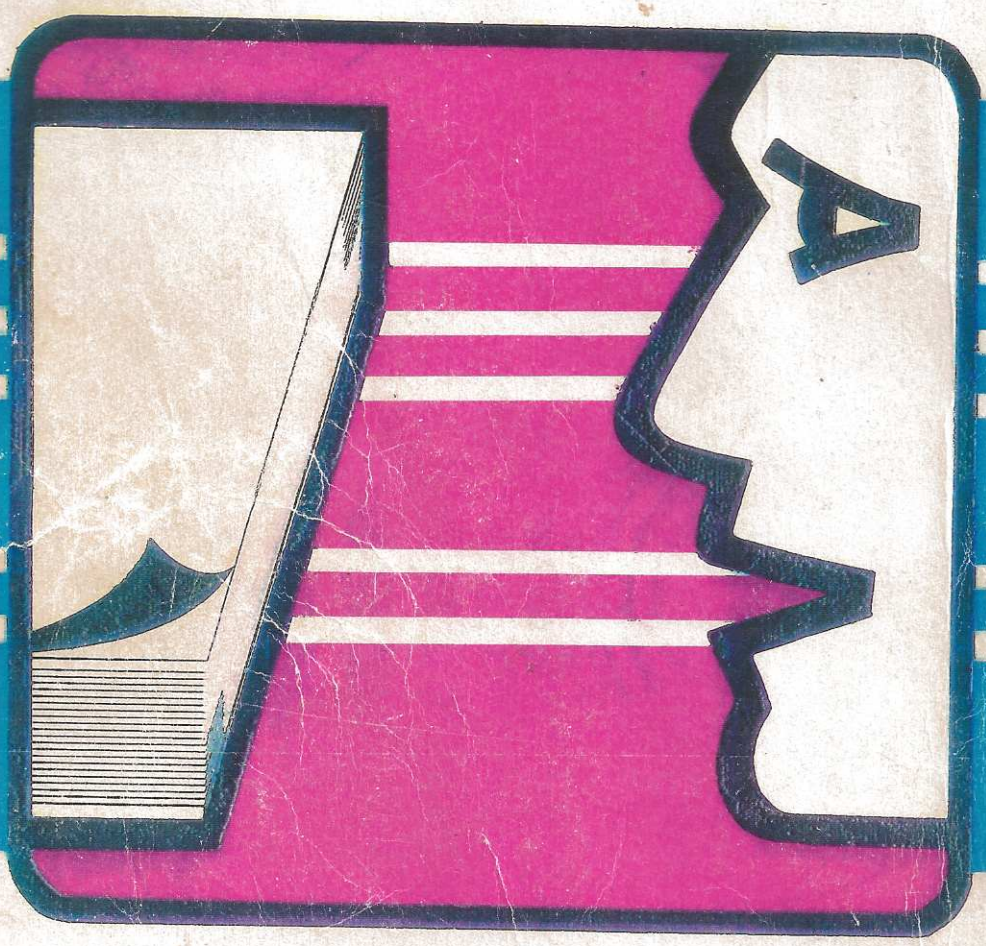
من الصوت إلى النص

نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري



دكتور
مراد عبد الرحمن مبروك

من الصوت إلى النص

نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري

دكتور

مراد عبد الرحمن مبروك

كلية الآداب - جامعة القاهرة

(فرع بني سويف)

١٩٩٣

عالم الكتب

٣٠ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة - ت: ٣٩٢٦٤٠١

المحتويات

النص	الصفحة
مقدمة	أ
المبحث التنظيري	١
١ – المؤثرات الصوتية النوعية وأثرها الإيقاعي في النص الشعري	١
١ – ١ مفتتح	١
١ – ٢ الصوت الدال عند اللغويين والنقاد العرب القدامى	٢
١ – ٣ الصوت الدال عند اللغويين والنقاد الأوربيين المحدثين	٧
١ –٤ الصوت الدال عند اللغويين والنقاد العرب المحدثين	١٧
١ – ٥ مفهوم المؤثرات الصوتية النوعية وجوانيها الإيقاعية	٢٤
٥ – ١ الجهر والهمس	٢٧
٥ – ٢ الأصوات الانفجارية والاحتكاكية	٣١
٥ –٣ المقطع الصوتي	٣٢
٥ –٤ النبر	٣٥
٥ –٥ التنغيم	٣٩
٥ –٦ المفصل	٤٣
٥ –٧ الموسيقى الشعرية	٤٥
٥ –٨ الجناس الصوتي	٤٦
٥ –٩ المؤثرات الصوتية وجماليات الإيقاع	٤٨
٢ – التشكيل السياقي للنص الشعري	٥٠
٢ – ١ المفهوم وأنماط السياق	٥٠
٢ – ٢ سياق الكلمة ونسق النص	٥٣
٢ –٣ سياق الجملة وتركيب النص	٦٤
٢ –٤ سياق الصورة وتشكيل النص	٧٢
٣ – دلالة النص والرؤية الكلية	٩٢
٣ – ١ المفهوم	٩٢
٣ – ٢ أنماط الدلالة	٩٤
٢ – ١ الدلالة الكلية الظاهرة	٩٤
٢ – ٢ الدلالة الكلية المضمرة "التأويلية"	٩٥

هوامش المبحث التنظيري ١٠٢
المبحث التطبيقي ١١٧
مفتتح ١١٨
١ – المؤثرات الصوتية النوعية وأثرها الإيقاعي في القصيدة ١١٩
١ – ١ أسس تحليل النص ١١٩
١ – ٢ التحليل الطيفي للنص..... ١٢٣
١ –٣ الكتابة الصوتية للنص..... ١٤١
١ –٤ المتغيرات الصوتية والتأثير الايقاعي ١٨٨
٤ – أ-المقاطع الصوتية والتأثير الايقاعي والدلالي ١٨٩
٤ – ب النبر والإيقاع في النص ١٩٧
٤ – جـ المفصل والأثر الدلالي في النص ١٩٩
٢ – التشكيل السياقي للنص ٢٠٢
٢ – ١ سياق الكلمة والصيغ الدلالية للنص ٢٠٢
٢ – ٢ سياق الجملة والمستويات التركيبية للنص ٢١٢
٢ –٣ سياق الصورة وتشكيل النص ٢١٨
٣ – الدلالة الكلية للنص الشعري ٢٣٨
٣ – ١ الدلالة الكلية المضمرة ٢٣٨
٣ – ٢ الدلالة الكلية للنص والرؤية الشمولية ٢٤٤
هوامش المبحث التطبيقي ٢٤٨
الخاتمـــة ٢٥٢
المصادر والمراجع ٢٥٩

مقدمة

(١)

إن أشق ما يواجه الباحث عن نسق منهجى علمى فى دراسة النص الأدبى وبخاصة النص الشعرى هو غياب النظرية السياسية التى تؤدى بدورها إلى غياب النظرية الأدبية والنقدية وإلى تداخل المعايير فى نقدنا العربى المعاصر، وبخاصة الدراسات التى اتخذت النص محورا جوهريا لها. الأمر الذى أدى فى كثير من الأحيان إلى عزل النص عن محتواه، وإلى عزله عن التراكيب الاجتماعية التى أنتجته. بل أدى الأمر فى بعض الأحيان إلى عزل التنظير عن التطبيق، وإلى جمع أشتات متناقضة فى النص وحشدها فى الدراسة النقدية، دون توافق موضوعى بين عناصرها.

كما أن اللهاث خلف بعض الأسس النقدية الأوروبية المطبقة على نصوص أدبية أجنبية قد لايتوافق مع مقتضيات النص الأدبى العربى لاختلاف طبيعة كل لغة عن الأخرى، فلكل لغة خصائصها اللغوية من حيث الصوت والصرف والتركيب والدلالة. وبالتالى فإن استعارة قوالب نقدية جاهزة ومحاولة اقحامها على النص الأدبى العربى، يعد فى بعض الأحيان ضربا من التكلف والافتعال.

ومن هنا جاءت محاولة البحث عن نسق منهجى علمى وشمولى يعيننا فى دراسة النص الشعرى. ويستند إلى حد كبير إلى فكرنا النقدى واللغوى ويفيد من الدرس النقدى الأوربى بالقدر الذى يتوافق مع خصائص ومقومات نصوصنا الأدبية العربية.

ولذلك جاء اختيارنا لهذه الدراسة "من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى" مجرد محاولة لتتبع دراسة النص الأدبى -وبخاصة الشعرى- تبدأ بالصوت -الذى يمثل أصغر الوحدات النصية- مرورا بسياق الكلمة والجملة والصورة وتنتهى بالدلالة الكلية للنص.

وبرغم أن هذه الطريقة تتوافق مع مكونات النص الأدبى عامة، إلا أن تطبيقها على الشعر يعد لازمة أساسية فى هذا البحث لأن القصيدة الشعرية أكثر الأجناس الأدبية توافقا مع دراسة الصوت.

(٢)

والبحث عن نسق منهجي علمي لدراسة النص الأدبي مطلب ضروري يقتضيه الدرس النقدي المعاصر بعد أن فرضت المعايير العلمية الخالصة أسسها على معظم العلوم الإنسانية. وأصبح العلم يقتحم شتى مناحي المعرفة الإنسانية، وهذا بدوره يثري الحركة النقدية ويذيب الهوة بينها وبين العلوم المعيارية والتطبيقية، ويفتح آفاقا رحبة لكشف دلالات النص الشعري كشفا علميا لايخضع للأهواء الذاتية. بل يقوم على أسس علمية خالصة، مما يجعل المعيار النقدي أقرب إلى الموضوعية العلمية منه إلى التحليل الذاتي، الذي يختلف معياره من دارس لآخر.

وبرغم أننا لسنا بصدد العرض التاريخي للنقد العلمي، إلا أننا لانغفل بعض المحاولات الرائدة التي قام بها الجاحظ في العملية الإحصائية التي أجراها على بعض الخطب والرسائل، وتوصل من خلالها إلى أكثر الحروف ترددا في النص. لكن هذه المحاولة الأولية لاتخلو من مزالق التجريب الأولى إلا أننا لانعنى بهذا العرض التاريخي. قدر عنايتنا بالحاجة إلى تصور منهجي علمي يعنى بدراسة النص الأدبي دراسة عصرية شمولية، لاتسرف في جانب واحد وتغفل الجوانب الأخرى.

* وقد فطن إلى أهمية الأسس المنهجية العلمية في دراسة النص الأدبي العديد من النقاد الأوروبيين، الذين رأوا ضرورة تقنين الدراسة النقدية بدلا من تركها للأهواء الذاتية للناقد نفسه. ومنهم "جوناثان كولر" الذي رأى في كتابه "المكونات البنائية" أن المهمة الحقيقية للنظريةتتمثل في تقديم إطار منطقي صحيح أو نظام للتبصرات التي ينبغي على القارىء "الحاذق" أن يصل إليها ويراجعها في ضوء إدراكه، ووعيه بالملاءمة والمطابقة والاتصال بالموضوع، وتقوم دعوى كولر في أساسها على أن نظرية البنائية إنما تقدم قالبا تنظيميا للإدراكات التي قد تبدو بغير هذا القالب مجرد إدراكات تعتمد على حاسة التمييز الشخصية عند الناقد نفسه."[١]

---

(١) كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة د. صبري محمد حسن، ص٢٣، دار المريخ، الرياض سنة ١٩٨٩.

وبرغم الأسس العلمية التى يعتمد عليها كولر فى تفسير النص إلا أنه ينطلق من التراكيب اللغوية فقط ويجعل كل اهتمامه متمركزا حول التراكيب اللغوية التى تتم برمجتها فى الذهن البشرى، وهذا يعد قيدا ثقيلا على حرية الكتابات النقدية. لأن هذه النظرية بهذا المفهوم عند كولر تبحث عن بنائيات ثابته تعكس طبيعة الذكاء البشرى نفسه، وبرغم أن هذه الرؤية مجرد وحدة من وحدات تفسير النص الأدبى، إلا أنها ترتبط بالنشاط الذهنى وعلاقته بالمعنى والتركيب، دون أن تتجاوزه إلى وحدات بنائية ودلالية أخرى. فالنص ليس مجرد معان ثابته متمركزة فى الذهن فحسب، لكنه نسق متكامل ومترابط من النشاط الذهنى والأصوات والكلمات والجمل والصور والدلالات.

* وهذا المفهوم يقترب من مفهوم دى سوسير Ferdinad de saussure الذى يرى "أن معرفتنا بالكون معقدة ومتداخلة الشكل، وأن اللغة هى التى تحدد حال المعرفة، لأن اللغة هى التى تمثل تلك الحالة من المعرفة... ومن رأى دى سوسير أن المعانى ترتبط بنظام من العلاقات والاختلافات، هو الذى يحدد كلا من عاداتنا الفكرية والإدراكية. وبغض النظر عن أن اللغة مرآة عاكسة أمينة، فهى تحمل معها شبكة شاملة ومعقدة من الدلالات الثابتة المستقرة"(٢)

وبرغم العلاقات الترابطية والسياقية التى توصل إليها دى سوسير والتى أسهمت فى تفسير المعنى، إلا أنها ركزت على الجانب اللغوى بشقيه الصوتى والكتابى، دون أن تحوى الوحدات الأخرى التى تعين فى تحليل النص الأدبى كالدلالة الكلية للنص أو الرؤية الشمولية. لكن هذا لاينفى إفادة البنائيين من أطروحاته اللغوية.

وجاءت "محاولات رولاندبارت (Rolandbarthes) أيضا فى تحليل النص الأدبى قريبة من محاولات دى سوسير وكولر إذ أن "بارت" شأنه فى ذلك شأن بعض الكتاب الآخرين كانوا يهدفون بكتاباتهم إلى معالجة النص معالجة علمية كاملة على أساس من نظرية دى

---

(٢) انظر: نفسه ص٢٧-٢٨، وللمزيد حول هذه القضية انظر: دى سوسير، دروس فى الألسنية. تعريب صالح الفرماوى، ص١٨٦ وما بعدها، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس سنة ١٩٨٥، وانظر. محور التشكيل السياقى للنص الشعرى فى هذه الدراسة.

سوسير فى علم اللغة وعلى أساس أيضا من نظرية الأنثروبولوجيا البنائية التى وضعها كلود ليفى شتراوس (Cloude levi strauss). وقد برزت تلك المطامح نتيجة لكلام البنائيين واسع الانتشار عن النقد بأنه هو "ما وراء اللغة" metalanguage الذى ينظم الأكواد والأعراف فى جميع النصوص الأدبية ...كما يرى أن اللغة الطبيعية -بما فى ذلك أيضا المعنى "الضمنى" - إنما تخضع أيضا لوصف ماوراء اللغة الذى يعمل على أسس علمية موفرا بذلك "نظاما ثانويا من مستويات الفهم، ومن الواضح أيضا فى رأى بارت أن علم السيميولوجية يجب أن يكون مثل "ماوراء اللغة" والنظام هو الذى تعبر عنه بالمدلول من خلال ما وراء اللغة فى السيميولوجية."(٣)

وبرغم الأسس العلمية التى اعتمد عليها بارت فى درس السيميولوجيا من حيث اقتراب النص من ذاته وانحصار الأثر الأدبى فى المدلول، واقتران المدلول بنوعين من الدلالة هما: الظاهر والخفى، واقراره بموت المؤلف فى النص."(٤) إلا أن هذه الأسس لاتشكل الرؤية الشمولية فى فهم النص، فالنص مجموعة من التراكيب الصوتية والصرفية والتركيبية والصورية والدلالية، وجميعها تتضافر لتشكل الدلالة الكلية والرؤية الشمولية للنص. ولانستطيع أن ننفى المؤثرات الخارجية التى تساعد فى تشكيل النص، والإغراق فى الجانب الشكلى لايفى بكل مقتضيات النص. لكن محاولات بارت تعد خطوة متقدمة أيضا فى تطبيق المعايير العلمية على النص الأدبى.

وتقدمت محاولات جاك دريدا (Jacques Derrida) تقدما ملحوظا فى دراسة النص الأدبى -على أسس علمية لاتقل عن منطقية العلوم الفلسفية. فقد أحرز تقدما فى مجالات الأسس العلمية لدراسة النص الأدبى، معتمدا على حل التناقض الظاهرى بين اللغة المكتوبة والمنطوقة فيرى أن تشكيل الجملة الناتج عن الكتابة يحدث عندما تتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشعرية للنص. ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية فتتحول الكتابة

---

(٣) انظر: كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة ص٣٥ ٣٦. وانظر: بارت درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى، ص٦٠ ٦١.

(٤) انظر: رولان بارت. درس السيميولوجيا. ص٦١ ٨١.

لتصبح هى القيمة الأولى هنا وهكذا تتجاوز الكتابة حالتها القديمة من حيث كونها حدثا ثانويا يأتى بعد النطق. والكتابة عنده تحل محل النطق وبذلك تصبح اللغة نفسها تولدا ينتج عن النص. والكتابة ليست وعاء لشحن وحدات معدة سلفا، وإنما هى صيغة لانتاج هذه الوحدات وابتكارها وبذلك يعتبر أن الكتابة تستند إلى ركيزتين: إحداهما: تعتمد على التمركز المنطقى وهى التى تسمى الكتابة كأداة صوتية أى أبجدية خطية هدفها توصيل الكلمة المنطوقة ، وثانيهما هى الكتابة النحوية، أى أن دريدا يركز على جماليات النص من خلال اشتراك بلاغيات الجملة مع تراكيبها، بل إن الكتابة عنده تقف ضد النطق وتمثل عدمية الصوت. وهكذا نجد أن النقد والفلسفة وعلم اللغة والأنثروبولوجيا، أو إن شئت فقل سلسلة العلوم الإنسانية بكاملها تخضع للتقويم النقدى القاسى الذى تطرحه مقالات دريدا النقدية، بل إنه جعل ناقد الأدب على قدم مساواة مع الفيلسوف"(٥) ومهما يكن الخلاف حول مفهوم دريدا للغة المكتوبة والمنطوقة والأسبقية التاريخية بينهما، واختلاف بعض النقاد(٦) واللغويين حول هذا المفهوم فإن ما يعنينا هو المعيار العلمى لدراسة النص الأدبى. وقد حاول دريدا الاقتراب بالدراسة النقدية من الدراسات المنطقية الفلسفية فضلا عن أنه عنى بالجمل والاستعارات والصور البلاغية فى النص وتوضيح الطريقة التى تدعم بها هذه الاستعارات بنية كاملة قوية من الافتراضات والمعطيات، بل إنه يرى أن التمركز الصوتى يرتبط ارتباطا وثيقا بالبنية التحتية للمعطيات فى النص. ولذلك يقول دريدا:"نظام اللغة الذى يرتبط بالكتابة الأبجدية -الصوتية هو ذلك النظام الذى يتحقق فيه ميتافيزيقا

---

(٥) للمزيد انظر: كريستوفر نوريس: مرجع سابق ص٥٦ ٦٣، وانظر أيضا بحث "البنية، اللعبة، العلامة في خطاب العلوم الانسانية لجاك ديريدا، ترجمة وتقديم د. جابر عصفور "فقد أشار إلى تدمير نزعة مركزية الصوت وتأكيد معنى الكتابة من حيث هي "نقش" مكتوب تنطوي سياقاته على اختلافات مرجأة" فصول مج١١ ع٤ شتاء ١٩٩٣.

(٦) يرى بارت عكس هذا المفهوم حيث يقول:"لاتوجد اللغة بصورة مناسبة إلا فى "الجماهير المتكلمة" ولايستطيع المرء تناول الكلام إلا بالاقتراب من اللغة ولكن على العكس من ذلك، اللغة لاتتيسر إلا من بداية الكلام، أما من الناحية التاريخية فإن ظواهر الكلام تسبق ظواهر اللغة لأن الكلام هو الذى ينشىء اللغة، ومن ناحية الوراثة، فإن اللغة تتكون فى الفرد من خلال تعلمه من الكلام البيئى." نفسه ص٧٣.

التمركز المنطقى التى تحدد معنى الكينونة على أنه الحضور."[٧] ويتضح مدى عناية دريدا بنمط اللغة الصوتية المكتوبة وأثرها فى كشف جوانب النص وتحليل أبعاده. ويشير هسرل أيضا إلى أهمية الدراسة العلمية الموضوعية القائمة على البرهان والحجج عند دراستنا لنص من النصوص يقول:"إن الأساس الحقيقى للمعرفة هو ذلك الموقف الذى يقضى بعدم قبول أى شىء بدون إثبات أو برهان، وبذلك يمكن تعليق وعزل جميع الأفكار والمعطيات التى قد تكون من نابجات الاخداع والتضليل."[٨]

ويتضح هنا مدى عناية هسرل بالأسس العلمية الموضوعية فى دراسة النص. وتعد خطوة متقدمة أيضا فى حقل الدرس الفلسفى والنقدى ويخلص من هذه الأسس العقلية إلى نوعين من الإشارة هما: الإشارة الموحية والإشارة التعبيرية. الأولى: تخلو من القصد التعبيرى وتعمل كعلامات فى إطار نظام له معنى عرفى، والثانية: تعنى بالمعنى المقصود فى النص. وبرغم ذلك تظل رؤية هسرل مستندة إلى التراكيب اللغوية دون أن تتجاوزها إلى الرؤية الشمولية للنص.

وبرغم اعتماد هؤلاء النقاد على الأسس العلمية الموضوعية في دراسة النص الأدبي، إلا أنه يمكن القول: إن لكل لغة مبناها ومعناها وخصائصها المميزة لها. والتعامل مع النص هو تعامل مع اللغة التى كتب بها هذا النص، وتأويل كل النصوص فى كل اللغات بطريقة واحدة أمر يبدو فيه بعض الافتعال. ولذلك فإن المدخل لدراسة النص يحتاج إلى وقفة مطولة أمام المعايير اللغوية التى كتب بها هذا النص.

