـاعرة مـن حيـث الأصـوات و المقـاطع و النبـر و التنغـيم و

مـــا توحيـــه هـــذه البنيـــة مـــن دلالات مختلفـــة بـــاختلاف الغـــرض الشـــعري. أمـــا الـــدوافع الذاتيـــة فتتمثـــل أساســـا فـــي إعجابنـــا بالموضـــوعات الشـــعرية التـــي تعـــج بهـــا المدونـــة المشـــتغل عليهـــا التـــي لهـــا ارتبـــاط وثيـــق بـــالواقع الـــذي عاشه الإنسان الجزائري و مدى صبره و تجاوزه للمحن التي مرّ بها.

و تهـــدف هـــذه المقاربـــة إلـــى معرفـــة بعـــض الحقـــائق الصـــوتية التـــي تتجـــاوز الأصـــوات المفـــردة إلـــى علاقاتهـــا فـــي بنيـــة اللغـــة داخـــل الســـياق. و المتمثلة في المقاطع و النبر و التنغيم.

لقـــد عملنـــا علـــى هندســـة و تصـــميم هـــذا البحـــث فـــي خطـــة منهجيـــة عملنـــا فيهـــا علـــى تقســـيم مـــادة البحـــث إلـــى فصـــلين مصـــدرين بمـــدخل و قـــد تمـــت تقفيتهمـــا بخاتمـــة ، احتـــوت علـــى مجموعـــة مـــن النتـــائج و الخلاصـــات التي توصلنا إليها.

تطرقنـــا فـــي المـــدخل إلـــى مفهـــوم التشـــكيل الصـــوتي لغـــة و اصـــطلاحا و تحـــدثنا فـــي الفصـــل الأول عـــن التشـــكيل الصـــوتي للصـــوامت و الصـــوائت وقـــد تضـــمن عنصـــرين همـــا :أولا: مخـــارج الأصـــوات و صـــفاتها.ثانيا: الصـــوائت و دلالـــة كمياتهـــا مقســـما إلـــى قســـمين: الصـــوائت القصـــيرة و الصوائت الطويلة.

ثـــم تعرضـــنا فـــي الفصـــل الثـــاني إلـــى جماليـــات الفونيمـــات فـــوق التركيبيـــة و قـــد تضـــمن ثلاثـــة عناصـــر و هـــي: أولا: هندســـة المقـــاطع الصـــوتية و أنواعها. ثانيا: النبر و أنواعه. ثالثا: التنغيم و أنواعه.

و قـــد وقـــع الاشـــتغال فـــي هـــذه الدراســـة علـــى مجموعـــة مـــن المنـــاهج التـــي يـــأتى فـــي طليعتهـــا المـــنهج الوصـــفي و المـــنهج التـــاريخي الـــذي ســـاعدنا فـــي عـــرض مـــدلولات بعـــض المصـــطلحات تاريخيـــا و مـــن دون إســـدال ســـتار النسيان على آلية الإحصاء و التحليل.

هـذا وقـد ارتكـز البحـث علـى مجموعـة مـن المصـادر و المراجـع التـي عـززت نتائجـه و أثـرت رؤاه ، نـذكر منهـا: ديـوان "بسـاتين فـي حـداد" لنـورة بركـان ، و كتـاب "أسـباب حـدوث الحـروف " لابـن سـينا و كتـاب "هندسـة المقـاطع الصـوتية" لعبـد القـادر عبـد الجليـل و كتـاب "دراسـة الصـوت اللغـوي" لأحمـد مختـار عمـر ، و كتـاب "اللغـة العربيـة معناهـا و مبناهـا" و كتـاب "منـاهج البحـث فـي اللغـة" لتمـام حسـان ، و كتـاب "علـم الأصـوات" لكمـال بشـر ، و كتـاب "الأصـوات اللغويـة" لإبـراهيم أنـيس ، و كتـاب "مـن الصـوت إلـى الـنص نحـو نسـق منهجـي لدراسـة الـنص الشـعري" لمـراد عبـد الرحمـان مبـروك ، بالإضـافة إلـى الرسـائل الجامعيـة و الـدوريات التـي أغنت البحث ، و فتحت آفاق هذه الدراسة.

و مـن الطبيعـي أن يعتـرض الباحـث فـي مسـار بحثـه صـعوبات و عراقيـل خاصـة النفسـية منهـا ، و المرتبطـة بهـاجس البدايـة و تكـوين رؤيـة عميقـة شـاملة للبحـث ، إضـافة إلـى طبيعـة البحـث و تشـعب موضـوعه و قـد تعـذر علينـا الحصـول علـى معلومـات مفيـدة مـن مصـدرها الرئيسـي صـاحبة الـديوان. و كـل هـذه الصـعوبات لا منـاص منهـا ؛ لأنهـا تقـدم أسـاس البحـث الـذي لا يحقـق إلا بـالإرادة و الصـبر و التحـدي. و يظـل هذا البحث عملا إنسانيا يشوبه النقصان.

وقـد انقشـع جـل هـذه الصـعوبات و العراقيـل بفعـل مسـاعدة أسـتاذي المشـرف "بشـير تاوريريـت" الـذي دعمنـي بـالقول و الفعـل و ذلـك بتزويـدي النصـائح و المراجـع التـي كانـت سـندا لهـذا البحـث فلـه منـي فـائق الشـكر و التقـدير و الاحتـرام ، كمـا أشـكر أسـاتذتي الأفاضـل بقسـم الآداب و اللغـة العربية جامعة بسكرة.

و مـــن اجتهـــد و أصـــاب فلـــه أجـــران ومـــن اجتهـــد و أخطـــأ فلـــه أجـــر واحد.

مـــدخـــــل

مفهوم التشكيل الصوتي:

التشكيل لغة :

لقد وردت مفردة "التشكيل" في لسان العرب من:<< شكَّل يُشكِّل تشكيلا ، و الشَّكل يعني الشِّبهُ و المِثْلُ ، يقال: هذا على شكل هذا أي على مِثاله.

وهذا أشكلُ بهذا ، أي أشبهُ به ، وشاكلةُ الإنسان شَكلهُ و مذهبهُ وطريقتهُ ، وشكل الشيء: صورته المحسوسة و المُتَوهَّمَة و تشكَّلَ الشيءُ: تصوَّر ، و شكَّله : صَوَّرَه >>.[1]

و جاء في المعجم الوسيط: << شكَّل الشيء: صوَّرهُ ، و منه الفنون التشكيليَّة – أي التصويرية كالرسم و النحت – ، و من معاني التشكيل أيضا الجمع و التأليف حيث يقال: شكَّل الزَّهْرَ أَلَّفَ بين أشكالٍ متنوِّعة مِنه>>[2].

و المشاكلةُ: الموافَقَةُ، كالتّشاكُل.و فيه أشكَلَةُ من أبيه ، و شُكلة بالضم و شاكِلُ ، أي: شَبَهُ ، وهذا أشْكَلُ به ، أي: أشبَه.[3]

فالتشكيل لغويا يقصد به الصورة و الصفة التي يوجد فيها الشيء ، أو الهيئة التي يبدو عليها من استدارة و استقامة و اعوجاج، وعليه فالمعنى اللغوي للتشكيل هو التصوير أو التأليف بين الأشياء و الجمع بينها.

---

(1) ابن منظور : لسان العرب، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، مج 7 ، ص 176، مادة (ش ك ل).

(2) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط ، دار إحياء التراث العربي، ط2، (د، ت) ، ص 491.

(3) الفيروزآبادي: القاموس المحيط ، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد ، دار الحديث ، القاهرة ، (د، ط) ، 2008 ، ص 881 ، مادة (ش ك ل).

التشكيل اصطلاحا:

المـراد بمصـطلح التشـكيل هـو دراسـة الوظيفـة الصـوتية للصـوت فـي علاقاتـه بمـا يجـاوره مـن الأصـوات ، و مـدى تفاعلـه و علاقاتـه التـي تنظـر للصّـوت علـى أنّـه صـوت مجـرّد بـل هـو مجموعـة مـع غيـره مـن الأصـوات.[1] و ممـا هـو معلـوم أنّ الأصـوات لا تحمـل معنـى فـي حـد ذاتهـا مـا لـم تـنظم مـع بعضـها الـبعض و تتـألف فـي شـكل نسـيج لغـوي متماسـك البنـاء ، متناسـق الأجـزاء ، و منسـجم سـابقه مـع لاحقـه وفـق نظام اللغة.

فالأصـوات اللغويـة << يجـب أن توضـع فـي شـكل تتـابعي محـدد معـين مكونـة مـن كلمـات أو مجموعـة مـن الكلمـات>>[2].لهـذا يعـد الخطـاب الشـعري بنيـة لغويـة متكاملـة ، فـالنص عبـارة عـن بيـان مرصـوص يشـدّ بعضـه بعضـا يـربط بـين أبياتـه و ألفاظـه و حروفـه المكونـة لكلماتـه علاقـة تكامليـة فهو(لحمـة واحـدة) ؛ أي عبـارة عـن سلاسـل صـوتية يتّصـل بعضـها بـبعض اتّصـالا وثيقـا فـنحن لا نـتكلم أصـواتا مفـردة فإنّمـا كلمـات و جمـلا و فقـرات. يقـول ابـن طباطبـا : <<وأحسـن الشـعر مـا ينـتظم القـول فيـه انتظامـا مـا يتَّسـق بـه أولـه مـع آخـره [...] يجـب أن تكـون القصـيدة كلهـا ككلمـة واحـدة فـي اشـتباه أولهـا بآخرهـا ، نسـجا و حسـنا و فصـاحة و جزالـة ألفـاظ [...] حتـى تخـرج القصـيدة كأنهـا مفرغـة إفراغـا[...] تقتضـي

(1) ينظـر: ناديـة رمضـان النجـار ، اللغـة و أنظمتهـا بـين القـدماء و المحـدثين ، تقـديم : عبـده الراجحي ، جامعة حلوان ، 2004 ، ص 72.

(2) مـاريو بـاي: أسـس علـم اللغـة ، تـر: أحمـد مختـار عمـر ، عـالم الكتـب ، القـاهرة ، ط8 ، 1998، ص41.

كـل كلمـة مـا بعـدها >>[1].وعليـه فـتلاحم و تضـام الأجـزاء مرهـون بـتلاؤم و انسـجام الأصـوات المشـكلة للكلمـات.فهي تعتبـر اللبنـة الأساسـية التـي يتكـون منهـا البنـاء اللغـوي ، أي أنّ الأصـوات تمثـل المظـاهر الأولـى للأحداث اللغوية.

لهـذا تحـرص اللغـات عامـة علـى أن يكـون هنـاك انسـجام تـام بـين الأصـوات داخـل الكلمـات. و كـذلك الأمـر بالنسـبة للجمـل و العبـارات حيـث يـتم إنتاجهـا بواسـطة وضـع الكلمـات فـي شـكل تتـابعي وفـق نفـس النظام.

و الأصـوات تخضـع لقواعـد معينـة فـي تجاورهـا و ارتباطاتهـا و مواقعهـا وكونهـا فـي هـذا الحـرف أو ذاك ، و إمكـان وجودهـا فـي هـذا المقطـع أو ذاك. ثـم دراسـة الظـواهر التـي لا تـرتبط بالأصـوات (الصـوامت و الصـوائت) مـن حيـث هـي ، بـل بالمجموعـة الكلاميـة بصـفة عامـة ، كـالنبر و التنغـيم. و دراسـة الأصـوات مـن هـذه النـواحي الأخيـرة دراسـة لسـلوكها فـي مواقعهـا أكثـر ممـا هـي دراسـة للأصـوات نفسـها ، وتلـك هـي دراسة التشكيل الصوتي.[2]

مـن هنـا يمكـن تعريـف التشـكيل الصـوتي بأنـه:«تلـك القواعـد التـي بواسـطتها يـتم التـأليف بـين أصـوات اللغـة الواحـدة لإنتـاج الكلمـات وفـق نظام تلك اللغة».[3]

(1) ابـن طباطبـا: عيـار الشـعر ، تـح: عبـاس عبـد السـاتر ، مراجعـة : نعـيم زرزور، دار الكتـب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2005 ، ص 131.

(2) ينظـر: تمـام حسـان : منـاهج البحـث فـي اللغـة ، دار الثقافـة ، الـدار البيضـاء ، المغـرب ، (د،ط) ، ص 139.

(3) محمـد الأنطـاكي: المحـيط فـي أصـوات العربيـة و نحوهـا و صـرفها ، دار الشـروق العربـي ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، (د، ت) ، ج1، ص30.

و قـد أدلـى تمـام حسـان بـدلوه فـي شـأن التشـكيل الصـوتي قـائلا: «إنّ علـم التشـكيل الصـوتي لا يقصـر همـه علـى تقسـيم الأصـوات إلـى حـروف وإنمـا يتنـاول بعـد ذلـك طائفـة مـن التغيـرات الصـوتية بحسـب الموقـع ، وقـد أطلقنـا عليهـا اسـم الموقعيـات (prosodies) أو الظـواهر الموقعيـة (prosodic features) مـن ذلـك التماثـل بـين الحـرفين المتعـاقبين فـي السـياق حـين يتقـارب مخرجاهمـا ، كنطـق النـون فـي صـورة المـيم كمـا فـي (مـن بيـنهم). ومنـه أيضـا ظهـور همـزة الوصـل فـي بدايـة الكـلام واختفاؤهـا فـي الوسـط »[1] لهـذا فالتشـكيل الصـوتي هـو الجانـب الأكثـر صـلة بالتركيب و السياق لتشكيل نسيج لغوي محكم.

وبمـا أن الصـوت هـو الـركن الأساسـي لبنـاء اللغـة بوصـفه اللبنـة الأولـى للأحـداث اللغويـة ، اهـتم علمـاء اللغـة العـرب و الأجانـب بموضـوع التشـكيل الصـوتي ليصـير علمـا قائمـا بذاتـه هـو علـم "التشـكيل الصـوتي" أو "الفونولـوجي" و يـدرس الصـوت فـي سـياقاته أو داخـل النسـيج اللغـوي فـي لغـة معينـة مـن جميـع جوانبـه ؛ أي يـدرس هـذا العلـم أصـوات اللغـة مـن حيـث أنّهـا معطيـات وظيفيـة يمليهـا السـياق التّركيبـي أو نظـام لغـة محدّدة[2].

وقـد أوضـح توفيـق شـاهين موضـوع هـذا العلـم بقولـه: «أمـا علـم التشـكيل الصـوتي أو الفونولـوجي فيـدرس الصـوت فـي سـياقه و طريقـة نطـق أصـحابه فـي نطقهـم الطبيعـي للغـتهم ، وكـذلك معرفـة مـدى تـأثره بمـا

(1) تمـام حسـان: اللغـة بـين المعياريـة و الوصـفية، عـالم الكتـب ، القـاهرة ، ط 4 ، 2000، ص 119.

(2) رابـح بـن خويـة : فـي البنيـة الصّـوتية و الإيقاعيّـة ، عـالم الكتـب الحـديث ، إربـد ، الأردن، ط1، 2013 ، ص25.

يجـــاوره مـــن أصـــوات حتـــى تتضـــح صـــورة (الفـــونيم) أي الوحـــدة الصـــوتية التـــي تتشـــكل بـــاختلاف المواقـــع المـــؤثرة فيهـــا ، و يتضـــح المقطـــع الصـــوتي فتعـــرف الطريقـــة التـــي ركبـــت منهـــا الكلمـــات فـــي تلـــك اللغـــة و كـــذلك أجـــزاء التفعـــيلات العروضـــية >>.[1] لهـــذا نجـــد أن التشـــكيل الصـــوتي شـــديد الارتبـــاط بمفهـــوم الاتســـاق الـــذي يعتبـــر وســـيلة ناجعـــة للتفريـــق بـــين مـــا هـــو نـــص متـــرابط الأجـــزاء و بـــين مـــا هـــو لـــيس بـــنص لعـــدم تـــرابط أجزائـــه مـــن كلمـــات و جمـــل ، وعليـــه فـــإن اتســـاق الـــنص و انســـجامه يعتبـــر مـــن الضـــرورات المهمـــة فـــي تـــأليف المقـــاطع الصـــوتية اللغويـــة، شـــعرية كانـــت أو نثرية.

(1) توفيـــق محمـــد شـــاهين: علـــم اللغـــة العـــام ، دار التضـــامن ، القـــاهرة ، ط 1، 1980، ص 104.

الفصـــــــــل الأول

التشكيل الصوتي للصوامت و الصوائت

أولا: مخـــــارج الأصـــــوات و صفاتها

1/ مخارج الأصوات

2/ صفات الأصوات

أ /الأصوات المجهورة

ب /الأصوات المهموسة

ج /الأصوات الانفجارية

د /الأصوات الاحتكاكية

ثانيا: الصوائت و دلالة كمياتها

1/ الصوائت القصيرة و دلالتها

2/ الصوائت الطويلة و دلالتها

أولا: مخارج الأصوات و صفاتها :

1/ مخارج الأصوات:

إذا كان العرب قديما قد ابتدعوا وسيلة عملية لتحديد مخرج كل حرف بدقة تتمثل في الإتيان بهمزة وصل مفتوحة قبل الحرف المنطوق به ساكنا، فحيثما انقطع الصوت كان مخرج الحرف ، فإن للمحدثين طريقة مخبرية في عد المخارج و تحديدها ، ذلك أن التطور السريع للوسائل الآلية المستعملة حديثا في الدراسات الصوتية أعطى تطورا نوعيا مكن الباحث في علم الأصوات من ملاحظة و معاينة و كذا قياس حركات اللسان و الشفتين و الأوتار الصوتية.

و يقصد بالمخرج << مسلك الصوت في الجهاز النطقي و موضع الخروج منه و يتحدد بأعضاء النطق المشاركة في إخراجه ، و لذلك ينسب الصوت إلى اسم العضو النطقي كاللثوي نسبة إلى اللثة و الأسناني نسبة إلى الأسنان[...] و هكذا>>[1] ، المخرج إذا هو مكان النطق الذي يحدث فيه التصويت. و يدعى أيضا بنقطة النطق أحيانا ، حيث يحدث الاعتراض إما حبسا أو تضيقا كما في الأصوات الصامتة التي تُحدَّدُ أساسا عن طريق المخرج و درجات الانفتاح و صفات النطق. و معروف أنّ تصنيف الأصوات بحسب مخارجها طريقة قديمة جرى عليها اللغويون الهنود و العرب[2]. كما تُعرف المخارج بأنها: <<النقطة التي يجري عند اعتراض تيار الهواء. و لكي يتم اعتراض

(1) ترا فرهاد شاكر: المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2013 ، ص 28.

(2) ينظر: أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات ، دار الفكر، دمشق ، ط3 ، 2008 ، ص93.

تيار الهواء ، لابد من اقتراب عضوين من أعضاء النطق ، أو انغلاقهما أو التقائهما>>.[1]

إنّ العلماء العرب الذين درسوا الأصوات العربية من نواح متعددة و رتبوا مخارج الأصوات ترتيبا تصاعديا من أقصاها حيث أقصى الحلق إلى الشفتين على عكس ترتيب الدراسات اللغوية الحديثة حيث تبدأ من الشفتين إلى الحنجرة ، فترتيبها للأصوات ترتيب تنازلي[2].

يمكننا حصر المخارج الصوتية ، التي استخدمتها اللغة العربية الفصحى على النحو الآتي:

1-الشفة: و يطلق على الأصوات الخارجية منها <<الأصوات الشفوية>> و هي: الباء و الميم و الواو (ب م و).

2-الشفة مع الأسنان: و يطلق على الصوت الخارج منها <<الصوت الشفوي الأسناني>> وهو: الفاء (ف).

3-الأسنان: و يطلق على الأصوات الخارجة منها <<الأصوات الأسنانية>> وهي (ذ ظ ث).

4-الأسنان مع اللثة: و يطلق على الأصوات الخارجة منها <<الأصوات الأسنانية اللثوية>> وهي (د ض ت ط ز س ص).

5-اللثة: و يطلق على الأصوات الخارجة منها <<اللثوية>> و هي (ل ر ن).

---

(1) تارا فرهاد شاكر: المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان ، ص28.

(2) حسام البهنساوي: علم الأصوات ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط 1 ، 2004 ص86.

6-الغـــار: (الحنـــك الصـــلب) و يطلـــق علـــى الأصـــوات الخارجـــة منـــه <<الأصوات الغارية>> وهي (ش ج ى)[1].

7-مـــن الطبـــق: (الحنـــك الرخـــو) و يطلـــق علـــى الأصـــوات الخارجـــة منـــه <<الأصوات الطبقية>> وهي: (ك غ خ).

8-اللهـــاة: ويطلـــق علـــى الصـــوت الخـــارج منهـــا الصـــوت <<اللهـــوي>> وهو(ق).

9-الحلـــق: ويطلـــق علـــى الصـــوت الخـــارج منـــه الصـــوت <<الحلقـــي>> و هو: (ع ح).

10-الحنجـــرة: و يطلـــق علـــى الصـــوت الخـــارج منهـــا الصـــوت <<الحنجري>> وهي: (ء هـ) الهمزة و الهاء[2].

تلـــك هـــي المخـــارج الصـــوتية ، التـــي اعتمـــدها علمـــاء اللغـــة المحـــدثون فـــي الفصـــحى[3] ، الـــذين اعتمـــدوا هـــذا التقســـيم علـــى أســـاس مـــن التجـــارب الصوتية في المعامل و المختبرات الصوتية الحديثة.

(1) ينظر: حسام البهنساوي ، علم الأصوات ، ص 42 – 44.

(2) ينظر : المرجع نفسه ، ص43-44.

(3) ينظـــر: حـــازم علـــي كمـــال الـــدين، دراســـة فـــي علـــم الأصـــوات ، مكتبـــة الآداب ، القـــاهرة ، ط 1، 1999 ، ص 21.

2/ صفات الأصوات:

مما لا شك فيه أن كل صوت من الأصوات اللغوية يتميز بصفات خاصة تميزه عن غيره، و يقصد بصفة الصوت[1] الحالة التي يتصف بها الصوت اللغوي عند إخراجه من حيث رخاوته أو شدّته أو جهره أو همسه ، أو ما يشبه هذه الصفات ، و هذه الصفات مختلفة في عددها وصل بها الأقدمون إلى أربع و أربعين صفة و لا سيما علماء التجويد و جعلها آخرون أربع عشرة صفة وعند الكثيرين سبع عشر صفة[2].

بما أن الأصوات متعددة المخارج ، فهي أيضا مختلفة في صفاتها ودراستها دراسة علمية دقيقة تقتضي تصنيفها إلى مجموعات ، كل مجموعة ، تظم عددا من الأصوات التي لها سمات مشتركة معينة ، و أشهر تقسيم هو ذلك التقسيم الثنائي المعروف المتمثل في الصوامت consonants ، و الصوائت أو الحركات vowels.[3].

ومن المعلوم أنّ علماء اللغة اهتموا بالصوامت و توصيفها فمنها المجهور و المهموس و الاحتكاكي و الانفجاري و الهاوي ، و المكرر و الجانبي...، و سيجري التركيز في هذه المحطة على الصوامت من حيث الجهر و الهمس و الاحتكاك و الانفجار مراعين الصوت الذي يكون مع أصوات أخرى داخل السياق دلالات جديدة في ديوان "بساتين في حداد" لنورة بركان.

(1) ينظر: تارا فرهاد شاكر ، المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان ، ص34.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص34.

(3) ينظر: كمال بشر ، علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، (د ، ط) ، 2000 ، ص 11.

أ/ الأصوات المجهورة:

تعد ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتية التي كان لها شأن كبير في تمييز الأصوات اللغوية ، و تقابلها ظاهرة الهمس ، و يعرف "ابن جني" الصوت المجهور بأنه: «حرف أُشبع الاعتمادُ في موضعه ، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد و يجري الصوت»[1].أي يمنع الهواء الخارج من الرئتين و يعترض له في أحد أعضاء النطق و عندما ينقضي الاعتماد عليه يصبح النفس صوتا ، و يعرف الجهر أيضا بأنه: « هو اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق بالصوت»[2].

....إذن فالمجهورة هي تلك الأصوات التي تنقبض – عند النطق بها – فتحة المزمار ، فيقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر إلا إنهما يسمحان مع ذلك بمرور الهواء المنبعث من الرئة مع النفس ، لأن يمر خلالهما..فيحدثان نغمة موسيقية تختلف من حيث الدرجة و الشدة باختلاف عدد الحركات الإيقاعية الناتجة عن هذا الاهتزاز و التذبذب و باختلاف مدى هذه الاهتزازات ، أي: سعة كل اهتزازة منها. وتعرّف هذه النغمة عند اللغويين القدامى و المحدثين باسم (الجهر– voice) كما تسمى الأصوات التي تصحب هذه النغمة بـ (الأصوات المجهورة voised sounds)[3].

(1) ابن جني : سر صناعة الإعراب ، تح:حسن هنداوي ، (د، ط) ، (د ، ت) ، ج1 ، ص 60 .