(٣)

وهذه النظريات النقدية التى تقوم على أسس علمية موضوعية قد سبقت بمذاهب فلسفية تتوافق وهذه الرؤية النقدية، فقد سبق البنائية -على سبيل المثال- فلسفة "كانت" Kant العقلية والمنطقية وتحرير الفلسفة من مذهب الشك الراديكالى المتطرف، وواكب المنهج التاريخى الفكر الوضعى عند أوجست كونت، كما أن النقد المضمونى واكبه الفكر

---

(٧) نفسه ص٧٧.

(٨) نفسه ص١٠٤.

الماركسى. وهكذا تحتاج الطريقة العلمية الجادة إلى فلسفة فكرية تتوافق معها حيث "يحتاج العلم المنضبط إلى أن تكون له فلسفة، وموضوع ومنهج يشتمل على معايير موضوعية للقياس والوصف والاستنباط. ومن ثم لابد لدراسة الأدب من استيفاء هذه الشروط التى تكون جديرة بأن تحتل مكانها بين العلوم."(٩)

والتعامل مع النص يحتاج إلى تصور نظرى يستمد منه قدرته على الفعل وطاقته على الانجاز، "فالتعامل مع الأدب يحتاج إلى نظرية فى الأدب، وإبراز جمال نص ومواطن الحسن فيه، لابد أن ينهض على نظرية فى الجمال، وتصور لمبتدأ النص ومنتهاه فى علاقته بصاحبه، وعلاقته بالعالم، وعلاقته بمتسهلكه، وعلاقته بذاته من جهة أنه بنية مقدودة من مادة مفعمة بالمعنى تنهض فى قاع كل وحدة من وحداتها ذاكرة تاريخية، لايقدر أحد على حجبها أو إقصائها."(١٠)

ومن ثم فإن تعاملنا مع النص يقتضى تصورا نظريا شموليا وعلميا ثم الانطلاق من هذا التصور النظرى إلى الجانب التطبيقى الذى يتوافق والرؤية الشمولية للنص، لذلك فإن دراستنا للنسق المنهجى العلمى لدراسة النص الأدبى من الصوت إلى الرؤية الشمولية للنص قد تتوافق فى بعض عناصرها مع بعض أسس الوضعية المنطقية التى تقوم على المعايير العلمية والموضوعية، إذ أنها كانت صدى للمنهج العلمى الذى عبر عنه كل من بوانكاريه Poinacre ودوهم Duhem واينشتاين Einstein ونتيجة لازدهار المنطق الرمزى على يد كل من بيانو Peano وفريجة Frege ورسل Russell ووايتهيد Mhitehead"(١١) ومن ثم فإن الوضعية المنطقية اتجهت صوب المعرفة العلمية والميل إلى النتائج اليقينية القائمة على التجريب، وتبدو اللغة هى محور الوضعية، وبخاصة اللغة الدالة على معيار رمزى. إذ أن اللغة كلها رمز كما أن الإنسان حيوان رامز. والمهمة الوحيدة للفلسفة هى العمل على ربط اللغة بالتجربة ربطا علميا، وصياغة الواقع الخارجى صياغة منطقية. ولاسبيل إلى

---

(٩) د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية احصائية ص٢٧.

(١٠) حمادى صمود: فى مقتضيات التعامل مع النص، علامات فى النقد الأدبى، ص٢٠، سبتمبر ١٩٩٢.

(١١) د. زكريا إبراهيم: دراسات فى الفلسفة المعاصرة ص١٩٦.

تحقيق هذه الغاية إلا عن طريق التسلح بأسلحة التحليل المنطقى من أجل صيغ التفكير الفلسفى بخصائص المعرفة العلمية، ألا وهى :الوضوح: والاتساق الباطنى، والقابلية للفحص، والتكافؤ، والدقة والموضوعية، ولما كانت لغة الحياة العادية مليئة بالغموض والالتباس فى حين أن المثل الأعلى للعلم هو الدقة والوضوح، فإن على الفلسفة أن تحاول التمييز بين الغامض والواضح، وأن تقوم بتحليل العلاقات الخارجية القائمة بين المعانى حتى تتوصل عن هذا الطريق إلى القضاء نهائيا على المشكلات الزائفة والمفاهيم الخاوية، والقضايا الكاذبة."(١٢)

ومن ثم فاللغة النقدية لابد أن تقوم على مفاهيم واضحة بعيدة عن التهويمات. حتى نتوصل من خلال هذه اللغة إلى أحكام نقدية واضحة بعيدة عن الزيف والمراوغة.

كما أن الموضوعية العلمية تقتضى دراسة النص دراسة شمولية من بدايته إلى منتهاه ومن شتى الجوانب والدلالات المتعلقه، دون أن يكون التركيز على جانب معين دون الجوانب الأخرى. كما أن الطريقة العلمية الموضوعية فى دراسة النص الأدبى تعتمد على اللغة فى المقام الأول. وهذا يتوافق مع تراثنا النقدى الذى أولى عناية كبيرة بالجانب الشكلانى، لكننا لانقف عند حد التراكيب اللغوية الشكلانية، بل نتجاوزها إلى دلالاتها الكلية الاجتماعية والنفسية والسياسية والحضارية والثقافية بغية تفجير الطاقات الكلية للنص الشعرى. كما أن تراثنا النقدى يتوافق إلى حد كبير مع المنطقية العقلية فى تحليل النصوص الشعرية، وفى دراسة الأصوات والتراكيب اللغوية والصرفية. وفكرنا النقدى والحضارى لايتنافى مع الموضوعية العلمية؛ لذلك فإن هذا النسق المنهجي فى تحليل النص الأدبى يعد امتدادا لتراثنا النقدى الذى يرتكز ارتكازا كليا على الجانب اللغوى من ناحية، وعلى التطورات النقدية المعاصرة التى تتوافق وطبيعة واقعنا اللغوى والحياتى المعيش من ناحية ثانية. كما أن العلم الإنسانى بما فيه المناهج النقدية والفلسفية موروث بعضها عن بعض ومكمل بعضها للبعض ومتمم بعضها للآخر، ولاتوجد نظرية نقدية أو فلسفية نشأت من عدم.

---

(١٢) د. زكريا إبراهيم: المرجع السابق ص٢٨٤ ٢٨٥.

وبرغم أن والوضعية المنطقية قد وقفت وقفات مطولة أمام الجانب اللغوى فى النص الأدبى، وبرغم أنها أقرب الأفكار الفلسفية إلى تفسير النص الشعرى تفسيرا لغويا موضوعيا. إلا أنها أسرفت فى الجانب اللغوى الشكلانى دون أن تتجاوزه إلى الرؤية الشمولية، التى تفجر الطاقات الدلالية للنص.

فعلى المستوى اللفظى استبعدت الألفاظ المعنوية والعبارات المجردة واعتبرتها مطية الزيف والتضليل(١٣). وبالتبعية فالنص الأدبى أو النقدى لانستطيع أن ننقحه من المستويات التجريدية لنجعله يقتصر على المستوى التجسيدى، لكن هذه المستويات تتضافر معا لتشكل المعنى اللغوى الكلى، أما كونها رفعت من شأن اللغة واعتبرت أن الإنسان حيوان رامز واللغة كلها رمز فهذا أمر يقره أيضا الجانب الموضوعى للغة النصية، شريطة أن تشمل اللغة المستويين التجريدى والتجسيدى ولاتقف عند جانب واحد وتترك الآخر، كما أن المستويات اللغوية سواء منها الذهنية أو اللفظية أو الكتابية أو التركيبية إنما هى نسيج متضافر دال ورامز للذات الإنسانية. فضلا عن أنها ربطت اللغة بعلم السيمياء" وهذا العلم أيضا أقرب العلوم إلى تفسير النص الشعرى وبخاصة من ناحية الدلالة: Semantics والنظم Syntax، والزريعة Pragmatics أو أثر اللغة فى المتلقى. لكنه شأن معظم الدراسات النقدية يقف عند الجانب الشكلانى الخالص للغة. ولايتجاوزه إلى الدلالة الصوتية أو الدلالة الكلية التأويلية التى يطرحها النص خارج مدار المعنى المعجمى للغة. "وإذا كانت الوضعية المنطقية قد قسمت القضايا إلى قضية صحيحة وقضية زائفة Pseudo-statement وجعلت القضية الصحيحة منطلقة من المنطق الرياضى عند بعض الوضعيين المنطقيين أو المنطق الفيزيائى عند غيرهم، فإنها جعلت قضايا الأدب زائفة."(١٤)

وهذا يرجع إلى حرص الوضعية المنطقية الشديد على التفريق بين ما هو منطقى علمى كلغة العلم وما هو انفعالى عاطفى كلغة الأدب، وبرغم اقرارنا ببعض جوانب هذا

---

(١٣) انظر: Morris, Charles, Foundations of the theory of signs.university of chicago, U.S.A., 1953., P.1

(١٤) د. نصرت عبد الرحمن: فى النقد الحديث، ص٢٢. مكتبة الأقصى -عمان- الأردن سنة ١٩٧٩.

التصور وبخاصة فى العملية الإبداعية إلا أننا نظن أن اللغة النقدية الأدبية الجادة التى تحرص على الموضوعية العلمية وتستند إلى البراهين المنطقية، وتستخدم تقنيات العلم ووسائله اليقينية إنما هى لغة علمية لاتقبل الزيف أو التضليل. ومن الجوانب الايجابية التى حرصت عليها الوضعية المنطقية أيضا فى تفسير النص ارتباط الصورة بالحواس الإنسانية ومدى تأثيرها فى تشكيل المعنى. إذ أن الصورة فيها صورة ذهنية تحمل معنى مارسم فى الذهن وتكون مطابقة للوجود الخارجى. وبرغم أن الصورة بهذا تعيننا فى تفسير النص الأدبي إلا أنها لاتكشف كل جوانب الصورة التى تعتمد على التذكر والحواس والتخيل والترابطات الذهنية والترابطات السياقية كى تبدو متكاملة فى النص الأدبى، لأن النص الأدبى وبخاصة الشعرى لابد من الوقوف عند كل مكوناته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية والصورية، ليصل إلى الرؤية الشمولية للنص، ولينفتح على العالمين: الداخلى والخارجى.

والوضعية المنطقية برغم أنها أقرب المفاهيم والفلسفات إلى اللغة الموضوعية وإلى جوهر هذه الدراسة إلا أن انغلاقها حول دراسة اللغة دراسة شكلانية، وإلى وصفها اللغة الأدبية بأنها انفعالية مضللة وزائفة متجاهلة اللغة النقدية المعيارية القائمة على أسس منهجية وعلى قياسات منطقية يعد ضربا من الإغراق فى المنطقية البحتة التى لاتنفتح على المعايير العلمية الأخرى. وبخاصة إذا علمنا أن الأسس النقدية المعاصرة أفادت من الرياضيات والاحصاء والفيزياء والأجهزة الصوتية اللغوية المتقدمة، كأجهزة النطق الصوتى "الاثوجراف"، والسبكتروجراف، وجهاز التنغيم وغيرها من وسائل التقنيات العلمية الحديثة.

وإذا كان النقد قد أفاد من هذه التقنيات الحديثة فبالتبعية تصبح اللغة النقدية لغة علمية معيارية بعيدة عن الزيف والتضليل. وأقرب إلى تفسير جماليات النص على أسس علمية موضوعية.وقد اعتمدت هذه الدراسة إلى حد كبير على وسائل التقنيات الحديثة وخاصة في دراسة الصوت والإيقاع الصوتي للقصيدة.

(٤)

ونخلص من هذه الأطروحات إلى أن معظم الفلسفات المعاصرة التى واكبت

الحركات النقدية الأوروبية، قد جعلت العلم أساسا جوهريا من أسس النظريات النقدية، الشيء الذى جعل العديد من الدراسات النقدية الأوربية تميل إلى استخدام أسس التحليل الفيزيائى والإحصائى الرياضى فى دراسة الظواهرة الأسلوبية للنص، نجد ذلك فى العديد من الدراسات البنيوية، والأسلوبية واللغوية، والنصية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسات العلمية محورها الجوهرى هو النص الأدبى أو لنقل "اللغة الأدبية" واللغة برغم اتفاقها فى المفهوم العام إلا أن لكل لغة خصوصيتها ومبناها المقترن بمعناها ومن ثم فاستخدام قوالب نقدية لغوية أوربية جاهزة ومحاولة الصاقها بالنص الأدبى العربى أمر فيه بعض الافتعال العلمى.

وليس معنى هذا أننا نوصد الأبواب أمامها لكننا نتعمق فى أسسها وأبعادها تعمقا جادا ونستخلص منها ما يتوافق مع طبيعة اللغة الأدبية النصية التى نطبق عليها الأسس الملائمة التى تتوافق بدورها مع طبيعة الواقع الذى أفرز هذا النص الأدبى.

فبعض الدراسات الأوربية النقدية مثلا أفادت من النبر كظاهرة صوتية فى النص الأدبى، لأن النبر فى الانجليزية يمكن أن يغير معنى الكلمة من اسم إلى فعل لكنه فى العربية يقف عند حد تأكيد المعنى من كلمة لأخرى داخل بنية الجملة نتيجة تغير موقع النبر من مقطع لآخر أو من كلمة لأخرى.ومثل هذه الخصوصية اللغوية-على سبيل التمثيل- من لغة لأخرى لاتحتاج إلى قوالب نقدية جاهزة تطبق على كل اللغات، بقدر ما تحتاج إلى تعمق فى طبيعة اللغة النصية التى هى موضع البحث والدراسة.

ولما كان النص الأدبى مؤسسة حياتية أداته اللغة لذلك كانت عنايتنا بالأصوات والتراكيب اللغوية العربية هى الأساس الذى انطلقت منه هذه الدراسة واعتمدت على النظر إلى النص الأدبى نظرة شمولية، وعدم التركيز على جانب واحد دون الجوانب الأخرى. وتمثلت هذه الطريقة فى عدة وحدات متتابعة ومتضافرة فى آن واحد هى: المؤثرات الصوتية النوعية للنص، على أساس أن الجانب الفونيمى هو أصغر وحدة صوتية فى النص، ومن تضافرها تتشكل الكلمات ومن الكلمات تتشكل الجمل ومن الجمل تتشكل الصور، لذلك جاءت الوحدة الثانية عن التشكيل السياقى للنص الشعرى وعنى هذا التشكيل بتضافر سياقات

الكلمات والجمل والصور مع بعضها البعض ودورها فى تعدد دلالات النص. ومن الأصوات والكلمات والجمل والصور تتشكل الدلالة الكلية بشقيها الظاهر والمضمر، ومن هذه الدلالة الكلية تتضح لنا الرؤية الشمولية التى يطرحها النص الشعرى.

(٥)

ومن ثم جاءت هذه الدراسة فى محورين: الأول: المبحث التنظيرى، والثانى: المبحث التطبيقى. وبرغم ادراكنا أن التفريق بين التنظير والتطبيق هو فى كثير من الأحيان تفريق مصطنع. إلا أنه يكون فى بعض الأحيان ذا فائدة وعون. إذ قد يكون أحيانا الانغماس فى التطبيق إلى جانب التنظير فيه طغيان لأحدهما على الآخر وغالبا ما تكون الغلبة للتطبيق، ومن ثم تتضاءل إلى حد كبير المبادىء والأسس التنظيرية التى تبنى عليها الأحكام.

ولما كانت طبيعة الدراسة قائمة على مناقشة بعض المعايير والأحكام والمبادىء النقدية مناقشة نظرية، بغية الوصول إلى بعض الأنساق التى تتوافق وتحليل النص الشعرى، لذلك كان لزاما علينا التفريق بين الجانبين على أن تناوب بعض الأفكار التنظيرية فى الجانب التطبيقى أمر وارد تقتضيه طبيعة الدراسة التطبيقية فى بعض الأحيان.

ومن هنا عنى المبحث التنظيرى بثلاثة محاور الأول: المؤثرات الصوتية وأثرها الإيقاعى فى النص الشعرى، وتمثلت هذه المؤثرات فى تتبع التأثيرات الدلالية للصوت عند بعض اللغويين والنقاد القدامى والمحدثين. وشملت هذه المؤثرات التماثل الصوتى فى المقاطع الصوتية والجهر والهمس والشدة والرخاوة والنبر والتنغيم والجرس الصوتى والموسيقى الشعرية بغية التشكيل الإيقاعى للنص.

والثانى: التشكيل السياقى للنص الشعرى وتمثل فى سياق الكلمة والجملة والصورة الشعرية، ومن تضافر هذه السياقات يتشكل السياق الكلي للنص ويبرزهذا السياق أيضا من خلال تضافر الوحدا الصغرى والكبرى مع بعضها البعض في نسيج النص.

والثالث: الدلالة الكلية للنص والرؤية الشمولية.وتتشكل من مجموع الدلالات الموفولوجية والتركيبية والصورية المتتابعة . وانقسمت إلى مستويين : الأول عني بالدلالة

الكلية الظاهرة للنص والثاني: عني بالدلالة الكلية المضمرة أو التأويلية للنص من خلال الأبعاد الاجتماعية والسياسية والنفسية والحضارية التي يطرحها النص.

أما المبحث التطبيقي فقد تمثل في تطبيق هذه المحاور الثلاثة على قصيدة: "إيقاع فاصلة النمل" لمحمد عفيفي مطر من ديوانه الذي يحمل نفس الاسم. ويرجع هذا الاختيار إلى أن هذا الديوان يعد مرحلة متطورة في شعر عفيفي مطر، وبخاصة على مستوى التشكيلات اللغوية والصورية في النص. ويتوافق مع التطورات التي طرأت على القصيدة العربية في نهايات القرن العشرين، من حيث العناية بالتشكيلات اللغوية والتركيبية والصورية والدلالية والإيقاعية، كما أن عفيفي مطر يعد ضمن الشعراء الذين واكبوا حركة تطور القصيدة العربية المعاصرة منذ أكثر من ثلث قرن. وليس معنى هذا أن عفيفي مطر وحده هو الذي واكب هذا التطور لكن هناك العديد من الشعراء أيضا الذين واكبوا هذا التطور، بل جاءت قصيدته نموذجا تطبيقيا على سبيل التمثيل، و لم نجد مبررا لاختيار العديد من القصائد، طالما أن الأسباب الواحدة تؤدي إلى نتائج واحدة.

وإذا كانت هذه الدراسة أو هذا النسق التحليلي للنص الشعري أسرف في تحليل الجانب الصوتي فمرد هذا إلى أن الصوت يشكل قيمة جمالية وإيقاعية في النص الشعري. وقلما عنيت به الدراسات النقدية. لكن العناية به تركزت عند اللغويين، و لم ينفتح النقاد كثيرا على الإفادة من القيم الدلالية التي يطرحها الصوت في النص الشعري. برغم أنه يشكل لبنة من لبنات النص الشعري لايمكن اغفالها. وبخاصة الدراسة الصوتية للنص المعتمدة على وسائل التقنيات الحديثة.

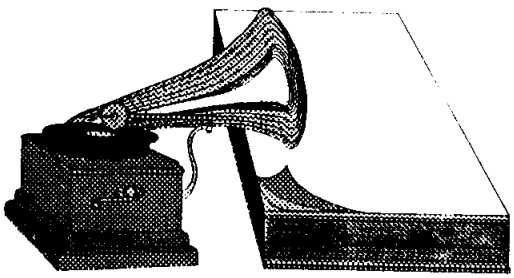
وإذا كانت دراسة النص المنطوق تشكل صعوبة وبخاصة على الدارس الأدبي، فإن وسائل التقنيات الحديثة التي تعنى بدراسة الصوت في الواقع الحاضر قد تذلل بعض العقبات أمام الدراسة الصوتية للنص الأدبي، وإذا كانت كل العلوم الإنسانية قد أفادت من وسائل التقنيات العلمية الحديثة فقد آن الأوان أيضا، لأن ينفتح النقد الأدبي على هذه الوسائل حتى يفيد منها في فض مغاليق النص الأدبي، وبخاصة النص الشعري.

وإذا كان النص الأدبي أداته اللغة المنطوقة أو المكتوبة، فإن العناية بدراسة اللغة يعد

لازمة جوهرية فى هذا النسق المنهجى. وهذا ما يبرر اعتماد هذا التحليل إلى حد كبير على الجوانب الصوتية والسياقية والدلالية فى النص.

ولاسبيل لعرض الصعوبات التى واجهت الباحث فى هذه الدراسة، وبخاصة فيما يتعلق بالمؤثرات الصوتية النوعية المنطوقة وأثرها الدلالى على معانى النص وأبعاده. فقد تفصح عنها محاور الدراسة نفسها.

ولاتدعى هذه الدراسة أنها أنجزت كل الجوانب العلمية المرجوة فى دراسة النص الأدبى وقد لاتتجاوز إطار المحاولة، وقد يجانبها الخطأ أكثر من الصواب، ولكن حسبى أنى بذلت الجهد خالصا فإن كان بها حسنات فمردها للتجارب الرائدة فى الفكر اللغوى والنقدى، وإن كان بها ذلات فمردها للباحث. والله من وراء القصد وهو يهدى السبيل.



المبحث التنظيري

- المؤثرات الصوتية النوعية وأثرها الايقاعي في النص الشعري
- التشكيل السياقي للنص الشعري
- دلالة النص والرؤية الكلية

المبحث التنظيري

المؤثرات الصوتية النوعية وأثرها الإيقاعي في النص الشعري

١-١

إن المدخل الحقيقى لدراسة النص الأدبى يتمثل فى دراسة كل المستويات الدلالية والموضوعية للغة بداية من المستوى الصوتى ودوره فى كشف أبعاد النص الأدبى، ونهاية بالأبعاد الكلية للنص. ذلك "أن أية دراسة على أى مستوى من مستويات البحث تعتمد فى كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية. وذلك بالطبع أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أن الأصوات هى المظاهر الأولى للأحداث اللغوية: وهى كذلك بمثابة اللبنات الأساسية التى يتكون منها البناء الكبير"(١) والصوت اللغوى المنطوق يعد أصغر الوحدات اللغوية فى النص الأدبى فضلا عن أنه يعد المادة الخام للكلام الإنسانى من ناحية ولتراكيب النص اللغوية والسياقية والدلالية من ناحية ثانية.

ومن ثم فإننا نتتبع الصوت اللغوى المنطوق وعلاقته بالدلالة عند اللغويين والنقاد العرب القدامى، وكيفية عنايتهم بالصوت الدال، ثم عناية اللغويين الأوربين به أيضا ومدى إفادة الدراسات الأسلوبية من هذا المستوى، وأخيرا مدى عناية بعض اللغويين المحدثين والمعاصرين. وننتهى من هذا التتبع التاريخى الموجز للصوت الدال إلى وضع تصور للأسس الصوتية الدالة بغية مساهمة الدلالة الصوتية فى كشف بعض الأبعاد الدلالية والفنية للنص الأدبى.

٢-١

عنى بعض النحويين واللغويين والنقاد القدامى فى تراثنا العربى بالصوت الدال، ولم يقصدوا الصوت لذاته لكنهم قصدوا به التدليل على صحة قضية نحوية أو لغوية أو أدبية أو دينية كعلم التجويد. وكانت محاولة الخليل فى طليعة المحاولات التى حاولت ربط اللفظ بالصوت فقد ورد فى تهذيب اللغة أن الخليل قال:"صر الجندب صريرا، وصر الباب يصر، وكل صوت شبه ذلك فهو صرير، إذا امتد فكان فيه تخفيف وترجيع

في اعادة ضوعف كقولك صرصر الأحطب صرصرة.(٢)

وورد في الخصائص:"قال الخليل كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا، فقالوا صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا:صرصر."(٣) وهنا يتضح مدى ارتباط الصوت بالدلالة عند الخليل، فكلمة"صر "صورة لفظية لصوت الجندب المستمر، وصرصر يحكي صوت البازي الذي تسمع فيه تقطيعا.

وعنى سيبويه في مؤلفه "الكتاب" بالعلاقة بين الصوت والدلالة أيضا فرأى أن كل المصادر التي على وزن فعلان تدل أصواتها على معناها فضلا عن اختلاف هذه الأصوات من موضع لآخر لذلك يقول:"ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تضاربت المعاني قولك: النزوان والنقران والقفزان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ومثله العسلان والرتكان، ومثل هذا الغليان لأنه زعزعة وتحرك، ومثله الغثيان لأنه تهيش نفسه وتثور، ومثله الخطران واللمعان لأن هذا اضطراب وتحرك، ومثل هذا اللهبان والوهجان لأنه تحرك الحر وتثوره فإنما هو بمنزلة الغليان."(٤)

وهذا لاينفي أن سيبويه كان على وعي تام بأهمية دراسة الصوت لكشف الظواهر اللغوية وبخاصة ظاهرة الإدغام لذلك مهد لها بدراسة المخارج الصوتية من حيث الجهر والهمس والشدة والرخاوة والترقيق والتفخيم.

وقد تابع ابن دريد هذه القضية أيضا في كتابه "الاشتقاق" فربط بين أسماء القبائل في الجزيرة العربية ومعانيها لذلك يقول:"فهذيل من الهذل وهو الاضطراب. وقضاعة من انقضع الرجل عن أهله إذ بعد عنهم، أو من قولهم تقضع بطنه إذا أوجعه."(٥)

وتتطور هذه القضية وتأخذ بعدا عميقا عند ابن جني وبخاصة في أربعة فصول من كتابه الخصائص وهي: تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني، والاشتقاق الأكبر، وتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، وأمساك الألفاظ أشباه المعاني(٦)

ويرى ابن جني أن العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني إذا كان بينها تماثل

صوتى لذلك يقول فى باب"تصاقب الألفاظ لتصاقب المعانى:واستعملوا تركيب (ج ب ل)و (ج ب ن) و (ج ب ر) لتقاربها فى موضع واحد، وهو الالتئام والتماسك. منه الجبل لشدته وقوته، وجبن إذا استمسك وتوقف وتجمع، ومنه جبر، العظم ونحوه أى قويته."(٧)

ومن الواضح أن ابن جنى حاول أن يربط بين الصوت والمعنى معتمدا على تقارب الألفاظ وتماثلها، وحاول أن يختار المعنى الذى يناسب فكرته، لذلك جمع بين الكلمات الثلاثة مستخدما المعنى الذى يتوافق ورؤيته. ومن ثم يحاول أن يثبت أن كل كلمة اشتركت مع الأخرى بحرفين وتشابهت معها فى المخرج الثالث، تؤدى إلى التماثل الصوتى الذى يودى بدوره إلى تماثل فى المعنى، ويتابع الفكرة نفسها فى الفصل التالى:"امساك الألفاظ أشباه المعانى " معتمدا على تقارب الجرس الصوتى بين الكلمات فيقول:"فأما الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها. يعدلونها بها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف ما نستشعره. من ذلك قولهم: خضم، وقضم، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء وما كان نحوها من المأكل والرطب، والقضم للصلب اليابس، نحو: قضمت الدابة شعيرها، ونحو ذلك. وفى الخبر "قد يدرك الخضم بالقضم" أى قد يدرك الرخاء بالشدة واللين بالشظف... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث."(٨)

وبذلك يتضح أن ابن جنى قد أدرك الوظيفة الدلالية التى تؤديها بعض الأصوات سواء من ناحية جرسها الموسيقى أو من ناحية صفاتها و لم يقف عند هذا الحد بل عنى بالعلاقة بين الحرف والمعنى ثم بين فونيم الحركات والمعانى وأخيرا بين جرس الحروف وترتيب الأحداث وفقا لترتيب أصواتها فى الكلمة، يقول:"نعم، ومن وراء هذا فاللطف فيه أظهر، والحكمة أعلى وأصنع، وذلك أنهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهى أول الحدث،

وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه، سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود، والغرض المطلوب وذلك قولهم: بحث فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض والحاء لصلحها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوها إذا غارت في الأرض، والثاء للنفث، والبث للتراب. وهذا أمر تراه محسوسا محصلا، فأي شبهة تبقى بعده، أم أي شك يعرض على مثله."(٩)

ومهما يكن من مبالغة في اقتران الحرف بالدلالة وترتيب أصوات الحروف وفقا لترتيب معنى الكلمة، فإنها تعد محاولة للتعمق في كشف المعاني الدلالية للصوت، كما تعد خطوة متقدمة عن سابقتها صوب إدراك الوظيفة الدلالية للصوت.

"ووضع ابن فارس معجما سماه مقاييس اللغة، وجه فيه كل عنايته لاستنباط الصلات بين الألفاظ ودلالتها، على نحو ما عالجها به ابن جني في فصوله الأربعة، غير أن ابن فارس قد بلغ الذروة في معجمه فغالى وأسرف في استنباطه، وتلمس من الصلات مالا يخلو من التعسف والتكلف، فهو يسوق في معجمه الكلمات التي تشترك في أصول ثلاثه، ويشرح معانيها مع ذكر تقلبات الأصول... ثم يحاول تلمس الصلة المشتركة بين معاني كل هذه الصور، مستنبطا معنى عاما لهذه المادة، وفي بعض الأحيان يسوق كلمات كثيرة لاتشترك إلا في حرفين ويحاول أيضا أن يبين الصلة بين معانيها على أساس الاشتراك في هذين الحرفين."(١٠)

ويدرك الجاحظ أيضا وظيفة الصوت في أكثر من موضع لذلك يقول:"إن الصوت آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف."(١١)

كما أن الجاحظ يعد في طليعة الدارسين القدامى الذين اهتموا بتأثير الدلالة الصوتية على النص الأدبي وبخاصة فن الخطابة"، فقد تعرض الجاحظ لعيوب النطق الناتجة عن السرعة كتداخل الكلمات مع بعضها البعض أثناء نطق المتكلم بها وأطلق على هذه الظاهرة اللفف، أو اللثغة وذكر أن أهم حروفها القاف والسين واللام والراء، حيث تقلب القاف إلى طاء ، والسين إلى ثاء، واللام إلى ياء أو كاف، والراء إلى ياء أو

غين، أو ذال أو ظاء، واللكنة التى تظهر فى كلام الأجنبى إذا نطق العربية كنطق السندى الجيم زايا والنبطى الزاى سينا والعين همزة، ومن عيوب النطق عنده أيضا السبب العضوى كسقوط الأسنان مثلا"(١٢)

ويذكر الجاحظ أيضا أن الياء واللام والألف والراء أكثر الحروف ترددا من غيرها، والحاجة إليها أشد لذلك يقول:"واعتبر ذلك بأن تأخذ عدة رسائل: وعدة خطب من جملة خطب الناس ورسائلهم، فإنك متى حصلت جميع حروفها وعددت كل شكل على حدة علمت أن هذه الحروف الحاجة إليها أشد."(١٣)

وتعد محاولة الجاحظ تجربة صوتية رائدة فى تطبيق الدلالة الصوتية على النص الأدبى، من حيث الإشارة إلى أخذ عينة من النصوص الأدبية كالخطابة أو الرسائل مثلا واستخلاص النتائج اليقينية من خلال الدراسة التطبيقية. لكن هذه المحاولات الأولية لاتخلو من مزالق التجريب الأولى.

وتأتى رسالة ابن سينا "أسباب حدوث الحروف" لتعنى بالعلاقة بين الصوت والدلالة، فقد عنى فيها ابن سينا بسبب حدوث الصوت والحروف، كما عنى أيضا بمخارج الأصوات وصفاتها وكيفية انتاجها بحركات غير نطقية كالشين التى تسمع عن نشيش الرطوبات والطاء التى تحدث عن تصفيق اليدين بحيث لاتنطبق الراحتان"(١٤) وإن كانت الدراسات الصوتية عنده قد أخذت بعدا منطقيا وفلسفيا فى بعض الأحيان إلا أنها تعد مساهمة أيضا فى علاقة الصوت بالدلالة.

وجاءت محاولات فخر الدين الرازى لتكمل الجانب النفسى والشعورى للدلالة الصوتية فى كتابه "الفراسة" حيث عنى فيه بالعلاقة بين الصوت والحالات النفسية والشعورية، ونتصور أن هذا الطرح يعد بنية أولية فى العلاقة بين اللغة وعلم النفس من ناحية وبينها وبين الخطاب الأدبى النفسى من ناحية ثانية. يقول:"من كان صوته غليظا جهيرا فهو مكار، ومن كان كلامه سريعا فهو عجول قليل الفهم، ومن كان كلامه عاليا سريعا فهو غضوب سىء الخلق، ومن كان كلامه مخففا فبالضد، ومن كان فى صوته غنة فإنه حسود مضمر الشر."(١٥) ويذكر فى موضع آخر أيضا العلاقة بين

الصوت والحالة النفسية فيقول:"إننا نشاهد الإنسان حال أستياء الغضب عليه يصير صوته صوتا غليظا جهيرا، وعند استيلاء الخوف يصير صوته حادا خفيضا والسبب فيه أن عند استيلاء الغضب عليه تخرج الحرارة الغريزية من الباطن إلى الظاهر، فيسخن ظاهر البشرة، والحرارة توجب توسيع النافذ، وتفتيح السدد فى آلات الصوت، وهذه الأحوال توجب صيرورة الصوت ثقيلا غليظا، وأما عند الخوف فإن الأمر يكون بالعكس من ذلك، وذلك يوجب صيرورة حادا خفيضا، وإذا عرفت الكلام فى هذين المثالين فاعتبر مثله فى سائر الأحوال، فإذا ضبطنا الأحوال النفسانية ثم تأملنا أن الحادث عند حدوث كل نوع منها أى أنواع الأصوات، علمنا حينئذ أن بين تلك الحالات النفسية، وبين ذلك الصوت المخصوص مناسبة واجبة وملازمة تامة."(١٦)

ومهما يكن من صحة هذا التصور من عدمه، فإن محاولة فخر الدين الرازى تعد ضمن المحاولات البكر التى ربطت الصوت اللغوى بالحالات الشعورية والإنسانية.

وبرغم عدم الوقفات المتأنية للنقاد العرب القدامى أمام الدلالة الصوتية للنص الأدبى، إلا أنهم أشاروا إلى جماليات الأداء اللفظى وأثره فى النص الأدبى وبخاصة النص الشعرى فمن المظاهر التى اهتموا بها، حسن الوقع الصوتى على أذن المتلقى المستقبلة، وفى نفسه الواعية المرددة للدفق النغمى المتوالى، عندما تنشد القصيدة له أو حين يتولى قراءتها بنفسه، إذ يشعر بعذوبة حروفها وسلاسة مخارجها وسهولتها. فقد اشترط قدامة بن جعفر لجودتها أن تكون "عذبة الحرف سلسلة المخرج"(١٧) وشاركه فى هذا كل من أبى حاتم الرازى والفارابى "إذ يجب أن تكون عذبة سلسلة المخرج" ولاريب أن النفس تعتز طربا وارتياحا بسبب جمال وقع هذا وذاك على الأذن."(١٨)

كما فطن ابن القيم الجوزية ت٧٥١ لأهمية الصوت أيضا، فيقول فى معرض حديثه عن السماع:"إن التذاذ الأذن بالصوت الطيب كالتذاذ العين بالمنظر الحسن، والشم بالروائح الطيبة والفم بالطعوم الحسنة."(١٩) ويقول فى موضع آخر"إن الطفل يسكن إلى الصوت الطيب والجمل يقاس تعب السير ومشقة الحمولة فيهون عليه الحداء، وبأن الصوت الطيب نعمة من الله على صاحبه، وزيادة فى خلقه وبأن الله ذم

الصوت الفظيع فقال"إن أنكر الأصوات لصوت الحمير" وبأن الله وصف نعيم أهل الجنة فقال"فهم فى روضة يحبرون" وأن ذلك هو السماع الطيب فى الجنة."(٢٠)

ومن هنا يتضح مدى عناية علماء اللغة والأدب والنحو والتجويد بالدلالة الصوتية وما تحدثه من أثر فى نفس المتلقى. وما يعنينا فى هذه الجوانب هو الدلالة الصوتية للنص الأدبى أو بمعنى آخر الأثر الدلالى الذى يحدثه الصوت فى النص الأدبى عندما تتحول اللغة المكتوبة إلى منطوقة.

إن عناية كل من الخليل وسيبويه وابن دريد وابن فارس وابن جنى والجاحظ وفخر الدين الرازى بالدلالة الصوتية، تجعلنا نقطع بأهمية الدلالة الصوتية فى النص الأدبى. وبرغم أن هؤلاء لم تكن وجهتهم الأساسية لدراسة الصوت موجهة نحو النص الأدبى -باستثناء بعض محاولات الجاحظ- إلا أن هذا يجعلنا نرى أن اللبنة الأولى لدراسة الدلالة الصوتية للنص الأدبى تنطلق من دراسة الصوت اللغوى وفهم أبعاده ومعاييره الدلالية بداية من تراثنا اللغوى والنقدى وصولا إلى الدراسة الصوتية المعاصرة.

ولعل وصولهم إلى بعض الظواهر الصوتية، وأثرها فى مستويات التعبير يعيننا - إلى حد كبير- على فض مغاليق النص الأدبى من ناحية الصوت الإيقاعى اللغوى، وهذه الظواهر تمثلت فى التنغيم والجهر والهمس والشدة والرخاوة والجرس الصوتى، والترقيق والتفخيم والحركات الجسدية والوقف.

٣-١

إن الدرس اللغوى الأوربى الحديث عنى عناية كبيرة بالدلالات الصوتية أيضا. و لم تقل عناية اللغويين الأوروبيين المحدثين بالصوت اللغوى وأبعاده الدلالية والتركيبية والأدبية عن جهود اللغويين العرب القدامى، بل إن الوسائل الحديثة قد أتاحت للمحدثين الوصول إلى نتائج علمية يقينية، وهذه النتائج جعلت دراسة الصوت دراسة علمية خالصة. ولما كان الصوت اللغوى أحد لوازم النص الأدبى، لذلك تقترب الدراسة النقدية التى تعتمد على تحليل النص بداية من الصوت إلى النص -من الدراسة العلمية الخالصة. وفى الدراسات الأوربية الحديثة عنى العديد من الدارسين الأوربين

بالمستويات الدلالية للصوت، ومنهم من وقف عند حد المستوى اللغوى، ومنهم من تجاوزه إلى المستوى الأسلوبى.

وفى النصف الأول من القرن التاسع عشر" بدأت العناية بدلالة الصوت على يد اللغوى همبلت Humboldt الذى صرح بتأييده للعلاقة بين الأصوات ومعانيها فقد أورد "جسبرسن"Jespersen آراء المحدثين فى الصلة بين الألفاظ والدلالات ومنها مقال "همبلت" الذى يزعم فيه أن اللغات بوجه عام تؤثر التعبير عن الأشياء بوساطة ألفاظ أثرها فى الآذان يشبه أثر تلك الأشياء فى الأذهان. أى أن همبلت كان من أنصار المناسبة الطبيعية بين الألفاظ والدلالات، وقد عارضه فى هذا الرأى "مدفيج"، وساق له كثيرا من الكلمات التى لاتتضح فيها هذه الصلة، غير أن مدفيج فى رأى جسبرسن كان متجنيا على "همبلت" لأنه لم يدع أن مثل هذه الظاهرة تطرد فى كل كلمات اللغة ولأنه بين فى ثنايا هذا الرأى أن الكلمات بدأت واضحة الصلة بين أصواتها ودلالتها، ثم تطورت تلك الأصوات أو تلك الدلالات وأصبحت الصلة غامضة علينا."(٢١)

ويستخلص الدكتور إبراهيم أنيس من رأى جسبرسن فى الصلة بين الأصوات والدلالة أن جسبرسن ينتصر للعلاقة بينهما لكنه يحذر من المغالاة فيها إذ يرى أن هذه الظاهرة لاتكاد تطرد فى لغة من اللغات، وأن بعض الكلمات تفقد هذه الصلة على مر الأيام، فى حين أن كلمات أخرى تكتسبها وتصبح فيها واضحة بعد أن كانت لاتلحظ فيها. ويسوق الدكتور أنيس بعض أمثلة جسبرسن على توثيق هذه الصلة فيقول:" وأوضح تلك النواحى ما يسمى Onomatoopeia وهى الألفاظ التى تعد بمثابة الصدى لأصوات الطبيعة. وهذه ظاهرة واضحة فى كل اللغات وهى تشبه ما عندنا فى العربية من أمثال الحفيف، والخرير، والزفير، والصهيل، والهزيم، والعواء والزئير إلى غير ذلك من كلمات استمدت ألفاظها من الأصوات الكونية وأصوات الحيوانات. ويؤكد لنا جسبرسن أن الألفاظ التى تعبر عن الصوت الطبيعى قد تنتقل، وتصبح معبرة عن مصدر هذا الصوت، وذلك كأن يصبح الزئير اسما من أسماء الأسد."(٢٢)

إن جسبرسن لاينكر ما للصورة من وظيفة دلالية، وفى الوقت نفسه يرى أن هذه الدلالة ليست مطلقة لكنها مقيدة بمظاهر معينة كأصوات الطبيعة. وكزيادة المبنى التى تدل على زيادة المعنى، كما أن التضعيف يؤدى إلى زيادة المعنى أيضا. أى أن جسبرسن لايقر هذه القضية على إطلاقها لكنه يقرها فى حدود معينة فهو يرى"استحالة اثبات المناسبة الطبيعية بين الصوت والدلالة فى كل الكلمات وفى كل اللغات فى جميع الأوقات، ولكنه لاينكر هذه العلاقة البتة حيث يراها متمثلة فى بعض الأصوات التى ترمز لمعناها مثل أصوات الخشخشة، الطنين، الفعفعة والرش والطرطشة، الصفير، أو الأزيز والخرير والزئير، العطش، الشخير، كما أن هناك صلة بين النغمات العالية (الأصوات ذات الذبذبة العالية) والضوء، وبالعكس بين النغمات المنخفضة والظلمة."(٢٣)

وقد حاول بوز H.G.Pos أحد الفلاسفة الهولنديين التوفيق بين الصوت والدلالة أيضا فصرح"بأن علم الأصوات قد أقام الصلة بين الأصوات والدلالة بحيث يمكننا أن نعتبر الأول منها "يعنى علم الأصوات" مدخلا للدلالات وليس قسما ثانويا، وعلم الأصوات قد اكتشف القيمة الفريدة لأصوات الكلام، والانتقال من الفونيم الذى يدل على نفسه بنفسه، إلى الكلمة التى تدل على شىء آخر ليس انتقالا كبيرا، إذا وضع المرء فى اعتباره بدءا أن الكلمات تتألف من فونيمات، خصوصا أن المعانى التى تنشأ من ضم الكلمات فى تركيبات تامة (يقصد جملا) تختلف تماما من معانى الكلمات فى حال انفرادها."(٢٤)

ويشير ماريوباىMario pei إلى أهمية الدلالة الصوتية فى كشف جوانب المعنى فيقول:"إن أصوات العلة، والأصوات الساكنة تكون ما يسمى بجزيئات الكلام Speech Segments ولهذا توصف بأنها فونيمات جزئية أو تركيبية Segmental Phonemes، يوجد إلى ذلك ملامح صوتية إضافية تؤثر على الأصوات الكلامية أو مجموعاتها، وهذه يطلق عليها أسماء الفونيمات الإضافية أو الثانوية ومن أهم أنواعها النبر Stress. والتنغيم Intonation، والمفصل Juncture (٢٥)