(2) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، (د،ط) ، 1998، ص 89.

(3) تارا فرهاد شاكر: المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان ، ص36-37.

و الأصوات المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: (ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن)[1]

وبالنسبة لشيوعها في الكلام فإنها تشكل أربعة أخماس الكلام ، أما الأصوات المهموسة لا تكاد تزيد على الخمس أو العشرين في المائة من الكلام[2] ، فأما وردودها في القصائد المختارة من الديوان كان كالآتي:

قصيدة	رفرف الحبّ أخيرا													
الصوت	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	ل	م	ن	مجموع الأصوات المجهورة
تواتره	28	06	13	01	35	05	02	01	25	02	72	30	27	247

قصيدة	رنين الهاتف													
الصوت	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	ل	م	ن	مجموع الأصوات المجهورة
تواتره	28	12	25	06	44	03	02	00	30	05	74	37	40	306

قصيدة	عذاب حلو													
الصوت	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	ل	م	ن	مجموع الأصوات المجهورة
تواتره	34	05	10	08	36	01	03	01	21	06	74	28	30	257

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر ، (د ، ت) ، ص 22.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

قصيدة	عبيدة الأيّام													
الصوت	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	ل	م	ن	مجموع الأصوات المجهورة
تواتره	48	14	19	01	50	09	06	00	17	01	130	57	69	**421**

قصيدة	وجه الحياة الآخر													
الصوت	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	ل	م	ن	مجموع الأصوات المجهورة
تواتره	31	15	32	03	27	07	05	01	14	10	92	54	49	**340**

قصيدة	أغثنا يا رحمان													
الصوت	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	ل	م	ن	مجموع الأصوات المجهورة
تواتره	34	11	24	01	38	01	06	01	16	15	67	28	60	**302**

قصيدة	وحشة الزمن													
الصوت	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	ل	م	ن	مجموع الأصوات المجهورة
تواتره	36	07	25	06	34	06	01	06	23	00	83	38	38	**303**

القصيدة / توتر الصوت لكل القصائد	رفرف الحب أخيرا	رنين الهاتف	عذاب حلو	عبيدة الأيام	وجه الحياة الآخر	أغثنا يا رحمان	وحشة الزّمن	المجموع
ب	28	28	34	48	31	34	36	**239**
ج	06	12	05	14	15	11	07	**70**
د	13	25	10	19	32	24	25	**148**
ذ	01	06	08	01	03	01	06	**26**
ر	35	44	36	50	27	38	34	**264**
ز	05	03	01	09	07	01	06	**32**
ض	02	02	03	06	05	06	01	**25**
ظ	01	00	01	00	01	01	06	**10**
ع	25	30	21	17	14	16	23	**146**
غ	02	05	06	01	10	15	00	**39**
ل	72	74	74	130	92	67	83	**592**
م	30	37	28	57	54	28	38	**272**
ن	27	40	30	69	49	60	38	**313**
المجموع	**247**	**306**	**257**	**421**	**340**	**302**	**303**	**2176**

جدول يوضح مجموع الأصوات المجهورة في القصائد المختارة

من خلال هذه الجداول نلاحظ تواتر الأصوات المجهورة في عينة القصائد المختارة المتمثلة في : "رفرف الحب أخيرا" و قصيدة "رنين الهاتف" ، و قصيدة "عذاب حلو" و قصيدة " عبيدة الأيام" و قصيدة "أغثنا يا رحمان" ، و قصيدة " وحشة الزمن "حيث قُدر عدد الأصوات المجهورة بـ: ألفان و مئة و ستة و سبعون (2176) صوتا ، و قد كانت الحروف المهيمنة هي: (اللام) و (النون) و (الميم) و (الراء) على التوالي.

– (للام) مكانة خاصة في اللغة العربية ، فهو و الألف من علامات التعريف ، و يعطي "حسن عباس" لصوت (اللام) صفات خاصة و مميزة ، إضافة إلى كونه مجهورا متوسط الشدة فهو يوحي أيضا بمزيج من الليونة و المرونة و التماسك و الالتصاق[1] ، (فاللام) صامت منحرف يؤدي دورا بارزا حيث يتَّحد بالمعنى و الدلالة داخل السياق ، و يضفي إيقاعا متميزا على السطر الشعري. و قد بلغ تواتر صوت (اللام) في القصائد المختارة المذكورة سابقا خمس مائة و اثنان و تسعون مرة (592). و حرف اللام في هذه القصائد يوحي بالأسى و الحزن تارة و التحدي و الصبر تارة أخرى على المحنة التي مرّ بها الإنسان الجزائري.

وإذا ما تأملنا هاته القصائد المختارة لنورة بركان لوجدنا أن قصيدة "عبيدة الأيام" هي القصيدة الناطقة بحرف "اللام" بشكل لافت للانتباه إذ بلغ: مائة وثلاثون (130).و مثال ذلك قول الشاعرة:

(1) ينظر : حسن عباس ، خصائص الحروف العربية و معانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1998 ، ص 79.

سهرت اللّيالي في جفون الأيام

و الأيام تنزف من الآلام

ضاق بي البحر

و ضقت بالبحر

فأصبحنا نلعب لعبة المدّ و الجزر

عنون القدر حياتي " أرملة "

و عنونتني القريحة " زميلة "

صاحبت الحزن[1]

إن ترديد (اللام) بهذه الكثافة قد صور موقف الشاعرة أحسن تصوير ، و هو يدل على مدى حزنها العميق و مأساوية الأيام التي عاشتها وخيبة أملها و هي تقول أيضا:

و لكم أملت أن ألتحم و الفرح

كانت أحلامي..

تمرّ تاركة عطر الندّى

لكن لا نصيب لي فيه أبدا[2]

ففي هذه الأبيات تُقر الشاعرة بأنها تأمل بانتهاء أيام الحزن و بداية أيام الفرح لكنها تعود و تقر بأنّ لا نصيب لها في الفرح أبدا.

-و من الأصوات المجهورة التي وردت أيضا بكثافة صوت (النون) إذ بلغ ثلاث مائة و ثلاثة عشر مرة (313) في القصائد المذكورة سالفا ، حيث جاء في المرتبة الثانية بعد صوت اللام الذي احتل صدارة الحروف المجهورة في القصائد المشتغل عليها.(فالنون) من الأصوات

(1) نورة بركان : ديوان بساتين في حداد ، الجاحظية ، الجزائر ، (د،ط) ، 2011 ، ص 35.

(2) المصدر نفسه ، ص35-36.

المجهورة التي كان لها حضور متميز خاصة في قصيدة "عبيدة الأيام" التي ورد فيها تسعة و ستين مرة (69) ، تليها قصيدة "أغثنا يا رحمان" التي احتوت على ستين نونا (60) ، ثم قصيدة: "وجه الحياة الآخر" التي تضمنت تسعة و أربعون نونا (49).فصوت (النون) هو من الأصوات الأنفية المجهورة حيث يحمل دلالة المعاناة و الحزن و الألم و البكاء و الحرقة و الأسى ، و نمثل لهذا الصوت ببعض المقاطع الشعرية التي احتضنته بشكل مكثف و لافت.

تقول الشاعرة في قصيدة "عبيدة الأيام":

" تجري الرّياح بما لا تشتهي السُّفن"

فتخرجُنا من دائرة الزّمن

حينَها نَتساوى و العدم

ولا ينفع آنذاك النّدم[1].

و تقول أيضا في قصيدة "أغثنا يا رحمان":

و نحن شاهدين

أغثنا آدابا و أخلاقا أغثنا

فقد نسينا الضوابط أو تناسينا

أغثنا رحمة و حنانا[2].

كما تضيف قائلة في قصيدة "وجه الحياة الآخر":

لمَ أنت يا دنيا بهذه القسوة؟

و لمَ قَبِلتِ منَّا ثوبَ الغباوة ؟

يا من نام على جفنهم الغباء مثلي

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 39.

(2) المصدر نفسه ، ص 112.

أفيقوا...

ولنمزق وجه الحياة

و لنرسم آخر...

يغدقنا بالودّ و الصّبابة

نبتر منها عضو الغدر و الأحزان

نزرعها أملا إلى الفناء

و نصُوم عن الجُور[1]

إنّ التوظيف المكثف لصوت النون في هذه المقاطع الشعرية يوحي و يفيض بطاقة نفسية لشاعرة أَلَمَّ بها الحزن و الشقاء فراحت تتقلب في تباريح الحرقة و الغباء و الندم ، حيث تأمل في أن يفيق من غَمَرَهُم الغباء مثلها هذا كله من أجل زرع الأمل و البهجة و الآمان وبتر الغدر و الأحزان و الجور لرسم وجها آخر للحياة مليء بالحب و الفرح و المرح. إنه صوت عبّر عن هذه المشاعر بدقة و بعمق كبير هي مشاعر توحي بالمرارة و المعاناة والأحزان والأسقام من قساوة الدنيا و الأيام.

– من حرف (النون) ننتقل إلى حرف (الميم) الذي جاء في المرتبة الثالثة بعد حرفي (اللام) و (النون).

(الميم) صوت مجهور ، متوسط الشدة أو الرخاوة[2]، تكرر مائتان و اثنان و سبعون مرة (272) و كانت قصيدة "عبيدة الأيام" هي

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 61.

(2) حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها ، ص 72.

المسرح الشعري الذي طغت عليه نسبة صوت (الميم) [1]، حيث بلغ تواتره سبعة و خمسون مرة (57) تليها قصيدة "وجه الحياة الآخر" الذي تكرر فيها صوت الميم أربعة و خمسون مرة (54). فهذا الصوت يوحي بالألم و المعاناة و الحزن أيضا فتقول الشاعرة في قصيدة "عبيدة الأيام":

كم قلت للقدر:

هيهات لن تنال منّي

و ها أنا تحت قدميه أستغيث...

فهل من ملبّ لندائي ؟[2]

و تضيف قائلة في قصيدة "وجه الحياة الآخر"

هذي يدي...

لكم بالسّلام ممدودة

فلم لا أجد قلبا يهديني وردة

لم كلما أبصرت أمامي

وجدت جلّ السّبل مسدودة

وبدت لي الأشواك حادّة ؟

لم كلّما خطوت خطوة

التحمت الهموم بجلدي ؟[3]

شهدت هذه المقاطع الشعرية التي حفلت بصوت (الميم) عمقا و تنوعا دلاليا ، فهو يوحي بمعاناة الشاعرة و ألمها فهي تستغيث من

(1) سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي" ، أطروحة دكتوراه ، قسم اللغة العربة و آدابها جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة ، 2012 ، ص 45.

(2) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 37.

(3) المصدر نفسه ، ص 60.

حسرة و أنين السبل المسدودة و الهموم التي أرهقتها عبر مدلولات لا نهائية من الألفاظ و الكلمات المعبرة عن المعاناة و الألم ، و المحن التي مرّ بها الإنسان الجزائري و مدى صبره على تجاوز هذه المحن.

-أما صوت (الرّاء) فهو مجهور متوسط الشدة و الرخاوة[1] ، وهو صوت تكراري ؛ "لأنّ التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في النطق بها ، كأنّما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاثا لتتكون الراء العربية"[2]. كما أنّ صوت الراء صاخب عنيف لا يقوى الشاعر الذي يعاني و يتألم أن يكتم بعض صخبه.

وقد بلغ تواتر صوت (الراء) في القصائد المختارة مائتان و أربعة و ستون مرة (264). لقد تواتر بكثافة خاصة في قصيدة "عبيدة الأيام" حيث تكرر خمسون مرة (50) و مثال ذلك قول الشاعرة:

كم قلت:

في قبضتي سيكون مقرّ العالم

و سأكون سيّدة القرار على الدّوام

كم قلت:

أنا الفضاء...أنا الأرض... أنا الكون

و النور أنا به تبصر البنات و البنون[3]

هذه الأسطر الرائية تكشف لنا معاناة الشاعرة النفسية و حسها المرهف و الرقيق ، فصوت الراء في هذه القصيدة رسم لنا صورة معبرة

(1) حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها ، ص 83.

(2) ميرفت يوسف كاظم المحياوي: الدرس الصوتي عند أحمد بن محمد الجزري ، دار صفاء ، عمان ، ط1 ، 2010، ص 154.

(3) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 36-37.

عن الشقاء النفسي و الحسي و الأسى من المعاناة و الألم الذي يلازم الشاعرة.

و ما نستنتجه من الجداول السابقة التي رصدت لنا نسبة الأصوات المجهورة ، التي جاءت بنسب متفاوتة و عالية ، و أن كل قصيدة من قصائد الشاعرة جاءت حافلة بكم هائل من هذه الأصوات رغم التفاوت الملحوظ من قصيدة إلى أخرى ، و هذا أمر طبيعي ؛ لأنّ الشاعرة في حالة ثورة و غضب و تمرد و انفعال ، حيث أن الإنسان بكل ضعفه و قوته تجده عند الشاعرة و أنّ ذاكرتها مفتوحة على محنة الإنسان الجزائري العميق في صبره و قدرته على تجاوز المحنة لذا نجد الشاعرة كتبت بصوت جهوري عال لتعبر بالأصوات المجهورة عن إحساسها دون تصنع و تكلف في لغتها بطريقة إنسانية و روح رقيقة عذبة ، و يدل الاستخدام المتفاوت للحروف المجهورة على الحالة الشعورية للشاعرة بوصفها حالة لا تعرف الاستقرار و الهدوء أي في حالة تذبذب مستمرة[1].

(1) ينظر: نورة بركان ، بساتين في حداد ، ص4.

ب/ الأصوات المهموسة:

المهموس عند علماء الأصوات هو << صوت أضعف الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه حتى جرى الهواء المهموس معه ، و أنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الصوت بنطقه مع جري النفس فإنك لا تسمع له جهرا>>[1] و هو أيضا حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه [2].

و يعرفه إبراهيم أنيس بقوله: <<فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان و لا يسمع لهما رنين حين النطق به>>[3] و ليس المقصود أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقا و إلا لم تدركه الأذن بحاسة السمع" و لكن المراد بهمس الصوت هو سكون الوترين الصوتيين معه"[4].فهذا معناه مرور الهواء دون أن يهتز الوتران الصوتيان أي تكون قراءته بصوت منخفض.

و الأصوات المهموسة هي اثنا عشر:(ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك ه)[5] و تجمع في عبارة "حثه شخص فسكت قط ". و قد جمعها ابن جني في لفظ "ستشحثك خصفة"[6] و هناك وحدة صوتية واحدة لاهي مجهورة ولا هي مهموسة و هي همزة القطع .

---

(1) تمام حسان: اللغة العربية معناها و مبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 ، 1979 ، ص62.

(2) ينظر: تارا فرهارد شاكر ، المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان، ص 40.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص 22

(4) المرجع نفسه ، ص 22 .

(5) المرجع نفسه ، ص 22.

(6) ينظر: محمد علي عبد الكريم الدّريني ، فصول في علم اللغة العام، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص 181.

و في ما يلي سنوضح نسبة تواتر هذه الأصوات في القصائد المشتغل عليها لنورة بركان من ديوان "بساتسن في حداد" في الجداول الآتية:

قصيدة	رفرف الحب أخيرا												
الصوت	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	المجموع
تواتره	22	02	17	05	19	03	00	04	27	13	06	15	**133**

قصيدة	رنين الهاتف												
الصوت	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	المجموع
تواتره	49	01	14	06	13	09	11	03	21	16	20	31	**194**

قصيدة	عذاب حلو												
الصوت	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	المجموع
تواتره	39	00	22	02	20	02	08	09	27	13	11	11	**164**

قصيدة	عبيدة الأيام												
الصوت	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	المجموع
تواتره	83	04	24	04	27	06	13	03	20	31	34	20	**269**

قصيدة	وجه الحياة الآخر												
الصوت	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	المجموع
تواتره	55	04	23	05	19	06	08	05	14	21	09	21	**190**

قصيدة	أغثنا يا رحمان												
الصوت	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	المجموع
تواتره	30	14	25	06	10	04	04	06	17	24	08	12	**160**

قصيدة	وحشة الزمن												
الصوت	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	المجموع
تواتره	29	04	17	04	18	09	04	04	29	19	20	25	**182**

القصيدة / توتر الصوت لكل القصائد	رفرف الحب أخيرا	رنين الهاتف	عذاب حلو	عبيدة الأيام	وجه الحياة الآخر	أغثنا يا رحمان	وحشة الزّمن	المجموع
ت	22	49	39	83	55	30	29	**307**
ث	02	01	00	04	04	14	04	**29**
ح	17	14	22	24	23	25	17	**142**
خ	05	06	02	04	05	06	04	**32**
س	19	13	20	27	19	10	18	**126**
ش	03	09	02	06	06	04	09	**39**
ص	00	11	08	13	08	04	04	**48**
ط	04	03	09	03	05	06	04	**34**
ف	27	21	27	20	14	17	29	**155**
ق	13	16	13	31	21	24	19	**137**
ك	06	20	11	34	09	08	20	**108**
ه	15	31	11	20	21	12	25	**135**
المجموع	133	149	164	269	190	160	182	**1247**

جدول يوضح مجموع الأصوات المهموسة في القصائد المختارة

من خلال هذه الجداول نلاحظ أن الأصوات المهموسة قد بلغت ألف و مائتان و سبعة و أربعون (1247) مرة في العينة المدروسة من القصائد ، و كان حرف (التاء) أكثر تواترا يليه حرف (الفاء) ، ثم (الحاء).

لقد احتل حرف (التاء) صدارة الأصوات المهموسة في القصائد المدروسة ، فالتاء حرف مهموس انفجاري شديد [1] و إذا ما تأملنا هاته القصائد لوجدنا أن قصيدة "عبيدة الأيام" هي القصيدة الناطقة بحرف(التاء) إذ بلغ: ثلاثة و ثمانون (83) مرة و مثال ذلك قول الشاعرة:

من كلّ حدب يأتي طيف الخوف و اليأس

و من كلّ صوب تتأجّج آهات البؤس

تختلج بي مسارات الزّمان

تجترني حكايا الماضي و الآن

كم قلت:

سأصلب و سأقوى

كاللّيث سأرهب الثرّى[2]

و التاء من الأصوات المهموسة التي توحي بدلالة التعب و الملل الناجم عن استحضار خطايا و حكايا الماضي ، فالتاء يعبر عن الحزن و البكاء كما يوحي بالتوتر و الاضطراب.هذا ما ورد في قولها أيضا:

عنون القدر حياتي أرملة

و عنونتني القريحة زميلة

(1) حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها ، ص 55.

(2) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 36.

صاحبت الحزن[1]

نلاحظ أن هذا الصوت سيطر على أجواء القصيدة بنسبة عالية حيث << يتكون هذا الصوت بأن يوقف مجرى الهواء وقفا تاما ، و ذلك بأن يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ، و يرفع الحنك اللين فلا يمر الهواء >>[2] فالتاء من الأصوات المهموسة الانفجارية فهو يوحي و يدل على التيه و الاغتراب و الضياع و الحيرة.

– أما صوت (الفاء) فقد احتل المرتبة الثانية بعد (التاء) و يتكون الفاء بأن تضغط الشفة السفلى على الأسنان العليا بحيث يسمح للهواء أن يشق طريقه بينهما و خلال الثنايا ، يرفع الحنك اللين ، فلا يمر الهواء خلال الأنف ، لا يتذبذب الوتران الصوتيان فالفاء صامت مهموس شفوي ، سني احتكاكي[3].

و قد تردد حرف (الفاء) مئة و خمس و خمسون (155) مرة في القصائد المختارة أما بالنسبة للقصيدة الناطقة بهذا الحرف نذكر قصيدة "وحشة الزمن" الذي تكرر فيها تسعة وعشرين (29) مرة و تليها قصيدة "عذاب حلو" الذي تكرر فيها سبعة و عشرون مرة (27) ، كما تكرر أيضا سبعة و عشرون (27) مرة في قصيدة "رفرف الحب أخيرا" و من أمثلة ذلك قول الشاعرة في قصيدة "وحشة الزمن":

في حول...في شهر...في يوم

و قد شمرت الأقدار فصيح السّهام

فأبب الجمع...

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 35.

(2) محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2 ، 1997، ص 129.

(3) المرجع نفسه: ص 144.

لمَ ثار الفرع؟

و الأصل ثابت...هناك قابع

ثار الفرع[1]

– أما بالنسبة لحرف (الحاء) تكرر مئة و اثنين و أربعون (142) مرة في القصائد العينة ، و القصيدة التي تمثل المسرح لحرف (الحاء) هي قصيدة "أغثنا يا رحمان" التي بلغ تواتره فيها خمسة و عشرين (25) و تليها قصيدة "عبيدة الأيام" التي تكرر فيها أربعة و عشرين (24) مرة. فصوت (الحاء) مهموس رخو[2] مرقق فيه بحة [3]، يحدث صوته باندفاع النّفس بشيء من الشدة مع تضيّق قليل مرافق في مخرجه الحلقي ، فيحتك النفّس بأنسجة الحلق الرقيق ، و يحدث صوت هو أشبه ما يكون بالحفيف. و إخراج صوت (الحاء) من على صفحات الأنسجة الحلقية دون اهتزاز أو اضطراب يتطلب مهارة عفوية فائقة في التحكم بخلايا هذه الأنسجة الحساسة لمنع النفس من الاهتزاز و الاضطراب لحظة احتكاكه بها ، فيخرج مع هذا التحكّم الدقيق بما يشبه الحفيف[4] ، فصوت (الحاء) يعني أنه يوحي إلى الحرية و الطلاقة و الخفة لهذا جعلته الشاعرة ملجأ تنفس به عن آهاتها و مكنوناتها و كل ما مرّ به الإنسان الجزائري من محن ، فهاهي تقول في قصيدة "أغثنا يارحمان":

ربيّ بوابل الآداب و الرّحمة ارزقنا

لا تبخل علينا يا رحيم يا رحمان

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 149.

(2) حسن عباس : خصائص الحروف العربية و معانيها ، ص 181.

(3) محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، (د،ط)، ص 84

(4) حسن عباس ، المرجع السابق ، ص 181.

أغثنا ربيّ ماء

فإنّه للحياة حياة[1]

هكذا رسمت لنا الشاعرة بالأصوات المهموسة لوحة فسيفسائية جمالية فنية ، حيث توزع صوت (التاء) و صوت (الفاء) ، و صوت (الحاء) على مدار القصائد المشتغل عليها بنسب متفاوتة ، و الأصوات المهموسة إذا استعملت بوفرة في سياق ما فإنها تضفي مسحة دلالية خاصة و مميزة ، رغم أنها مجهدة للتنفس لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدر كبير من هواء الرئتين. أكبر مما تتطلبه نظيرتها الأصوات المجهورة ؛ لهذا نجدها أقل نسبة في الشيوع من المجهورة في القصائد المختارة[2]

(1) نورة بركان ، بساتين في حداد ، ص 114.

(2) ينظر: محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ،(د، ط) ، 1981 ، ص 55.

ج/ الأصوات الانفجارية (الشديدة):

هي التي ينحبس مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن في مخرجها ، و ذلك بالتقاء عضوين من أعضاء آلة النطق ، ثم ينفصل العضوان فيندفع الهواء المحبوس فجأة فيحدث صوتا انفجاريا ، مثل الباء و التاء و الدال و غيرها.[1] فهذه الأصوات باعتبار الحبس أو الوقف يمكن تسميتها <<بالوقفيات>> و لكنها باعتبار الانفجار قد تسمى الأصوات الانفجارية. فهي ثمانية أصوات: (ب ، ت ، د ، ط ، ج ، ك ، ق ، ء)[2]. فالهمزة لا هي بالمجهور و لا بالمهموس ، و في ما يلي نقوم بعرض جميع الأصوات الانفجارية التي عجت بها القصائد العينة:

القصيدة	رفرف الحب اخيرا	
الصوت	تواتره	صفته
ب	28	مجهور
ت	22	مهموس
د	13	مجهور
ط	04	مهموس
ج	06	مجهور
ك	06	مهموس
ق	13	مهموس
الهمزة	28	لا بالمجهور و لا بالمهموس
المجموع	**120**	

(1) ينظر : محمد علي عبد الكريم الدّريني ، فصول في علم اللغة العام ، ص 185.

(2) ينظر: كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 247-248.