"ويرى روسو أن الكلام هو الشكل الأصلي والأساسي، كما أن الكلام أيضا هو أصح حالات اللغة وأكثرها طبيعية، ويرى روسو الكتابة أيضا من منظور قلق غير مستقر بأنها مجرد شكل اشتقاقي من أشكال التعبير، التي تثير الضعف والوهن بشكل أو بآخر... ويتناول روسو الكتابة من منطلق أنها مكمل للغة المنطوقة وأنها توجد على شكل علاقة ثانوية مرتبطة بالكلام شأنها في ذلك شأن الكلام نفسه إذ أنه يكون على أبعد مسافة من كل ما يصوره في الواقع(٢٦)

ويشتد تعاطف روسو مع اللغة المنطوقة فيقول: "لغتنا وإن سرنا الحديث عنها أحلت الكثير من الملفوظات بدلا من الكثير من الإيقاعات. وبذلك فقدت الحياة والدفء لأن الكتابة تأكلها بالفعل، إن الصوامت تقضم وتلتهم سماتها وخصائصها الموسقة."(٢٧)

كما أننا لاننسى الدور الذى قام به علم اللغة الاجتماعى وبخاصة الاتجاه "الاثنوميثو دولوجى"Ethnomethodo logie في العناية بالتفاعلية الرمزية اللغوية، وبخاصة اللغة المنطوقة وأثرها في التحليل الاجتماعي للذات من خلال اقتران الذات الفاعلة بعالم الرموز."ويعد هذا الاتجاه فى حقيقته القسم الرابع من التفاعلية الرمزية التى أسسها عالم الاجتماع الأمريكى جورج هربرت ميد G.H.Mead، فقد سبقت الاثنوميثو دولوجيا بمدرسة بلومر Blumer التي التزمت بفلسفة هربرت ميد التزاما كليا، ثم مدرسة جوفمان Goffman التي قدمت شكلا جديدا في التحليل الاجتماعي للذات، وقد تلا ذلك كله مدرسة كون Kuhn التى ركزت على المجال التجريبى للنظريات التفاعلية، وقد ربط ميد بين فكرة الذات الفاعلة وعالم الرموز، واضعا الأساس النظرى للتفاعلية الرمزية."(٢٨)

وقد قام هذا الاتجاه على التفاعلية الرمزية للغة المنظومة، لأنها تعد عاملا أساسيا فى البرنامج الاثنوميثودولوجى الذى يذهب إلى أن التصنيف اللغوى وأساليب الاتصال بين الأفراد هى التى تؤدى إلى ظهور النشاط الاجتماعى المنظم وتعبر عنه "وقيمة هذه الرؤية الجديدة تكمن فى أن اللغة تعدو وسيطا لانجاز أفعال اجتماعية علمية، أى أنها

وسيلة لتشكيل الواقع الاجتماعى."(٢٩)

وهذا يوضح أثر الدلالة الصوتية للغة، فعن طريق الصوت الدال يمكن كشف الأنماط الدلالية للغة وللبنية الاجتماعية، لأن اللغة المكتوبة وحدها لاتفى بكل مقتضيات الأبعاد الدلالية للنص من ناحية وللتحليل الاجتماعى للمجتمع الذى أنتجها من ناحية ثانية. وقد عبر عن هذه الرؤية جون ركس J.Rex حين ذهب إلى "أن دراسة المعانى التى يسلم بها الأفراد فى لغتهم اليومية تؤدى إلى الأساس الحقيقى للنظام الاجتماعى، وهو ما يعنى أن استخدام اللغة يتضمن قبول الأفراد الذين يستخدمونها لنظام معيارى معين."(٣٠)

إن هذا الاتجاه قد فتح الباب أمام دراسة الدلالة الصوتية للغة، وعلاقتها بالنظام الاجتماعى"ولعل النهضة الكبرى التى شهدتها دراسة اللغة المنطوقة هى تلك التى أنتجها تقدم البحث وتنوعه فى علم اللغة الاجتماعى. فإذا كان علم اللهجات يمثل مركز الثقل فى بحث اللغة المنطوقة، فإن لعلم اللغة الاجتماعى أهميته الكبرى فى بحث الاستخدام اللغوى الشفهى... وينبغى الاشارة إلى أن البحث فى اللغة المنطوقة يتماس فى بعض نقاطه مع كل من علم اللهجات وعلم اللغة الاجتماعى وتكمن الفروق الجوهرية بين اللغة المنطوقة وهذين الفرعين فى أن علم اللغة الاجتماعى يهتم اهتماما أوليا بأثر الاختلافات الاجتماعية فى اللغة، بينما يعنى البحث فى اللغة المنطوقة عناية خاصة بالاختلافات اللغوية المشروطة بالموقف Situation والمرتبطة به."(٣١)

ومن هنا يتضح مدى العناية بالدلالة الصوتية، التى تعد واحدة من أهم وظائف اللغة المنطوقة وبخاصة اللغة الأدبية التى تعتمد على المستوى الصوتى ولانعنى هنا باللغة المنطوقة ما يقابل لغة الكتابة أى دراسة اللهجة المحكية فى مقابل اللغة الفصيحة، ولانعنى بها المعنى الذى أراده شانك شونتال من "أنها الكلام التلقائى المصوغ صياغة حرة فى مواقف تبليغية طبيعية."(٣٢) كما لانعنى بها اللغة التلقائية التى عنى بها علماء اللغة. من ناحية الدراسة الوصفية الخالصة-أمثال سول Soell، وجان بيتار، أو هانز ايجرز Hans Eggers. لكننا نعنى بها الصوت الملفوظ للشكل اللغوى المكتوب، أو بمعنى

آخر الشكل المنطوق للغة الكتابة، ومحاولة كشف المعانى الدلالية لهذا الشكل المنطوق من خلال النص الأدبى.

إنه مفهوم يرتمى فى عباءة الدراسة الصوتية للنص المكتوب أكثر من دراسة اللغة المنطوقة التلقائية بمفهومها العام ومن ثم فنحن لانعنى بالجانب التلقائى للغة لكننا نعنى بالجانب القصدى لها ويعنى بالجانب القصدى النطق المحكوم بالنص المكتوب لأن من يقرأ أصلا مكتوبا معدا قراءة حرفية، أو ينشد شعرا، يبقى نطقه -بالطبع- محصورا فى نطاق اللغة المكتوبة."(٣٣)

ونحن نريد دراسة الدلالة الصوتية للنص المكتوب بعد تحويله إلى نص صوتى منطوق. وما رأيناه عند جسبرسن نجده عند فندريس حيث يقر بوجود علاقة ما، بين بعض الأصوات والمعانى التى توحى إليها، لكنها ليست معيارا ثابتا، إذ توجد بعض الأصوات التى تختلف فى الدلالة والبعض الآخر متوافق الدلالة مثال ذلك العلاقة بين حرفى FL مجتمعين يعبران عن فكرة السيلان، وبرغم ذلك فإن هذه الكلمات Ruissean "مجرى"، Riviere، جدول TorrentK، سيل تخلو من FL وتعبر عن فكرة السيلان أيضا التى تعبر عنها كلمة Fleurve" نهر"، وبرغم ذلك فهو لاينكر علاقة بعض الأصوات بمدلولاتها وينتهى إلى أن هناك بين الأصوات ومركبات الأصوات فروقا فى القدرة التعبيرية، وهذا هو سر الكلمات التى تعبر بأصواتها عن معناها، والنغمات المختلفة تناسب التعبير عن الأحاسيس المختلفة إن قليلا وإن كثيرا."(٣٤) إن التماثل بين الكلمات من خلال حرفى FL يحدث جرسا صوتيا وهذا الجرس يحدث ايقاعا والتشكيل الايقاعى يسهم فى تشكيل المعنى على المستوى السياقى للنص.

ويقف فيرثFirth أبو المدرسة اللغوية الانجليزية الحديثة عند هذه الدلالة الصوتية، ويقترب رأيه من رأى فندريس من حيث الجرس الصوتى، وفى الحقيقة يأتى رأيهما امتدادا لرأى ابن جنى وبخاصة فى باب "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعانى"(٣٥)

فيشير فيرث إلى ظاهرة سماها "الوظيفة الفوناستيتكية للأصوات" فى كتابه "دراسات فى علم اللغة "Phonaesthetic Function ويعنى بها ما يلمح بوضوح من

وجود علاقة تظهر بين الكلمات التى تبدأ بحرفين متجانسين أو أكثر وبين بعض الملامح المميزة لبعض السياقات اللغوية" ويمثل لذلك بالكلمات التى تبدأ بحرفى St: نحو: Stud, Stump, Stem, Stay, Stare, Stand, Stiff, Stick, Stack, Stuck, Still, StuB, Stain. أو كلمات تبدأ بحرفى SN نحو: Snack, Snag, Snib

ثم يقول فى إحدى محاضراته."وهناك نوع من التقسيم أحس به ولا أصر عليه وراء الكلمات التى تبدأ بالحرفين SL. ويستطيع المرء أن يسلى نفسه بجميع الكلمات التى تبدأ بالحرفين el أو Str أو Spr وهلم جرا فربما وجد شيئا شائعا بينهما، وتبدأ تسعون كلمة فى الهندية بالحرفين SL كلها للشتم والاهانة.. وهذا يستدعى إلى الذهن أن تقسيم الكلمات بحسب أثرها الذهنى، شائع فى اللغات الجرمانية، وربما كانت هناك صلة بين الصوت والشكل."(٣٦)

ويقول فيرث Firth فى موضع آخر:"لايمكن أن تتم دراسة جادة لعلم المعنى الوصفى Semantics descriptive لأية لغة منطوقة، مالم تعتمد هذه الدراسة على قواعد صوتية وأنماط تنغيمية Intonational forms موثوق بها."(٣٧)

وهكذا نجد فيرث يعنى بالعلاقة بين الصوت والمعنى من خلال تجانس الأصوات، أو توافق الدلالة، أو الشكل الكتابى للفظ والشكل الذى يدل عليه، ولعل فيرث أدرك ما فى هذا التصور من مبالغة لذلك تناولها أقرب إلى الظن منها إلى الأسس المعيارية.

وما يعنينا من التجانس الصوتى عند ابن جنى أو فيرث أو حتى فندريس هو التأثير الدلالى الذى تحدثه مثل هذه الأصوات فى السياق الكلى للنص الأدبى، وبخاصة النص الشعرى

ويسلك ستيفن أولمان المسلك نفسه فى أنه يقر بوجود علاقة بين الصوت والمعنى حينا، وعدم وجودها فى الحين الآخر فيقول:"كثير من كلماتنا رموز تقليدية. ونحن نكتسب معانى هذه الكلمات فى طفولتنا المبكرة ولكن بطريق التعلم، إذ لايوجد فى اللفظ ما ينبىء عن المدلول. فبالاضافة إلى عدم وجود أية علاقة ظاهرة بين كلمة

"المنضدة" وبين ما تدل عليه، هناك شيئان يعارضان افتراض وجود أية صلة طبيعية بينهما مهما كانت هذه الصلة غامضة:الشيء الأول: يتمثل في طبيعة الكلمات واختلافها في اللغات المختلفة، والثاني يتبلور في الحقائق التاريخية: فلو كانت معاني الكلمات كامنة في أصواتها لما أمكن تغيير هذه الكلمات في لفظها ومدلولها تغيرا يستحيل ربطه بالوضع الأصلي لها. ومهما يكن الأمر فليست كلمات اللغة كلها تقليدية صرفة ككلمة منضدة" إن الكلمة "قهقه" مثلا كلمة معبرة ووصفية إلى حد ما بالصيغة نفسها والأصوات فيها دليل من دلائل المعنى."(٣٨)

ومن ثم يتضح أن هؤلاء الدارسين اهتموا بالعلاقة بين الصوت والدلالة ولم يرفضوا هذه العلاقة في جملتها وفي الوقت نفسه لم يقبلوها جملة. وهذا من ناحية العلاقة بين صوت الكلمة ومعناها.

وبرغم أن هذه الرؤية عند القدماء والمحدثين قد تسهم في تشكيل رؤيتنا لفهم النص الأدبي أحيانا. إلا أننا لانستند إليها كل الاستناد لأنها تتقوقع حول بعض الحروف وبعض الكلمات التي يدل صوتها على معناها، أو يدل شكلها الكتابي على الشكل المدلول. ولم تتجاوز هذا المفهوم إلى مفهوم آخر أعمق وهو الدلالة الكلية للصوت. أو لنقل دلالة الصوت من خلال السياق الكلي وليس من خلال الحروف والكلمات المقروءه وهنا تكمن رؤيتنا في فهم الدلالة الصوتية للنص من خلال السياق الكلي لها.

***

وإذا كان هذا الفريق أقر بوجود علاقة ما بين الصوت والدلالة فإن فريقا آخر من الدارسين الأوربيين أيضا وقف موقفا أقرب إلى الرفض منه إلى القبول فيما يتعلق بالدلالة الصوتية. فهم لايستطيعون رفض هذه الدلالة كلية ولايستطيعون قبولها كلية أيضا. لكنهم يرفضون العلاقة بين الصوت الدال والمدلول في أكثر الجوانب، ويقبلونها في البعض الآخر على استيحاء شديد دون اقرارهم الكامل بهذه العلاقة.

"ففي أوائل القرن العشرين بدأت جهود دي سوسير de soussure (١٨٧٥-

١٩١٣) فى هذا المجال حيث رأى أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية Arbitrary ولاعلاقة لها بذاتها، وما يمكن أن تدل عليه إلا بالاتفاق والاصطلاح وبرغم ذلك يرى أيضا أن الكلمات المحاكية للأصوات (onomatoopeia) يمكن استخدامها فى البرهنة على أن الدال (اللفظ) ليس دائما اعتباطيا (أى يمكن أن توحى أصواتها بمعانيها) ولكنه يحاول أن يحد من شأنها فيقول إنها لاتمثل عنصرا عضويا فى النظام اللغوى الصوتى إلى جانب أن عددها أقل بكثير مما هو متوقع.. وبالنسبة للكلمة الانوماتوبية التى لاشك فيها هذه ليست محدودة فى عددها فقط، ولكنها أيضا مختارة اعتباطا لأنها متقاربة، وليس أكثر أو أقل من تقليد مقنع لأصوات معينة، بالاضافة إلى أنها أظهرت فى اللغة امتدادا لهذا التطور الصوتى والصرفى. كما يرى أن الأصوات الانفعالية لها ارتباط شديد بالانوماتوبيا، ولكنها أشد صلابة بحيث تقترب من تفنيد نظريته القائمة على جزافية العلاقة بين الدال والمدلول، إنها تغوى أن ينظر إليها على أنها تعبيرات حقيقية بفعل قوى الطبيعة، ومع ذلك يمكننا أن نثبت على أنه ليس هناك علاقة ثابتة بين الدال والمدلول، وذلك بأن نقارن هذه الصيحات فى لغتين نتبين التفاوت فى هذه التعبيرات من لغة لأخرى، وأن كثيرا من الأصوات الانفعالية كانت فى وقت ما كلمات بمعان خاصة."(٣٩)

إن دى سوسير يقف موقفا متشددا فى العلاقة بين الدال والمدلول وينفى العلاقة بينهما ويرى أنها علاقة اعتباطية. وبرغم تسليمه بوجود بعض الأصوات الدالة إلا أنه يرجع هذه العلاقة فى كثير من الأحيان إلى العملية الاعتباطية أو الامتداد الطبيعى للتطور الصوتى الصرفى. ويؤكد هذا الرأى فى فصله المعنون بـ"اعتباطية الدليل اللغوى" حيث يقول:"إن الرابط الذى يجمع بين الدال والمدلول رابط اعتباطى أو بعبارة أخرى -إن الدليل اللغوى اعتباطى، وهكذا فإن المقصور الذهنى "أخت" لاتربطه أية علاقة داخلية بتتابع الأصوات التالى: الهمزة والضمة والخاء والتاء والتنوين الذى يقوم له دالا، ومن الممكن أن تمثله أية مجموعة أخرى من الأصوات."(٤٠)

وبرغم هذا التصور الذى يطرحه دى سوسير إلا أنه لاينفى العلاقة التى تتشكل

من الصورة الصوتية الاكوستية، والمتصور الذهنى حيث يلتحم هذان العنصران التحاما شديدا ويستدعى وجود أحدهما وجود الآخر حتى يتشكل الدليل اللغوى(٤١)

وما يعنينا فى هذه القضية هو المعانى الدلالية للصوت من خلال تحويل النص الأدبى المكتوب إلى نص منطوق. ومن خلال التحام الدلالتين المكتوبة والمنطوقة يتشكل البعد الدلالى الشمولى للنص الأدبى. ويورد ف.ر بالمر رأيا لدى سوسير يقول:"إن العلاقة اللغوية تتكون من دال ومدلول هما- على نحو دقيق-صورة صوتية Sound image وتصور Concept وكل منهما يرتبط برباط نفسى متعلق بتداعى المعانى associative بمعنى أن كلا من الأصوات التى نطلقها والأشياء التى توجد فى الحياة ونتحدث عنها تعكسها -على نحو ما- كيانات تصورية."(٤٢)

وسار على نهج دى سوسير من حيث اعتباطية الدلالة الصوتية كل من هياكوا Hayakawa وسابير Sapir. وروبرت هول R.Hall، وادجار سترتفنت E.Sturtevant، فيرى هياكو، أنه لايوجد هناك ارتباط ضرورى ولازم بين الرمز وما يرمز إليه، ويرى هول وادجار سترتفنت أن معنى كل صيغة لغوية اعتباطى تماما، وليس هناك أى ارتباط ضمنى ولا أية علاقة تلازمية بين أى صوت لغوى وما يدل عليه."(٤٣)

ومهما تعددت الأراء حول الدلالة الصوتية فإنه لايمكن انكار الأثر الدلالى الذى يحدثه الصوت فى المعنى سواء من خلال الجرس الصوتى، أو من خلال الإيقاع اللغوى أو من خلال المؤثرات الصوتية النوعية.

***

وبرغم أن هذه المحاولات كانت محاولات لغوية خالصة و لم تنفتح على الدراسات الأدبية والنقدية كثيرا، إلا أنها فتحت المجال أمام الدراسات النقدية وبخاصة الشعرية، فى كشف البنى الإيقاعية للنص. لكن حتى الدراسة الإيقاعية نفسها أفادت من دراسة الموسيقى مثلما أفادت من الدراسات اللغوية الصوتية، فضلا عن أن مجال الإفادة من الدلالة الصوتية ليس قاصرا على الموسيقى أو الإيقاع بل هناك المؤثرات الصوتية النوعية العديدة التى يمكن أن يفيد منها النص الأدبى فى شرح أبعاده الدلالية

المتعددة.

ولسنا بصدد العرض التاريخى لهذه الدراسات الموسيقية الشعرية، لأنها تشكل جانبا واحدا من جوانب المؤثرات الصوتية، وما يعنينا هو كيفية الإفادة من هذه المؤثرات الصوتية الشمولية حتى يمكننا فض مغاليق النص الأدبى، وبخاصة النص الشعرى.

١ - ٤

ومنذ النصف الأول من القرن التاسع عشر بدأ اللغويون العرب المحدثون يعنون بدراسة الصوت اللغوى، على غرار بعض الدراسات اللغوية القديمة فى تراثنا القديم وبعض الدراسات اللغوية الأوربية، لكن المحاولات العربية الحديثة فى تلك الفترة كانت تمس الظاهرة الصوتية مسا رفيقا.

فقد أشار الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٨) إلى العلاقة بين الصوت والمعنى على أساس أن كثيرا من أصوات الإنسان تحاكى أصوات الطبيعة، وتكلم عن الحرف وما يرمز إليه من معنى يقول:"فمن خصائص حرف الحاء السعة والانبساط نحو البراح والأبطح... ومن خصائص حرف الدال اللين والنعومة والفضاضة نحو الفرهد والأملود، والميم القطع والاستئصال، والكسر نحو: ازم وحسم وحلقم وخذم، وخرم، وخضم."(٤٤)

وهكذا يتابع الشدياق الحروف اللغوية ومدى ما ترمز إليه، ومن الواضح أن الشدياق - عنى بالدلالة الصوتية المفردة للحرف اللغوى دون أن يعنى بالدلالة الصوتية فى اطار السياق الكلى للجملة أو النص.

ويتابع جرجى زيدان هذا المستوى الدلالى للصوت اللغوى، فإذا كان الحرف عند الشدياق يرمز للكلمة فإن الحرف الزائد عن الحرفين الأصليين فى الكلمة عند الشدياق يؤدى إلى تنوع المعنى الأصلى لذلك يقول: "والزيادة (أى الحرف الزائد عن الأصل) ربما تنوعته تنويعا طفيفا مثاله: قطر وقطب وقطف وقطع وقطم وقطل جميعها تتضمن معنى القطع إلا أن كل واحدة منها استعملت لتنوع من تنوعاته، والأصل

المشترك بينها قط وهو بنفسه حكاية صوت القطع... .. إلا أنه قد يكون الحرف الزائد "فى الوسط" أى بين الحرفين الأصليين كشلق من شق وفرق من فق، وقرص من قص، وقرض من قض.. وقد يكون فى أول الكلمة نحو: رفت من فت ولهيب من هب، ورفض من فض، ولمس من مس."(٤٥)

وهذا المستوى الدلالى للصوت يقترب من الجرس الصوتى عند ابن جنى، وبوز Pos ، ومن النظرية الفوناستيتسكية للأصوات عند فيرث Firth ومن الجرس الصوتى عند فندريس. لكنها جميعا وقفت عند الدلالة الصوتية المفردةبعيدا عن السياق الكلى للجملة أو النص.

وتطور هذا المفهوم الدلالى للجرس الصوتى حتى شكل ارهاصات نظرية لغوية فى الاشتقاق العربى عند مرمرجى الدومنيكى وتدور حول الأصول الثنائية للكلمات العربية بدلا من أصولها الثلاثية. لذلك يقول:"الثنائية Bilitteralisme هى النظرية القائلة بأن الأصول العربية -وكذلك فى أخواتها السامية- ليست ألفاظ ذوات الحروف الثلاثة بل ذوات الحرفين، إذن من شأن الثلاثيات أن ترد إلى الثنائيات."(٤٦)

إن الدومنيكى يرى أن أصول أى كلمة عربية أو سامية تتكون من أصل ثنائى وما يزيد عن هذين الحرفين الأصليين جاء لتنويع المعنى وتعدد دلالاته. وهذا المفهوم أيضا يقف عند الصوت الأحادى منعزلا عن سياقه فى النص أو الجملة ومن ثم تأتى التأويلات المفردة غير مبنية على أسس ثابتة.

وقد شاعت هذه النظرية الثنائية بعد ذلك عند بعض المعنيين بالدراسات اللغوية مثل انستاس الكرملى. والعلايلى، فيرى الكرملى أن الكلمة تتشكل من حرفين أصليين الأول متحرك والثانى ساكن وهما محاكاة لأصوات الطبيعة، وإذا زيد فيها حرف أو أكثر فى الأول أو الوسط أو الآخر فإنه يخضع للبيئة الزمانية والمكانية لذلك يقول:"إن الكلم وضعت فى أول أمرها على واحد متحرك فساكن محاكاة لأصوات الطبيعة ثم فنمت أى زيد فيها حرف أو أكثر فى الصدر أو القلب أو الطرف، فتصرف فيها المتكلمون تصرفا يختلف باختلاف البلاد والقبائل والبيئات والأهوية."(٤٧)

ويكرر العلايلى ما ردده أحمد فارس الشدياق من حيث العلاقة بين الحرف والمعنى، فيرى أن لكل حرف معنى، وهو بذلك يقف أيضا عند الصوت منعزلا عن السياق، وبالتالى تصبح الدلالة الصوتية غير ثابتة، وتميل إلى الافتعال أكثر من الموضوعية لذلك يقول:"فالهمزة تدل على الجوفية، والباء تدل على بلوغ المعنى فى الشيء بلوغا تاما، والجيم تدل على العظم مطلقا، والخاء على المطاوعة والانتشار والدال على التصلب والذال على التفرد والراء على الملكة وشيوع الوصف، والسين على السعة والبسطة والشين على التفش بغير نظام، والعين على الخلو الباطن أو على الخلو مطلقا، والغين تدل على كمال المعنى فى الغؤور أو الخفاء، والفاء تدل على المعنى الكنائى، والقاف على المفاجأة التى تحدث صوتا، والميم تدل على الانجماع والهاء على التلاشى والواو تدل على الانفعال المؤثر فى الظواهر، والياء على الانفعال المؤثر فى الباطن."(٤٨)

ومحاولات العلايلى تظل ناقصة أيضا لأنها اقتصرت على الدلالة الصوتية المفردة بعيدا عن السياق. ويفطن العقاد لهذه العلاقة فيقرن بين الحرف والدلالة لكنه يرى أن دلالة الصوت تتغير وفقا لتغير موقعه فى الكلمة. وهذه محاولة متقدمة نسبيا عن الحالات السابقة لأنه لايحتكر معنى بعينه للحرف الواحد لكنه يرى أن معناه يمكن أن يتغير بتغير موقعه فى الكلمة، ولو أنه وسع دائرة الدلالة فلم يقصرها على ترتيب الحرف فى الكلمة بل تتغير بتغير موقعه فى الكلام أو النص ربما كان ذلك أجدى من حصر الحرف أو الصوت عند معنى محدد لذلك يقول عن الحاء:"فالحكاية الصوتية فى الدلالة على السعة حين يلفظ الفم بكلمات:الارتياح، السماح، الفلاح، النجاح، الفصاحة، المرح، الصفح، الفتح.. ما جرى مجراها فى دلالة نطقه على الراحة.. ولكن يجوز أن يكون بها مقصودا به عند وضع الكلمات الأولى، أن تتبع الحركة التى تناقض معنى السعة لتدل على الحجز والتقيد، فإن الجيم الساكنة بعد الحاء: أشبه شيء بعلامة الالغاء التى توضع على صورة الرجل الماشى على قدميه ليستفيد منها أن المشى ممنوع فى هذا المكان، وكذلك الباء الساكنة بعد الحاء فى اسم "الحبس" فإنها تنفى السعة

بعد الاشارة فى أول الكلمة."(٤٩)

وهكذا يتابع العقاد نصه مبينا الأثر الدلالى للحرف عندما يتغير موقعه فى الكلام أو السياق الكلى. ومن ثم تظل محاولاته أيضا محصورة فى دلالة الصوت بعيدا عن السياق، وبالتالى تصبح المعايير الدلالية غير موضوعية.

***

ثم جاءت جهود الأساتذة الجامعيين فى مجال الدراسات اللغوية ليكملوا قضية الدلالة الصوتية وأهم الدارسين الذين أهتموا بالعلاقة بين الصوت والدلالة هم: محمود السعران(٥٠) فى كتابه "علم اللغة مقدمة للقارىء العربى" وإبراهيم أنيس(٥١) فى دراساته: "الأصوات اللغوية" و"من أسرار اللغة"، و"دلالة الألفاظ " وعبد الرحمن أيوب(٥٢) فى دراستيه: "أصوات اللغة"، و"الكلام انتاجه وتحليله" وكمال محمد بشر(٥٣) فى دراسته "علم الأصوات" وعبد الصبور شاهين(٥٤) فى "المنهج الصوتى للبنية العربية"،" القراءات القرآنية فى ضوء علم اللغة الحديث" وتمام حسان (٥٥) فى "اللغة العربية معناها ومبناها"، "مناهج البحث فى اللغة" ومحمد عونى عبد الرءوف(٥٦) "فى القافية والأصوات اللغوية" وأحمد مختار عمر (٥٧) فى"دراسة الصوت اللغوى" و "البحث اللغوى عند العرب" ومحمود فهمى حجازى(٥٨) فى "أسس علم اللغة، ومصطفى مندور(٥٩) فى "اللغة بين العقل والمغامرة" وسعد مصلوح(٦٠) فى "ترجمته لدراسة بولجرام" "مدخل إلى التصوير الطيفى للكلام"، "دراسة السمع والكلام" وأحمد كشك(٦١) فى "من وظائف الصوت اللغوى" "والقافية تاج الإيقاع الشعرى" "ومحاولات للتجديد فى إيقاع الشعر" وماهر هلال(٦٢) "فى جرس الألفاظ ودلالتها" ومصطفى شحاتة(٦٣) فى "لغة الهمس" وكريم حسام الدين(٦٤) فى "الدلالة الصوتية" ومحمد العبد (٦٥) فى "اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة" وغيرهم.

والملاحظ أن هذه الدراسات عنيت عناية كبيرة بالدراسات الصوتية من المنظور اللغوى العام. والقليل منها هو الذى عنى بالمؤثرات الصوتية فى النص المكتوب وبخاصة النص الشعرى. وهذا أمر بدهى لأن هؤلاء الدارسين ينطلقون من منظور لغوى ومن

ثم تقترب دراساتهم من المنظور اللغوى العام دون تخصيص هذه الدراسة على اللغة الأدبية دون غيرها.

وبرغم ذلك فإن المتتبع للتتابع التاريخى لدراسة الظاهرة الصوتية سوف يجد أنه فى الآونة الأخيرة وبخاصة منذ السبعينيات بدأت الدراسات الصوتية تنفتح على اللغة الأدبية المكتوبة وتدرسها دراسة لغوية صوتية. نجد ذلك على سبيل التمثيل فى بعض دراسات الدكتور محمد عونى عبد الرءوف فى "القافية والأصوات اللغوية" والدكتور سعد مصلوح "نحو أجرومية للنص الشعرى". وبعض الدراسات -المشار إليها- لمحمد العبد وكريم حسام الدين وأحمد كشك.

وقد جاءت هذه الدراسات صدى لتطور الدراسات الصوتية المعاصرة فى أوربا، وبخاصة بعد اختراع الوسائل الحديثه لتشريح وتحليل وانتاج الصوت اللغوى. كما يرجع أيضا إلى ظهور الاتجاه الاثنوميثودولوجى منذ الخمسينيات من هذا القرن ومدى إفادة العلوم الإنسانية الأخرى من الدراسات الصوتية فى التحليل الاجتماعى والتحليل اللغوى، ويأتى أخيرا دورها فى التحليل الأدبى وبخاصة الشعر. كما جاءت هذه الدراسات أيضا صدى لدخول الوسائل الحديثة فى تشريح الصوت الإنسانى فى الدراسات اللغوية العربية عند إبراهيم أنيس وعبد الرحمن أيوب وسعد مصلوح وأحمد مختار عمر.

***

ومن ثم فقد فطن بعض اللغويين فى الآونة الأخيرة إلى أهمية الدراسة الصوتية للنص الأدبى، وقاموا ببعض الدراسات التطبيقية على الشعر والقصة والمسرحية مثل دراسة الدكتور محمد عونى عبد الرءوف -المشار إليها- والتى عنى فيها بالعلاقة بين القافية والأصوات اللغوية أو لنقل أثر المؤثرات الصوتية اللغوية على القافية، وكذلك دراسة الدكتور سعد مصلوح -المشار إليها، والدكتور كريم حسام الدين(٦٦) فى كتابه "الدلالة الصوتية" وأشار فيه إلى أهمية الصوت فى دراسة الرواية والمسرحية والمسلسلات الاذاعية، ودراسات أحمد كشك المشار إليها، وكذلك الدكتور محمد العبد فى كتابه "اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة" وإشارته إلى أهمية الدراسة الصوتية فى

كشف ملامح السرد الروائى لذلك يقول: "وأود أن أشير هنا إلى ملمح رئيسى من ملمح السرد الروائى المعاصر، وهو الاقتراب من المواصفات البنائية والوظيفية للشفرة المنطوقة ونحسب أن اقتراب الشفرة المكتوبة فى السرد الروائى المعاصر من نظيرتها المنطوقة، يعكس نوعا من التناغم بين السردى والحوارى داخل الرواية. ولنا أن نراه نوعا من الانتقال من وظيفة الراوى الحصيف إلى وظيفة المتكلم العادى الذى يلغى المسافة بينه وبين قارئه بعفويته وتلقائيته."(٦٧)

وبرغم الصبغة اللغوية الخالصة التى أضفتها هذه الدراسات على النص اللغوى المنطوق كالمسرحية والمحادثة التليفونية والتليفزيونية والدرامية، إلا أنها فتحت المجال أمام أهمية الدراسة الصوتية للنص الأدبى المكتوب كالشعر والرواية.

وعلى الرغم من عناية اللغويين بهذه القضية إلا أن الدراسات النقدية ما تزال ضئيلة أمام المؤثرات الصوتية النوعية وأثرها على النص الأدبى. بل إن العديد منهم انطلق من دراسة بنية الكلمة أو الجملة وصولا إلى النص، وقليلة هى الدراسة النقدية التى عنيت بالمؤثرات الصوتية على النص. بل إن الدراسات التى عنيت بالمؤثرات الصوتية على النص الأدبى، جاءت فى معظمها قاصرة على الدراسات الصوتية وحدها دون أن تلتحم أو تتضافر مع أبنية النص الأخرى.

***

ومن ثم فإن دراستنا للمؤثرات الصوتية على النص الأدبى وبخاصة الشعر تشكل اللبنة الأولى فى دراسة النص الشعرى ولاتنفصل عن البنى الأخرى لأن النص الأدبى عالم متكامل لاتنفصم عراه ويشكل رؤية كلية من خلال تضافر كل أركانه بداية من أصغر وحدة بنائية وهى الصوت وصولا إلى أكبر وحدة وهى النص. لذلك فإن دراستنا للمؤثرات الصوتية النوعية تأتى فى المرحلة الأولى لدراسة النص.

وتتمثل هذه المؤثرات الصوتية النوعية فى كيفية تحويل النص المكتوب إلى نص منطوق ومحاولة استخلاص المعانى الدلالية التى يحدثها الصوت فى النص.

قد يختلف اللغويون والنقاد فى ربط الصوت بالدلالة أو ربط الحروف الصوتية

بمعانيها -كما رأينا من خلال العرض التاريخى للظاهرة الصوتية- لكننا لانظنهم يختلفون فى الوظيفة الدلالية التى يضفيها الصوت على النص، فمن المسلم به أن اللغة المكتوبة قد لاتفى بكل مقتضيات المعنى لأنها لاتأتى ترجمة لكل ما فى الذهن من صور ذهنية وصوتية لأجل ذلك تأتى أهمية دراسة المؤثرات الصوتية فى كشف الدلالات والمعانى التى لايمكن التوصل إليها من خلال النص المكتوب فقط.

لأن للصوت دلالات عديدة تدخل فى تفسيره ومنها -على سبيل التمثيل- الجانب النفسى إذ عند سماع الكلام لايكون الحكم على الصوت نتيجة لصفاته المادية فحسب، بل إن الحكم يتأثر بالانطباعات النفسية عن هذه الصفات ومدى قدرة الأذن على ادراكها.(٦٨)

وعلى حد تعبير بلومفيلد Bloomfield:"إن معنى الصيغة هو الموقفSituation الذى ينطق فيه المتكلم هذه الصيغة والاستجابة Response التى تتولد لدى المستمع. ويرتبط موقف المتكلم واستجابة المستمع أحدهما بالآخر ارتباطا وثيقا..إن الموقف الذى يسمح لنا بنطق صيغة لغوية يتنوع تنوعا كبيرا، ويخبرنا الفلاسفة بأن الحقيقة هى أنه لايوجد موقفان متشابهان تشابها تاما."(٦٩)

وقد حاول جان بيتار Jean Peytard أن يصل إلى تصنيف أوسع للأقوال الشفهية عن طريق تناول العلاقة بين المرسل (المتكلم) والمستقبل (المستمع) ومن السمات التى قدمها: العلاقة بين الإثارة المباشرة والإثارة غير المباشرة، ورأى أن هذه السمة تحتوى على المثيرات التعبيرية الشفوية المباشرة، أى المثيرات التى تعتمد على نص مكتوب وهى سمة لاتضم الشفرة المنطوقة وحدها بل تنطبق على الشفرة الصوتية Cod Phonique."(٧٠)

وقد تعددت الآراء فى الدراسات العربية والأوربية وكلها تدور حول الأثر الدلالى الذى يحدثه الصوت فى النص لفض مغاليقه الدلالية. ولسنا بصدد عرض هذه الآراء. لكن ما يعنينا هو "المقصود بالمؤثرات الصوتية النوعية" وكيفية تحققها فى النص الأدبى وبخاصة النص الشعرى.

***

٥ - ١

يعنى بالمؤثرات الصوتية النوعية Voice quality effects الظواهر الصوتية المتنوعة التى تحدث أثرا فى النص الأدبى على مستوى المعنى والدلالة الإيقاعية وتتمثل فى النبر والتنغيم والجهر والهمس والشدة والرخاوة والتفخيم والترقيق وأنظمة الوقف، والمقاطع الصوتية، وكلها تسهم فى تشكيل المعنى الدلالى الإيقاعى للنص.

وهذه المؤثرات الصوتية تعد جزءا من الدرس السيميولوجى أو السيميائى أو الدلائلى الذى يعنى -على حد تعبير رونالد إيلور- بالتعبير الجسدى كتلويحة اليدين، أو تعبيرات الوجه أو الحركات أو السكنات بالقدر الذى لايكون لها دور فى توجيه المعنى واكتماله[٧١] إلى جانب عنايته بالمؤثرات الصوتية، ولكن إذا كان الدرس السيميولوجى أو السيميائى عنى بهذين النمطين دون مزجهما بالتشكيلات النصية الأخرى، فإننا نعد هذه المؤثرات الصوتية إحدى التشكيلات النصية التى ننطلق منها كنقطة بداية للوصول إلى التحليل الكلى للنص، أى أنها تمثل جانبا واحدا فى سياق النص وليست كل الجوانب النصية. لأن الجوانب الكلية للتحليل النصى تنطلق من الصوت مرورا بالكلمة والتركيب والسياق وصولا إلى التشكيل الدلالى الكلى للنص، على حين أن الدراسات السيميائية عزلت المؤثرات الصوتية عن السياق الكلى للنص وتقوقعت داخل لذة النص وأقرت بموت المؤلف[٧٢] دون أن تنفتح على السياق الكلى للنص، وخاصة إن فهم النص لايتم من خلال الاقتصار على جانب واحد كالمؤثرات الصوتية وحدها أو التركيب بمفرده أو السياق النصى فقط لكنه يتم من خلال تضافر كل هذه الجوانب فى وحدة كلية. لكن الملاحظ أن بعض الدارسين[٧٣] ممن اهتموا بسيميائية النص الشعرى أسرفوا فى الجوانب الشكلية المفتعلة دون أن ينفتحوا على النص انفتاحا كليا فأغرقوا أنفسهم فى تأمل لون الحبر الذى تكتب به القصيدة، ونوع الخط أهو بنى أم أسود ولون الصفحات هل بنى أم أبيض أم أصفر ومساحة المكتوب فى الصفحة وغير المكتوب. ونوع الخط هل هو بخط اليد أم المطبعة، والنزاع بين الخطين الأسود والأبيض.

ولعل هذا يرجع إلى الأصول السيميائية التى نادى بها شارل بيرس سنة ١٨٦٧ حيث يذكر أن "الإنسان ما هو إلا سمة، إذ هو، فى الحقيقة سمة خارجية، سمة مطروحة فى العالم، وجسم الإنسان -السمة وحركاته يشكلان امتدادا ماديا للإنسان، السمة؛ مثل الحبر والأصوات اللذين يشكلان امتدادا ماديا للغة، أما الأحاسيس والانفعالات فهى ألفاظ تأسيسية."(٧٤)

وبرغم إشارة بيرس إلى أهمية دراسة الصوت فى النص الأدبى سواء فى هذا الموضع أو فى موضع آخر عندما يشير إلى مصطلح "الأيقونه (Icone) ويعنى به استحضار شيء بعيد أو غائب أو متعذر بما يشبهه:نظرا وذوقا وشما، وسمعا ولمسا."(٧٥) فيشير إلى السمع كحاسة تقترن بالصوت إلا أن هذه الاشارات تأتى واهية، وينساق خلفه الدكتور عبد الملك مرتاض(٧٦) بنفس مفهوم بيرس وبرغم إسرافه فى توضيح مفاهيم السيميائية واشارته إلى تطبيق هذا على قصيدة "شناشيل ابنة الحلبى" إلا أنه لم يقترب من القصيدة فى هذه الدراسة وأشار إلى أن الجانب التطبيقى مايزال مخطوطا ووقف عند الحد التنظيرى السيميائى الذى طرحه جريماس وبيرس.

ومع اقرارنا بأهمية التحليل السيميائى فى كشف بعض الجوانب الدلالية للنص المكتوب أو المنطوق، إلا أن الإسراف الذى يصل إلى حد افتعال الدلالة وإلصاقها بالنص يعد من قبيل التجاوزات الشكلية التى يلجأ إليها الناقد. تاركا بذلك أهم الجوانب الدلالية التى يطرحها النص من خلال التركيب والسياق والدلالة الكلية، لأن العلامات والاشارات الجسمية والقولية تشكل بعدا واحدا يسهم فى تشكيل النص. لكن يبدو أن هؤلاء الدارسين قد انساقوا خلف مقولة جاكبسون وجان كوهين دون تمييز بين المؤثرات التى تسهم فى تشكيل المعنى وبين الأشكال العارضة التى لاتحمل دلالة فعالة. يقول ياكبسون:"إن الادراكات المرئية والسمعية تتكون عينيا فى المكان والزمان، غير أن البعد المكانى يهيمن فى حالة العلامات المرئية، بينما يهيمن البعد الزمانى فى حالة العلامات السمعية ، إذ أن العلامة المرئية المعقدة تتركب من سلسلة من مكونات متزامنة، بينما تتركب العلامة السمعية المعقدة أساسا من سلسلة من

مكونات متعاقبة."(٧٧)

ومن ثم كانت نظرتهم للمكـان لا على أساس الرؤية الشمولية ولكن على أساس المساحة المكانية التى يحتلها النص المكتوب. ولذلك يعلق محمد المهدى المقدود فى تعليقه على قصيدة "والأيام أبداً مشتعلة" لمحمد بنيس معتمدا على المكتوب وغير المكتوب فى الصفحة أو لنقل الخط بالأسود والفراغ الأبيض فيقول:"يفتح القارىء الصفحتين الثامنة والتاسعة بعد الثلاثين، فإذا العين تسبق اللسان إلى القراءة وإذا البصر يمتلىء فراغا وبياضا: فمن تحت ومن فوق بياض، ومن الجانبين بياض، وفى الوسط بياض يخترق القارىء ليجعله يمتلك ناصية القصيدة، بل ليغمسه فى دائرة الشعرية، دائرة السديم والوهم."(٧٨)

إن الخطوة الأولى فى النسق المنهجى لدراسة النص الشعرى تتم من خلال تحويل النص المكتوب إلى نص منطوق حتى يتسنى لنا كشف المؤثرات الصوتية النوعية فى النص الأدبى. وهذا يتطلب أحد أمرين:-

الأول: التحليل الصوتى اللغوى للنص ويتم عن طريق الكتابة الصوتية للنص الأدبى بحيث يتم الكشف من خلالها عن مواضع النبر والتنغيم والهمس والجهر والمقاطع الصوتية، والشدة والرخاوة، والتفخيم والترقيق، وأنظمة الوقف"الفصل". لأن تضافر هذه الوحدات الصوتية يسهم فى تشكيل المعنى، كما أن هذه الوحدات تشكل الإيقاع اللغوى الذى بدوره يؤدى إلى اكتمال المعنى الدلالى فى النص.