القصيدة	رنين الهاتف	
الصوت	تواتره	صفته
ب	28	مجهور
ت	49	مهموس
د	25	مجهور
ط	03	مهموس
ج	12	مجهور
ك	20	مهموس
ق	16	مهموس
الهمزة	23	لا بالمجهور و لا بالمهموس
المجموع	**176**	

القصيدة	عذاب حلو	
الصوت	تواتره	صفته
ب	34	مجهور
ت	39	مهموس
د	10	مجهور
ط	09	مهموس
ج	05	مجهور
ك	11	مهموس
ق	13	مهموس
الهمزة	33	لا بالمجهور و لا بالمهموس
المجموع	**154**	

القصيدة	عبيدة الأيام	
الصوت	تواتره	صفته
ب	48	مجهور
ت	83	مهموس
د	19	مجهور
ط	03	مهموس
ج	14	مجهور
ك	34	مهموس
ق	31	مهموس
الهمزة	50	لا بالمجهور و لا بالمهموس
المجموع	**282**	

القصيدة	وجه الحياة الآخر	
الصوت	تواتره	صفته
ب	31	مجهور
ت	55	مهموس
د	32	مجهور
ط	05	مهموس
ج	15	مجهور
ك	09	مهموس
ق	21	مهموس
الهمزة	30	لا بالمجهور و لا بالمهموس
المجموع	**198**	

القصيدة	أغثنا يا رحمان	
الصوت	تواتره	صفته
ب	34	مجهور
ت	30	مهموس
د	24	مجهور
ط	06	مهموس
ج	11	مجهور
ك	08	مهموس
ق	24	مهموس
الهمزة	28	لا بالمجهور و لا بالمهموس
المجموع	**165**	

القصيدة	وحشة الزّمن	
الصوت	تواتره	صفته
ب	36	مجهور
ت	29	مهموس
د	25	مجهور
ط	04	مهموس
ج	07	مجهور
ك	20	مهموس
ق	19	مهموس
الهمزة	33	لا بالمجهور و لا بالمهموس
المجموع	**173**	

القصيدة / توتر الصوت لكل القصائد	رفرف الحب أخيرا	رنين الهاتف	عذاب حلو	عبيدة الأيام	وجه الحياة الآخر	أغثنا يا رحمان	وحشة الزّمن	المجموع
ب	28	28	34	48	31	34	36	**239**
ت	22	49	39	83	55	30	29	**307**
د	13	25	10	19	32	24	25	**148**
ط	04	03	09	03	05	06	04	**34**
ج	06	12	05	14	15	11	07	**70**
ك	06	20	11	34	09	08	20	**108**
ق	13	16	13	31	21	24	19	**137**
الهمزة	28	23	33	50	30	28	33	**225**
المجموع	**120**	**176**	**154**	**282**	**198**	**165**	**173**	**1268**

جدول يوضح مجموع الأصوات الانفجارية في القصائد المختارة

ما نلاحظه من خلال الجداول السابقة أن الأصوات الانفجارية في هاته القصائد قد بلغ عددها ألف و مائتان و ثمانية و ستون (1268) صوتا ، و قد احتلت قصيدة : "عبيدة الأيام" و قصيدة "وجه الحياة الآخر" و قصيدة "رنين الهاتف" المراتب الثلاث الأولى ، حيث تضمنت قصيدة "عبيدة الأيام" مائتان و اثنان و ثمانون (282) صوتا انفجاريا بينما قصيدة "وجه الحياة الآخر" احتوت على مئة و ثمانية و تسعون

(198) صوتا انفجاريا ، أما قصيدة "رنين الهاتف" فقد اشتملت على مئة و ستة و سبعون (176) صوتا انفجاريا ، و المتأمل في هاته القصائد يلحظ أن حرف (التاء) الذي جاء ثلاث مئة و سبعة (307) مرة هو الأكثر تواترا ، ثم يليه حرف (الباء) الذي و رد مائتان و تسعة و ثلاثون (239) مرة ، ثم حرف الهمزة الذي بلغ مائتان و خمسة و عشرون (225) مرة ، ثم حرف (الدال) و قد ورد مئة و ثمانية و أربعون (148) مرة ، ثم حرف (القاف) الذي ورد مئة و سبعة و ثلاثون (137) مرة.

و المتتبع لبعض المقاطع الشعرية من القصائد المشتغل عليها للشاعرة يلحظ هيمنة و تواتر هذه الحروف بشكل لافت للانتباه ، كما ينتبه أن دلالة هذه الحروف تختلف من حرف إلى آخر.

فتقول نورة بركان في قصيدة "رنين الهاتف":

وَ طرناَ بعيداً

بَعيداً

حيثُ لغةُ الخطاب

ليست كأية لغة

و كلمة اللغة

ليست كأية كلمة[1]

و تقول أيضا في قصيدة "وجه الحياة الآخر":

تَنْهَشُ الأحزان نفسي

و العينُ مبصرة

تَتَقَطع أوتار أيامي

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 9.

و يدمي قلبي

و اليد شاغرة

كأنها أقصوصة حياتي

بل هي رواية كاملة الأجزاء

أنا الممثلة الوحيدة[1]

هاته الأسطر الشعرية التي بين أيدينا تبوح بدلالات هي جزء من الدلالة الرئيسية ، التي تضمنها ديوان الشاعرة. و قد أصابتها خيبة الأمل و أحاط بها اليأس ، فهي تعبر عن محنة الإنسان الجزائري و عن مدى قدرته و صبره على تجاوز المحن ، و في الوقت نفسه نجدها تبدي سخطها على الوضع الذي مرّ به الإنسان الجزائري العميق مما أدى إلى تفجر قريحتها الشعرية بهذه الأبيات ، و للتعبير عن الإحباط و السخط و القلق ، و التيه و الاضطراب المستمر . وظفت أصواتا انفجارية تتناسب من حيث قيمتها الصوتية مع التعبير عن هذا المعنى و أدائه ، فحرف (التاء) انفجاري تضطر معه لإخراج الهواء كأنه آهة حبيسة و يظهر ذلك في الكلمات الآتية: (لغة ، ليست ، كلمة ، تنهش مبصرة ، تتقطع ، أوتار ، شاغرة ، أقصوصة ، حياتي ، الوحيدة الممثلة...)، فهذا الحرف يدل على الضعف و الرقة و الليونة ، و هو ضعف ينتاب الذات أثناء المناجاة و الاستعطاف.

– أما حرف (الهمزة) فهو حاضر في (كأية ، الأحزان ، أوتار أيامي ، أنها ، أقصوصة ، أجزاء ، أنا...) ، فهو << صوت انفجاري و

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص59.

ذلك بما يثيره من الانتباه في سمع السامع و في ذهنه >> [1] ، زيادة إلى حضوره جنبا إلى جنب مع صوت (التاء) في : (كأية ، أوتار أقصوصة ...) ففي << تكوّن (التاء) لا يتحرك الوتران الصوتيان بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق و الفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا فإذا انفصل انفصالا فجائيا سمع ذلك الصوت الانفجاري >>[2]، و قد يحمل هذا الصوت أيضا دلالة القوة و الشدة و القساوة الناتجة عن الآلام و الآهات التي تسيطر على نفسية الشاعرة و تظهر و تبرز في قصائدها بملمح التحدي.

في حين نجد صوت (الباء) الذي يوحي بذلك الضعف الداخلي و الذي يولد الانفجار ، و هذا ما حدث للشاعرة التي و ظفت حرف (الباء) كمتنفس للتنفيس عن الكبت التي تعيشه أو بالأحرى الذي مّر به الإنسان الجزائري ككل ، و هذه الحالة النفسية واضحة في قولها: (بعيدا مبصرة ، قلبي...).

(1) حسن عباس: حروف المعاني بين الأصالة و الحداثة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 150.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص 53.

د/ الأصوات الاحتكاكية (الرخوة) :

هي الأصوات التي لا ينحبس الهواء في مجراها انحباسا تاما و ذلك بأن يضيق مجرى النفس باقتراب عضوين من أعضاء آلة النطق نحو بعضهما في مخرج الحرف دون أن يقفلا المجرى ، فيحدث النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت حفيفا مسموعا تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى ، و ذلك مثل صوت السين و الزاي و الحاء و غيرهما.[1] .

و تسمى بالأصوات الرخوية ، كما تحمل صفة الصفيرية و عددها ثلاثة عشر (13) صوتا و هي: (ف ، ث ، ذ ، ظ ، ز ، س ، ص ش ، خ ، غ ، ع ، ح ، ه) [2].

وقد وردت هذه الأصوات في قصائد نورة بركان المختارة على النحو الآتي:

القصيدة	رفرف الحب أخيرا	
الصوت	تواتره	صفته
ف	27	مهموس
ث	02	مهموس
ذ	01	مجهور
ظ	01	مجهور
ز	05	مجهور
س	19	مهموس
ص	00	مهموس

(1) ينظر: محمد عبد الكريم الدّريني ، فصول في علم اللغة العام ، ص 185.

(2) ينظر: كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 297 . ثم ينظر: عبد القادر عبد الجليل ، هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي ، دار صفاء للنشر، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2010 ص 37.

ش	03	مهموس
خ	05	مهموس
غ	02	مجهور
ع	25	مجهور
ح	17	مهموس
ه	15	مهموس
المجموع	**122**	

القصيدة	**رنين الهاتف**	
الصوت	**تواتره**	**صفته**
ف	21	مهموس
ث	01	مهموس
ذ	06	مجهور
ظ	00	مجهور
ز	03	مجهور
س	13	مهموس
ص	11	مهموس
ش	09	مهموس
خ	06	مهموس
غ	05	مجهور
ع	30	مجهور
ح	14	مهموس
ه	31	مهموس
المجموع	**150**	

القصيدة	عذاب حلو	
الصوت	تواتره	صفته
ف	27	مهموس
ث	00	مهموس
ذ	08	مجهور
ظ	01	مجهور
ز	01	مجهور
س	20	مهموس
ص	08	مهموس
ش	02	مهموس
خ	02	مهموس
غ	06	مجهور
ع	21	مجهور
ح	22	مهموس
هـ	11	مهموس
المجموع	**129**	

القصيدة	عبيدة الأيام	
الصوت	تواتره	صفته
ف	20	مهموس
ث	04	مهموس
ذ	01	مجهور
ظ	00	مجهور
ز	09	مجهور
س	27	مهموس
ص	13	مهموس

ش	06	مهموس
خ	04	مهموس
غ	01	مجهور
ع	17	مجهور
ح	24	مهموس
هـ	20	مهموس
المجموع	**146**	

القصيدة	**وجه الحياة الآخر**	
الصوت	**تواتره**	**صفته**
ف	14	مهموس
ث	04	مهموس
ذ	03	مجهور
ظ	01	مجهور
ز	07	مجهور
س	19	مهموس
ص	08	مهموس
ش	06	مهموس
خ	05	مهموس
غ	10	مجهور
ع	14	مجهور
ح	23	مهموس
هـ	21	مهموس
المجموع	**135**	

القصيدة	أغثنا يا رحمان	
الصوت	تواتره	صفته
ف	17	مهموس
ث	14	مهموس
ذ	01	مجهور
ظ	01	مجهور
ز	01	مجهور
س	10	مهموس
ص	04	مهموس
ش	04	مهموس
خ	06	مهموس
غ	15	مجهور
ع	16	مجهور
ح	25	مهموس
هـ	12	مهموس
المجموع	**125**	

القصيدة	وحشة الزمن	
الصوت	تواتره	صفته
ف	29	مهموس
ث	04	مهموس
ذ	06	مجهور
ظ	06	مجهور
ز	06	مجهور
س	18	مهموس
ص	04	مهموس

ش	09	مهموس
خ	04	مهموس
غ	00	مجهور
ع	23	مجهور
ح	17	مهموس
هـ	25	مهموس
المجموع	**145**	

القصيدة / توتر الصوت لكل القصائد	رفرف الحب أخيرا	رنين الهاتف	عذاب حلو	عبيدة الأيام	وجه الحياة الآخر	أغثنا يا رحمان	وحشة الزّمن	المجموع
ف	27	21	27	20	14	17	29	**155**
ث	02	01	00	04	04	14	04	**29**
ذ	01	06	08	01	03	01	06	**26**
ظ	01	00	01	00	01	01	06	**10**
ز	05	03	01	09	07	01	06	**32**
س	19	13	20	27	19	10	18	**126**
ص	00	11	08	13	08	04	04	**48**
ش	03	09	02	06	06	04	09	**39**

خ	05	06	02	04	05	06	04	**32**
غ	02	05	06	01	10	15	00	**39**
ع	25	30	21	17	14	16	23	**146**
ح	17	14	22	24	23	25	17	**142**
هـ	15	31	11	20	21	12	25	**135**
المجموع	**122**	**150**	**129**	**146**	**135**	**125**	**145**	**952**

جدول يوضح الأصوات الاحتكاكية في القصائد المختارة

الملاحظ من خلال هذه الجداول أن تواتر الأصوات الاحتكاكية قد بلغ تسع مائة و اثنان و خمسون (952) صوتا من مجموع أصوات القصائد المختارة للشاعرة.

و من القصائد التي احتلت المراتب الأولى في توظيف هذا الصوت قصيدة "رنين الهاتف" ، لقد احتوت على مئة و خمسون (150) صوتا احتكاكيا ، تليها قصيدة "عبيدة الأيام" و فيها مئة و ستة و أربعون (146) صوتا احتكاكيا ، ثم قصيدة "وحشة الزمن" التي بلغ عدد الأصوات الاحتكاكية فيها: مئة و خمسة و أربعون (145) صوتا إحتكاكيا.

وما نلاحظه أن أكثر الأصوات الاحتكاكية تواترا هو صوت (الفاء) الذي بلغ عدده مئة و خمسة و خمسون (155) صوتا ، ثم يليه صوت (العين) الذي جاء مئة و ستة و أربعون (146) صوتا ثم صوت (الحاء) الذي بلغ مئة و اثنان و أربعون (142) مرة ، و في المرتبة الرابعة جاء صوت (الهاء) الذي بلغ عدده مئة و خمسة و ثلاثون

(135) مـــرة. و مثالنـــا علـــى هـــذا التـــواتر قـــول الشـــاعرة فـــي قصـــيدة "رنـــين الهاتف":

رنّ الهاتف ...

و لم يرن في قلبي

و لم أحسبه رعشة البرد

أو حمى التّعب

رنّ الهاتف

فرميته بعيدا في البحر

دفنته أبدا في المزار

و دفنت مشاعري ...

مع ذاك الصّوت الأبدي

و خلدت معه إلى الخلد

و نسيت الهاتف و رنينه[1]

و تقول أيضا في قصيدة "عبيدة الأيام":

كم قلت للقدر :

هيهات لن تنال منّي

و ها أنا تحت قدميه أستغيث

فهل من ملبّ لندائي؟

كم قلت :

لن أكون سجينة الدّهر

و ها أنا على حافة النّار[2]

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص10.

(2) المصدر نفسه: ص 37.

كما تقول في قصيدة "و حشة الزمن":

فالرحمان معطاء

ألا إنّه هو القادر العظيم

لكنك يا إنس يبس

و من الشرّ و الظلم لا تيأس

لنا عند الله أيد

و جنة الخلد

من رزق بها...فذاك الفوز...و ذاك الرزق

وتظلّ المسعى...و الصّيد الوفير...الذي ينتظر[1]

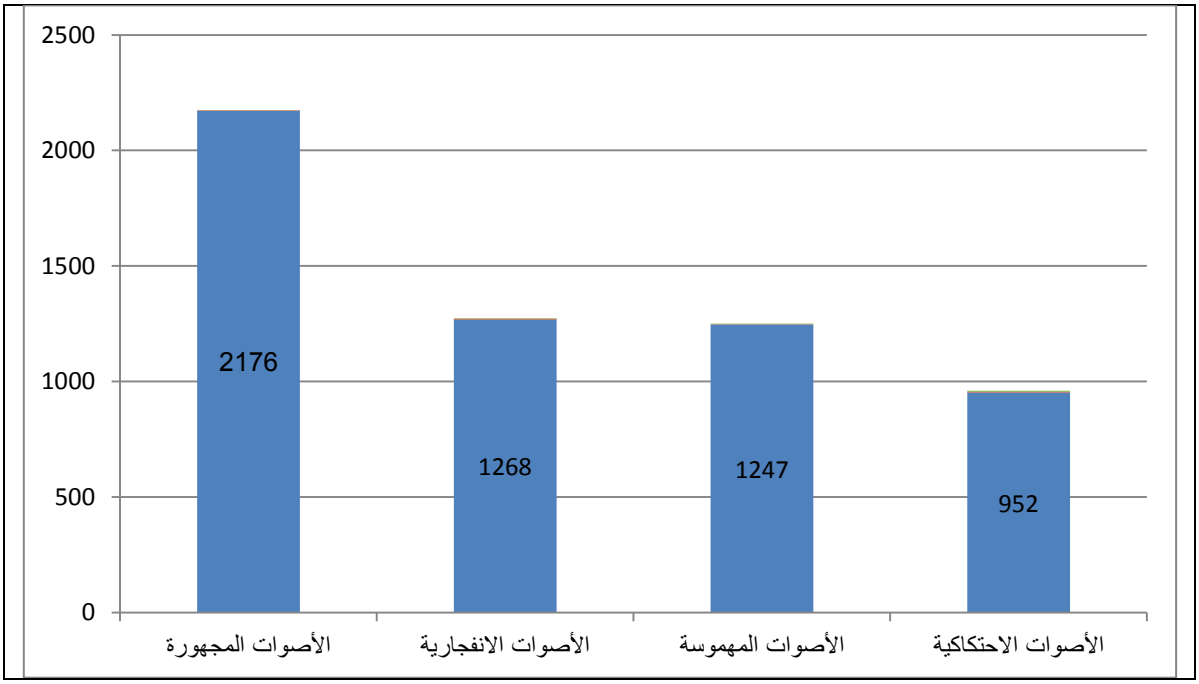
لقد جاء صوت (الفاء) الاحتكاكي المهموس الذي يحمل دلالة القوة و الجبروت و القمع هذا ما نجده في قولها: (الهاتف ، فرميته ، دَفَنْتُهُ حافة ، الفوز ، الوفير...).

و من الأصوات الاحتكاكية المجهورة صوت (العين) الذي يدل على الظهور و الإصرار و العزيمة ، فالقارئ لقصائد نورة بركان يستنتج أن الشاعرة كانت دائما تحاول تجاوز المحن التي مرّ بها واقع الشعوب العربية بشكل عام و الواقع الجزائري و محنته العميقة بشكل خاص ، و هذا ما تضمنته الكلمات الآتية: (رعشة ، التّعب ، بعيدا معطاء ، المسعى...).

أما صوت (الهاء) في هذه الأسطر الشعرية محملا بدلالة الحركة و عدم الثبات و التزعزع و الحزن و الألم و الشقاء ، و يتضح ذلك في(الهاتف ، أحسبه ، رميته ، دفنته ، هيهات ، هاأنا ، الدّهر معه...).

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 152.

نستنتج في الأخير من خلال دراستنا لصفات الأصوات أنّ الأصوات المجهورة قد احتلت الصدارة. حيث قدر عددها: (2176) من مجموع أصوات العينة ، تليها الأصوات الانفجارية التي بلغ عددها بـ (1268) ، ثم الأصوات المهموسة التي تقدر ب: (1247) و أخيرا تأتي الأصوات الاحتكاكية التي بلغ عددها: (952) صوتا. و المخطط الآتي يبين تواتر هذه الأصوات.



هذا الرسم البياني يكشف عن تنوع الأصوات في قصائد العينة المدروسة و نسجل غلبة الأصوات المجهورة على باقي الأصوات الأخرى و هو أمر طبيعي يتناسب مع الخطاب الملتهب للشاعرة فهي في حالة ثورة وغضب و انفعال نفسي ، تؤازرها الأصوات الانفجارية التي تعمل على تفجير الألم و الحزن داخل نفس الشاعرة ، هذا ما جعل الأصوات المهموسة التي قل ورودها عن الأصوات المجهورة . أما الأصوات الاحتكاكية حققت أقل نسبة في العينة لأن الشاعرة في بعض الأحيان تشعر بنوع من الإحباط و اليأس ، فكل هذه الأصوات جاءت ترجمة لهذه الحالة النفسية الثائرة و المتأزمة.

ثانيا : الصوائت و دلالة كمياتها

بعد الحديث عن الصوامت (consonants) و صفاتها لا يمكن – بأي حال من الأحوال – تجاهل قسم آخر من الأصوات اللغوية ، الذي يشمل الصوائت (vowels) . فقد قسمت الأصوات اللغوية منذ القديم إلى صوامت و صوائت ذلك أنّ <<أي صوت كلامي ينتمي إلى قسم من القسمين العامين المعروفين بالصوائت و الصوامت>>[1]. و تمثل الأصوات الصائتة القسم الثاني من الفونيمات التركيبية الأساسية ، التي تشكل بنية اللغة العربية. و قد أطلقت عليها مصطلحات عدّة ، و كلها تصب في مجرى واحد و هي: الأصوات اللينة الأصوات الطليقة ؛ حروف المد ؛ المصوتات ؛ حروف العلة ؛ الأصوات الصائتة ؛ الصوائت ؛ الحركات ؛ الطليقات ؛ الأصوات المتحركة ؛ التوابع المتحركات [2].و يحدد الصوت الصائت في الكلام الطبيعي بأنه: الصوت المجهور الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق و الفم ، و خلال الأنف معهما أحيانا ، دون أن يكون ثمة عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما أو تضييق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا[3] الأمر الذي أكسبها سهولة النطق بها على خلاف الصوامت. و اللغة العربية تملك ستة صوائت ثلاثة منها قصيرة هي (الفتحة و الكسرة و الضمة) و ثلاثة طويلة (الألف و الياء و الواو).

و نظرا للأهمية البالغة التي تحتلها الصوائت العربية وظيفيا ؛ مما لا تقل عن أهمية الصوامت ؛ لقد أشار ابن جني في كتابه سر صناعة الإعراب إلى هذه الحركات في قوله: << اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد و اللين و هي الألف و الياء و الواو ، فكما أن هذه الحروف ثلاثة ، فكذلك الحركات ثلاث و

(1) محمود السعران : علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، ص 124.

(2) عبد القادر عبد الجليل : هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي ، ص 38

(3) محمود السعران : المرجع السابق ، ص 124.

هي الفتحة و الكسرة و الضمة ، فالفتحة بعض الألف ، و الكسرة بعض الياء و الضمة بعض الواو . و قد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة و الكسرة الياء الصغيرة ، و الضمة الواو الصغيرة.. ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف ، أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هو بعضه>>[1].

فابن جني أشار إلى وجود ثلاث حركات (صوائت) فقط في اللغة العربية إلاّ أن اللغويين بعده أكدوا عدم صحة ما قاله ابن جني ، و أثبتوا أن الصوائت في العربية ستة ، ثلاثة قصار ، و ثلاثة طوال و الاختلاف بينهما هو الطول. و في هذا الشأن أقر ممدوح عبد الرحمان أنّ: <<الفرق بين الحركات القصيرة و الطويلة فرق في الكمية لا في الكيفية ، بمعنى أن و ضع اللسان في كليهما واحد ، و لكن الزمن يقصر و يطول في كل صوت ، فإذا قصر كان الصوت قصيرا و إذا طال كان الصوت طويلا و الذي يحدد الطول و القصر هنا هو اللغوي عند أصحاب اللغة>>[2].

و قد و ضح "كانتينو" في المدى الذي يستغرقه طول الحركة قائلا: <<يطلق اسم حركات طويلة ، على الحركات التي يمتد فيها إخراج النفس امتدادا يصير معه مدى النطق بها ، مساويا لمدى النطق بحركتين بسيطتين ، و قد يتعدى ذلك>>[3] ، كما ذكر "سيبويه" عن الخليل أن الفتحة و الضمة و الكسرة أجزاء من الألف و الواو و الياء ، و هذا يعني أنها كانت في رأي الخليل أصوات

(1) عبد القادر عبد الجليل : هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي ، ص 38-39.

(2) ممدوح عبد الرحمان: القيمة الوظيفية للصوائت ، دراسة لغوية ، دار المعرفة الجامعية ، (د،ط) ،1998، ص 16.

(3) رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1997 ، ص 96.

"هوائية" لا مخرج لها مثلها في ذلك مثل الألف و الواو و الياء ، و لكنها تختلف عنها في الكمية حسب إذ أنها أقل كمية[1].

1/ الصوائت القصيرة و دلالتها :

المقصود بالصوائت القصيرة هي الحركات القصيرة و هي : الفتحة و الكسرة و الضمة ، و تعرف الحركة أو الصائت بأنه: «صوت ينشأ عن اهتزاز الوترين دون حدوث انسداد في أي جزء من أجزاء الجهاز الصوتي و من هذا التنوع في العربية أصوات : الفتحة ، الضمة ، الكسرة »[2].

و كما هو واضح أن الصوائت القصيرة إنما هي أصوات طليقة لا ينحبس الهواء فيها عند إنتاجها. وتبعا لذلك قمنا بتقديم حصيلة إحصائية لعدد الصوائت القصيرة في بعض القصائد المشتغل عليها من ديوان "بساتين في حداد" لنورة بركان:

توتر الصوائت القصيرة / القصيدة	الفتحة	الضمة	الكسرة	المجموع
طيف رهيب	96	29	49	**174**
عالم آخر	216	57	73	**346**
ميلاد حب	183	52	51	**286**
هم سطا	100	17	18	**135**

(1) غالب فاضل المطلبي: في الأصوات اللغوية ، دراسة في أصوات المد العربية ، دائرة الشؤون الثقافية و النشر ، بغداد ، (د،ط) ، 1984 ، ص 73.

(2) صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، المكتب العربي الحديث ، (د،ط) ، (د،ت) ، ص 141.

هناك	151	31	36	**218**
أحلى الأسامي	85	30	50	**165**
أقدار توفيت	135	26	31	**192**
المجموع	**966**	**242**	**308**	**1516**

من خلال استقراء الجدول نلحظ ذلك التنويع في استعمال الصوائت القصيرة (الفتحة ، الكسرة ، الضمة) مع تفاوت واضح في نسب و رودها ضمن القصائد المختارة ، لقد احتلت قصيدة "عالم آخر" المرتبة الأولى باحتوائها على 346 صائت قصير ، ثم تليها قصيدة "ميلاد حب" التي تضمنت 286 صائت قصير. و في المرتبة الثالثة نجد قصيدة "هناك" التي احتوت على 218 صائت قصير بالإضافة إلى قصيدة "أقدار توفيت" التي جاءت في المرتبة الأخيرة و تضمنت 192 صائت قصير.

أما بالنسبة لأي الصوائت القصيرة (الفتحة ، الكسرة ، الضمة) الذي طغى على بنية الخطاب الشعري هو صائت الفتحة الذي بلغ عدد تواتره 966 فتحة ثم تأتي بعدها الكسرة 308 لتليه الضمة في المرتبة الأخيرة الذي بلغ عددها بـ 242 ضمة.

تعد "الفتحة" أكثر الصوائت القصيرة شيوعا في اللغة العربية كحركة مفتوحة مقارنة "بالكسرة" و "الضمة" كحركتين مغلقتين يعود إلى شدة وضوحها في السمع <<فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة. أي أن الفتحة أوضح من الضمة و الكسرة>> [1] فصوت الشاعرة اتسم في معظمه بالقوة و الوضوح السمعي ،

(1) نوارة بحري : نظرية الانسجام الصوتي و أثرها في بناء الشعر ، دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة "و الموت اضطرار" للمتنبي ، أطروحة دكتوراه ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2010 ، ص 98.

كيف لا وهي شاعرة مقتدرة و لها من الإمكانات الإبداعية و اللغوية و الفنية و هذا ما يجعلها شاعرة فوق العادة ، فنصوصها الشعرية بمثابة انبثاق جمالي فيه طفرة صادقة و نفسها ثائرة منفعلة و متوهجة [1] لذا آثر الشاعرة استعمال الفتحة بكثرة.

و ورود الحركات (الفتحة ثم الكسرة ثم الضمة) بهذا الترتيب مرتبط بالجهد المبذول فالفتحة أوسع و أخف من الضمة.و الكسرة معا .كما أن الكسرة أخف من الضمة[2]. و وصف الفتحة بالخفة لأن اللسان يتخذ حالة الانخفاض في قاع الفم عند النطق بها ، في حين يتخذ ارتفاعا يبلغ ثلث المسافة حين النطق بالكسرة و الضمة ، كما يرجع استعمال المنصوبات أكثر من المرفوعات إلى الخفة و الثقل <<فجعل الأثقل للأقل لقلة دورانه ، و الأخف للأكثر و هذا لكي يسهل و يعتدل الكلام بتخفيف ما يكثر و تثقيل ما يقل ، و هذا مبني على أن الضمة أثقل الحركات تليها الكسرة ثم الفتحة>>[3] و للتوضيح أكثر نعرض كل صائت على حدى:

أ- الفتحة: تعد الفتحة حركة متسعة و صائت وسطي قصير ، يكون اللسان معها مستويا في قاع الفم مع ارتفاع خفيف في وسطه ، حيث يبقى الفم مفتوحا بشكل متسع أما وضع الشفتين معها فتكونان مسطحتين منفرجتين[4]. فالفتحة فونيم تركيبي كثير التواتر في بنى الكلمات العربية وذلك لخفتها و سهولة النطق

(1)ينظر: نورة بركان ، بساتين في حداد ، ص 4.

(2) سيبويه: الكتاب ، تح: محمد عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان، ط1 ،(د،ت)، ج 4 ، ص 167.

(3) محمد فريد أحمد: ظاهرة الثقل و الخفة <<دراسة لغوية>> ، مجلة علوم اللغة ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، 2007 ، ع 4 ، مج 10، ص 84.

(4) ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية ، دار صفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1998 ، ص 209-210.

بها و هذا ما جعلها تتفوق عن باقي الصوائت في القصائد المشتغل عليها و ما يمثل ذلك قولها في قصيدة "عالم آخر"

سَأَلَنِي ذَاتَ مَرَة

فَلَمْ أُجِبه

سَأَلَنِي أَكْثَر مِنْ مَرَة

فَلَمْ أُجِبْه

مَنْ أَنا ؟ مَنْ أَكونْ؟

يَوْمَها كُنْتُ صَبِيَّة

تَعْمي البَراءَة بَصيرَتَها[1]

كما تقول في قصيدة "ميلاد حبّ":

في بُسْتانِ الحُبِ التَقَيْنا

تَحْتَ شَجَرَةِ الوُدِّ كان مَوْعِدُنا

العَصافيرُ تُغَرِدُ مِنْ حَوْلِنا

هَمَساتُ الحَياة تُطْرِبُنا[2]

لقد استخدمت الشاعرة الفتحة كثيرا للتعبير عن الآمان و الأمل و الحنين الذي يعينها على الإفصاح عما بداخلها من حب و أمل في العيش بأمان و هذا ما جعل الفتحة أقوى الحركات و الأكثر استعمالا.

ب–الكسرة: تعد الكسرة حركة ضيقة وصائت أمامي يكون اللسان معها أقل ارتفاعا حيث ترتفع مقدمة اللسان اتجاه الحنك الأعلى إلى أقصى حد ممكن مع

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص25.

(2) المصدر نفسه ، ص 48.

انفـراج الشـفتين [1]، وتعـد هـي أيضـا مـن الفونيمـات التركيبيـة فـي العربيـة لهـا وظائف تميزية.

فتوظيـف صـائت الكسـرة بشـكل شـائع فـي القصـائد المدروسـة يوضـح لنـا طبيعـة نفسـية الشـاعرة و حالـة الضـعف و الحـزن الـذي تشـعر بـه حيـث نجـدها تقـول فـي قصيدة "طيف رهيب":

ذَلِكَ الطَّيْفُ الرَّهيب
يُهَدِدُني بِسِجْنِهِ الأَبَدِي
ويُكَبِلُني في دَفْتَرِه الكَئيب[2]

كما تضيف قائلة في قصيدة " هناك ":

و أَنْتَ هُناكَ
كَبَّلَتْكَ الأَزْمانُ بالمَواجِعِ
وأَغرَتْكَ الأَقْدار بالأُمْنِيات
عَقْدٌ أَمْضَتْهُ مَعَك
وَصَفْقَه بِلا مَراجِع
أَوْهَمَتَكَ بِأَلَذِ الشَّهَوات
إِنَكَ تَعْلَم سَيِدي...أو لِتَعْلَمْ
أَنَّ الأُمْنِياتَ سَرابٌ و أَوْهام [3]

جـاءت الكسـرة لتحـاكي حالـة الشـاعرة و لقـد كانـت فـي داخلهـا مشـاعر متراكمـة و مضـطربة تتسـم بالانكسـار و الانهـزام ، و الكسـرة إنمـا هـي تعبيـر عـن المشـاعر و الأحاسـيس المدفونـة فـي الأعمـاق و عـن الألـم و الأنـين العميـق ، لهـذا التجـأت إليهـا الشـاعرة لتعبـر عـن خيبـة أملهـا و حزنهـا العميـق و لأنّ الأمنيـات كلهـا أوهـام

(1) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية ، ص210.
(2) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص23-24.
(3) المصدر نفسه ، ص 118.

و أن الدنيا و الأقدار كلها شهوات لذا نجد أنها خائفة من الضياع في سجن أبدي في عالم الأطياف.

ج- الضمة : تعد الضمة حركة خلفية ضيقة ، تتكون حين يصبح اللسان في أثناء تحقيقها أقرب ما يمكن من الحنك اللين و اللهاة ، و حجرة الرنين الفموية مع وضع اللسان ضيقة جدا أما الشفتان فتكونان مفتوحتين قليلا و متقدمتين نحو الأمام بشكل مدور[1].

فالرفع يدل على العلو في ذات الشاعرة حيث نجده يناسب حالتها التي تدل على القوة و الاستعلاء و الشجاعة و ذلك في قولها:

في بُسْتانِ الحُبِّ التَقَيْنا

تَحْتَ شَجَرَةِ الوُدِّ كان مَوْعِدُنا

العَصافيرُ تُغَرِدُ مِنْ حَوْلِنا

هَمَساتُ الحَياةِ تُطْرِبُنا

كَمْ كانت السَّماءُ فاتِنَة

كَمْ كانت الأَرْضُ بِثَوْبِها سَعيدَة[2]

فصائت الضمة في هذه الأبيات جاء ليدل على قوة الشاعرة و شجاعتها و شعورها بالحب و الأمل و التفاؤل.

(1) ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص210. ثم ينظر: بسام بركة ، علم الأصوات العام ، أصوات اللغة العربية ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، (د، ط) ، (د، ت)، ص 132.

(2) نورة بركان:بساتين في حداد ، ص48.

2/ الصوائت الطويلة و دلالتها:

المقصود بها حروف المد و حروف العلة و المعروف أنّ <<حروف العلة تؤدي مهمة جليلة في اللغة العربية حيث تعتبر أساسا لقوة الإسماع >>[1] و لهذا اعتمدت عليها الشاعرة في بناء قصائد ديوانها و ذلك لغرض إسماع صوتها و تقوية موقفها للتعبير عن الإنسان بكل ضعفه و قوته و قدرته على تجاوز المحن. و لعل أهم ميزة للصوائت الطويلة هي اللين وهي صفة تجمع بين السهولة و اليسر في التحقيق الصوتي.

يقول ابن جني:<< تشبع الفتحة فيتولد بعدها ألف ، و تشبع الكسرة فيتولد بعدها ياء ، و تشبع الضمة فتتولد بعدها واو>>.[2] و على هذا نستنتج أن الصوائت القصيرة تمتد و تتضاعف كميتها لتصبح صوائت طويلة و ذلك عن طريق الإشباع كما ذكره ابن جني . هذا و قد قمنا بعملية إحصائية لنسبة ورود الصوائت الطويلة أي حروف المد في بعض القصائد المشتغل عليها فأفرزت النتائج الجدول التالي :

توتر الصوائت الطويلة / القصيدة	الألف	الواو	الياء	المجموع
طيف رهيب	18	03	24	**45**
عالم آخر	50	06	18	**74**
ميلاد حب	50	06	17	**73**
هم سطا	28	01	10	**39**

(1) تمام حسان: اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 81.

(2) ابن جني: سر صناعة الإعراب ، ج1 ، ص 23.

هناك	25	02	11	**38**
أحلى الأسامي	25	08	17	**50**
أقدار توفيت	23	04	03	**30**
المجموع	**219**	**30**	**100**	**349**

انطلاقا من الجدول نلاحظ أنّ "الألف" هو الأكثر شيوعا في القصائد المدروسة الذي بلغ تواتره 219 ألف وجاءت في المرتبة الثانية "الياء" التي قدر عددها ب 100 ياء و أخيرا "الواو" الذي تكرر 30 مرة.

و تعد الصوائت الطويلة أي أصوات اللين (الألف و الياء و الواو) من الفونيمات التركيبية (الأساسية) في اللغة العربية ، و قد سجلت هذه الصوائت حضورها بقوة في القصائد المختارة ، حيث لا يكاد يخلو بيت واحد منها ، و استعمال المدود في الغالب جاء مجانسا للأفكار و الأحاسيس ، و مجسدا للدلالات و المعاني المختلفة . و عليه فإن استعمال الصوائت الطويلة في الكلام لا يقل أهمية عن الصوامت حيث أكثرت الشاعرة من استعمال المقاطع الممدودة من نوع (ص ح ح) وهي مقاطع طويلة مفتوحة موكلة لها بطريقة لا شعورية التعبير عن نفسها فتوظيف المدود في الكلام زاد من حيوية الخطاب الشعري و مدى انسجامها مع المعاني و الدلالات هذه بعض الأمثلة من قصيدة "عالم آخر":

وَقَفْتُ بِبِرْكَةِ الأَحْلاَم

و نَفْسي تَسْبَحُ فيها بِسَلاَم

تَقْطِفُ أَفْكارَ الضُحى مِنْ كُلِّ نَوْع

تَدْنو مِنْ نَبْعِ الغَرامِ بِلا رَوْع[1]

كما تضيف قائلة في قصيدة "ميلاد حبّ" :

إلاّ إذا ماتَ الحُبُّ فينا

و انْمَحى المَوْعِدُ الأَوَلُ بيننا

و غادرت العصافيرُ سَماءنا

و صَمَتَتْ هَمَساتُ الحَياةِ التي رافَقَتْنا[2]

وظفت الشاعرة حروف المد الطويلة الثلاث في كلمات (الأحلام ، نفسي بسلام ، أفكار ، الضحى ، بلا روع ، تدنو ، إلاّ ، إذا ، مات ، فينا ، بيننا غادرت ، العصافير ، سماءنا ، التي...) ، و ذلك من أجل تنوع النسيج اللغوي الذي يتراوح بين الارتفاع و الانخفاض في الإيقاع و التناغم ، و بهذا يضمن له نوعا من الانسجام و التواؤم الصوتي ، و لو جاء السطر الشعري على وتيرة واحدة لأحسّ القارئ و السامع معا بالرتابة و الاستثقال و الملل ، كما زاوجت الشاعرة بين ألف المد الطويلة و المقصورة في الكلمات الآتية: (بسلام ، الأحلام الضحى ، الغرام ، انمحى ، الحياة ، رافقتنا...) هذه المدود جعلت الأبيات أكثر حيوية و فاعلية ، كما أضفت إيقاعا موسيقيا جعل التركيب اللغوي أكثر تأثيرا و أبعد عمقا في نفوس المتلقين. فاللصائت دور مميز فهو الذي يخرج الصامت من سكونه و يساعد الصوامت على الاتصال ببعضها البعض فهو يمثل نواة المقطع و لولاه لكانت الصوامت ساكنة لا نفع فيها.

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 25.

(2) المصدر نفسه ، ص 48- 49.

الفصـــــــل الثـــــانـــي

جماليـــات الفونيمـــات فـــــوق التركيبيـــة

أولا: هندسة المقاطع الصوتية

1/ مفهوم المقطع الصوتي

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2/ أنواع المقاطع الصوتية

ثـانيـا: النبـر و أنـــواعـــه

1/ مفهوم النبر

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2/ أنواع النبر

ثـالثـا:التنـــــغيـــم

1/ مفهوم التنغيم

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2/ أنواع التنغيم

للتشكيل الصوتي و حدات تسمى بالفونيمات فوق التركيبية (الثانوية) و يطلق عليها بعض العلماء الفونيمات التطريزية ، وهي تلك التي لا تكون جزءا من تركيب الكلمة و إنما تظهر و تلاحظ فقط حين تظم إلى أخرى ، أو حين تستعمل الكلمة الواحدة بصورة خاصة ، و تتمثل هاته الوحدات في اللغة العربية في نظام المقاطع الصوتية ، و كذا النبر و التنغيم اللذان يصوران جانبا متميزا من علاقة الصوت بالمعنى ؛ أي داخل السياق ، إذ تتولى الوحدة الصوتية المنبورة أو التي وقع عليها التنغيم أداء وظيفة دلالية بنسبة ما فضلا عن وظيفتها كوحدة صوتية مشتركة في تكوين الوحدة الدلالية. و سيقع الاشتغال على هذه الفونيمات فوق التركيبية بصورة تفصيلية ليتضح معناها و مفهومها.

أولا : هندسة المقاطع الصوتية

1/مفهوم المقطع الصوتي(syllable):

أ- لغة:

قد تتفق المعجمات اللغوية على أنّ المقطع يعني الآخر و الانتهاء جاء في لسان العرب: <<...وَمقْطَعُ كُلِّ شَيْءٍ وَ مُنْقطعَه: آخِرُهُ حَيْثُ يَنْقَطِعُ كَمَقاطِعِ الرِّمالِ و الأدويةِ: مآخيرُها. وَ مُنقَطَعُ كُلِّ شَيْءٍ: حَيْثُ يَنْتَهِي إلَيْهِ طَرَفُهُ.و المُنْقَطِعُ: الشَيْءُ نَفْسُهُ و شَرابُ لذيذُ المَقْطَعِ ، أي الآخِرِ و الخاتِمَةِ>>.[1]و مقاطع القرآن: مواضع الوقوف[2]و منه فالمقطع يعتبر نهاية الشيء و خاتمته أي آخره.

(1) ابن منظور: لسان العرب ، مج 5 ، ج 41 ، ص 3675 ، مادة (ق ط ع).

(2) ينظر: الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، ص 1340 ، مادة (ق ط ع).

ب-اصطلاحا:

المقطع في أبسط أشكاله و صوره هو عبارة عن تتابع الفونيمات في لغة ما ، فالأصوات اللغوية كما ينطقها الإنسان ، تخرج مجموعات مجموعات ، و كل مجموعة تسمى مقطعا.[1]

و اللافت للانتباه أن التنظير للمقطع قد ظهر منذ القديم عند العرب الباحثين في علم اللغة من جانبها الصوتي ، فنجد الفرابي مثلا من الذين اجتهدوا في وضع تعريف لضبط مفهوم المصطلح فهو يرى أنه: «كل حرف غير مصوت أتبع بمصوت قصير به ، فإنه يسمى المقطع القصير و العرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل أنهم يسمون المصوتات القصيرة حركات، و كل حرف لم يتبع بصوت أصلا ، و هو يمكن أن يقرن به ، فإنهم يسمونه الحرف الساكن ، و كل حرف غير مصوت قورن به مصوت طويل ، فإنا نسميه المقطع الطويل»[2]

فالمقطع القصير هو كل صامت بوصفه حرفا من حروف الهجاء أضيف له صائت قصير و الذي يأتي في صورة الحركات الإعرابية (الفتحة ، الضمة ، الكسرة).أما "المقطع الطويل" فهو كل صامت أتبع بصائت طويل ، و الصوائت الطويلة هي حروف اللين (أ ، و ، ي).

أما الباحثون اللغويين في العصر الحديث يختلفون في نظرتهم إلى المقطع و بالتالي يختلفون في تعريفه و مفهومه ، و الأسباب كثيرة تعود أغلبها إلى تضارب الآراء المذهبية و من تعددية في الاتجاهات و تنوع في المدارس ، فالمقطع هو : « الدفعة الهوائية التي تضم وحدة صوتية

(1) ينظر: صباح عطيوي عبود ، المقطع الصوتي في العربية ، دار الرضوان للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2014 ، ص 13.

(2) سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ و السكين " للشاعر: عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث ، إربد، الأردن ، ط1 ، 2010 ، ص233 .

بسيطة لا يمكن تجزئتها إلى أقل منها لبساطتها>>.[1] كما يعرف بأنه تتابع من الأصوات في تيار الكلام ، له حد أعلى أو قمة إسماع تقع بين حدين أدنيين من الإسماع[2].

و يعرفه "رمضان عبد التواب" أنه عبارة عن كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة ، و يمكن الابتداء بها ، و الوقف عليها ، و من وجهة نظر اللغة موضوع الدراسة ، ففي اللغة العربية الفصحى مثلا لا يجوز الابتداء بحركة ، و لذلك يبدأ كل مقطع فيها بصوت من الأصوات الصامتة[3]

أما "كانتينو" ، فيعرفه بأنه عبارة عن << الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات غلق جهاز التصويت سواء أكان الغلق كاملا أم جزئيا هي التي تمثل المقطع >>[4] فمن المعلوم أن عملية غلق جهاز التصويت هي إنتاج الصوامت و عملية الانفتاح هي إنتاج المصوتات.

يتضح من خلال ما سبق من تعريفات للمقطع الدور العضوي في إنتاج المقطع الصوتي ، و معلوم أن إنتاج الأصوات ، عملية تبدأ بإخراج الهواء من الرئتين و اعتراض أعضاء النطق المختلفة طريق الهواء ، و ليس إخراج الهواء عملية عضوية تستمر قوتها دون اختلاف بل إن ضغط الهواء يتفاوت مع جزء من أجزاء الحدث اللغوي إلى جزء آخر[5]. إذن فالمقطع الصوتي هو الوحدة الصغرى في سياق اللغة

(1) محمد علي عبد الكريم الدريني: فصول في علم اللغة العام ، ص 203.

(2) عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي ، دار صفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1، 2010 ، ص99.

(3) حسام البهنساوي: علم الأصوات ، ص148.

(4) نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، المكتب الجامعي الحديث ، (د،ط) ، 2008 ، ص132.

(5) حسام البهنساوي: المرجع السابق ، ص 149.

الـــذي تتضـــافر فيـــه مجموعـــة مـــن الوحـــدات المقطعيـــة لتكـــوين قوالـــب أكبـــر هـــي الكلمـــات ، فعلاقـــة المقطـــع الصـــوتي بالكلمـــة هـــي علاقـــة الجـــزء بالكـــل لهـــذا تعتبـــر المقـــاطع الصـــوتية هـــي اللبنـــة الأولـــى و الأساســـية التـــي تشـــكل النص.

2/ أنواع المقاطع الصوتية:

لكـــل لغـــة مقـــاطع خاصـــة بهـــا ، و اللغـــة العربيـــة تشـــتمل علـــى خمســـة أنواع من المقاطع و هي:

أ- **مقطـــــع قصـــــير:** و هـــو يتكـــون مـــن صـــامت (ص) + حركـــة قصـــيرة (ح) مثـــل حركـــات الفعـــل «كَتَـــبَ» فكـــل حـــرف مـــع حركتـــه يمثـــل مقطعـــا قصيرا و يرمز له بالرمز (ص ح).

ب- مقطـــــع طويـــــل مفتـــــوح: و هـــو يتكـــون مـــن صـــامت (ص) + حركـــة طويلـــة (ح ح) مثـــل الكـــاف و حركتهـــا فـــي «كَاتِـــب» أيضـــا حـــرف الجـــر «في» و يرمز له بالرمز (ص ح ح).

ج- مقطـــــع طويـــــل مغلـــــق: و هـــو يتكـــون مـــن صـــامت (ص)+ حركـــة قصـــيرة(ح)+ صـــامت (ص) ، مثـــل لـــم ، كـــم ، لـــن ، ومثـــل المقطـــع التـــالي في فعل الأمر «قم» و يرمز له بالرمز (ص ح ص).

د- مقطـــــع طويـــــل مغلـــــق بصـــــامت: و هـــو يتكـــون مـــن صـــامت(ص)+ حركـــة طويلـــة (ح ح)+ صـــامت (ص) ، مثـــل الفعـــل «كـــانْ» فـــي حالـــة الوقـــف علـــى آخـــره و كـــذلك بـــانْ و هـــانْ ، و خـــانْ و قـــالْ و بـــاعْ ، و يرمـــز له بالرمز (ص ح ح ص).

و- مقطع طويل مغلق بصامتين: و يتكون من صامت (ص)+ حركة قصيرة (ح) + صامتين. مثل كلمة بدرْ ، و بحرْ ، و نهرْ ، و مِصرْ، عصرْ ، و يرمز له بالرمز (ص ح ص ص).[1]

و اللافت للنظر أن المقاطع الثلاثة الأولى هي الأكثر شيوعا في الشعر العربي من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية و التنفسية على حين أن المقطعين الأخيرين لا يتوافقان مع الحالات الشعورية و التنفسية ، إلا في حالات الوقف أو نهاية الكلام و من ثم تتوافق مع الآهات الحبيسة التي تخرج في هواء زفيري طويل يقتضي الوقف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه و يواصل أداءه الشعري ، و لذلك تتوافق و حالات معينة يجسد الشاعر من خلالها الفرح العميق أو الحزن الطويل[2].

ما يهمنا في هذه الدراسة هو تتبع مدى توافق مقاطع السياق مع الدلالات العامة للصور الشعورية و ما ينتج عنه من إيقاع يتناسب مع التدفقات التنفسية المصاحبة لأداء الكلام الشعري ، و هذه الدلالات المقطعية لا تستشف من المقاطع منعزلة عن السياق ، و إنما تتشكل من التضافر القائم بينها ، فالسياق و حده هو من يحدد مقطعية الصوت من خلال مجاورته للأصوات الأخرى في الكلمة و التركيب. و عليه يمكن الامتثال لهذه الأنواع ، مركزين على المقاطع الثلاث الأولى: القصيرة و الطويلة ، و ذلك من أجل معرفة طبيعة المقاطع

(1) ينظر: نور الهدى لوشن ، مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، ص 132-133. ثم ينظر : حسام البهنساوي ، علم الأصوات ، ص 151.

(2) مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، ص 33.