الثانى: التحليل الصوتى غير اللغوى: وهذا يتم عن طريق جهاز راسم الطيف الصوتى الذى يحلل الصوت تحليلا فيزيائيا، ويتم من خلاله معرفة قوة الصوت ونوعه ودرجته وسرعته، ووقته وموقفه ومكانه وزمانه، وأثر هذا فى المعنى الدلالى للنص من خلال ربطه بالجوانب النفسية والاجتماعية والحياتية والفنية. مع الوضع فى الاعتبار أن الأمرين:الأول والثانى لايختلفان إلا فى طريقة التحليل، أو طريقة كشف المؤثرات الصوتية النوعية فى النص الشعرى حيث يعتمد الأول على التحليل اللغوى الذاتى- أى الطريقة التى يقوم بها الدارس دون الاستعانة بأجهزة صوتية معينة فى توضيح هذه

المؤثرات الصوتية -والثانى: يعتمد على أحد الأجهزة الصوتية كجهاز راسم الطيف الصوتى "Spectrograph" فى كشف هذه المؤثرات الصوتية. ومع اقرارنا باختلاف مواضع النبر والتنغيم والجهر والهمس والشدة والرخاوة والتفخيم والترقيق -أى صفات الأصوات وشدتها وسرعتها- من ناطق لأخر، سواء كان الناطق هو المتلقى أو الشاعر نفسه، أو من بيئة مكانية لأخرى ومن مرحلة زمنية لأخرى، إلا أننا لانختلف فى أن هذه المؤثرات الصوتية النوعية -برغم اختلافها- تحدث تأثيرا فى النص على مستوى المعنى أو الدلالة، وهذه المؤثرات تشكل اللبنة الأولى فى فض مغاليق النص الشعرى. شريطة عدم الإسراف فى الأطر الشكلية التى تأتى عارضة كنوع الورق المستخدم فى الكتابة أو مساحة البياض والسواد أو نوع الخطوط المستخدمة فى الكتابة وغيرها من الأبعاد الشكلية التى أسرف فيها بعض السيمائيين.

***

وتتمثل المؤثرات الصوتية النوعية للنص الشعرى فى الإيقاع اللغوى الذى يتشكل بدوره من التماثل فى الوحدات الصوتية مع بعضها البعض كالجهر والهمس والشدة والرخاوة والتفخيم والترقيق و علامات الفصل والوصل، والجرس الصوتى والأصوات الصفيرية والتكرارية، والأوزان الشعرية.

وهذه المؤثرات الصوتية النوعية لاتقف عند حد التشكيل الإيقاعى للنص فحسب، لكنها تسهم فى تشكيل المعنى الدلالى الذى يطرحه النص الشعرى. ولانقف عند التطور التاريخى لهذه المؤثرات الصوتية النوعية، فهذا يعنى به الدرس اللغوى. لكننا نعنى بمفهومها ووظيفتها الدلالية فى النص الأدبى.

***

٥ - ١ - الجهر والهمس :

يشكل التماثل الصوتى للأصوات المجهورة والمهموسة مع بعضها البعض بعدا إيقاعيا على مستوى النص، وهذا الايقاع بدوره يتناسب فى كثير من الأحوال مع

الحالات الشعورية والنفسية بل والدلالية التى يطرحها النص شريطة ألا يكون الإيقاع منعزلا عن السياق الكلى للنص بل يدرس فى إطاره.

وبرغم تعدد الآراء حول الأصوات المجهورة والمهموسة، وبرغم اقرارنا باختلافها من شخص لآخر ومن بيئة لأخرى ومن عصر لآخر، بل اختلافها أحيانا من نطق لآخر عند نفس الشخص إلا أننا لانشك فى موضوعيتها من حيث الإيقاع الصوتى الذى تحدثه ومن حيث توافقها مع الحالات النفسية ومع الموقف الاجتماعى فى كثير من الحالات.

وبرغم النقد الذى وجه لنظرية العالم الفرنسى هاسون سنة ١٩٥١وهى النظرية العصبية العضلية "Neuromusclar-Theory" وموجزها أن اهتزاز الوترين الصوتيين هو نتيجة لاثارتهما عصبيا، وأن الاثارة العصبية للعضلتين الدرقيتين- الهرميتين تحدث بشكل إيقاعى منتظم يؤدى إلى حدوث التقلص والاسترخاء على نحو متتابع ومنتظم، وهذه الخاصية الايقاعية لإنتظام الإثارة تنتج بدورهما عن نشاط مماثل فى خلايا المخ التى تحكم العصب المثير لهاتين العضلتين."(٧٩)

وبرغم أن هذه النظرية أخطأت التقدير فى علة اهتزاز الأوتار الصوتية لحدوث الجهر، ونفت دور الهواء فى اهتزاز الأوتار الصوتية، إلا أننا لاننفى أهميتها فى أنها فتحت المجال أمام دراسة دور الجهاز العصبى فى عمليتى الكلام والسمع(٨٠)، كما أننا لاننفى ما لهذه الصفات الصوتية من دلالة فى المعنى على مستوى السياق النصى، وليست على المستوى الإفرادى لها لأن "الأصوات ليست مستقلة استقلالا تاما، أى أنها ليست ذات معنى خاص بها: فالأصوات المفردة، لاتعنى شيئا بنفسها، وإنما وظيفة هذه الأصوات هى أن تكون وحدات أكبر، وإذا قارنا كلمتين مثل قتل وقاتل، فسوف نجد أنهما تفترقان بصفة أساسية فى ناحية واحدة، تلك هى قصر الحركة أو طولها، وهذه المقابلة بين الكلمتين هى العامل الذى يفصل بينهما، ويفرق بين معانيهما: أما المقابلة بين بات وباد فهى مقابلة بين الجهر والهمس فى الصوت الساكن الأخير فيهما.. وهكذا تتكون كلماتنا ويتميز بعضها عن بعض بطريقة تبادل دقيق متقن بين

هذه المقابلات."(٨١)

وفى النص الشعرى يسهم الهمس والجهر فى تشكيل المعنى وتوضيحه كما أنه يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية، ومع الموقف الحياتى الذى يبغى الشاعر التعبير عنه.

ونعتمد فى دراستنا للتماثل الصوتى المجهور والمهموس على صفات هذه الأصوات كما درسها علماء اللغة وكما ننطقها فى العربية الفصحى المعاصرة فى مصر. وبخاصة إن الأشعار العربية تكتب بالعربية الفصحى، وبذلك تأتى صفات هذه الأصوات متوافقة مع نطقنا للقصيدة، ووفق هذا الطرح يمكن دراسة القصيدة العربية دراسة صوتية من زاوية التلقى ووفقا للصفات الصوتية التى تنطق بها. و لم تصبح مسألة معرفة الأصوات المجهورة والمهموسة الآن أمرا صعبا، فى ظل الأجهزة الصوتية الحديثة التى ترصد صفات الصوت فى يسر وسهولة، وما على الدارس إلا أن يعنى بالأبعاد الدلالية والايحائية التى يطرحها النص من خلال البعد الصوتى.

وتتفق معظم الدراسات الصوتية الحديثة فى مفهوم الجهر والهمس(٨٢) فالأصوات المجهورة هى التى تهتز معها الأوتار الصوتية وهى أصوات: (ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن و ى) والأصوات المهموسة هى التى لاتهتز معها الأوتار الصوتية وهى أصوات: (ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ) وما يعنينا هو التماثل الصوتى بين الأصوات المجهورة مع بعضها البعض فى النص الشعرى وكذلك تماثل الأصوات المهموسة مع بعضها البعض وهذا التماثل يحدث ايقاعا صوتيا فى النص،والإيقاع بدوره يتوافق مع الحالة الشعورية كما يتوافق مع الأبعاد الدلالية فى إطار السياق الكلى للنص. إلا أن هذا التماثل يسهم فى التشكيل الجمالى الإيقاعى سواء على مستوى الأصوات المجهورة وحدها أو المهموسة وحدها أو على مستواهما معا. لأن الإيقاع يتشكل -إلى جانب التماثل الصوتى- من التنويع الصوتى ما بين الجهر والهمس. ومن هنا يمكن القول: إن هناك أحد أمرين لكشف التماثل الصوتى فى النص الأدبى:

١- الاعتماد على التقسيم الصوتى لعلماء اللغة المحدثين فى بيان مواضع الهمس والجهر أو الطرق المحسوسة والمسموعة التى أوردها الدكتور إبراهيم أنيس فى توضيح

الأصوات المجهورة والمهموسة وكيفية تماثلها وتكرارها فى النص الأدبى، وهذه الطرق هى وضع الإصبع فوق تفاحة آدم ثم ننطق بالصوت ويتضح أثناء النطق اهتزاز الأوتار الصوتية وعدمها، أو بوضع الأصابع فى آذاننا وننطق بالصوت وحينئذ نشعر برنة الصوت فى رؤوسنا إذا كان مجهورا، أو وضع الكف فوق الجبهة أثناء النطق فنحس برنة الصوت أيضا(٨٣)

٢- باستخدام الأجهزة الصوتية الحديثة فى كشف مواضع الجهر والهمس وبخاصة جهاز الراسم الطيفى" أو "المصور الطيفى(٨٤) ففى الأصوات المجهورة عامة تتركز الموجات فى حزم تفصل بينها فراغات، وتختلف كل حركة عن الأخرى حسب مكان هذه الحزم على الرسم الطيفى، كما يلاحظ الخطوط الصوتية، والعكس صحيح أيضا بالنسبة للأصوات المهموسة.

ثم ننظر بعد ذلك للصورة الطيفية، وحينئذ يتكشف لنا مواضع الجهر والهمس والتى هى موجات وحزم صوتية متتابعة ومتقطعة وهذا التتابع والتقطيع هو الذى يحدث ايقاعا صوتيا أثناء الكلام.

إن الوقفة المتأنية أما التحولات الصوتية والدلالية التى تحدثها الأصوات المجهورة والمهموسة فى النص الأدبى توضح لنا مدى التوافق النفسى والشعورى والحياتى بين هذه الأصوات وما تعبر عنه. فالأصوات المهموسة فى كثير من الأحيان تتوافق مع الصوت المنخفض فى النص الأدبى سواء كان صاحب هذا الصوت الراوى فى النص الروائى أو الذات الشاعرة فى القصيدة.

على أن الأصوات المجهورة غالبا ما تتوافق مع ارتفاع الصوت بالنسبة للشخصية الروائية، كما تتوافق مع النزعة الحماسية فى القصيدة مع الوضع فى الاعتبار أن هذه الدلالة الصوتية لاتأتى منعزلة عن السياق لكنها تتم فى ضوء الموقف الاجتماعى والسياسى والحياتى، أو لنقل فى ضوء السياق الكلى للنص.

وإذا كان الدكتور إبراهيم أنيس رأى أن "نسبة شيوع الأصوات المهموسة فى الكلام لاتزيد على الخمس أو عشرين فى المائه منه، فى حين أن أربعة أخماس الكلام

تتكون من أصوات مجهورة"[٨٥]

فإن هذا الكلام على فرض صحته فى الكلام العادى فلا يمكن التسليم به على إطلاقه وبخاصة فى النصوص الأدبية لأن هذه الأصوات تتوقف على طبيعة الموقف الذى تقال فيه وعلى طبيعة الموضوع وعلى الحالات النفسية وعلى الأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية. ولكن يمكن التسليم به فى حالة إضافة الأصوات الصائتة إلى الصامتة.

***

٥ - ٢ الأصوات الانفجارية والاحتكاكية:

إن التماثل الصوتى لكل من الأصوات الشديدة والرخوة "الانفجارية والاحتكاكية" فى النص الأدبى يحدث إيقاعا لسببين:-

الأول: إن معظم الأصوات الانفجارية يوجد ما يقابلها من الأصوات الاحتكاكية ومن ثم تتماثل معها فى كمية الصوت فتحدث بنية إيقاعية فى النص الشعرى، وهذا الإيقاع يسهم فى تشكيل جماليات القصيدة.

الثانى: إن التماثل الصوتى بين الأصوات الانفجارية Plosives بعضها البعض من ناحية، وبين الأصوات الاحتكاكية من ناحية أخرى يحدث إيقاعا وهذا الإيقاع يشكل وظيفة دلالية وجمالية فى النص الشعرى أيضا.

والأصوات الانفجارية -كما عرفها علماء اللغة- هى التى يحبس فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما فى موضع من المواضع. وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائى فجأة. فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا[٨٦]. وهذه الأصوات هى: (ب ت د ط ض ك ق (والجيم القاهرية).

والأصوات الاحتكاكية هى التى يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين فى موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء فى خروجه احتكاكا مسموعا. والنقاط التى يضيق عندها مجرى الهواء كثيرة متعددة، تخرج منها الأصوات الاحتكاكية، وهذه الأصوات الاحتكاكية[٨٧] هى: (ف ث ذ ظ س ز ص ش خ غ ح ع هـ) والتماثل

بين هذه الأصوات وتنوعها فى النص الشعرى يحدث إيقاعا صوتيا يسهم فى تشكيل المعنى وإبرازه.

ومن الأصوات الاحتكاكية أيضا تتشكل الأصوات الصفيرية وهى السين والزاى والصاد. والتماثل بينها يحدث صوتا صفيريا فى النص نتيجة اتصال أول اللسان بأصول الثنايا بحيث يكون بينهما فراغ صغير جدا ولكنه كاف لمرور الهواء بحيث يحدث صفيرا أثناء النطق بهذه الأصوات.

وعندما تتكرر هذه الأصوات بنفس كميتها الصوتية تحدث تنويعا إيقاعيا مع الأصوات الأخرى فى النص الشعرى.

٥ - ٣ - المقطع الصوتي:

تعددت الآراء اللغوية حول مفهوم المقطع ووظيفته فمنهم من نظر إليه نظرة اكوستيكية أو نطقية أو وظيفية. ولسنا بصدد عرض الخلافات حول هذه الآراء، فإن هذا مجاله الدرس اللغوى لكننا سنقف عند المفهوم الذى يتوافق وطبيعة الدراسة النصية الأدبية، والمفهوم الأقرب إلى الوظيفة الدلالية للمقطع.

يرى أصحاب الاتجاه الفونتيكى أن المقطع تتابع من الأصوات الكلامية له قمة اسماع طبيعية تقع بين حدين أدنيين من الإسماع، أو هو أصغر وحدة فى تركيب الكلمة. بينما يرى أصحاب الاتجاه الفونولوجى ومنهم دى سوسير"أنه الوحدة الأساسية التى يؤدى الفونيم وظيفة داخلها:"(٨٨)

وبرغم تعدد الآراء (٨٩) حول تقسيم المقطع الصوتى، إلا أننا نستند إلى المفهوم الذى استقرت عليه معظم الدراسات اللغوية المعاصرة، ليكون أداة معينة لنا فى كشف التماثل الصوتى الذى يشكل إيقاعا صوتيا فى النص الأدبى كما أن هذه المقاطع هى الأكثر شيوعا فى النص الشعرى المعاصر

المقطع الأول: ويتكون من صوت ساكن +صوت لين قصير "حركة قصيرة" ويرمز للصوت الساكن أو الصامت Consonant بالرمز (ص) أو (C) والصوت اللين أو المتحرك أو الصائت Vowel بالرمز (ح) أو (V)، ومن ثم يرمز لهذا المقطع بالرمز (ص

ح) أو (CV) ويطلق عليه مقطع قصير.

المقطع الثانى: ويتكون من صوت ساكن "صامت"+صوت لين طويل" حركة طويلة" ويرمز لهذا المقطع بالرمز (ص ح ح) أو (CVV) ويطلق عليه مقطع متوسط ويمثله الحرف الذى يعقبه مد مثل ما-نا-فى

المقطع الثالث: ويتكون من صوت ساكن "صامت+حركة قصيرة+صوت ساكن. ويرمز له بالرمز (ص ح ص) أو (CVC) ويطلق عليه مقطع متوسط أيضا، ومثاله المقطعين: الأول والثانى من كلمة اكتب. ويطلق عليه مقطع متوسط.

المقطع الرابع:ويتكون من صوت ساكن+حركة طويلة+ صوت ساكن. ويرمز له بالرمز (ص ح ح ص) أو (CVVC) ومثاله كلمة باب بتسكين الآخر. ويطلق عليه مقطع طويل

المقطع الخامس: ويتكون من صوت ساكن+ حركة قصيرة+ساكن +ساكن. ويرمز له بالرمز (ص ح ص ص) أو (CVCC) ومثاله كلمة "قبل" بتسكين الآخر. ويطلق عليه مقطع طويل أيضا.

وتنقسم هذه المقاطع بحسب وقوعها فى الكلمة إلى مقطعين: مفتوح ومغلق. الأول ينتهى بحركة أوعلة، والثانى ينتهى بساكن أو صامت.

ومن اللافت للنظر أن المقاطع الثلاثة الأولى هى الأكثر شيوعا فى الشعر العربى، لما لها من توافق حركى سريع مع الحالات الشعورية والتنفسية، على حين أن المقطعين الأخيرين لايتوافقان مع الحالات الشعورية والتنفسية، إلا فى حالات الوقف أو نهاية الكلام ومن ثم تتوافق مع الآهات الحبيسة التى تخرج فى هواء زفيرى طويل يقتضى الوقف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه ويواصل أداءه الشعرى، ولذلك تتوافق وحالات معينة يجسد الشاعر من خلالها الفرح العميق أو الحزن الطويل -الأمل الموصول إلى ما لانهاية أو الحزن الممتد إلى مالانهاية- إنه يتوافق وظاهرة الاختفاء التدريجى للصورة الأدبية أيضا.

***

إننا لانقصد من خلال هذه المقاطع دراسة اللغة دراسة وصفية. فهذه رسالة الدرس اللغوى بل نقصد من خلالها دراسة السياق الشعرى دراسة دلالية وفنية. لأن التماثل الصوتى لهذه المقاطع الصوتية يسهم فى تشكيل الإيقاع الشعرى، الذى يعد بدوره لازمة جوهرية من لوازم النص الأدبى وبخاصة النص الشعرى.

كما أن المقطع الصوتى يعد أصغر وحدة صوتية فى السياق اللغوى وبذلك يعد اللبنة الأولى التى يتشكل منها النص الشعرى والأدبى، وله وظيفة فنية ودلالية: أما الوظيفة الفنية فإن تماثل المقاطع الصوتية فى النص الأدبى، يحدث ايقاعا لغويا، وهذا الإيقاع يسهم فى تشكيل جماليات النص الأدبى وبخاصة النص الشعرى. كما "أن اللغة التى تقوم على مبدأ المقاطع لغة إيقاعية أكثر من غيرها كالعربية، ومن هنا أتى سحر الكلمة فى العربية، وتأثر العرب بالشعر والخطابة وتميز الشعر والنثر لديهم بحركة صوتية ذات قيمة كمية تندرج فيها المقاطع اللفظية"(٩٠)

أما الوظيفة الدلالية فإن المقطع لكونه أصغر وحدة فى تركيب الكلمة أو لنقل أصغر وحدة صوتية فى السياق. فإنه غالبا ما يتناسب مع الحالات الشعورية والنفسية وبخاصة فى المقاطع الطويلة (ص ح ح ص) أو (CVVC) من خلال اقتران المقاطع بالسياق الكلى للنص، ويرجع هذا إلى أن هذه المقاطع تشكل إيقاعا يقوم على التناسب أو التناظر أو التماثل بينها "ونلاحظ أن هذه الايقاعات أو المقاطع التى تكون ألفاظ العربية تعتمد على الإيقاع التنفسى وهى عبارة عن ضغطات من الحجاب الحاجز على هواء الرئتين التى تولد هذه الايقاعات"(٩١)

ومن ثم تتناسب هذه الايقاعات المقطعية -لو جاز لنا استخدام هذا التعبير- مع الدفقات الشعورية والنفسية، وكلما كان المقطع مغرقا فى الطول كلما توافق هذا مع الآهات الحبيسة التى يخرجها الأديب فى شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسد فى الصيغة اللغوية للمقطع وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى.

لذلك ليس غريبا أن نجد بعض القصائد العربية المعاصرة تميل إلى تجزىء الكلمة إلى جزئيات مقطعية صغيرة تتوافق مع الحالات الشعورية من ناحية وتتناسب مع

الاختفاء التدريجى للظاهرة الأدبية من ناحية ثانية. ونجد ذلك فى النصوص الأدبية الروائية فى حالات انفعال الشخصية الروائية، أو فى حالات انكسارها. فيأتى الكلام متقطعا ليتوافق مع حالات التهدج النفسى، أو فى حالات العجز والانكسار التى تمر بها الشخصية أيضا. وفى النصوص الشعرية كثيرا ما تأتى نهاية الأسطر الشعرية بكلمة متقطعة إلى مقاطع جزئية حتى تتناسب والحالة الشعورية، ومن خلال تتبع هذه المقاطع على المستوى الصوتى وعلى مستوى الصيغة فى كل النص الأدبى يمكننا التوصل إلى المستوى الدلالى الذى تطرحه هذه الأبنية الصوتية.

ومن نافلة القول أن نذكر أنه لاتوجد دلالة ثابتة لكل مقطع لأن دلالة المقطع تتشكل وفق تضافره مع المقاطع الأخرى ووفق تتابع المقاطع فى السياق الكلى للنص، ولا توجد دلالة منعزلة عن السياق.

لذلك تأتى دراستنا لأولى تشكلات النص اللغوى معتمدة على كشف التماثل الصوتى المقطعى، مع الوضع فى الاعتبار أن دلالة هذا التماثل الصوتى لاتأتى من منعزلة عن السياق الكلى، لكنها تتشكل من خلال الرؤية الكلية للنص. ونعنى بالرؤية الكلية مجموع التراكيب الصوتية والسياقية والصورية والدلالية التى يتشكل منها النص.