الموظفة في بعض قصائد ديوان الشاعرة.جاءت المقاطع في قصيدة "صمتك كلامك" على النحو الآتي:

- أحب فيك صمتك: ثلاثة مقاطع قصيرة ، و أربعة مقاطع طويلة
- أحب فيك كلامك: أربعة مقاطع قصيرة ، و أربعة مقاطع طويلة.
- أحب فيك لغتك: خمسة مقاطع قصيرة ، و ثلاث مقاطع طويلة.
- التي لا أفهمها: ثلاث مقاطع قصيرة ، و خمسة مقاطع طويلة
- أرنو إلى حروفك: مقطعين قصيرين ، و خمسة مقاطع طويلة.
- أحاول فك الغشاء عنها: خمس مقاطع قصيرة ، و خمسة مقاطع طويلة
- أحاول إبصار نور خطها: سبعة مقاطع قصيرة و خمسة مقاطع طويلة.
- لكن: مقطع قصير ، و مقطع طويل.
- لا أرى إلا حروفا تختنق: ثلاث مقاطع قصيرة ، و ثمانية مقاطع طويلة.
- و لا أسمع إلا جملا تحتضر[1]: ستة مقاطع قصيرة ، و سبع مقاطع طويلة.

– و في ما يلي عرض لبعض المقاطع من قصيدة "طير على نافذتي":

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 16.

- على نافذة أحلامي: أربع مقاطع قصيرة ، و خمسة مقاطع طويلة.
- و قف الطّير يغني: أربع مقاطع قصيرة ، و أربعة مقاطع طويلة.
- يشدو أعذب الألحان: مقطع قصير ، و ستة مقاطع طويلة.
- شدوه راحة للأبدان: أربع مقاطع قصيرة، و خمسة مقاطع طويلة.
- لغته غير لغة الإنسان: سبعة مقاطع قصيرة ، و أربعة مقاطع طويلة.
- تنصّت لغنائه برهة: سبعة مقاطع قصيرة ، و أربعة مقاطع طويلة.
- فإذا بها لغة كاملة الكيان: تسعة مقاطع قصيرة ، و خمسة مقاطع طويلة.
- حروفها مفرداتها[1]:أربع مقاطع قصيرة ، و خمسة مقاطع طويلة.

- أيضا نذكر ورود المقاطع في قصيدة "همّ سطا":

- بكت السماء: مقطعين قصيرين ، و مقطعين طويلين.
- و ما كاد الّدمع ينكفّ: ثلاث مقاطع قصيرة ، و خمسة مقاطع طويلة.
- فالعين تجري سيالة: مقطع قصير واحد ، و سبعة مقاطع طويلة.
- لا الّرؤى رؤى: مقطعين قصيرين ، و مقطعين طويلين.

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 20.

- و لا البيـــاض صـــفاء: ثـــلاث مقـــاطع قصـــيرة ، و ثلاثـــة مقـــاطع طويلة.
- فالغمـــام أضـــحى البـــديل: ثـــلاث مقـــاطع قصـــيرة ، و خمســـة مقـــاطع طويلة.
- الهـــم اعتـــرش الفضـــاء: أربـــع مقـــاطع قصـــيرة ، و خمســـة مقـــاطع طويلة.
- وظـــلّ الآمـــر النّـــاهي: ثـــلاث مقـــاطع قصـــيرة ، و خمســـة مقـــاطع طويلة.
- هذي القيود: مقطعين قصيرين ، و مقطعين طويلين.
- تكـــبح جِمَـــاح آمـــالي: خمـــس مقـــاطع قصـــيرة ، و أربعـــة مقـــاطع طويلة.
- و تهـــدر دمـــي حـــلالا: أربـــع مقـــاطع قصـــيرة ، و خمســـة مقطـــع طويلة.
- يا ربّ الكون: مقطع قصير واحد ، و أربعة مقاطع طويلة.
- كيـــف نصـــب هـــذا الهـــم: أربـــع مقـــاطع قصـــيرة ، و أربعـــة مقـــاطع طويلة.
- و مـــا كـــان يومـــا ذا قـــدر و جـــلال: خمـــس مقـــاطع قصـــيرة ، و ســـتة مقاطع طويلة.
- أقمتـــه مقـــام العظمـــاء: ســـتة مقـــاطع قصـــيرة ، و أربعـــة مقـــاطع طويلة.
- و مـــا كـــان يومـــا عظـــيم الشـــأن: أربـــع مقـــاطع قصـــيرة ، و ســـبعة مقاطع طويلة.
- ليتك ربي تحدّه: خمس مقاطع قصيرة ، و أربعة مقاطع طويلة.

- و تهوي به إلى الحضيض الأسفل[1]: خمس مقاطع قصيرة ، و سبعة مقاطع طويلة.

– و ثمة بعض المقاطع الأخرى من قصيدة " حبيبي ":

- ناشدتك بالله حبيبي: خمس مقاطع قصيرة ، و خمسة مقاطع طويلة.
- كيف تنساني: مقطع قصير واحد ، و أربعة مقاطع طويلة.
- و دمّك حلال دمّي: مقطعين قصيرين ، و خمسة مقاطع طويلة.
- كنت كتابي الموقوت...يهديني: أربع مقاطع قصيرة ، و سبعة مقاطع طويلة.
- و كنت قبلتك...دائما تراني: ستة مقاطع قصيرة ، و وستة مقاطع طويلة.
- آه يا باتر أفراحي: ثلاث مقاطع قصيرة ، و ستة مقاطع طويلة.
- بلا ثوب أصبحت أعاني: ثلاث مقاطع قصيرة ، و سبعة مقاطع طويلة.
- هجرتني... و هجرك لطمني: أربع مقاطع قصيرة ، و ستة مقاطع طويلة.
- بين أمواج البحر قذفني: خمس مقاطع قصيرة ، و ستة مقاطع طويلة.
- حبيبي[2]...: مقطع قصير واحد ، و مقطعين طويلين.

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 50–51.

(2) المصدر نفسه ، ص 130.

- كذلك نعرض للمقاطع في قصيدة: " أقدار توفيت ":

- توفيت الأقدار يوما: أربع مقاطع قصيرة ،و ستة مقاطع طويلة.
- فالتف الجمع ينتدب: مقطعين قصيرين ، و ستة مقاطع طويلة.
- الحزن يبدو قائما: مقطعين قصيرين ، و ستة مقاطع طويلة.
- يخـــيّم .. يســـتبّدّ .. و يرعـــب: ســـبعة مقـــاطع قصـــيرة ، و خمســـة مقاطع طويلة.
- و الفـــرح ظـــل جاثمـــا: خمـــس مقـــاطع قصـــيرة ، و أربعـــة مقـــاطع طويلة.
- بالقلب يلهو و يلعب: مقطعين قصيرين و ستة مقاطع طويلة.
- ســـعى الإنـــس و كـــأن بـــه شـــؤما: ســـبعة مقـــاطع قصـــيرة ، و خمســـة مقاطع طويلة.
- يبكـــي القـــدر و ينتحـــب: ثـــلاث مقـــاطع قصـــيرة ، و خمســـة مقـــاطع طويلة.
- و قـــد كـــان ذاك أمنيتـــه دومـــا: ســـبعة مقـــاطع قصـــيرة ، و ســـتة مقاطع طويلة.
- يتســـرع للعـــودة و للغبطـــة يتأهـــب: تســـعة مقـــاطع قصـــيرة ، و ثمانيـــة مقاطع طويلة.
- وقفـــت الأقـــدار تقـــذف الإنـــس لومـــا: خمـــس مقـــاطع قصـــيرة ، و ثمانية مقاطع طويلة.
- يـــا مـــن يتمنـــى مـــوت الأقـــدار: ثـــلاث مقـــاطع قصـــيرة ، و ثمانيـــة مقاطع طويلة.
- لـــن أمـــوت إلاّ إذا أراد الـــربّ: خمـــس مقـــاطع قصـــيرة ، و ثمانيـــة مقاطع طويلة.

- كيف تدفن القدر: ثلاث مقاطع قصيرة ، و أربعة مقاطع طويلة.
- و قد كان الأعلى مقاما: مقطعين قصيرين ، و سبعة مقاطع طويلة.
- ارتديت ثوب الحزن: ثلاث مقاطع قصيرة ، و خمسة مقاطع طويلة.
- و رسمت بوجك تشاؤما: ثمانية مقاطع قصيرة ،و أربعة مقاطع طويلة.
- يا أخي لن يتغيرّ القدر: خمسة مقاطع قصيرة ، و ستة مقاطع طويلة.
- لن يغيب المكتوب: مقطع قصير واحد ، و خمسة مقاطع طويلة.

و ما يمكن أن ندرجه هنا كملاحظة بعد هذا التقطيع لبعض النماذج من القصائد المشتغل عليها من ديوان الشاعرة ، هو طغيان و غلبة المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة ، حيث لا ننفك أن نجد في ثنايا كل سطر كم كبير من المقاطع الطوال ، و هذا ما اكسب القصائد نفسا طويلا يحملها عبء ثقل الحركة ، فتأتي نصوص القصائد مائلة إلى الثقل و التباطؤ الإيقاعي لا إلى الخفة و السرعة في الإيقاع و بالتالي غلبة المقطع الطويل ذا الميزة المثقلة التي يقل فيها: <<الطرب و الغناء و تحضر الذكريات المحفورة في القلب بمختلف ألوانها و خاصة الحزينة >> [1]

(1) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2003 ، ص325.

لقد تبين لنا فيما سبق الاعتماد الكبير للشاعرة على المدود الصوتية لتفجير مشاعرها و التنفيس عما في قلبها من حزن و ألم و وحدة.و هذه المدود المتعالية ما هي إلا مقاطع صوتية طويلة مفتوحة تظهر في مثل قولها:

بكت السّماء

و ما كاد الدمع ينكف

فالعين تجري سيّالة

لا الرؤى رؤى

و لا البياض صفاء

فالغمام أضحى البديل[1]

و هنا تتوالى المقاطع الطويلة المفتوحة (ما – كا– ري – يا – لا – فا – حى – دي) التي تتصاعد بتواليها آهات الشاعرة اليائسة التي قهرتها الوحدة و الحزن و الحسرة على الهم الذي عاشه الشعب الجزائري لكنه كان قوي و حاول تجاوز المحنة العميقة التي مر بها. فالمقاطع المتوسطة المفتوحة تمتد بتوجعات الشاعرة و تمضي بها عالية صارخة ، ناقمة ، و هي إضافة إلى تنفيسها عن حال الكرب و اليأس فإنها في سياقات أخرى ، تترجم مشاعر الأمل و الانفتاح على الحياة و انتظار غد أفضل.

و إذا كانت الشاعرة في المقاطع السابقة ، قد صرحت بآهاتها و فجرت أحزانها و آلامها فإنها في سياقات أخرى كتمتها و لم تعتمد الصراخ بها ، كما في قولها:

(1)نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 50.

توفيت الأقدار يوما

فالتف الجمع ينتدب

الحزن يبدو قائما

يخيّم...يستبّد...و يرعب

و الفرح ظلّ جاثما

بالقلب يلهو و يلعب

سعى الإنس و كأنّ به شؤما

يبكي القدر و ينتحب

و قد كان ذاك أمنيته دوما

يتسرَّع للعودة و للغبطة يتأهب[1]

و التتابع المقطعي لهذه الأسطر ، يظهر أن المقاطع الطويلة المغلقة شكلت أغلب مفرداتها (وُفْ – يَوْ – مَنْ – فَلْ – تَفَّ – جَمْ – يَنْ – حُزْ – يَبْ – خَيْ– يَسْ – بِدْ – يُرْ – وَلْ – ظَلْ – يَلْ – دَوْ – سَرْ – عَوْ – لِلْ – حِبْ – هَبْ) و هذا التتابع للوحدات الصوتية المتماثلة أبرز إيقاعا خاصا في النص ككل.

و هذا الإيقاع المتقطع و المتمركز في تبادل المقاطع الصوتية المغلقة يتوافق مع الحالات الشعورية و النفسية التي يكمن الانكسار داخلها و تشعر الذات فيها بالضآلة تجاه الزمن و القدر ، و من ثم لا تفصح عن آلامها الحبيسة فتأتي معظم المقاطع ساكنة ، و هذه الحالة السكونية تتوافق إلى حد كبير مع المقاطع المغلقة[2] ، في نحو (وُفْ مِن تُوُفِّيَتْ) ، و (يَوْ مِن يَوْمًا) و (فَلْ مِن فَالْتَفَّ) ، و (يَنْ مِن

(1) نورة بركان : بساتين في حداد ، ص 147.

(2) ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك ، من الصوت إلى النص ، ص 191.

يَنْتَـدِبْ). و للتنـوين دور كبيـر فـي تشـكيل هـذا النـوع مـن المقـاطع علـى حسـاب المقطـع القصـير و ذلـك نحـو: (قائمـا) ، و مقاطعهـا بـالتنوين (ص ح ح ، ص ح ، ص ح ص) و بـلا تنـوين (ص ح ح ، ص ح ص) و لا شـك أن الزيـادة فـي عـدد المقـاطع تسـتتبعه زيـادة فـي المعنـى و تأكيـده فالزيـادة فـي المبنـى زيـادة فـي المعنـى كمـا يقـر بـذلك ابـن جنـي و غيـره مـن اللغويين.

و ربمـا كانـت المقـاطع الطويلـة المغلقـة التـي تـوالى ظهورهـا فـي معظـم نهايـات الأسـطر الشـعرية ، و تحديـدا عنـد الوقـف عليهـا بالسـكون خيـر متـرجم لتلـك السـكونية النسـبية التـي تقـر بـالعجز أحيانـا و بـالقوة فـي أحـايين كثيـرة. و هكـذا فـإن نوعيـة المقـاطع الصـوتية تتماشـى مـع المعـاني التـي تتوجـه إليهـا الـدلالات الإيحائيـة للألفـاظ و العبـارات علـى اعتبـار أن هـذه المقـاطع لا تـدرس مسـتقلة إنمـا ينظـر إليهـا مـن خـلال شـبكة العلاقـات التي تتشكل من انسجامها في السياق النصي العام.

و تجـدر الإشـارة إلـى أن المقطـع الصـوتي الرئيسـي الـذي تمركـزت حولـه هـذه النمـاذج المختـارة هـو المقطـع الطويـل المغلـق (ص ح ص) فهـو الركيـزة الجوهريـة فـي القصـائد المشـتغل عليهـا علـى المسـتويين الكمـي و الكيفـي ، حيـث شـكل إيقاعـا جماليـا و موسـيقيا[1]. فمـن خـلال هـذا التتـابع الصـوتي يتضـح مـدى توافـق المقطـع الطويـل المغلـق بسـكناته و وقفاتـه العديـدة مـع الحركـة المتذبذبـة غيـر مسـتقرة ، تلـك الحركـة التـي تتسـم بـالتقطع و الاسـتمرار ، و الخفـوت [2] فـإن هـذه الحركـة نلاحظهـا فـي

(1) ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك ، من الصوت إلى النص ، ص 190.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص191.

الـذات الإنسـانية التـي تشـعر بالضـياع لأن حركتهـا أصـبحت غيـر مسـتمرة بل متقطعة بتقطع أوصال الحياة و الأقدار.

و مـن ثمـة يمكـن القـول إن زيـادة و كثـرة المقـاطع الطويلـة المغلقـة فـي الخطـاب الشـعري سـاهمت فـي تغيـر أبنيـة الكلمـة الصـوتية و الصـرفية مثـل التنـوين و التشـديد. حتـى أصـبح التشـديد و التنـوين يشـكلان محـورا جوهريـا فـي النمـاذج الشـعرية المشـتغل عليهـا و لهمـا وظيفـة تركيبيـة مـن حيـث تضـعيف الأصـوات التـي بـدورها تـؤدي إلـى تضـعيف المعنـى و تأكيـده[1]، و يتضـح هـذا فـي الكلمـات الآتيـة: (يومًـا ، فـالتفَّ ، قائمًـا ، يخـيِّم ، يسـتبّدّ ، جاثمًـا ، كـأنَّ ، شـؤمًا ، دومًـا ، يتسـرَّع ، يتأهَّـب ، لومًـا...) ، و مـن خـلال هـذه المفـردات يتضـح مـدى اقتـران المقطـع الطويـل المغلـق بـالتنوين و التضـعيف و مـدى اقترانهمـا معـا بتأكيـد المعانى.

مـن الملاحـظ أن المقطـع فـي العربيـة يمتـاز بمجموعـة مـن الخـواص العامة أهمها ما يلي:

– المقطـع فـي العربيـة يتكـون مـن وحـدتين صـوتيتين (أو أكثـر) إحـداهما حركـة ، فـلا وجـود لمقطـع مـن صـوت واحـد ، أو مقطـع خـال مـن الحركة[2].

– لا يبـدأ المقطـع العربـي بصـامتين مطلقـا ، و إذا مـا حـدث فـي أثنـاء التعامـل الصـوتي أن بـدأ المقطـع الصـوتي بصـامتين عـولج بـاجتلاب همـزة الوصل.

(1) مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص ، ص 193.

(2) كمال بشر: علم الأصوات ، ص 509.

– يمكن أن يجتمع صامتين في وسط الكلمة ، ليكون الأول نهاية مقطع ، و الثاني بداية مقطع يليه ، نحو الفعل (أكتب) / ءُ – كْ/ تُ بْ/. و لا يمكن اجتماع ثلاث صوامت في وسطها أو نهايتها مطلقا[1].

– لا ينتهي المقطع بصوتين صامتين إلا في سياقات معينة ، أي عند الوقف أو إهمال الإعراب.[2].

– إن أكثر المقاطع في العربية شيوعا هما المقطعان القصير و الطويل بنوعيه (المفتوح و المغلق) ، و سبب هذه الكثرة يعود إلى أنهما مقطعان حرّان.يقعان في أول الكلام أو وسطه أو آخره ، أما المقاطع الأخرى فهي مقاطع وقف في الغالب و إن وردت في الدرج فعلى و فق شروط تقيدها[3].

أضحى المقطع الصوتي واحدا من أهم الأركان الأساسية التي يقوم عليها الدرس الصوتي الحديث ، لأن إدراك أنواع النسيج المقطعي المستعملة في اللغة يسهل علينا الحكم على نسيج الكلمة العربية و نسيج ما ليس بعربي من الكلمات ؛ ذلك لأن اللغات تختلف فيما بينها اختلافا واضحا في النسيج المقطعي لكلماتها. كما يعتبر الصوت اللغوي العنصر الأول في تشكيل اللغة و ذلك بضم الأصوات بعضها إلى بعض بشكل منتظم حتى تتألف الكلمات التي تشكل الوحدات الدلالية مرتبطة بنظام نحوي لتشكيل اللغة التي يتداولها الناس فيما بينهم.

(1) صباح عطيوي عبود : المقطع الصوتي في العربية ، ص 139.

(2) كمال بشر: علم الأصوات ، ص 509.

(3) صباح عطيوي عبود : المرجع السابق ، ص 140.

و ما تجدر الإشارة إليه أن اللغات البشرية تختلف في نظامها الصوتي ، و في طريقة توزيع الفونيمات في المقاطع ، و نسجها لكلماتها ، لذلك << لسنا بحاجة إلى التأكيد على الحقيقة أن هذه المقاطع جميعها لا توجد في لغة واحدة ، و إنما تختار كل لغة ما يناسبها من هذه الأشكال المذكورة سابقا للمقاطع أو غيرها>>[1].

و عليه فدراسة المقاطع الصوتية أمر أساسي لفهم الظواهر الصوتية الفوقطعية التي يحملها المقطع الصوتي أو مجموعة من المقاطع التي لها كبير الفائدة في اللغة بمحتوياتها المختلفة: (الصوتي ، الصرفي ، التركيبي و الدلالي) كما يعرفنا بالنظام البنيوي لصيغ الكلمة العربية و خصائصها الصوتية ، و يسهم في التفريق بين الكلمات ذات النسيج العربي و غير العربي.

و قد أثبتت الدراسات الحديثة أن الإنسان ينطق الأصوات في شكل تجمعات هي المقاطع الصوتية. و في هذا الصدد قال "إبراهيم أنيس": << أن اللغة العربية حين النطق بها تتميز فيها مجاميع من المقاطع تتكون كل مجموعة من عدة مقاطع ينضم بعضها إلى البعض ، و ينسجم بعضها مع بعض ، فهي وثيقة الاتصال. و بذلك ينقسم الكلام العربي إلى تلك المجاميع من المقاطع ، و كل مجموعة اصطلح عادة على تسميتها بالكلمة ، فالكلمة ليست في الحقيقة إلا جزءا من الكلام تتكون عادة من مقطع واحد ، أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال بعضها ببعض ، و لا تكاد تنفصم في أثناء النطق ، بل تظل مميزة واضحة في

(1) ينظر: أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ، ص 301.

السمع. و يساعد بلا شك على تميز تلك المجاميع معانيها المستقلة في كل لغة >>[1].

فالمقطع الصوتي إذن هو مجال العمل بالنسبة للفونيمات الثانوية (الفوقطعية) أي ما يسمى فوق التركيبية مثل النبر ، و التنغيم ، ذلك أنها تحدث على مستواه.

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص 89-90.

ثانيا: النبر و أنواعه:

بعد معرفة المقطع الصوتي يجدر بنا الحديث عن النبر و لأن النبر قرين المقطع فإن توضيحا له يصبح أمرا لازما ، فإذا كانت حقيقية المقاطع واضحة متفق عليها بين العلماء ، فإن أمر النبر في العربية صعب الوضوح لأنه قرين الدراسات اللغوية الحديثة ، و قرين العربية المعاصرة[1].

1/ مفهوم النبر: (stress):

أ- لغة:

ذكر "ابن منظور" في مادة (نبر):<< النَّبْرُ بالكلام: الهَمْزُ.و النَبْرُ: مصدر نَبَرَ الحرف يَنْبِرُهُ نَبْرًا هَمَزَهُ. و في الحديث: قال رجل للنبي صلى الله عليه و سلم : يا نَبِيءَ الله ، فقال: لا تَنْبِرْ باسمي ، أي لا تَهْمِزْ ؛ و النَبْرُ: هَمْزُ الحَرْفِ ، و لم تكن قريش تَهْمِزُ في كلامها. و ذكر رجل نَبَارُ: فصيح الكلام ، و نَبَارُ بالكلام: فصيحُ بليغُ. و قال ابن الأنباري: النَبْرُ عند العرب ارتفاع الصوت. يقال: نَبَرَ الرَجُلُ نَبْرَةً إذا تكلم بكلمة فيها عُلُوّ. و المِنْبَرُ: مِرقَاةُ الخاطِبِ سمي مِنْبَرًا لارتفاعه و علوه>>.[2]. فالنبر في اللغة معناه الارتفاع و العلو و البروز و الظهور.

(1) ينظر: احمد كشك ، من وظائف الصوت اللغوي ، محاولة لفهم صرفي و نحوي و دلالي ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط1 ، 2007 ، ص 112-113.

(2) ابن منظور: لسان العرب ، مج6 ، ج 48 ، ص 4323. ثم ينظر: الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، ص1573 ، مادة (نبر).

ب- **اصطلاحا:**

النبر هو أحد الفونيمات فوق التركيبية ، لا يدخل مباشرة في تركيب البنى اللغوية ، لكنه يفضي إلى أغراض المتكلمين النطقية قوة و ضعفا شدّة و ليونة ، و يقتضي طاقة ، و جهدا عضليا.[1]

يصف " كانتينو" النبر بقوله: << النبرة هي إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوي إما ارتفاعه الموسيقي أو شدته أو مداه أو عدة عناصر من هذه العناصر في نفس الوقت ، و ذلك بالنسبة إلى نفس العناصر في المقاطع المجاورة >>[2]. معناه أن النبر يعتبر طاقة زائدة و شدة و ارتفاعا في النطق على مقطع واحد من المقاطع.

و قد عرفه أحد علماء اللغة الغربيين أيضا بأنه: طاقة زائدة في النطق للمقطع المنبور ينتج عنها نطق المقطع أعلى و أطول من المقاطع الأخرى في نفس الكلمة ، أو هو البروز المعطى لمقطع واحد داخل ما يشكل الوحدة البروزية التي تطابق في معظم اللغات ما يسمى بالكلمة[3].

فالنبر إذن هو علو الصوت في مقطع معين من الكلمة ، و قد ظهر النبر عند العرب بعدة تسميات منها: الهمز ، العلو ، الرفع ، مطل الحركات ، الارتكاز ، الإشباع و المد ، التوتر ، التضعيف[4].

---

(1) عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي ، ص113.

(2) جان كانتينو: دروس في علم أصوات العربية ، تر: صالح القرمادي ، الجامعة التونسية ، نشريات مركز الدراسات و البحوث الاقتصادية و الاجتماعية ، (د،ط) ،1966 ، ص194.

(3) أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ، ص221.

(4) دليلة حيتامة: دراسة المستويات اللغوية في ديوان بلقاسم مسروق " سأحبك... و لكن بعد حين " مذكرة ماستر ، قسم الآداب و اللغة العربية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2013، ص22.

ذكر "ابن جني" مصطلح المطل و ذلك كقولهم مع الفتحة في (قمتَ): (قمنَا) ، و مع الكسرة: (أنتي) ، أي (أنت) ، و مع الضمة (قمتو) في (قمت). فالمطل عند "ابن جني" ، في ما أورد هو زيادة قوة الارتكاز ، بالإشباع أو التضعيف ، و القصد من هذا الإشباع زيادة الضغط على مقطع من المقاطع لإظهاره في السمع ، لتحقيق غرض قصدي ، و نقل عن سيبويه في (مقروء- مقروٌ) ، و النبر في منقول سيبويه ، تضعيفي ، و مثله في (النسيء- النسيٌ)[1].

قال "ابن سينا" ، وهو يؤشر هذه الحالة النطقية: << حفزٍ قَويّ من الحجابِ و عَضَل الصّدرِ لهواءٍ كثير>>[2]. و إشارة "ابن سينا" ، هنا إلى الهمز ، الذي استخدمته العرب لمدلول واحد دون التفريق بينه و بين النبر ، فالهمز يعني الضغط ، و النبر ، و الارتكاز.

و اللافت للنظر أن الكلمات التي نتكلمها تتكون من أصوات متتابعة ينزلق كل تابع منها من سابقه. و ليست هذه الأصوات في الكلمة بنفس القوة و إنما تتفاوت قوة و ضعفا بحسب الموقع[3].و المرء حين ينطق بلغته ، يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ، ليجعله بارزا أوضح في السمع عن غيره من مقاطع الكلمة و هذا الضغط هو الذي نسميه النبر[4] فالنبر إذا هو وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات و المقاطع في الكلام[5]و يضيف "إبراهيم أنيس" قائلا:<< عند النطق بمقطع منبور ، نلحظ أن

(1) ينظر: عبد القادر عبد الجليل ، علم الصرف الصوتي ، ص114.

(2) ابن سينا: أسباب حدوث الحروف ، ص 72.

(3) تمام حسان: مناهج البحث في اللغة ، ص 194.

(4) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص 98.

(5) تمام حسان: المرجع السابق ، ص194.

جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط ؛ إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطا كبيرا ، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين و يقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء ، فتعظم لذلك سعة الذبذبات ، و يترتب عليه أن يصبح الصوت عاليا واضحا في السمع>>[1].

فكلما اتسعت الذبذبة زاد الصوت نقاوة و وضوحا و هكذا نجد أن عملية النبر هي نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد و هو ما لا نجده في ظواهر صوتية أخرى.

و لم يقف "إبراهيم أنيس" عند هذا الحد بل زاد في شرحه للنبر؛ فما هو إلا شدة في الصوت أو ارتفاع فيه و هما متوقفان على نسبة ضغط الهواء المندفع من الرئتين. فآلية النبر عملية فيزيائية يقوم بها الإنسان إراديا. و ليس لهذه العملية علاقة بدرجة الصوت[2].

و يعرفه "محمود السعران" بقوله:<< الارتكاز هو درجة قوة النفس التي يُنْطَق بها صوت أو مقطع. و ليس كل صوت أو مقطع يُنْطَق بنفس الدرجة ، فدرجة قوة النفس في نطق الأصوات و المقاطع المختلفة تتفاوت تفاوتا بَيِّنًا>>[3]، معناه أن الصوت أو المقطع الذي ينطق بدرجة ارتكاز اكبر من سواه في كلمة من الكلمات يبرز بروزا موضوعيا من سائر الأصوات أو المقاطع التي يجاورها ؛ أي يتضمن من أعضاء النطق الخاصة زيادة و جهدا أقوى و أعظم في النفس.

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص97.

(2) والي دادة عبد الحكيم: النبر و التنغيم في اللغة العربية ، دراسة و صفية وظيفية ، مذكرة ماجيستير ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، 1998 ، ص13.

(3) محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، ص157.

و يصفه "تمام حسان" بقوله : << و النبر بحكم التعريف ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها>>[1] ما نستشفه من قوله أن النبر هو نطق جزء من أجزاء الكلمة بصورة أوضح و أجلى نسبيا عن بقية المقاطع التي تجاوره و على ذلك فالصوت المنبور يحتاج إلى جهد أكبر و أشد مقارنة بالأصوات المجاورة له في الكمية.

و جميع هذه التعريفات للنبر و إن تعددت و جهات معالجته ، فهي متفقة في جمهورها على معنى واحد جامع بأن النبر يقتضي طاقة زائدة أو جهدا عضليا إضافيا ينتج عنه نوع من البروز لأحد المقاطع بالنسبة لما يحيط به.

مما سبق نستشف أن النبر من المصطلحات الصوتية الصعبة التحديد مما أدى ببعضهم القول: << إنه ليس من السهل تعريف النبر>>[2]و عليه فالنبر يعد ظاهرة صوتية تحدث على مستوى المقطع الصوتي لتكسبه الوضوح السمعي مقارنة ببقية المقاطع الصوتية المجاورة له ، و النبر ملمح من ملامح الكلمة أو هو عنصر من عناصرها التي تميزها عن غيرها ، لأنه عنصر يكسب بنية الكلمة تكاملها و يمنحها قواما متميزا خاصا بها ، الذي يجعل منها وحدة متكاملة متسقة البناء. لهذا نجد أن المقطع و النبر ظاهرتان متلازمتان.

2/ أنواع النبر:

تؤشر درجات النبر ، استنادا إلى مبدأ الوضوح و البروز و الارتكاز على المقاطع بثلاثة أنواع:

(1) تمام حسان: اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 170.

(2) أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ، ص 220.

1-النبر الرئيسي primary stress

2-النبر الثانوي secondary stress

3-النبر الضعيف weak stress

و قد بنيت هذه التنوعات على أساس:

1-ازدياد شدة الصوت.

2-ارتفاع نغمته الاسماعية.

3-امتداد مدته الإنتاجية.[1]

يقاس النبر عن طريق (العدّ العكسي) للمقاطع ، أي من اليسار إلى اليمين ، و ذلك يحدد بدقة مواقعها في البنية العربية. و لذا فإن عد المقاطع ، قبل توزيع النبر ، ابتداء من نهاية الصيغة و نزولا إلى أولها ضروري لبيان مواقعه الصحيحة[2].

و لكل من النبر الرئيسي (الأولى) و النبر الثانوي قواعده الخاصة به التي تنسجم مع وظيفته الإيقاعية في حدود الصيغة أو الكلمة و فيما يلي قواعد النبر الأولى:

- القاعدة الأولى: يقع النبر على المقطع الأخير في الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع مغرق في الطول ، أي على صورة (/ص ح ح ص/ أو /ص ح ص ص/) كقوله تعالى: ﴿لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾[3] ففي هذه الحالة يكون النبر على المقطع الأخير من كلمة (تشكرون) و هو (رون) و صورته هي (ص ح ح ص) ، أما بالنسبة للصورة الأخرى تتحقق في الوقف على الكلمة المختومة بحرف مشدد حال

(1) عبد القادر عبد الجليل : علم الصرف الصوتي ، ص 118-119.
(2) المرجع نفسه ، ص 119.
(3) سورة البقرة ، الآية: 52.

الوقف عليه ، كما في قوله تعالى: ﴿يَقُولُ الإِنْسٰن يَوْمَئِذٍ اَيْنَ اَلْمَفَرُّ﴾[1]، فالمقطع الأخير من كلمة (المفر) هو (فر) جاء على صورة (ص ح ص ص) و يكون النبر واقعا عليه. أيضا إذا كانت الكلمة ذات مقطع وحيد وقع عيه النبر أيا كانت كميته مثل: (قم) و (ما) و (قال)[2].

– القاعدة الثانية: يقع النبر على المقطع الذي قبل الآخر في الحالات الآتية:

1– إذا كان ما قبل الآخر طويلا و المقطع الأخير طويلا، سواء كان هذا الطول من نوع (ص ح ص) أو (ص ح ح) في الحالتين الآتيتين:

(أ) قصيرا نحو أخرجت– حذار – استاق.

(ب) طويلا نحو علم – قاتل – معلم – مقاتل – استوثق (بسكون الآخر).

2– إذا كان ما قبل الآخر قصيرا في إحدى الحالتين الآتيتين:

(أ) بدئت به الكلمة نحو كتب – حسب – صور – قفا.

(ب) سبقه المقطع الأقصر ذو الحرف الوحيد الساكن الذي يتوصل إلى النطق به بهمزة الوصل نحو: انحبس – انطلق – ارعو – اخرجي – ابتغ – امضيا.

3– إذا كان ما قبل الآخر طويلا اغتفر فيه التقاء الساكنين و لم يكن الأخير طويلا آخر نحو اتحاجوني – دويبة[3].

---

(1) سورة القيامة ، الآية: 10.

(2) ينظر: تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 172. ثم ينظر: تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة ، ص195.

(3) ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 173.

– القاعـــدة الثالثـــة : يقـــع النبـــر علـــى المقطـــع الثالـــث مـــن الآخـــر إذا كان:

1–قصيرا متلوا بقصيرين نحو:

عَلَّمَكَ – لَن يَصِلَ – أَكْرَمَكِ.

2–قصيرا متلوا بقصير و طويل نحو:

عَلَّمَكْ – لَمْ يَصِلْ – أَكْرَمَكْ.

3–طويلا متلوا بقصيرين نحو:

بَيْتُكَ – لَمْ يَنْتَهِ– أُخْرِجَ.

4–طويل متلوا بقصير و طويل نحو:

بَيْتُكُمْ – مُصْطَفَى – أُخْرِجُوا – مُفَكِّرُ – نَظْرَةُ– ابْتِسَامةُ[1]

– القاعـــدة الرابعـــة: يقـــع النبـــر علـــى المقطـــع الرابـــع مـــن الآخـــر إذا كـــان الأخير طويلا و الرابع من الآخر قصيرا و بينهما قصيران نحو:

بَقَـــرَةُ – عَجَلَـــةُ – وَرَثَـــةُ – كَلِمَـــةُ – يَرِثُنِـــي – بَلَحَـــة – عَنَبَـــة– عَرَبَـــة فـــالنبر فـــي أمثـــال ذلـــك يقـــع علـــى المقطـــع الرابـــع مـــن الآخـــر و هـــو (البـــاء) مـــثلا فـــي كلمـــة (بقـــرة) و (بلحـــة) و (العـــين) فـــي كلمـــة (عجلـــة) و (عربـــة) و (عنبة).[2]

و يغلـــب فـــي المقطـــع الأخيـــر فـــي هـــذه الحالـــة أن يكـــون تنوينـــا أو إضـــمارا أو إشـــباعا. و لا يقـــع النبـــر علـــى مقطـــع يســـبق هـــذا الرابـــع مـــن الآخر.

أما بالنسبة لقواعد النبر الثانوي فهي كما يلي:

(1) تمام حسان: اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 173.

(2) ينظـــر: المرجـــع نفســـه ، ص174 . ثـــم ينظـــر: محمـــد علـــي عبـــد الكـــريم الـــدرني: فصـــول فـــي علم اللغة العام ، ص 217.

– القاعدة الأولى: يقع النبر الثانوي على المقطع السابق للنبر الأولى مباشرة إذا كان هذا المقطع السابق طويلا (ص ح ح ص أو ص ح ص ص) نحو: الصّافّات – الضّالّين.

– القاعدة الثانية: يقع النبر الثانوي على المقطع الثاني قبل النبر الأولى إذا كان هذا المقطع و الذي يليه فيقع بينه و بين النبر الأولى يكونان أحد النماذج الآتية:

1–طويل + طويل.

نحو: مُسْتَبْقِينَ – يَسْتَخْفُونَ – عَاشَرْنَاهُمْ.

2–طويل + قصير.

نحو: مُسْتَقِيمْ – مُسْتَعِدَّة – قَاتِلُوهُمْ.

3–مغرق في الطول + قصير

نحو: مُدْهَامَّتَانْ[1].

– القاعدة الثالثة: يقع النبر على المقطع الثالث قبل النبر الأولى إذا كان هذا المقطع المذكور يكون مع اللذين يليانه فيقعان بينه و بين النبر الأولى أحد النماذج الآتية:

1–طويل + قصير + طويل نحو:

يَسْتَقِيمونْ – مُسْتَجِيبُونَ – مُسْتَطِيلاَنْ.

2–طويل + قصير + قصير نحو:

مُنْطَلِقونَ – يَسْتَبِقونَ – مُحْتَرَمونَ.

3–قصير + قصير + قصير نحو:

بَقَرَتانْ – كَلِمَتانْ – ضَرَبَتاهْ[2].

(1) ينظر: تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص174.

(2) المرجع نفسه ، ص 174–175.

و إذا كان ما سبق من الحديث عن النبر قد سماه تمام حسان بالنبر الصرفي[1] ؛ فإنه قد تحدث عن النبر السياقي و الذي سماه أيضا بالنبر الدلالي ، و الذي وصفه بأنه يكون تأكيديا أو تقريريا ، و لخص الفرق بين التأكيدي و التقريري بأن قوة دفعة الهواء في النبر التأكيدي أكبر منها في التقريري ، كما أن الصوت يكون أعلى في النبر التأكيدي منه في التقريري[2].

رغم أن دراسة النبر لم تحظ بحظ وافر في الدراسات العربية لكن ذلك لا يعني إهماله ، لأن النبر يلعب دورا دلاليا في توجيه المعنى ، و يحمل مدلولا يعمل على تأكيد الدلالة على الانفعالات[3].

و يبدو أن وقوع النبر على المقاطع في ديوان الشاعرة قد اختلف تبعا لاختلاف الغرض الشعري ، فهذه قطعة شعرية من قصيدة "طيف رهيب" لنوضح موقع النبر على مقاطع كلمات هاته القطعة على النحو الآتي:

- ذلك الطّيف الرّهيب: ص ح/ ص ح/ص ح. ص/ص ح ص/ص ح. ص/ ص ح/ص ح ح ص.
- أينما حللت معي يحل: ص ح ص/ص ح/ص ح ح. ص ح/ص ح ص/ص ح. ص ح/ص ح ح. ص ح/ص ح ص/ص ح.
- في الأعالي: ص ح ح. ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح ح.
- في الأراضي: ص ح ح. ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح ح.

(1) تمام حسان: مناهج البحث في اللغة ، ص 195.

(2) المرجع نفسه ، ص 197.

(3) إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب: البنية الصوتية و دلالتها في شعر عبد الناصر صالح ، دراسة تاريخية وصفية تحليلية ، مذكرة ماجستير ، قسم اللغة و النحو ، الجامعة الإسلامية ، غزة ، 2003 ، ص112.

❖ في الفيافي: ص ح ح. ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ ص ح ح.

❖ لا فـــــرق يكـــــون معـــــي: ص ح ح. ص ح ص/ص ح. ص ح/ص ح ح/ص ح. ص ح/ص ح ح.

❖ صباحا مساء: ص ح/ص ح ح/ص ح ح. ص ح/ص ح ح ص.

❖ سرا جهارا: ص ح/ص ح ص . ص ح/ص ح ح/ص ح ص.

❖ لا فـــــرق يكـــــون معـــــي: ص ح ح .ص ح ص/ص ح. ص ح/ص ح ح /ص ح. ص ح/ص ح ح.

❖ في يقضتي في نومي في أحلامي: ص ح ح. ص ح/ص ح/ ص ح/ص ح ح. ص ح ح. ص ح ص/ص ح ح. ص ح ح. ص ح ص/ ص ح ح/ص ح ح.

❖ لا فـــــرق يكـــــون معـــــي: ص ح ح. ص ح ص /ص ح. ص ح/ص ح ح/ص ح. ص ح/ص ح ح.

❖ ذلك الطيف الرهيب: ص ح/ص ح/ص ح. ص/ص ح ص/ص ح.ص/ص ح/ص ح ح ص.

❖ يهددني بسجنه الأبدي:ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ح.ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح. ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح.

❖ ويكبلني في دفتره الكئيب[1]: ص ح. ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح. ص ح ح. ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح. ص ح ص/ص ح/ص ح ح ص.

يتضح مما سبق أن النبر قد وقع على أربع أنواع من المقاطع و هي المقطع القصير (ص ح) الذي و قع عليه النبر في هذه القطعة (12) مرة ، و المقطع الطويل المغلق الذي تكرر (7) مرات ، و المقطع الطويل المفتوح الذي تواتر(19) مرة، و أخيرا المقطع المغرق

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص23-24.

في الطول الذي ينتهي بصامت حيث تكرر (3) مرات ، و هذا يعني أن النبر و قع في الأغلب على المقاطع الصوتية الطويلة ، أكثر من المقاطع القصيرة ، و الظاهر أن الغرض من الاعتماد على المقاطع الطويلة هو انسجام النبر على تلك المقاطع و حالة الحزن و الأسى التي تنتاب الشاعرة.و النبر في هذه الحالة ساعد الشاعرة على التعبير عما بداخلها من آهات و آلام حبيسة فهي تعبر عن خوفها من حلم و طيف رهيب أينما حلت حل معها لا يفارقها يريد أن يسجنها في عالمه الأبدي.

و في قصيدة << عالم آخر>> نوضح أيضا موقع النبر على بعض كلمات القصيدة ، فهذه قطعة شعرية تقول فيها:

- ❖ وقفت على فوهة بركان: ص ح/ص ح ص/ص ح. ص ح/ص ح ح. ص ح ص/ ص ح/ ص ح . ص ح ص / ص ح ح/ ص ح ص.
- ❖ أتنصّت إلى وصايا لقمان:ص ح/ص ح/ص ح ص/ ص ح/ص ح. ص ح/ص ح ح.ص ح /ص ح ح/ص ح ح.ص ح ص/ ص ح ح ص.
- ❖ استجمع شتات عالم الأحزان: ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح. ص ح/ص ح ح /ص ح.ص ح ح/ص ح/ص ح.ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح ص.
- ❖ أضمده و أعقد عليه عزم القران: ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح. ص ح.ص ح ص/ص ح/ص ح. ص ح/ص ح ص/ص ح. ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح ص.
- ❖ بالسنة الشريفة و القرآن:ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح.ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح/ ص ح.ص ح ص/ص ح ص/ ص ح ص.

❖ أطوي صفحة الآلام في الأكوان: ص ح ص/ص ح ح.ص ح ص/ص ح/ص ح.ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح. ص ح ح.ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح/ص ح.

❖ و أفتح قلبا يفيض بالحنان: ص ح. ص ح ص/ ص ح/ص ح. ص ح ص/ ص ح ص. ص ح/ص ح ح/ص ح. ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح.

❖ عنوانه الحب إلى أبد الأزمان: ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ص ح. ص ح ص/ص ح ص/ص ح.ص ح/ ص ح ح. ص ح/ ص ح/ص ح. ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح/ ص ح.

❖ وسكناه في فسيح الجنان[1]:ص ح. ص ح ص/ص ح ح ص. ص ح ح. ص ح/ ص ح ح /ص ح . ص ح ص/ص ح / ص ح ح /ص ح.

و يتضح مما سبق أن النبر قد و قع على المقاطع الأربعة التي وردت في القطعة السابقة ، حيث وقع على المقطع القصير (ص ح) 6 مرات ، في حين وقع على المقطع الطويل المغلق (ص ح ص) 14 مرة . و أيضا وقع على المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) 14 مرة أما المقطع المغرق في الطول (ص ح ح ص) 4 مرات ، أي أن النبر الذي وقع على المقاطع الطويلة قد غلب المقاطع القصيرة أما الغرض من اعتمادها على المقاطع الطويلة أكثر من القصيرة في هذه القطعة هو رغبتها في تغيير العالم و تأمل في العيش بعالم آخر لا توجد فيه لا عداوة و لا حزن و أن تعيش بسلام في عالم يفيض بالحب و الحنان و أن تنير الدنيا بالأنوار بدل الظلام و الأحزان. لهذا شدّتها و أثرتها المقاطع الطويلة أكثر لإيصال ما تريد خاصة عن طريق النبر على هاته المقاطع.

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 26.

أما بالنسبة للهدف الذي ترمي إليه الشاعرة من توظيفها للمقاطع الطويلة أكثر من المقاطع القصيرة هو إيصال صوتها و التعبير عن حالتها النفسية التي تعيشها في الواقع المليء بالمآسي و المحن و أن القدر لم يكن بصالحها فهي تأمل بأن تعيش بسلام دون حزن و ألم و أن تشرق شمس الدنيا من جديد و تملئ أيامها سعادة و فرح.

و يتضح مما سبق أن وقوع النبر في النماذج السابقة غلب على المقاطع الطويلة أكثر للدلالة على الأغراض و الأهداف التي تريد الشاعرة إيصالها و المعبرة عن الحزن و الألم و الحسرة تارة ، و قوة إصرارها على التحدي و الصمود لزرع الأمل تارة أخرى ، لينسجم ذلك مع طول الإحساس بتلك الصعاب التي لازمت الشاعرة.

أما بخصوص نبر الجملة أي النبر السياقي الذي يقع على الجمل و ليس في الكلمات فهو يشارك في دلالة الجملة عن طريق الأداء بالرغم من أنه يقع في نطاق مقاطع الكلمات ، لكنه يؤثر في موقعه على دلالة التركيب من كلمات الجملة.[1]

يتمثل نبر الجملة (النبر السياقي) بنطق لفظ فيها أو حرف و إبراز دوره في الجملة بإعطائه مزيدا من قوة الصوت في الآداء ، ليؤدي دورا وظيفيا في التركيب و يؤثر في دلالته ؛ لأنه يقع على الكلمة في الجملة من خلال وضوحها الصوتي في الآداء و النبر الواقع في الجملة يعد نسبيا ؛ لأنه تقيم لأحد كلماتها و يعتمد على المراد من دلالتها. فيحدث النبر بإظهار بعض الكلمات و الأدوات على مستوى الجمل مثل:

(1) ينظر : محمود عكاشة ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دراسة في الدلالة الصوتية و الصرفية و النحوية و المعجمية ، دار النشر للجامعات ، مصر ، القاهرة ، ط1 ، 2005 ، ص 46.

أدوات الاستفهام و النداء و أدوات النفي و النهي ، فالنبر يقع عليها لإظهار وظيفتها في التركيب[1]، مثل قولها << لا تبخل علينا يا رحيم يا رحمان>>[2] ، << لم أتسلح بأيها اسم، غير اسمك أماه>>[3] ، << يا أخي لن يتغير القدر>>[4] ، << يا قادما من الشرق أغثنا>>[5] ، << فهل من ملب لندائي>>[6]. لقد و قع النبر في هذه التراكيب على: لا ، يا ، لم ، لن ، هل ، كما يقع النبر في الجملة الشرطية على الأداة ، نحو قولها : << أينما حللت معي يحل >>[7]

و يقع النبر في الجمل الإنشائية على الكلمات الطلبية أفعالا و أسماء ، و هذا ما نجده في قولها:

أيها الحب .. طاوعني

و لا تجعلني عبدك الطائع.. و أطعني[8].

لقد وقع النبر على الأفعال في هذه الأسطر الشعرية مثل: <<طاوعني – أطعني >> فهاته الكلمات طلبية يحدث النبر على مستواها لإظهار وظيفتها الدلالية في السياق.

و يقع النبر في الجمل الإخبارية حسبما تقتضي الدلالة أو المعنى المراد[9]، مثل قولها: << نحن شاهدين >>[10] ، فوقع النبر على المبتدأ

(1) ينظر : محمود عكاشة ، التحليل الغوي في ضوء علم الدلالة ، ص 47.
(2) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 114.
(3) المصدر نفسه ، 124.
(4) المصدر نفسه ، ص 148.
(5) المصدر نفسه ، ص112.
(6) المصدر نفسه ، ص37.
(7) المصدر نفسه ، ص23.
(8) المصدر نفسه ، ص121.
(9) محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص 48.
(10) نورة بركان: المصدر السابق ، ص112.

(نحن) فالمراد منه الافتخار و التعظيم بالذات كما يقع النبر على الخبر لتأكيد الشهادة.

و اللافت للنظر أن نبر الجملة أي النبر السياقي الذي يراد به زيادة في نبر كلمة من كلمات الجملة لإظهار أهمية الكلمة في كنف الجملة و في مضمونها ، فالزيادة في نبرها يساعد في إبرازها و يلفت النظر إليها و يميزها عن غيرها.