٥-٤ النبر: "Stress"

اختلفت الآراء (٩٢) حول النبر accent/Stress مثلما اختلفت حول المقطع، لأن مواضع النبر تختلف من لغة لأخرى ومن شخص لآخر، ومن بيئة لأخرى، ومن زمن لآخر.

"ففى اللغة الفرنسية- حيث لاتحظى الكلمة المفردة إلا بقدر بسيط من الاستقلال الصوتى -أن النبر يقع على المقطع الأخير، وهذه هى الحال إذا كان هناك نبر على الاطلاق، ولكن هذا النبر قد ينتقل إلى أول الكلمة تحت تأثير العاطفة والانفعال. وفى اللغتين الفنلندية والهنغارية يقع النبر دائما على المقطع الأول، ومكانه فى اللغة البولندية هو المقطع قبل الأخير من الكلمة.. وفى كل هذه اللغات وأمثالها يرشدنا النبر بطريق

ضمنية إلى بداية الكلمات ونهايتها، ولكن مبدأ النبر لايمكن تطبيقه على اللغة الانجليزية، حيث أن هذه اللغة لايوجد فيها نظام ثابت للنبر، ومن ثم كان من الممكن استغلال النبر فيها وسيلة من وسائل التمييز بين نوع الكلمات كما في "record.record"(٩٣) فهى اسم إذا كان النبر على المقطع الأول وفعل إذا كان النبر على المقطع الثانى والأخير.

وفى العربية يختلف النبر من موضع لآخر ومن كلمة لأخرى ومن بيئة لأخرى، وتتمحور أهميته فى سياق النص فى تأكيد معنى الكلمة أو الجملة. لأجل ذلك يصعب وضع تعريف محدد وثابت له. لكننا حتى نقترب من الموضوعية فى توضيح النبر المتماثل فى النص الأدبى وبخاصة النص الشعرى، علينا أن نقر أن النبر فى حالة الدرس الأدبى يعتمد على النص المنطوق سواء كان الناطق هو الشاعر نفسه "صاحب النص" أو المتلقى "دارس النص"، وإذا توفر النص المنطوق للشاعر نفسه، يفضل على نطق الدارس لنفس النص، لأن صاحب النص يأتى نطقه لنصه متوافقا مع حالاته الشعورية والنفسية والدلالية التى يرمى إليها. بينما المتلقى قد يفرض ذاتا نطقية أخرى تتوافق مع مكوناته هو، وقد لاتتوافق مع الذات الأصيلة الناطقة للنص ولكن فى حالة عدم توفر النطق الأصلى لصاحب النص، فلا ضير من الاعتماد على نطق المتلقى "الدارس" حيث يكون تحليله للتماثل النبرى فى القصيدة متوافقا مع نطقه من ناحية ومع معايشته للنص من ناحية ثانية.

والنبر فى أبسط تعريف له: "هو ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة فى السمع عن بقية ما حوله من أجزائها"(٩٤) وقد يتحقق النبر أيضا عندما تتتابع مستويات العلو والانخفاض فى الصوت على نحو يتم به إبراز مقطع من المقاطع ذات النبر الأساسى، ويؤدى هذا بدوره إلى إبراز الكلمة التى تشتمل على هذا المقطع فتتأكد قيمتها وأهميتها عند السامع."(٩٥)

وهناك نوعان من النبر: أحدهما نبر إفرادى يتعلق بالصيغة الصرفية المفردة أو الكلمة التى تأتى على غرار هذه الصيغة، وثانيهما نبر الجملة، وهذا النبر يرتبط بالأثر

السمعى وبه يصبح النبر هو الظاهرة الموقعية فى الكلام. ويمكن أن نطلق على النبر الأول النبر الإفرادى، وعلى النبر الثانى "نبر الجملة" أو "النبر السياقى" وتماثل النبر على مستوى الكلمة والجملة أو على المستويين الإفرادى والسياقى يشكل ايقاعا فى النص الشعرى وبخاصة إذا تماثلت المقاطع المنبورة فى الكلمات أو الجمل. وهذا الايقاع النبرى له وظيفة على مستوى جماليات التشكيل الموسيقى فى النص من ناحية وعلى مستوى الوظيفة الدلالية للنص من ناحية ثانية حيث نجد أن الضغط على كلمة بعينها فى الجملة أو على مقطع بعينه فى الكلمة يؤدى إلى تأكيد معنى الصيغة الواقع عليها النبر. وكلما تغير موقع الكلمة فى السياق تغير موقع النبر (٩٦) وهذا بدوره يحدث دلالات تتفق مع التغيرات النبرية فى الكلام.

"ولا شك أن الاعتبار الإيقاعى فى نبر السياق أوضح منه فى نبر النظام الصرفى، لأن نبر النظام الصرفى، نبر الكلمة المفردة أو الصيغة المفردة، والكلمة ربما قصرت بحيث لاتشتمل إلا على مقطع واحد منبور، فلا تتسم بسمة الإيقاع، وأما السياق فإنه يحرص على إظهار موسيقى اللغة بحفظ المسافات المتساوية أو المتناسبة بين مواقع النبر مما يعطى اللغة موسيقاها الخاصة التى تعرف بها بين اللغات.(٩٧)

ويتضح النبر الإفرادى والسياقى أيضا فى بعض الظواهر الموقعية أو اللغوية فى النص الشعرى وبخاصة فى بعض الأصوات التى تحدثها "هاء السكت والإشباع وألف الندبة واطلاق القافية وغير ذلك مما يأتى عنه تغير فى البنية المقطعية عما قررته لها القاعدة، وكل هذا التغير فى البنية المقطعية صالح لأن يغير مواقع النبر فى الكلام عما كان عليه فى الكلمات المفردة."(٩٨)

كما أن هناك "وظيفة هامة يقوم بها النبر، وهى شائعة فى كل اللغات المعروفة، ونعنى بها استخدام النبر لإبراز كلمة معينة من كلمات الجملة على نحو يعبر به المتكلم عن موقفه أو انفعاله. لذلك يسمى هذا النوع من النبر أحيانا النبر التأكيدى emphatic Stress"(٩٩)

ولعل اعتماد النص الأدبى فى كثير من تراكيبه اللغوية على المقاطع الحرة أو

المفتوحة مثل (ص ح ص ح ح) وكذلك اعتماده على النبر الإفرادى والسياق الحر - لأن النبر فى العربية لايغير المعنى الصرفى أو المعجمى للكلمة كما فى الانجليزية مثلا. لأجل ذلك نجده فى العربية حرا طليقا على أى موضع فى الكلمة أو الجملة وفقا لطبيعة المتكلم، وتتبلور وظيفته فى تأكيد المعنى.

ولما كانت الآراء مختلفة حول أنماط النبر وطبيعته، لأن النبر فى العربية حر[١٠٠]ويمكن تغيره من موضع لأخر وفقا لطبيعة المتكلم أو البيئة أو العصر أو اللغة، ولما رأينا العديد من الدراسات اللغوية المعاصرة تعتمد على تحليل الدكتور إبراهيم أنيس للنبر، ولما كان تحليل الدكتور إبراهيم للنبر متوافقا إلى حد كبير مع التراكيب اللغوية المعاصرة للنص الأدبى، لذلك اعتمدنا على تقسيم الدكتور إبراهيم أنيس للنبر، ليكون نموذجا فى كشف التماثل الصوتى، بغية ابراز الجوانب الدلالية لمعنى النص. وفى توضيح مواضع النبر يمكن الاعتماد على أحد أمرين:-

الأول: كشف مواضع النبر الإفرادى والسياقى للنص من خلال جهاز راسم الطيف الصوتى Spectrograph[١٠١]، وهذا يتوقف على طبيعة الأداء الصوتى للشاعر أو المتلقى "الدارس" للنص الشعرى. ومحاولة كشف مواضع التماثل الصوتى وبيان تأثيرها فى توكيد المعنى.

الثانى: كشف مواضع النبر اعتمادا على طريقة الدكتور إبراهيم أنيس فى توضيحه لمواضع النبر حيث يقول:"لمعرفة موضع النبر من الكلمة العربية، نبدأ أولا بالنظر إلى المقطع الأخير. فإذا وجدناه من النوع الرابع أو الخامس (ص ح ح ص- ص ح ص ص) أو (CVCC-CVVC) فهو إذن المقطع الهام الذى يحمل النبر... والنبر لايكون على المقطع إلا فى حالة الوقف فى مثل المقطع الأخير فى كلمة نستعين، أما إذا وجدنا الكلمة لاتنتهى بهذين النوعين من المقاطع كان النبر على المقطع الذى قبل الأخير، بشرط ألآ يكون هذا المقطع من النوع الأول (ص ح) ، (CV) ومسبوقا بمثله من النوع الأول أيضا، وموضع النبر فى الكثرة الغالبة من الكلمات العربية هو المقطع الذى قبل الأخير، أما فى الفعل الماضى الثلاثى مثل كتب فالنبر يكون على المقطع الثالث حين

تعد المقاطع من آخر الكلمة، وهناك موضع رابع للنبر العربى وإن كان نادرا وهو حين تكون المقاطع الثلاثة التى قبل الأخير فى الكلمة من النوع الأول مثل "بلحة" "عربة" ففى هذه الحالة يكون النبر على المقطع الرابع حين نعد مقاطع الكلمة من الآخر."

وبذلك يمكن تقسيم مواضع النبر الإفرادى، حسب رأى إبراهيم أنيس- إلى أربعة أقسام:

١- نبر المقطع الأخير: إذا كان من النوعين الأخيرين (ص ح ح ص- ص ح ص ص)، أو (CVVC-CVCC)

٢- نبر المقطع قبل الأخير: إذا كان من النوعين الثانى والثالث (ص ح ح- ص ح ص) أو (CVV-CVC)

٣- نبر المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة: إذا كان من النوع الأول (ص ح) أو (CV) وكان المقطعان الأخير وما قبله من النوع الأول أيضا

٤- نبر المقطع الرابع حين نعد من آخر الكلمة: إذا كانت المقاطع الثلاثة التى قبل الأخير من النوع الأول (ص ح) أو (CV)

ومن خلال بيان مواضع النبر فى النص على المستوى الإفرادى يتضح التشكيل الايقاعى للنص عن طريق التماثل الصوتى للمقاطع التى هى موضع النبر

ومن خلال اللغة المنطوقة للنص يمكن توضيح التماثل الصوتى للنبر السياقى. وتتشكل وظيفة النبر فى هذه الحالة فى أمرين: الأول الوقوف عند جماليات التشكيل الايقاعى للنص، والثانى توكيد المعنى من خلال الضغط الصوتى على بعض المقاطع أو الكلمات.

٥ - ٥ - التنغيم :"Intonation:"

يشكل التنغيم بعدا آخر من أبعاد المؤثرات الصوتية النوعية التى تسهم فى التشكيل الدلالى للنص وفى إبراز جمالياته الإيقاعية. وقد عنى بالتنغيم العديد من اللغويين القدامى وبخاصة ابن جنى يقول:"وذلك أنك تكون فى مدح إنسان والثناء عليه فتقول كان والله رجلا فتزيد فى قوة اللفظ بالله، هذه الكلمة وتتمكن فى تمطيط

اللام وإطالة الصوت بها وعليها أى رجلا فاضلا أو شجاعا أو كريما أو نحو ذلك، وكذلك إن ذممته ووصفته بالضيق قلت سألناه وكان إنسانا وتزوى وجهك وتقطبه فيغنى ذلك عن قولك: إنسانا لئيما.. فعلى هذا وما يجرى مجراه تحذف الصفه."(١٠٢)

وفى هذا النص يعنى ابن جنى بوظيفة التنغيم من ناحية، وبوظيفة الإشارات الجسمية من ناحية ثانية لتفجير طاقات المعنى الكامن فى الصوت. وكذلك عنى الدرس اللغوى الحديث بالتنغيم وأثره فى المعنى، ولسنا بصدد العرض التاريخى له، لكن ما يعنينا هو مفهومه الذى يعيننا فى فض مغاليق النص الأدبى من خلال التنوع الصوتى، أو لنقل التنوع الموسيقى أو الإيقاعى للصوت.

وبرغم تعدد الآراء(١٠٣) حول مفهوم التنغيم، إلا أنه فى أيسر تعريف له يعنى به "القاسم المشترك الأعظم للترددات الداخلة فى تكوين نغمة الحنجرة"(١٠٤) أى أن التنغيم يرتبط بالتغيرات التى تطرأ على نغمة الأساس أثناء الكلام، أو بمعنى آخر يعتمد التنغيم "على تركيب النغمة الأساسية مع النغمات التوافقية المرتبطة بها(١٠٥)أو "هو تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات فى حدث كلامى معين."(١٠٦)

ويجمع معظم الدارسين على أهمية التنغيم فى المعنى والدلالة، فهو يعيننا على تمييز أصوات الأشخاص -على حد تعبير ماريوباى(١٠٧) كما أن للنغمة دلالة وظيفية على معانى الجمل تتضح فى صلاحية الجمل التأثرية exclamatery المختصرة نحو لا؟، نعم؟، ياسلام!، الله ! لأن تقال بنغمات متعددة ويتغير معناها النحوى والدلالى مع كل نغمة بين الاستفهام والتوكيد والاثبات لمعان مثل الحزن والفرح والشك والتأنيب والاعتراض والتحقير: وهلم جرا حيث تكون النغمة هى العنصر الوحيد الذى تسبب عنه تباين هذه المعانى لأن هذه الجملة لم تتعرض لتغير فى بنيتها و لم يضف إليها أو يستخرج منها شىء و لم يتغير فيها إلا التنغيم"(١٠٨) والتنغيم فى العربية عادة ما يكون على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة "وهناك وظيفة أخرى للتنغيم هى الوظيفة الانفعالية emotional Function وقديما صنف أسلافنا الاستفهام إلى انكارى وتوبيخى وتقريرى وغير ذلك من أنواع الاستفهام. والذى لاشك فيه أن التنغيم يقوم

بدور هام فى التمييز بين هذه الأنواع جميعا، إذ أن الأنماط والتنوعات التنغيمية تختلف باختلافها على نحو دال."(١٠٩)

"وإلى اختلاف التنغيم يرجع الفضل فى أننا يمكن أن نعبر عن كل مشاعرنا وحالاتنا الذهنية من كل نوع. ويمكن فى معظم اللغات أن نغير الجملة من خبر إلى استفهام إلى توكيد إلى انفعال إلى تعجب... دون تغير فى شكل الكلمات المكونة، ومع تغير فقط فى نوع التنغيم."(١١٠)

وما يعنينا من هذا العرض السياقى لوظيفة التنغيم هو المماثلة الصوتية التى يحدثها التنغيم فى النص الشعرى، فيحدث بذلك إيقاعا موسيقيا وبخاصة إن التنغيم يعد من أهم المؤثرات الصوتية النوعية مساهمة فى تشكيل الإيقاع من ناحية وفى التأثير الدلالى للنص من ناحية ثانية. ويتضح التنغيم فى النص الشعرى من خلال بعض الأساليب والتراكيب اللغوية المنطوقة المتمثلة فى أساليب الاستفهام والتعجب والمدح والذم والنداء والندبة والشرط والتوكيد، وأسماء الأفعال، والبدل، كما يتمثل أيضا فى الحالات النفسية والشعورية كالخوف والفزع والحزن والغضب والفرح والبهجة والسعادة، وفى أهمية دور المسافة فى تحديد درجة الصوت، والنص الشعرى من أهم الأجناس الأدبية اعتمادا على التنغيم بغية التشكيل الإيقاعى، حتى أن الدكتور إبراهيم أنيس أطلق على التنغيم اسم "موسيقى الكلام "Intonation" (١١١)

كما يتم التماثل الصوتى فى التنغيم من خلال التحليل الصوتى للنص الشعرى باستخدام جهاز المصور الطيفى "Direct Spectrograph أو "جهاز الراسم الطيفى "Spectrograph" وهو يعمل بنفس النظرية التى يعمل بها جهاز المصور الطيفى ولكنه يختلف عنه فى الطريقة فهو لايحلل الأصوات صوتا صوتا، بل يحلل العملية الكلامية كلها فى نفس الوقت إلى موجات ترسم كل منها أول العبارة إلى آخرها بادئا بموجة الأساس ثم تلى الموجه الثانية من أول العبارة إلى آخرها أيضا ثم تلى الثالثة والرابعة وهكذا.(١١٢)

ومن خلال قياس الزمن والذبذبات الصوتية والموجات والطاقة يمكن معرفة

مواضع ارتفاع الصوت وانخفاضه التى تحدث ايقاعا نغميا، بل من خلال الجهاز نفسه يمكن دراسة التنغيم "حيث يمكن الحصول على شكل عام لإختلاف درجة النغمات على الخط الزمنى، حيث يبدو التنغيم فى شكل خطوط متعرجة والفواصل الموجودة بين الخطوط فهى تمثل فترة الصمت أو السواكن الانحباسية أو حالات الهمس وفيها تنقطع النغمة الحنجرية. ويمكن معرفة ارتفاع الصوت وانخفاضه من خلال ازدياد الطبقة السوداء حيث يزداد السواد كلما ازداد ارتفاع الصوت والعكس صحيح.

ويمكن معرفة مواضع التنغيم الصوتى أيضا من خلال جهاز راسم التنغيم "Intonograph": وراسم نغمة الحنجرة "Gilottograph"[١١٣] ومن خلال التماثل الصوتى النغمى فى النص الشعرى المنطوق يتشكل الايقاع الموسيقى فى النص، وهذا بدوره يضفى بعدا جماليا على النص سواء على مستوى الحالات الشعورية والنفسية ومدى توافقها مع التنغيم الصوتى، أو على مستوى الدلالة التى يفجرها التنغيم فى النص فيجعله متعدد الأبعاد والدلالات والرؤى. وبخاصة عندما تتعدد مستويات التنغيم إلى منخفض Low ومتوسط mid وعال high فقد يعكس التنوع الأول التجهم والثانى الفتور والثالث الصرامة والحسم"[١١٤] وهذا التعدد النغمى الايقاعى يؤدى إلى ثراء المعنى فضلا عن أنه يشكل اللبنة الأولى فى فض مغاليق النص من خلال تضافره مع الأبعاد السياقية الأخرى.

ومن ثم يمكن أن تعتبر قوالب الألفاظ وصيغ الكلمات فى العربية ايقاعات موسيقية، أى أن كل قالب من هذه القوالب وكل بناء من هذه الأبنية يمثل نغمة أو نغمات صوتية ثابتة ومتكررة"[١١٥] كما أن اشكال الألفاظ فى العربية هى من جهة أبنية وقوالب وهيئات، ومن جهة أخرى أوزان موسيقية تدركها الأذن بسهولة ويسر، فيدرك السامع جزءا من المعنى بمجرد إدراكه وزن الكلمة، واتفاق الألفاظ فى الوزن دليل فى غالب الأحوال على اتفاق المعنى، أو نوعه كالآلية والمكانية والفاعلية والمفعولية.

ومن هنا كانت العربية ذات خاصة موسيقية فالكلام العربى نثرا كان أو شعرا

هو مجموع الأوزان ولايخرج عن أن يكون ترتيبا معينا لنماذج معينة."[١١٦] وهذه الخاصية الموسيقية فى الكلام العربى إنما تتشكل من خلال التماثل الايقاعى النغمى، وقد قطن إلى هذا كثير من القدامى أمثال الجاحظ[١١٧]، والقسطلانى[١١٨] وغيرهما، كما فطن إليه العديد من اللغويين المحدثين أيضا. منهم الدكتور إبراهيم أنيس عندما أطلق عليه "موسيقى الكلام"[١١٩] والدكتور كمال محمد بشر عندما قال"وقد يستغل التنغيم فى أغراض أخرى كثيرة: فقد يدل على التهكم أو الزجر أو الموافقة أو الرفض أو الاستغراب والدهشة.. وكم يكون جميلا أن يهتم به دارسوا الأدب ورجال النقد الأدبى، إذ هم بذلك يستطيعون الحكم على المعانى حكما صادقا."[١٢٠]

كما فطن إليه أيضا بعض النقاد الأوربيين ومنهم ديفددیتشس David Daiches عندما أشار إلى أهمية التنغيم فى شعر سونيرن فقال:" يقول الناس:"بأن جمال شعر سونيرن كامن فى النغمة" ويفسرون ذلك بأن "الخيال البصرى لديه قليل"ولكنى أميل إلى الظن بأن كلمة "جمال" لايكاد يصح استعمالها أبدا إذا تحدثنا عن شعر سونيرن. فجمال النغمة أو أثرها -على أية حال- ليس هو جمال الموسيقى ولاجمال الشعر الذى يرافق الموسيقى عند التلحين. وليس هناك ما يمنع أن يقدم الشعر الذى ينظم ليغنى صورا بصرية أخرى تؤثر فى المشاعر. أما الذى تجده عند سونيرن فهو تعبير عن طريق النغمة... يقوم على ترتيب واختيار للكلمات ذات القيمة الصوتية."[١٢١]

وقلت الدراسات النقدية التى حاولت الإفادة من هذا المستوى الصوتى النغمى للنص الأدبى. ووقف العديد منها عند النص المكتوب حتى أن بعض الدراسات النقدية التى حاولت الاقتراب من هذا المستوى الصوتى للنص وقفت عند المستوى النظرى.