فالنبر إذن وضوح سمعي يصيب مقطعا من مقاطع الكلمة ، و ينتج هذا الوضوح عن ضغط و ارتكاز المتكلم على هذا المقطع دون غيره من مقاطع الكلمة. كما يحدث النبر على كلمة في الجملة ، و للنبر قيم صوتية نطقية و أخرى فونولوجية وظيفية ، فهو من الناحية النطقية ذو أثر سمعي واضح و بارز ، يميز مقطعا من آخر أو كلمة من كلمة أخرى. أما من الناحية الوظيفية فإن النبر يقود إلى تعرف التتابع المقطعي في الكلمات ذات الأصل الواحد ، عند تنوع درجات نبرها و مواقعه. و منه لقد كشف النبر عن الحالات الشعورية و النفسية التي يكمن بداخلها الانكسار ، و تشعر فيها الذات بالخلود تارة ، و بالفناء ، و النهاية آتية لا محال. مع إدراك الأهمية التي يؤديها النبر في الكشف عن المعنى و إيحاءاتها الدلالية ، فإن هناك ظاهرة صوتية أخرى لها علاقة مباشرة بظاهرة النبر و هي التنغيم.

ثالثا: التنـــــغيـــــم

يشـــكل التنغـــيم بعـــدا آخـــر مـــن أبعـــاد المـــؤثرات الصـــوتية و الملامـــح التميزيـــة التـــي تســـهم فـــي التشـــكيل الـــدلالي للـــنص و فـــي إبـــراز جمالياتـــه الإيقاعيـــة و الموســـيقية. كمـــا يعتبـــر التنغـــيم ظـــاهرة صـــوتية تكســـب الكلمـــات نغمـــات موســـيقية متعـــددة ، ذلـــك أن الإنســـان حـــين يـــتكلم بلغتـــه لا يســـتعمل درجـــة صـــوتية ثابتـــة مـــن بدايـــة نطقـــه بالصـــوت الأول إلـــى غايـــة نطقـــه بالصـــوت الأخيـــر. و لكنـــه يغيـــر درجـــة صـــوته بصـــفة مســـتمرة فيجعلهـــا تتـــراوح بـــين الارتفـــاع و الانخفـــاض بطريقـــة معينـــة تعطـــي للكـــلام إيقاعـــا موسيقيا معينا حسب الدلالة.

فـــالتنغيم إذن مـــن الفونيمـــات فـــوق التركيبيـــة أو الإضـــافية الثانويـــة التـــي تصاحب نطقنا للكلمات و الجمل داخل نظام اللغة.

1/ مفهوم التنغيم: Intonation

أ- لغة:

جـــاء فـــي لســـان العـــرب: نَغَـــمَ: النَّغْمَـــةُ: جَـــرَسُ الكلمـــة و حُسْـــنُ الصَـــوْتِ فـــي القـــراءةِ و غيرهـــا[1]، و الـــنَّغْمُ بســـكون الغـــين الكَـــلاَمُ الخَفِـــيُّ[2]، و النَّغْمَـــةُ: الكـــلامُ الحســـنُ ، و قيـــل: هـــو الكـــلامُ الخفـــيُّ ، نَغَـــمَ يَـــنْغَمُ و يَـــنْغِمُ نَغْمًـــا[3]. إذن التنغـــيم فـــي اللغـــة يعنـــي الكـــلام الحســـن الـــذي يحمـــل إيقاعـــا و جرسا موسيقيا.

(1) ابن منظور: لسان العرب ، مج: 6 ، ج50 ، ص 4490 ، مادة (نغم).

(2) محمد بن أبي بكر الرّازي: مختار الصحاح ، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان ، بيروت ، (د،ط) ،1986 ، ص 279.

(3) ابن منظور: المصدر السابق ، ص 4490.

ب-إصلاحا:

يعرف التنغيم بأنه ارتفاع الصوت و انخفاضه أثناء الكلام[1] و قد يشمل التنغيم مجموع التغيرات الإيقاعية التي تطرأ على الكلام في صورة ارتفاعات و انخفاضات صوتية متنوعة ، و على هذا الأساس يطلق عليه "إبراهيم أنيس" مصطلح "موسيقى الكلام"[2]. لهذا يعد التنغيم المصطلح الصوتي الدال على الارتفاع (الصعود) و الانخفاض (الهبوط) في درجة الجهر في الكلام[3].

و يعرف "كمال بشر التنغيم" بأنه: << موسيقى الكلام ، فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن << الموسيقى>> إلا في درجة التواؤم و التوافق بين النغمات الداخلية التي تصنع كلا متناغم الوحدات و تظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات و انخفاضات أو تنويعات صوتية ، أو نسميها نغمات الكلام – مهما كان نوعه – لا يلقى على مستوى واحد ، بحال من الأحوال[4]>>.

أما "أحمد مختار عمر" فيعرفه بقوله: << التنغيمات أو التنوعات التنغيمية هي تتابعات مطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة أو أجزاء متتابعة. و هو وصف للجمل و أجزاء الجمل ، و ليس للكلمات المختلفة المنعزلة >>[5]

(1) تمام حسان: مناهج البحث في اللغة ، ص 198.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص 103.

(3) محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، ص 159.

(4) كمال بشر: علم الأصوات ، ص 533.

(5) أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ، ص229.

في حين ذهب "ماريو باي" إلى أن التنغيم هو : << عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين>> [1] فالتنغيم إذن هو توالي درجات صوتية و نغمات موسيقية مختلفة أثناء النطق. بمعنى رفع الصوت و خفضه أثناء الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة في السياق.فهو يدل على العنصر الموسيقي بالكلام أي على لحن الكلام. كما يسهم في الدلالة علي معنى ما مع غيره من عناصر السياق.

فرغم تعدد التعريفات إلا أنها كلها تصب في مصب واحد هو أنّ التنغيم يخص الجملة أو أجزاء منها ، و لا يخص الكلمات المفردة و بذلك يقوم بوظائف نحوية و بلاغية و دلالية ، فيفرق بين أساليب الجمل و أغراضها المتعددة (أمر – استفهام – نداء – استغاثة و تعجب و غيرها من الأغراض).

و الحقيقة التي لا مراء فيها أن علماء اللغة و النحو القدامى رغم اهتمامهم البالغ بالدراسات الصوتية للغة العربية ، إلا أنهم لم يتطرقو بل أغفلوا جوانب صوتية أخرى كبيرة الفائدة كالنبر و التنغيم ، حيث لم يدرسوها دراسة مستفيضة كغيرها من المصطلحات الصوتية ، و لم نعثر في مؤلفاتهم على أبواب و فصول تتعرض لدراسة ظاهرة التنغيم أو موسيقى الكلام ، و إغفالهم لهذا الملمح التميزي الهام في الحدث الكلامي لا يعني عدم شعورهم بالأنماط التنغيمية الأساسية في كلامهم بل ربما يرجع السبب إلى اعتقادهم بأن أصوات الكلام هي العامل الأساسي للتعبير اللغوي ، وإلا فكيف نفسر ما وصلوا إليه من دراسة عميقة و ثرية في علمي التجويد و العروض ، و هما على ارتباط وثيق

(1) ماريو باي: أسس علم اللغة ، ص93.

بالتنغيم[1] ، غير أننا لا نعدم عند بعضهم ، الإشارة إلى بعض آثاره في الكلام للدلالة على المعاني المختلفة و كان "ابن جني" أحد الذين التفتوا إلى ذلك ، حين يقول: <<وذلك أنك تكون في مدح إنسان و الثناء عليه فتقول كان و الله رجلا فتزيد في قوة اللفظ بـ (الله). هذه الكلمة و تتمكن في تمطيط اللام ، و إطالة الصوت بها و عليها أي رجلا فاضلا أو شجاعا أو كريما أو نحو ذلك [...] وكذلك إن ذممته و وصفته بالضيق قلت: سألناه و كان إنسانا و تزوي وجهك و تقطبه ، فيغني ذلك عن قولك: إنسانا لئيما ، مبخلا ، أو نحو ذلك.>> [2] و في هذا النص يعني "ابن جني" بوظيفة التنغيم من ناحية و بوظيفة الإشارات الجسمية من ناحية ثانية. لتفجير المعنى الكامن في الصوت.

و برغم تعدد الآراء حول مفهوم التنغيم ، إلا أنه في أيسر تعريف له يعني به تغيرات موسيقية تنتاب الصوت من صعود إلى هبوط ، ومن هبوط إلى صعود ، تحدث في اللغة لغاية و هدف يرمي إليه المتكلم و حسب الحالة التي يكون عليها[3] (من فرح و غضب ، نفي و إثبات ، و تهكم و استهزاء و استغراب)[4].

و التنغيم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة. و ربما كان ذلك لأن ما يستعمله التنغيم من نغمات أكثر مما يستعمله الترقيم من

(1) نوارة بحري: نظرية الانسجام الصوتي و أثرها في بناء الشعر ، (مذكرة) ، ص 162.

(2) رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، ص 106-107.

(3) صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 197.

(4) محمد جعفر: المستوى الصوتي ، مجلة كلية الآداب ، دار الورقة ، القادسية ، 2007 ، ع 06 ، ص 36.

علامات كالنقطة و الفاصلة و الشرطة و علامة الاستفهام و علامة التأثر و ربما كان ذلك لسبب آخر[1].

فلم يكن للعرب نظام للترقيم كالذي نعرفه الآن ، فلقد كانت اللغة العربية الفصحى في عصرها الأول ككل لغات العالم ربما أهملت أن تذكر الأدوات في الجملة اتكالا على التعليق بالنغمة ، فكان من الممكن مثلا أن نفهم معنى الدعاء من قولهم:"لا و شفاك الله" بدون الواو اتكالا على ما في تنغيم الجملة من وقفة و استئناف و مع ذلك لم يكن ثمة مفر لمن دونوا التراث من الاحتفاظ دائما بهذه الأدوات بسبب عدم وجود ذلك الترقيم أو التنغيم في الكتابة فكان لابد لهم من ضمان أمن اللبس في المعنى بواسطة اطراد ذكر الأدوات.[2]

و للنغمة دلالة وظيفية على معاني الجمل ، تتضح في صلاحية الجمل التأثيرية المختصرة نحو: "لا ، نعم ، يا سلام ، الله ، الخ".لأن تقال بنغمات متعددة و يتغير معناها النحوي و الدلالي مع كل نغمة بين الاستفهام و التوكيد و الإثبات لمعان مثل الحزن و الفرح و الشك و التأنيب و الاعتراض و التحقير و هلم جرا ، حيث تكون النغمة هي العنصر الوحيد الذي تسبب عنه تباين هذه المعاني لأن الجملة لم تتعرض لتغير في بنيتها و لم يضف إليها أو يستخرج منها شيء ، ولم يتغير فيها إلا التنغيم و ما قد يصاحبه من تعبيرات الملامح و أعضاء الجسم مما يعتبر من القرائن الحالية[3].

(1) تمام حسان: اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 226.

(2) المرجع نفسه ، ص 227.

(3) المرجع نفسه ، ص228.

و تظهر الأساليب التنغيمية أكثر في الحكايات المسموعة و المروية شفويا و كذا الخطب الملقاة ، و أغراض النصح و الإرشاد و التشجيع و غيرها.

و اللافت للنظر أنّ كل نوع من أنواع الجمل يتفق مع هيكل تنغيمي خاص يقف منه في إطار النظام النحوي موقف الصيغة الصرفية من المثال أي كموقف "استفعل" مثلا من "استخرج" من حيث تقوم الصيغة مقام القالب بالنسبة للمثال. و لكن اللغة لها جانبان: الجانب التعاملي و الجانب الإفصاحي ، و أولهما أقرب إلى الاستعمال الموضوعي للغة و ثانيهما أقرب إلى الجانب الذاتي. و هذا الجانب الإفصاحي يغلب عليه الطابع التأثيري ومن أمثلته: التعجب و المدح و الذم و خوالف الأصوات و كل هذه تتحقق غالبا في صورة صيحات انفعالية تأثيرية. و قد يكون المتكلم بهذه اللغة الإفصاحية في مقام يتطلب منه أن يغير وظيفة الجملة من التعامل إلى الإفصاح كالذي يحدث مع المعلقين على مباريات كرة القدم ، فبدل أن يصيح باللفظ الإفصاحي "هيه" كما يصيح أي متفرج يحرص على أن يستمر في الجملة الإخبارية التعاملية التي كان يقولها ، و لكنه يغير وظيفتها إلى الإفصاح و تعطيها نغمة لفظ "هيه" عندما يرى الكرة دخلت فعلا إلى منطقة الهدف و هو لم يكمل الجملة. و قد يقول "جول" بنغمة "هيه" فيخبر و يفصح في الوقت نفسه[1].

فالمعلق ينقل رسالتين بهذه الطريقة إلى السامعين أولهما الإخبار عن النتيجة (و للإخبار نغمة خاصة في نظام التنغيم) و ذلك بواسطة جملة خبرية التركيب و ثانيتهما نقل الانفعال باعتباره دعوة إلى

(1) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 308 – 309.

الجمهور للمشاركة فيه و ذلك بواسطة إعطاء التركيب الخبري المذكور نغمة إفصاحية تأثيرية كنغمة صيحات المشجعين في مدرج الملعب[1].

و من المواطن التي يصير فيها التنغيم ظاهرة موقعية في السياق أن يحي المرء شخص يكرهه هو و يود أن لو اختفى عن ناظره فيحتفظ بالعبارة العرفية للتحية و لكنه يغير وظيفتها و يحملها من نغمة الكراهية و تعبيرات الملامح التي تصاحبها ما يجعل التنغيم هنا ظاهرة سياقية.و ذلك كأن يجعل المتكلم شفتيه على صورتهما التي ينطقان بها "الكسرة" و يضيق عينيه و يقلص مابين حاجبيه حين ينطق التحية بنغمة الكراهية قائلا: "كيف حالك يا عزيزي"[2].

و نغمات الكلام دائما في تغير من أداء إلى آخر و من موقف إلى موقف و من حالة نفسية إلى أخرى. و للنغمات ترتفع درجة التلوين الموسيقي نحصل على تنغيم مرتفع rising tone و عندما تنخفض هذه الدرجة نحصل على تنغيم منخفض falling أما إذا لزمت هذه الدرجة مستوى واحد فالحاصل إذن نغمة مستوية level و إمكانات التنويع في النغمات واسعة إلى حد كبير ، وفقا لنوع الكلام و ظروفه. و هذا التلوين الموسيقي يعطي الكلام روحا و يكسبه معنى إنه يدل على الحالة النفسية للمتكلم ، كما يعد عاملا مهما من عوامل توضيح المعاني و تفسيرها ، و تمييز أنماط الكلام بعضها من بعض[3]

فالجملة الواحدة قد يتنوع معناها بتنوع صور نطقها و كيفية التنويع في موسيقاها. تأمل مثلا عبارة ، يا إلهي! ، فقد تعني التحسر آو الزجر

(1) تمام حسان: الغة العربية معناها ومبناها ، ص 309.

(2) المرجع نفسه ، ص 309.

(3) كمال بشر: علم الأصوات ، ص 533-534.

أو عدم الرضا أو الدهشة...الخ ، وفقا للحالة المعينة. و هذه المعاني و غيرها إنما ندركها بلون الموسيقى التي تصاحبها عند النطق في كل حالة. و عبارة "يا ولد" مثل هي الأخرى قد تعني مجرد النداء ، أو الجزر أو المداعبة أو التشجيع...الخ. و ما كان ذلك إلا بفضل نغماتها المختلفة في كل حالة[1].

2/ أنواع التنغيم:

التنغيم نوعان: النغمة الهابطة ، و النغمة الصاعدة وقد نعثر على نوع ثالث من التنغيم يعرف بالنغمة المسطحة (المستوية) ليست بالصاعدة و لا بالهابطة[2].

أ- النغمة الهابطة:

و هي النغمة التي تتطلب وجود درجة عالية في مقطع أو أكثر تليها درجة أكثر انخفاضا ، وقد تتألف من نغمة متوسطة الدرجة تليها نغمة منخفضة كما قد تتألف من نغمة عالية الدرجة ، تليها نغمة متوسطة[3]، و يكثر ورودها في الجمل التقريرية و نعني بها تلك الجمل التامة ذات المعنى الكامل غير المعلق و الجمل الاستفهامية بالأدوات الخاصة ، كثيرة الدوران على ألسنة العامة في لهجات الخطاب العادية مثل قولهم: "فين" المكان و قولهم "مين" للعاقل و قولهم "امته" للزمان ، و قولهم "ازاي" للحال و غيرها من الأدوات ، و كذلك في الجمل الطلبية التي تحتوي على فعل أمر أو نحوه[4].

(1) كمال بشر: علم الأصوات ، ص534.

(2) ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص198.

(3) حسام البهنساوي: علم الأصوات ، ص165.

(4) ينظر: المرجع نفسه ، ص 167.

ب- النعمة الصاعدة:

و هي النغمة التي تتطلب وجود درجة منخفضة في مقطع أو أكثر تليها درجة أكثر علوا ، و قد تتألف من نغمة منخفضة تليها نغمة متوسطة و قد تتألف من نغمة متوسطة ، تليها نغمة عالية. و تكون في جمل الاستفهام التي تتطلب الإجابة بنعم أو بلا و كذلك في الجمل المعلقة على شرط[1]، التي نعني بها الكلام غير التام لارتباطه بما بعده و يظهر ذلك بوجه خاص في الجزء الأول من الجمل الشرطية ، و قد تظهر النغمتان ، الصاعدة و الهابطة في جملة واحدة ، كجملة الشرط بطرفيها[2] ، مثل: إذا جيت ، نتفاهم [3] ، فجملة الشرط "إذا جيت" تشتمل على نغمة صاعدة ، لعدم تمام الكلمة ؛ يعني أنها معلقة. و جملة الجواب "نتفاهم" ذات نغمة هابطة لتمام الكلام.

ج- النغمة المسطحة (المستوية):

و هي عبارة عن عدد من المقاطع الصوتية ، التي تكون درجاتها متحدة سواء أكانت منخفضة أم عالية أم متوسطة[4].فهي نغمة لهي بالصاعدة و لا هي بالهابطة و من أمثلة ذلك الوقف عند كل فاصلة مكتوبة في قوله تعالى: ﴿فَإِذَا بَرَقَ اَلْبَصَرُ(7) وَ خَسَفَ اَلْقَمَرُ (8) وَ جُمِعَ اَلشَّمْسُ و اَلْقَمَرُ(9) يَقُولُ الإِنْسَٰنُ يَوْمَئِذٍ اَيْنَ اَلْمَفَرُّ(10)﴾ [5] فالوقف على﴿البصر﴾ و ﴿القمر﴾ أولا و ﴿القمر﴾ ثانيا تم على معنى لم يتم ، فهذه النغمة مسطحة دون صعود أو هبوط ، أما الوقف عند

(1) حسام البهنساوي: علم الأصوات ، ص 165 -167.

(2) ينظر: كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 537-538.

(3) المرجع نفسه ، ص 537.

(4) حسام البهنساوي: علم الأصوات ، ص 165.

(5) سورة القيامة ، الآية من 7 إلى 10.

﴿المفـر﴾ فالنغمـة هابطـة لأنـه تـم عنـد تمـام معنـى الاسـتفهام دونمـا أداة أي أن الاستفهام تم بالظرف.

و فيمـا يلـي سـنحاول دراسـة التنغـيم فـي بعـض النمـاذج مـن ديـوان الشـاعرة ، و لا شـك فـي أن تنـاغم مختلـف هـذه الأنمـاط التنغيميـة يشـكل سـمفونية موسـيقية ، تضـم جميـع صـنوف الألحـان و الإيقاعـات كمـا فـي قولها:

كم قلت للقدر:

هيهات لن تنال مني

و هاأنا تحت قدميه أستغيث

فهل من ملب لندائي؟

كم قلت:

لن أكون سجينة الدّهر

و هاأنا على حافة النارّ[1]

ففـي هاتـه الأسـطر الشـعرية يسـود إيقـاع حـزين يجسـد الضـياع و الفقـد فهـي تسـتغيث و تنتظـر مـن يلبـي نـداءها ، و يتجـاوب مـع الصـرخة الأليمـة التـي أطلقتهـا ، بكـل مـا تحملـه مـن تكسـر و توجـع و نـدم و ألم.فالنغمة جاءت صاعدة و هذا ما يناسب حالتها المزرية و المتأزمة.

و تقول أيضا في قصيدة "موطن المآسي":

يا ربي أعدم فيَّ الزّلل

و الأخطاء

واجعلني لوحة

(1) نورة بركان: بساتين في حداد، ص 37.

أنا فيها مريم العذراء

أفُز بجنتك الفسيحة

فقد صرت دخانا

دخانه في كافة الأرجاء[1]

من خلال هذه الأسطر نجد أن إيحائية الموسيقى تتوازى مع المعاني الكسيرة المصاحبة لآهات الشاعرة و انكساراتها و الإيقاع مزيج من النغمات المتوالية الراصدة لمعاني السقوط و المحاولة من جديد فهي تستغيث و تطلب من الله سبحانه و تعالى أن يغفر لها الأخطاء و يجعل منها لوحة تكون فيها مريم العذراء و تفوز بالجنة. فنغمة هاته الأسطر هابطة لأنها طلبية تحمل معنى و غرض الدعاء و الاستغاثة. و في هذا. الصدد نجدها تضيف قائلة:

تدور الدنيا حولي

تتأهب للحظة الموعودة

متى يضمني اليّم الغامق؟

فأكون الضحية[2]

و تقول أيضا:

لم أنت يا دنيا بهذه القسوة؟

ولما قبلت منّا ثوب الغباوة؟

يا من نام على جفنهم الغباء مثلي

أفيقوا...

و لنمزق وجه الحياة

و لنرسم آخر...

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 45.

(2) المصدر نفسه، ص 60.

يغدقنا بالود و الصبابة

نبتر منها عضو الغدر و الأحزان[1]

أدى التنغيم دور كبير في إبراز معنى و غرض هاته الأسطر الشعرية و بين موقف الشاعرة من الحياة و قساوة الدنيا فهي تطلب و تتمنى أن يفيق الجميع ليغيروا العالم القاسي و المليء بالأحزان و الغدر إلى عالم و حياة البهجة و الأمان و الحب ، لهذا تزاوجت الموسيقى التنغيمية بين الصعود و الهبوط فجاءت حزينة مشحونة بكم هائل من التعبير عن اللوم و النداء و الاستفهام من قساوة الدنيا و غدرها.فالنغمة جاءت هابطة في قولها: " متى يضمني اليم الغامق؟" و جاءت النغمة صاعدة في جملة الشرط في قولها: " يا من نام على جفنهم الغباء مثلي" لعدم تمام الجملة فهي معلقة كما جاءت النغمة هابطة في جملة الجواب في قولها "أفيقوا ، و لنمزق وجه الحياة ، و لنرسم آخر.." لتمام الجملة أي الكلام.

و تقول في سياق آخر:

أيناك يا نزار؟

مالك من نظراء

رسمت الحياة لوحة إغراء

يتعلق بها كل قلب...

هاو للشعر و الشعراء

بلقيس بحروف الأبجدية

كونتها...صورتها...

فأضحت أسطورة يحكيها الزّمن

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص61.

قيل كلامكم و كلامي هراء

بالله عليكم...

أليس الشّعر للرّئة هواء؟[1]

و تضيف قائلة :

بالله عليكم ما الجمال؟ ما البهاء؟

من غير شهد الأدباء

و الشعراء ... و الفقهاء

أليس الشعر سلم للارتقاء؟

أليس الفضاء فيه أسمى فضاء؟

الشعر يا من نصبه هما و داء

حقل حافل بالأدواء[2]

و هنا تتجلى موسيقى خاصة تتوافق مع مشاعر الفخر ، و الاعتزاز و هي بذلك تختلف عن الموسيقى الحزينة و الهادئة التي تتشكل ضمن منحنى تنغيمي ضيق لا يفسح مجالا لارتفاع الصوت و انطلاقه.

و إلى جانب الإيقاع الموسيقي الذي ينشأ من تماوج الأنماط التنغيمية ، فإن التنغيم يعد عاملا فاعلا في توجيه الدلالات و الكشف عن معالمها و إلى اختلافه << يرجع الفضل في أننا يمكن أن نعبر عن كل مشاعرنا ، و حالتنا الذهنية من كل نوع ، و يمكن أن نغير الجملة من خبر إلى استفهام إلى توكيد إلى تعجب...دون تغير في شكل

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 75-76.

(2) المصدر نفسه ، ص 77.

الكلمات المكونة ، و مع تغير فقط في نوع التنغيم>>[1] فعبارة واحدة يمكن أن تقال بتنغيمات متعددة فيتغير معناها النحوي و الدلالي مع كل تنغيمة ، و يستتبع ذلك التغير إيحاءات خاصة كالاستغراب ، و الدهشة ، و التهكم ، و الزجر... و ما إلى ذلك من الانفعالات الخاصة.

كما أن طريقة تنغيم العبارة هي التي تحدد نمطية الجملة و تشكله خصوصا إذا لم تظهر الأداة المناسبة لنوع الأسلوب تعجبا كان أم استفهاما أم نداء...فتقول:

أيها الحمام...لم صوتك حزين؟

طليق أنت لكنك رهين

هديلك أتغريد هو...أم نواح؟

عرشك في الأعالي...إنك أبدا سواح

لكنّ الكدر في قلبك دفين

لكلّ أبدع الله قرين

و وحدك أنت رهين[2]

و تضيف قائلة:

يا حماما...في الفضاء يطير

و غيره في الأرض يسير

ما أسعده بالهواء العليل

ما أبهاه...خلق الرحمان فيه جليل

كل يتمنى لو كان مثلك أمير

(1) مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص ، ص41.

(2) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص83.

فوقنا دوما تحوم...لك شأن كبير [1]

و هذه الأسطر مشحونة بكم هائل من الانفعالات التأثيرية التي يصاحبها استنكار حاد ، و رغبة ملحة لاستكشاف لغز الحمام و هديله الحزين ففي قولها: (أيّها الحمام...لم صوتك حزين؟ طليق أنت لكنك رهين ، هديلك أتغريد هو...أم نواح؟) تكون النغمة صاعدة تتعالى بصعودها وحدة الاستغراب و الدهشة. كما يجسد هذا التوجه الدلالي قولها بعد سلسلة هذه الحوارات الداخلية (كل يتمنى لو كان مثلك أمير، فوقنا دوما تحوم...لك شأن كبير) فالتمني بـ (لو) ، في هذا التركيب مشحون بنبرة انفعالية متحسرة و متألمة و متمردة على حياة الوحدة و الغربة . و يحمل في طياته معاني التأوه و الندم. فالموسيقى المصاحبة لهذه الأسطر الشعرية تتفاعل مع مشاعر الحزن ، و الغضب و الأسف..و غيرها من الآهات و الحالة النفسية التي تنتاب الشاعرة.

و جاءت الموسيقى حزينة ، و استوعب إيقاعها كمّ الألم و الأسى و توافق مع حجم المدود الصوتية التي تتصاعد بامتدادها آهات الحزن في نحو: (حزين ، رهين ، طليق ، دفين ، قرين ، رهين ، العليل ...) فمد الياء مدا طويلا يقوي من دلالات هذه المفردات و يوسع من إيحائيتها ، و يستغرق في وصف تأثيرها النفسي.

و دعمت السياقات الاستفهامية هذا الإيقاع الممتد ، و ركزت نغماته فقد وردت النغمة النهائية في كل منها صاعدة يعلو بها الرجاء و اليأس الملح في قولها:

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 84.

فأنا عبدك الأجير

لا يدري أشؤون الحياة أم الحزن يدير

هديلك...لغز يبحث عن فك و تعليل

أفعلا على القرين تبكي...

و الوحدة تطرد و تقصي...

أم أنك تحوك ثوبا أبديا للهديل

و على كل ...

قصتك لا بد لها من تحليل[1]

فبعد أن تعالى الإيقاع في السياق النصي الأول بحدة و بنغمة صاعدة لا زالت تتعالى النغمة في هذه الأسطر باستخدامها للاستفهام بالهمزة لهذا ظلت النغمة صاعدة تتفاعل مع مشاعر الحزن و الغضب و الحيرة.

و تعتبر السياقات الانفعالية أرضية خصبة يؤدي فيها التنغيم دوره الفاعل في إظهار دلالات التعابير ، و تقوية إيحائيتها ، و إبراز ظلال معانيها كما في قولها:

تهجم وجه السماء

فهرعت الطيور إلى الأوكار

تحكيها الدمار

تتأبط جدرانها بين جناحيها

و تبرك على حبات قلوبها

دافعة عنها الأشرار

(1) نورة بركان: بساتين في حداد، ص86.

صاحت: ويحي

الخراب انقض على الديار

يا الله من يجلي عنا الأضرار

تترصدني...فريسة

تهديني إليها الأقدار

يا صلاح الدّين أيناك...؟

أيناك و سيفك الجبار؟[1]

الموسيقى حزينة و منددة و فيها استغاثة ، و توافق إيقاعها مع إيقاع الألم و الحسرة و الخوف. و استطاعت كلمة (ويحي) بما تحمله من معاني التحسر و التألم و بنغمتها الكسيرة المتوجعة ، أن تصور بشاعة لحظة الدمار و الخراب الذي انقض على الديار و أن تجسد تأثر الشاعرة و مدى انفعالها ، و كأنها عايشت تلك اللحظة المشؤومة فتعالت صيحاتها الانفعالية لتترجم مكنونات نفسها المتألمة ، و دعم هذا الانفعال صيغة الاستفهام و النداء في قولها: (يا الله من يجلي عنّا الأضرار...، يا صلاح الدين أيناك؟ أيناك و سيفك الجبار؟) الذي صاحبته نغمة هابطة يائسة مقهورة مستغرقة في اللوم و العتاب و في هذا الصدد تقول أيضا:

ناشدتك بالله حبيبي

كيف تنساني

و دمك حلال دّمي

كنت كتابي الموقوت...يهديني

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 91-92.

و كنت قبلتك...دائما تراني

آه يا باتر أفراحي

بلا ثوب أصبحت أعاني

هجرتني...و هجرك لطمني

بين أمواج البحر قذفني

حبيبي...[1]

جاءت النغمة هابطة في هذه الأسطر تمثلت في النداء و الاستغاثة و الاستفهام ، و لفظة (آه) بما تحمله من معاني الحسرة و الألم و بنغمتها المتوجعة و هذا ما يمثله قولها أيضا (يا باتر أفراحي) ، فهذه الجملة ساهمت في أن تصور لنا الحالة النفسية التي تمر بها أو عايشتها الشاعرة.

تقول في سياق آخر:

غازلته

و كم قالوا للحب بادرة

من الذّكر تكون لا من الأنثى

وشم عليك جعلته و علامة

كل يتحدث عن ليلاه

وعن قيسي أنشأت فريدة[2]

و تضيف قائلة:

تغازلين...

يا للعار...قصص الحب الغرامية

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 100.

(2) المصدر نفسه ، ص101-102.

تشهد بحب الرجال للنساء

لا حب النساء للرجال

و ها أنت تدفنين المحال

و تزعمين أنك المسيح الدجال

و أنه لا ضير في الوقوع في الأوحال[1]

فالسياق بكل ما يحمله من تهكم و سخرية و ازدراء و احتقار يتمثل في هاته الألفاظ (للحب بادرة ، و شم عليك ، يا للعار...) ، و زاد من هذه الانفعالات عبارة (المسيح الدجال) التي ترمز إلى عدم الاكتراث لما سنته شريعتنا و اللامبالاة من مخالفتها ، و كأن الذي يحدث هو شيء مباح و أن الغزل من الأنثى لا من الذكر حدث عادي و أن الحياء زال لكنه عار و خزي و يعتبر مخالف للشريعة ، لهذا جاءت النغمة هابطة.

و التنغيم بناء على ذلك كله << ليس مجرد طلاء للتزيين أو لفت الأنظار ، و إنما هو عنصر أساسي في تشييد الأبنية ، إذا يربط لبناتها بعضها ببعض ، و ينسق تتابعاتها ، و يحيل كلا منها كيانا منفردا في بنائه و طلائه فالتنغيم أو موسيقى الكلام عامل فاعل في تنميط التراكيب و دليل صحتها الخارجية التي تفي بمطابقتها لمقتضى الحال و مقصود المتكلم >> [2] ، فالتنغيم إذن ظاهرة صوتية تشترك فيها معظم اللغات لكونها تؤثر في تغير الدلالة دون أن تتغير المفردات[3]. لهذا يعتبر التنغيم من الفونيمات غير التركيبية التي من شأنها أن تعرفنا

(1) نورة بركان: بساتين في حداد ، ص 101-102.

(2) كمال بشر: علم الأصوات ، ص 547.

(3) ينظر: سهل ليلى ، التنغيم و أثره في اختلاف المعنى و دلالة السياق ، مجلة كلية الآداب و اللغات ، بسكرة ، الجزائر ، 2010 ، ع7 ، ص14.

علـى مواقـف المتكلمـين مـن خـلال تنـوع ظهورهـا مـن لسـان إلـى آخـر فهـو ظـاهرة اجتماعيـة مكونـة مـن مجموعـة الرمـوز الصـوتية اللغويـة ، و تكتسب معناها عن طريق التداول بين أفراد المجتمع الذي يتحدث بها.

خـــاتمـــــة

مـــا الـــذي يمكـــن أن يقولـــه الباحـــث بعـــد هـــذه الرحلـــة الشـــاقة و الممتعـــة في ديوان الشاعرة " نورة بركان ".

لقـــد عملنـــا فـــي هـــذا البحـــث علـــى مقاربـــة أهـــم الظـــواهر الصـــوتية التـــي تمظهـــرت مـــن خـــلال مختلـــف التشـــكيلات الصـــوتية فـــي ديـــوان الشـــاعرة حيـــث تجســـد دلالـــة الصـــوامت و الصـــوائت و كمياتهـــا فـــي الخطـــاب الشـــعري لـــدى الشـــاعرة و دراســـة جماليـــات الفونيمـــات فـــوق التركيبيـــة مـــن مقطـــع و نبـــر و تنغـــيم و كيفيـــة توظيـــف الشـــاعرة لهـــذه التنوعـــات الصـــوتية. و قـــد توصـــلنا مـــن خـــلال هـــذه الدراســـة إلـــى مجموعـــة مـــن النتـــائج آثرنـــا عرضـــها على النحو الآتي:

– يمثـــل التشـــكيل الصـــوتي الجانـــب الأكثـــر صـــلة بالتركيـــب و الســـياق لتشكيل نسيج لغوي محكم.

– اعتمـــاد الشـــاعرة علـــى الأصـــوات المجهـــورة و الانفجاريـــة بنســـب عاليـــة هـــذا مـــا يتناســـب مـــع الخطـــاب الملتهـــب للشـــاعرة و تفجيـــر الألـــم و الحزن الذي يكمن داخل الحالة النفسية الثائرة و المتوترة.

– كمـــا توصـــلت الدراســـة إلـــى أنّ للصـــوائت القصـــيرة و الطويلـــة دلالـــة خاصـــة فـــي شـــعر نـــورة بركـــان حيـــث ، اســـتخدمت تلـــك الأصـــوات للتعبيـــر عـــن أحاســـيس مليئـــة بـــالحزن والضـــياع تـــارةً والأمـــل والأمـــان تـــارةً أخـــرى ، وقـــد أســـهمت خـــواص تلـــك الأصـــوات باتســـاع مخارجهـــا فـــي التعبيـــر عـــن تلـــك الأحاسيس.

– تشـــكل الحركـــات القصـــيرة الـــثلاث مـــع نظائرهـــا الطويلـــة نـــواة المقطـــع دائمـــا. و تمثـــل جميـــع الســـواكن مـــع حـــروف المـــد اليـــاء و الـــواو و الفونيمـــات المساعدة في بنية المقطع.

– يعـــد المقطـــع الصـــوتي الوحـــدة الصـــغرى فـــي ســـياق اللغـــة الـــذي تتضـــافر فيـــه مجموعـــة مـــن الوحـــدات المقطعيـــة لتكـــوين قوالـــب أكبـــر هـــي الكلمات.

– اعتمـــدت الشـــاعرة علـــى المقطـــع الطويـــل المغلـــق مـــن نـــوع (ص ح ص) بنســـب عاليـــة فهـــذا مـــا يتناســـب و يـــتلاءم مـــع الحالـــة النفســـية التـــي يكمن داخلها الانكسار و الحزن.

– يعـــد النبـــر و التنغـــيم مـــن الفونيمـــات الثانويـــة ، التـــي لا تقـــل أهميـــة عـــن الفونيمـــات الأساســـية فهمـــا عنصـــران صـــوتيان صـــارخان أديـــا وظـــائف نحويـــة و تعبيريـــة ســـاهمت فـــي إماطـــة اللثـــام عـــن بعـــض المعـــاني المرتبطـــة بنفســـية الشـــاعرة ، كمـــا و جّهـــا معـــاني الأســـاليب الإنشـــائية (النـــداء ، الشـــرط ، الاســـتفهام ، الأمـــر...) ، كمـــا حققـــا الانســـجام الصـــوتي عـــن طريق ربط الصلة بين الصوت المنطوق و الغاية النفسية للشاعرة.

– الجـــزء المنبـــور يتطلـــب جهـــدا عضـــليا زائـــدا ، فهـــو المســـؤول عـــن طـــول أو قصـــر المقطـــع ؛ لأن النبـــر نشـــاط فجـــائي يعتـــري أعضـــاء النطـــق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة.

– النبـــر كملمـــح تميـــزي اســـتعمل كوســـيلة للوقايـــة مـــن تماثـــل المقـــاطع و كسر نمطية التوالي بتنويعها قوة و ضعفا.

– يعـــد التنغـــيم مـــن أهـــم المـــؤثرات الصـــوتية النوعيـــة مســـاهمة فـــي تشكيل الإيقاع من ناحية و في التأثير الدلالي للنص من ناحية ثانية.

– يتضـــح التنغـــيم فـــي الـــنص الشـــعري مـــن خـــلال بعـــض الأســـاليب و التراكيـــب اللغويـــة المنطوقـــة المتمثلـــة فـــي أســـاليب الاســـتفهام و الشـــرط و التوكيـــد و التعجـــب.. كمـــا يتمظهـــر أيضـــا فـــي الحـــالات النفســـية و الشـــعورية كالخوف و الفزع و الفرح و السعادة.

هـــذه هـــي أهـــم النتـــائج و الخلاصـــات التـــي توصـــلنا إليهـــا مـــن خـــلال مـــداعبتنا الحـــرة فـــي فضـــاء هـــذا التشـــكيل الصـــوتي الفســـيح فـــي ديـــوان الشـــاعرة ، و لا نعتقـــد كمـــالا لهـــذا الجهـــد ، فهـــو عرضـــة للجـــدل و النقـــاش بـــل فاتحـــة لمســـاءلات عديـــدة نرجـــو إثرائهـــا مـــن البـــاحثين و المهتمـــين فـــي هذا المجال. و آمل أن أكون قد وفيت و لو بالقليل في هذه الدراسة.

و الله و لي التوفيق.

قائمة المصادر و المراجع

*القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر:

- **أبو علي الحسين (ابن سينا):**

1-أسباب حدوث الحروف ، تح: محمد حسّان الطيّان و يحي مير علم ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، (د،ط) ، (د،ت).

- **عمر بن عثمان بن قنبر(سيبويه):**

2-الكتاب ، تح: محمد عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، (د،ت) ، ج4.

- **أبو الفتح عثمان (ابن جني):**

3-سر صناعة الإعراب ، تح: حسن هنداوي ، (د،ط) ، (د،ت) ، ج1.

- **أبو الفضل جمال الدين (ابن منظور):**

4-لسان العرب ، تح: عبد الله علي الكبير و محمد أحمد حسب الله و آخرون ، دار المعارف ، القاهرة ، (د،ط) ، (د،ت).

- **مجد الدين أبوطاهر محمد بن يعقوب (الفيروز آبادي):**

5-القاموس المحيط ، تح: أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد، دار الحديث ، القاهرة ، (د،ط) ، 2008.

- **محمد أحمد العلوي (ابن طباطبا):**

6-عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار ، مراجعة: نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2005.

- **محمد بن أبي بكر (الرّازي):**

7-مختار الصحاح ، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان ، بيروت، (د،ط) ، 1986.

- **نورة بركان:**

8-ديوان بساتين في حداد ، الجاحظية ، الجزائر ، (د،ط) ، 2011.

ثانيا: المراجع العربية

- **إبراهيم (أنيس):**

9-الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر ، (د،ط) ، (د،ت).

- **إبراهيم (أنيس) و آخرون:**

10- المعجم الوسيط ، دار إحياء التراث العربي ، ط2 ، (د،ت).

- **أحمد (كشك):**

11- من وظائف الصوت اللغوي ، محاولة لفهم صرفي و نحوي و دلالي ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط1 ، 2007.

- **أحمد مختار (عمر):**

12- دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ، (د،ط)، 1997.

- **أحمد محمد (قدور):**

13- مبادئ اللسانيات ، دار الفكر ، دمشق ، ط3، 2008.

- **بسام (بركة):**

14- علم الأصوات العام ، أصوات اللغة العربية ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، (د،ط) ، (د،ت).

- **تارا فرهاد (شاكر):**

15- المستوى الصوتي من الظواهر الصوتية عند الزركشي في البرهان ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2013.

- **تمام (حسان):**

16- مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب ، (د،ط) ، (د،ت).

17- اللغة العربية معناها و مبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1979.

18- اللغة بين المعيارية و الوصفية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط4، 2000.

- **توفيق (شاهين):**

19- علم اللغة العام ، دار التضامن ، القاهرة ، ط1 ، 1980.

- **حازم علي (كمال الدين):**

20- دراسة في علم الأصوات ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 1999.

- **حسام (البهنساوي):**

21- علم الأصوات ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط1 ، 2004.

- **حسن (عباس):**

22- خصائص الحروف العربية و معانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، 1998.

23- حروف المعاني بين الأصالة و الحداثة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د،ط) ، 2000، ص 150.

- **رابح (بن خوية):**

24- في البنية الصوتية و الإيقاعية ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2013.

- **رمضان (عبد التواب):**

25- المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1997.

- **سامية (راجح ساعد):**

26- تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ و السكين " للشاعر: عبد الله حمادي ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2010.

- **صالح سليم عبد القادر (الفاخري):**

27- الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، المكتب العربي الحديث ، (د،ط) ، (د،ت).

- **صباح عطيوي (عبود):**

28- المقطع الصوتي في العربية ، دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2014.

- **عبد الرحمان (تبرماسين):**

29- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2003.

- **عبد العزيز (الصيغ):**

30- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية ، دار الفكر ، دمشق ، (د،ط) ، 1998.

- **عبد القادر (عبد الجليل):**

31- الأصوات اللغوية ، دار صفاء للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، ط1 ، 1998.

32- هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي ، دار صفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2010.

33- علم الصرف الصوتي ، دار صفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2010.

- **غالب فاضل (المطلبي):**

34- في الأصوات اللغوية ، دراسة في أصوات المد العربية ، دائرة الشؤون الثقافية و النشر ، بغداد ، (د،ط) ، 1984.

- **كمال (بشر):**

35- علم الأصوات ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، (د،ط) ، 2000.

- **محمد (الأنطاكي):**

36- المحيط في أصوات العربية و نحوها و صرفها ، دار الشروق العربي ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، (د،ت) ، ج1.

- **محمد علي (عبد الكريم الدّريني):**

37- فصول في علم اللغة العام ، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002.

- **محمد الهادي (الطرابلسي):**

38- خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، (د،ط) ، 1981.

39- تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، (د،ط).

- **محمود (السعران):**

40- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2 ،1997.

- **محمود (عكاشة):**

41- التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دراسة في الدلالة الصوتية و الصرفية و النحوية و المعجمية ، دار النشر للجامعات ، مصر ، القاهرة ، ط1، 2005.

- **مراد عبد الرحمان (مبروك):**

42- من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، عالم الكتب ، القاهرة ، (د،ط) ، 1993.

- **ممدوح (عبد الرحمان):**

43- القيمة الوظيفية للصوائت ، دراسة لغوية ، المعرفة الجامعية ، (د،ط) ، 1998.

- **ميرفت يوسف (كاظم المحياوي):**

44- الدرس الصوتي عند أحمد محمد الجزري ، دار صفاء ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2010.

- **نادية رمضان (النجار):**

45- اللغة و أنظمتها بين القدماء و المحدثين ، تقديم: عبده الراجحي ، جامعة حلوان ، 2004.

- **نور الهدى (لوشن):**

46- مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، المكتب الجامعي الحديث ، (د،ط) ،2008.

ثالثا: المراجع المترجمة.

- **جان كانتينو:**

47- دروس في علم أصوات العربية ، تر: صالح القرمادي ، الجامعة التونسية ، نشريات مركز الدراسات و البحوث الاقتصادية و الاجتماعية ، (د،ط) ، 1966.

- **ماريو باي:**

48- أسس علم اللغة ، تر: أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط8 ، 1998.

رابعا: الرسائل الجامعية.

- **إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب:**

49- البنية الصوتية و دلالتها في شعر عبد الناصر صالح ، دراسة تاريخية و صفية تحليلية ، مذكرة ماجستير ، قسم اللغة و النحو ، الجامعة الإسلامية ، غزة ، 2003.

- **دليلة حيتامة:**

50- دلالة المستويات اللغوية في ديوان بلقاسم مسروق "سأحبك..و لكن بعد حين" مذكرة ماستر ، قسم الآداب و اللغة العربية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2013.

- **والي دادة عبد الحكيم:**

51- النبر و التنغيم في اللغة العربية ، دراسة و صفية وظيفية ، مذكرة ماجستير ، معهد اللغة العربية و آدبها ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، 1998.

- **نوارة بحري:**

52- نظرية الانسجام الصوتي و أثرها في بناء الشعر ، دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة " و الموت اضطرار" للمتنبي ،

أطروحة دكتوراه ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2010.

- **سامية راجح:**

53- أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر " عبد الله حمادي " ، أطروحة دكتوراه ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة ، 2012.

خامسا: الدوريات.

- **ليلى سهل:**

54- << التنغيم و أثره في اختلاف المعنى و دلالة السياق >>، مجلة كلية الآداب و اللغات ، بسكرة ، الجزائر ، 2010 ، ع7.

- **محمد جعفر:**

55- << المستوى الصوتي >>، مجلة كلية الآداب ، دار الورقة ، القادسية ، 2007 ، ع6.

- **محمد فريد أحمد:**

56- << ظاهرة الثقل و الخفة دراسة لغوية >> ، مجلة علوم اللغة ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، 2007 ، ع4 ، مج10.

فـــــــهـــــــرس

مقدمة..... أ – د
مدخل..... 6-10
مفهوم التشكيل الصوتي..... 6
التشكيل لغة..... 6
التشكيل اصطلاحا..... 7
الفصل الأول: التشكيل الصوتي للصوامت و الصوائت
أولا : مخارج الأصوات و صفاتها..... 12
1/ مخارج الأصوات..... 12
2/ صفات الأصوات..... 15
أ/ الأصوات المجهورة..... 16
ب/ الأصوات المهموسة..... 27
ج/ الأصوات الانفجارية..... 35
د/ الأصوات الاحتكاكية..... 43
ثانيا: الصوائت و دلالة كمياتها..... 53
1/ الصوائت القصيرة و دلالتها..... 55
2/ الصوائت الطويلة و دلالتها..... 61
الفصل الثاني: جماليات الفونيمات فوق التركيبية
أولا: هندسة المقاطع الصوتية..... 65
1/ مفهوم المقطع الصوتي..... 65
أ– لغة..... 65
ب– اصطلاحا..... 66
2/ أنواع المقاطع الصوتية..... 68
ثانيا: النبر و أنواعه..... 83
1/ مفهوم النبر..... 83
أ– لغة..... 83
ب– اصطلاحا..... 84

2/ أنواع النبر..... 87
ثالثا: التنغيم..... 99
1/ مفهوم التنغيم..... 99
أ- لغة..... 99
ب- اصطلاحا..... 100
2/ أنواع التنغيم..... 106
خاتمة..... 120
قائمة المصادر و المراجع..... 124
فهرس..... 133

ملخص:

تناولنا في موضوع مظاهر التشكيل الصوتي في الخطاب الشعري ديوان "بساتين في حداد" لنورة بركان أهم التنوعات الصوتية في الكلام الإنساني ، ذلك أن كلام أيّ لغة من اللغات ليس مجموعة من الأصوات المفردة –أي ما يتعلق بالمخارج و الصفات – لأن الإنسان لا يتلفظ بأصوات مستقلة كل منها قائم بذاته ، بل يتكلم كلمات و جملا و فقرات. لهذا أضاف البحث الصوتي الحديث معرفة بحقائق صوتية تتجاوز الأصوات المفردة إلى علاقاتها في بنية اللغة ؛ أي داخل السياق و من أهم هذه الحقائق معرفة المقاطع الصوتية و النبر و التنغيم وهي تمثل مظاهر التشكيل الصوتي.

سعت هذه الدراسة إلى الولوج في عالم الخطاب الشعري عند " نورة بركان " من خلال بنائها اللغوي ، هذا و قد أبان البحث عن قدرتها على استغلال عطاءات اللغة من حيث أصواتها المفردة و تراكيبها السياقية في التعبير عن عالمها و تجسيد تجربتها الشعرية ، و أن يكسب خطابها حيوية و فاعلية و قدرة على التأثير في الآخرين.

Résumé

Dans cette recherche sur les phénomènes phonologiques du discours poétique chez la poétesse « **NORA BERKANE** » dans son recueil « **des jardins en deuil** » , on a étudié les variations phonologiques dans le discours humain. en effet , n'importe quel discours d'une langue n'est pas un ensemble de voix indépendantes mais il rassemble des mots des phrases et des paragraphes.

Or, la recherche sur la phonologie moderne a dépassé les voix indépendantes pour mettre l'accent sur leurs relations linguistiques c'est-à-dire aborder le contexte .pour cela, on dit que ces phénomènes ne concernent pas que les caractéristiques mais c'est l'aspect contextuel qui prime.

Notre recherche a tente de penetr&.