٥-٦- المفصل:"Juncture"

وقد أطلق عليه بعض الدارسين الوقف[١٢٢]، والبعض الآخر[١٢٣] أطلق عليه الانتقال، أو المفصل"وهو عبارة عن سكته خفيفة بين الكلمات أو مقاطع فى صوت كلامى بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية آخر"[١٢٤]

ومن أطلقوا عليه لفظ الوقف عرفوه بقولهم:"يدل الوقف بوسائله المتعددة على

موقف هو فى طابعه، "مفصل" من مفاصل الكلام يمكن عنده قطع السلسلة النطقية " Chain of ulterance" فينقسم السياق بهذا إلى دفعات كلامية "Spoken groups" تعتبر كل دفعة منها -إذا كان معناها كاملا- "واقعة تكليمية Speech event منعزلة. أما إذا لم يكن معناها كاملا كالوقف على الشرط قبل ذكر الجواب مثلا فإن الواقعة التكليمية حينئذ تشتمل على أكثر من دفعة كلامية واحدة."(١٢٥)

ولسنا بصدد العرض التاريخى لهذه الظاهرة فى تراثنا العربى القديم(١٢٦) والحديث لكننا بصدد إدراك أهميتها فى دراسة النص الأدبى وبخاصة عندما ترتبط بالصوت اللغوى.

"إن""المفصل" أو "الوقف" أو "السكتة الكلامية" يعتبر فونيمات فوق التركيبية أو السمات التحبيرية Prosodic features المصاحبة للكلام وهو مثل النبر والتنغيم يميز النظام الصوتى للغة ونستطيع عن طريقه التمييز بين الأداء الكلامى لأبناء اللغة وغيرهم، كما أنه يقوم مثل النبر والتنغيم بدور وظيفى فى تحديد دلالة ما ينطق به المتكلم من ناحية أخرى."(١٢٧)

إن قارىء النص سواء كان الأديب أو المتلقى تعد وقفاته أو سكتاته الكلامية ذات دلالة فى توضيح المعنى "فإذا كانت الحركة تمثل مظهرا من مظاهر الاستمرار فى الأداء الكلامى فإن الوقف أو السكته الكلامية التى يستعين بها المتكلم اختياريا عندما يشعر بتمام المعنى جزئيا أو كليا، أو إجباريا عندما يشعر بانقطاع مجرى النفس أو باضطراب معين لسبب أو لآخر يمثل توقفا عن هذه الحركة، لزمان قد يقصر أو يطول حتى يتحول إلى صمت يحمل دلالة معينة."(١٢٨)

ومثال هذا الوقف ما يرد فى كتب البلاغة(١٢٩) من قول:

إذا ملك لم يكن ذا هبة : فدعه فدولته ذاهبة.

فالكلمة الأولى لابد أن تنطق بالوقف بين (ذا)، (هبة) ويمكن الرمز لعلامة الوقف بالرمز (+) وبالتالى يكون نطقها (ذا+هبة) أما الكلمة الثانية فيجب أن تنطق بدون وقف. وهنا يتضح مدى دلالة الوقف فى توصيل المعنى، وهكذا عند التشريح

الصوتى لأى نص أدبى يمكن من خلال النطق أو علامات الوقف والفصل توضيح الدلالة التى تضفيها هذه العلامة أو هذا الوقف الصوتى على النص الأدبى أو الشعرى.

ومن هنا تشكل علامات الترقيم فى اللغة المكتوبة وبخاصة علامة الوقف الدال فى اللغة المنطوقة أهمية كبيرة فى كشف دلالات النص الأدبى ولذلك فإن توضيح المفصل وكشف دلالاته فى النص الأدبى يعتمد على أمرين أساسيين: الأول: علامات الترقيم وبخاصة علامات الوقف والوصل وبيان مدى تأثيرها فى المعنى أو الدلالة. والثانى: متابعة حالات الوقف من خلال النص المنطوق وتوضيح مدى التأثير الدلالى الذى يحدثه الوقف فى النص. ومدى توافق الوقف "المفصل" مع الحالات الشعورية التى يطرحها النص الأدبى.

ومن الجدير بالذكر أن العديد من الدراسات الأدبية التى عنيت بالخطاب الشعرى أو الخطاب الروائى، عنيت -إلى حد كبير- بعلامات الترقيم المكتوبة، ولم تقف وقفة متأنية أمام ظاهرة الوقف الصوتى وأثره فى الدلالة لكنها انساقت خلف الدراسات الأوربية المترجمة تحاكيها محاكاة محضة والتى بدورها تعالج خصوصية اللغة الأجنبية. ولكل لغة خوصيتها وبخاصة فيما يتعلق بالمؤثرات الصوتية النوعية.

٥ - ٧ - الموسيقى الشعرية:

ما من شك فى أن التماثل الصوتى للتفعيلات العروضية يعد عمدة المؤثرات الصوتية النوعية فى حدوث الايقاع الموسيقى فى النص الشعرى، ويرجع هذا إلى أن الكمية الصوتية التفعيلية الواحدة تحوى أكثر من مقطع صوتى وعندما تتماثل هذه التفعيلات فيحدث تماثل صوتى لأكبر كم مقطعى فى القصيدة. وبذلك يشكل الإيقاع الموسيقى بعدا جوهريا فى كل القصيدة من خلال تماثل هذه التفعيلات.

وهذا المحور ليس فى حاجة إلى عرض تاريخى. فكل تراثنا الشعرى العربى قديمه وحديثه وصولا إلى قصيدة الشعر الحر يعتمد اعتمادا كليا على الايقاع الموسيقى للتفعيلات. والقصيدة العربية بشتى أنماطها "العمودية والسطرية والنثرية" يشكل الإيقاع فيها محورا جوهريا، كما أنه يضفى عليها بعدا جماليا ودلاليا.

ويرجع هذا إلى أن العربية تقوم على مبدأ التناسب الإيقاعى والموسيقى فى كثير من الأحيان وإذا كان الخليل قد فطن إليه على مستوى الشعر فإن الجاحظ والقسطلانى قد فطنا إليه أيضا فى اللغة النثرية، يقول الجاحظ: "اعلم إنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم، لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن كثيرا، ومستفعلن مفاعلن، وليس أحد فى الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا، ولو أن رجلا من الباعة صاح: من يشترى باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام فى وزن مستفعلن مفعولات. وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر، ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ فى جميع الكلام، ويستشهد على ذلك بقوله وسمعت غلاما لصديق لى. وكان قد سقى بطنه وهو يقول لغلمان مولاه: إذهبوا بى إلى الطبيب وقولوا قد اكتوى وهذا الكلام يخرج وزنه على خروج فاعلاتن مفاعلن، فاعلاتن مفاعلن مرتين"وقد علمت أن الغلام لم يخطر على باله قط أن يقول بيت شعر أبدا، ومثل هذا كثير ولو تتبعته فى كلام حاشيتك وغلمانك لوجدته"(١٣٠)

وهكذا نجد أن الإيقاع الصوتى يتشكل من خلال تماثل التفعيلات الصوتية فى النص الأدبى وبخاصة النص الشعرى.

ويمكن القول:"إن كلا جوانب اللغة تسهم فيما يحدثه الكلام من تأثير عاطفى انفعالى، فالنبر والتنغيم واختيار الكلمات واللواحق ونظام ترتيب الكلمات ومواقعها فى الجمل والعبارات -هذه الأشياء كلها قد يكون لها نصيب فى إحداث هذا التأثير."(١٣١)

٥ - ٨ - الجناس الصوتى:

يشكل الجناس الصوتى بعدا آخر من أبعاد المؤثرات الصوتية النوعية فى النص الأدبى، والجناس الصوتى عنيت به الدراسات اللغوية قديما وحديثا، لكن ما يعنينا هو مدى تأثيره فى النص الأدبى. وفى التشكيل الدلالى والإيقاعى للنص الشعرى.

وقد فطن بعض النقاد القدامى إلى قضية الجرس الصوتى وعلاقتها بالمعنى فأشاروا إلى تناسب الألفاظ بين الكلمات والجمل من خلال ائتلاف الحروف وتناسبها، وإلى

"القدرة على التهدى إلى العبارات الحسنة التى تشير إلى التلاؤم. والتلاؤم يقع فى الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها، منتظمة فى حروف مختارة متباعدة المخارج، مترتبة الترتيب الذى يقع فيه خفة وتشاكل ما.

ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة فى مقدار الاستعمال، فتكون الواحدة فى نهاية الابتذال والأخرى فى نهاية الحوشية، وقلة الاستعمال، ومنها أن تناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات، أو تتماثل أوزان الكلم، أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم، أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها.(١٣٢)

ويعد التناسب اللفظى عند اللغويين والنقاد القدامى إرهاصا للعناية بالجرس الصوتى وأثره الدلالى والإيقاعى فى النص الشعرى، ويعنى بالجرس الصوتى أو الجناس الصوتى الأصوات المتشابهة التى تتكرر فى النص، ويحدث تكرارها موسيقى إيقاعية تكون ذات أثر فعال فى جماليات النص وأبعاده الدلالية.

ويسوق الجاحظ مثالا يبين فيه أهمية التماثل الصوتى من خلال السجع أو الجناس أو الجرس الصوتى يقول:"قيل لعبد الصمد الرقاش: لم تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافى واقامة الوزن؟ قال: إن كلامى لوكنت لا أمل فيه الاسماع الشاهد لقل خلافى عليك، ولكنى أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، والحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت، وما تكلمت به العرب من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولاضاع من الموزون عشره."(١٣٣)

وهنا تتضح أهمية التماثل اللفظى عند العديد من اللغويين والنقاد القدامى وكذلك الأمر بالنسبة للنقاد المحدثين قد فطنوا إلى أهميته، وإن كانت بعض هذه الدراسات وقفت عند النص المكتوب، لكنه يشكل ارهاصا بأهمية التماثل الصوتى فى جماليات النص وكشف أسراره. وفى الأثر الشعورى الذى يحدثه النص فى وعى المتلقى.

على أن هذا الجرس الصوتى لايدرس بمعزل عن المؤثرات الصوتية الأخرى، لكن تضافر هذه المؤثرات النوعية الصوتية مع بعضها البعض هو الذى يشكل أبعادا دلالية وجمالية.

ومن خلال تأملنا لبنية النص سوف نجد أن هناك جناسا صوتيا بين بعض الأصوات الأكثر شيوعا فى النص الشعرى، وهذا الجناس بدوره يحدث تماثلا صوتيا ومن خلال التماثل الصوتى يتشكل الإيقاع الشعرى، وتتعدد دلالات النص.

٩-٥

ومما تقدم يتبين لنا أن التماثل الصوتى للأصوات المجهورة والمهموسة، والانفجارية والاحتكاكية، والمقاطع الصوتية القصيرة والمتوسطة والطويلة، والنبر، والتنغيم، والمفصل، والوزن الشعرى، والجناس الصوتى يشكل الإيقاع الصوتى للنص الأدبى وبخاصة الشعرى وهذا الإيقاع يطرح أبعادا دلالية وجمالية متباينة من نص لآخر ومن نص منطوق بطريقة ما إلى طريقة أخرى منطوقة للنص نفسه.

"وإذا كان الإنسان يشعر بالإيقاع فى حركة الكون حوله فإنه يراه أيضا فى الفنون التعبيرية التى ابتدعها مثل الشعر الذى يتمثل الإيقاع فيه فى الحركات اللفظية. والموسيقى التى يتمثل الإيقاع فيها فى الحركات الصوتية والرقص الذى يتمثل الإيقاع فيه فى الحركات البدنية، وقد فطن أن هذا الإيقاع الذى يشعر به يكون فى الحركات اللفظية أو الأصوات الموسيقية، ولكن الإيقاع فى حقيقة الأمر ليس مادة، إنما هو شعور أو إحساس تجسمه المادة التى يتلبس بها ليتخذ شكلا ماديا، ويعتبر بمثابة الظرف أو القالب للحركة اللفظية والصوتية والبدنية فيظهر بذلك للحس."(١٣٤)

إن هذه المستويات الصوتية المتباينة تتكرر فى تناسب صوتى محدثة تنوعا نغميا وإيقاعيا فى النص الشعرى، وذلك من خلال تماثل الأصوات مع بعضها البعض."فالإيقاع يقوم على مبدأ النظام الذى يعززه مبدأ التناسب Symmery أى تناسب العناصر الإيقاعية التى تعطينا الإحساس بالجمال وهو تناسب يتشكل فى إطار زمنى."(١٣٥)

ومن خلال تعمقنا البنية الصوتية -الجزئية والكلية- للنص الأدبى وبخاصة الشعرى نجد أن المستويات الصوتية المتباينة فى تكرارها المتناسب والمتماثل إلى حد كبير

تشكل بعدا جماليا فى النص، وهذا البعد يتناسب فى كثير من الأحيان مع الحالات الشعورية والنفسية سواء مع الذات المرسلة أو المستقبلة. كما أن هذا التنوع الصوتى يشكل بعدا دلاليا من خلال تأثير الصوت فى المعنى الذى يطرحه النص.

ومن ثم يمكن "أن نصف العربية بأنها لغة إيقاعية Rhythmic language لأننا يمكن أن نرجع ألفاظها إلى صور صوتية إيقاعية صنعتها الآذان المرهفة للجماعة العربية الأولى. واستطاع الخليل وغيره مع اللغويين والنحاة وضعها فى قوالب وأبنية ذات إيقاع يتبعها متكلم اللغة ولايحيد عنها من جهة، ويستطيع أن يتبين بواسطتها عربية الألفاظ وأعجميتها من جهة أخرى."(١٣٦)

بل ويستطيع الناقد أيضا من خلال الإيقاع الصوتى للنص أن يكشف الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية، التى انتجت هذا النص. وذلك من خلال المستوى الدلالى الذى يشكله التنوع الصوتى فى النص الشعرى. "إن النظام الإيقاعى أو المقطعى للبنية اللفظية فى العربية يتميز -إلى جانب التناظر أو التناسب الصوتى بين الصوامت والحركات وطول المقاطع . بالعلاقة التبادلية بين الصيغة أو البنية الايقاعية والدلالة، ويظهر ذلك فى الدور الهام للصيغة أو البنية فى التحديد الدلالى لمعان الأسماء والأفعال .. وفى التمييز بين الإفراد والجمع... وغير ذلك من الدلالات أو المعانى المتباينة ذات الإيقاعات المختلفة."(١٣٧)ولايقف التناسب الصوتى عند المقاطع لكنه يمتد إلى الجناس أو الجرس الصوتى وإلى الأوزان الشعرية والاتباع والازدواج وكلها تسهم فى تشكيل المعنى وتوسيع دلالة النص الأدبى. "ويظهر ذلك بوضوح عندما يعمد الشعراء إلى استغلال إمكانيات الأصوات وقدرتها على الإيحاء بالمعنى ومحاكاته، فالملاحظ أن المعنى دائما يعظم شأنه ويرقى إذا صاحبته المؤثرات الصوتية التوقيعية الخالصة. فشطر امرىء القيس مثلا: مكر مفر مقبل مدبر معا، بما ينتظم من كلمات فصار، ذات مقاطع قصيرة وحركات قصيرة وأصوات الراء المشددة المكررة -هذا الشطر بهذه الخصائص الصوتية جدير أن يخلق جوا موسيقيا خاصا، وصورة صوتية معينة قادرة على الإيحاء بتلك الصورة التى تخيلها الشاعر وعبر عنها."(١٣٨)

التشكيل السياقي للنص الشعري

٢-١

إن دراسة الصوت تشكل اللبنة الأولى للنص، ومن خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات. ومن تضافر الكلمات تتشكل الجمل ومن تضافر الجمل تتشكل الصور. والتشكيل السياقي يعنى بهذا التضافر بين هذه التراكيب مع بعضها البعض. أى أن التشكيل السياقي للنص الشعرى يعنى بتتابع المفردات التى تشكل جملا، والجمل التى تشكل صورا، والصور التى تشكل نصا. لأن النص الأدبى الشعرى نص لغوى فى المقام الأول يقوم على العلاقات التجاورية بين بنى النص بعضها البعض، "ونظرية السياق إذا طبقت بحكمة -تمثل حجر الأساس فى علم المعنى وقد قادت بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النتائج الباهرة فى هذا الشأن. إنها مثلا قد أحدثت ثورة فى طرق التحليل الأدبى. ومكنت الدراسة التاريخية للمعنى من الاستناد إلى أسس حديثة أكثر ثباتا، كما أنها قدمت لنا وسائل فنية حديثة لتجديد معانى الكلمات، تلك الوسائل التى ظهرت أول الأمر على يد الأستاذين: أوجدن وريتشاردز، وفوق هذا كله، قد وضعت لنا نظرية السياق مقاييس لشرح الكلمات وتوضيحها عن طريق التمسك بما سماه الأستاذ فيرث (ترتيب الحقائق فى سلسلة من السياقات: أى سياقات كل واحد منها ينضوى تحت سياق آخر، ولكل واحد منها وظيفة بنفسه. وهو عضو فى سياق أكبر وفى كل السياقات الأخرى، وله مكانه الخاص فيما يمكن أن نسميه سياق الثقافة)"(١٣٩)

وقد عنى بمفهوم السياق كثير من علماء الاجتماع واللغة أمثال "مالينوفسكى عالم الانثروبولوجيا- الذى عنى بإبراز المعنى والسلوك الاجتماعى بالنظر إلى السياق، الذى تستخدم فيه اللغة. وفيرث الذى عنى بالسياق اللغوى وعلاقته بالمعنى ونظر إلى السياق على أنه جزء من أدوات اللغوى أو باعتباره أسلوبا من أساليب الوصف يعنى

بتسلسل أو تدرج أو صياغة المعنى ولذلك يقول بالمر: "إن مزية اتجاه فيرث أنه شرع في عرض صياغات جزئية للمعنى، وقد يكون هذا هو كل ما نأمل بلوغه في أي وقت."(١٤٠)

ونحن لسنا بصدد العرض التاريخي لمفهوم السياق لكن ما يعنينا هو الوظيفة الدلالية للسياق التي تسهم في تشكيل معنى النص وتفض مغاليقه. وتعنى بتضافر أجزاء الكلام مع بعضها البعض حتى تشكل الدلالة الكلية للنص.

لذلك يرى دي‌سوسير: "أن الكلمات تعقد فيما بينها في صلب الخطاب؟، وبمقتضى تسلسلها علاقات قائمة على الصفة الخطية للغة. وهي صفة ينتفي معها إمكان النطق بعنصرين معا في نفس الوقت وتنظيم هذه العناصر الواحد تلو الآخر في سلسلة اللفظ. ويمكن أن تسمى هذه التوليفات التي تتخذ لها من الامتداد حاملا سياقات. فالسياق إذن يتركب دائما من وحدتين متتاليتين فأكثر...والكلمة إذا وقعت في سياق ما، لاتكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو سابق ولما هو لاحق بها أو لكليهما معا. ومن ناحية أخرى نلاحظ خارج الخطاب أن الكلمات المتضمنة لشيء ما مشترك بينها تترابط في الذهن، فتكون بذلك مجموعات تقوم في صلبها علاقات شتى شديدة التنوع.. فهي لاتتخذ من الامتداد حاملا إنما مقرها الدفاع وهي جزء من ذلك الكنز الباطني الذي يكون اللغة لدى كل فرد وتسمى علاقات ترابطية. والعلاقات السياقية علاقة حضورية(In Prasentia) تقوم على عنصرين فأكثر كلها متواجدة في نفس الوقت ضمن سلسلة من العناصر موجودة بالفعل. وبخلاف ذلك فإن العلاقة الترابطية تجمع بين عدد من العناصر بصورة غيابية (In absentia) ضمن سلسلة وهمية موجودة بالقوة مجالها الذاكرة."(١٤١) ومن هذا المنطلق نرى أن العلاقة الترابطية بهذا المفهوم أقرب إلى الصور الذهنية المجردة التي تشكلها اللغة المنطوقة . أو لنقل أقرب إلى الصور التي تتشكل من خلال المستوى الصوتي للغة. أي أن العلاقات الترابطية تعنى بالسياق الذهني أو المجرد أو التجريدي للنص، لأنه يعنى بعلاقات الصور الذهنية التي يشكلها النص حال النطق به. ويكون الرابط المشترك بين كلمات أو جمل أو صور هذا

السياق التجريدى "الذهنى" هو الجذر الأساسى لها أو المدلول المشترك أو المتشابه بينها." وبينما يوحى كل سياق بوجود ترتيب تعاقبى ما وعدد معلوم من العناصر، فإن عناصر المجموعة الترابطية ليست معلومة العدد، ولا خاضعة لترتيب معين."(١٤٢)

إن هذا السياق التجريدى يفجر الطاقات الذهنية للمعنى الذى يفجره المستوى الصوتى للنص. وبالتالى يصعب اخضاع هذا السياق لمعنى محدد لأنه يتشكل فى الذهن حال النطق المباشر للنص.

على حين أن السياق الفعلى للنص يتشكل من العلاقة الفعلية المجسدة فى النص -بين الكلمات والجمل والصور مع بعضها البعض. أى أن السياق فى هذه الحالة لاينطبق على الكلمات المفردة فحسب ولا على الجمل المفردة، لكنه ينطبق على العلاقة الكلية التى تربط الكلمات بالجمل بالصور أو اللوحات أو المشاهد فى النص الأدبى، وبخاصة النص الشعرى الذى تتضافر عناصره لتشكل النسيج الكلى للعمل الأدبى.

على أن السياق الفعلى يستعين بالسياق التجريدى، لأن السياق التجريدى يتشكل فى وعى المبدع أو المتلقى قبل السياق الفعلى. أى أنه يتبلور حال التفكير فى صياغة النص أو تلقيه، والسياق الفعلى يتبلور بعد الصياغة الفعلية للنص. وفى الوقت نفسه لايمكن الفصل بينهما فصلا جذريا -لأنهما يتضافران معا ليشكلا الرؤية الكلية للنص الشعرى.

كما أن السياق الفعلى يعتمد على الصياغة اللغوية، واللغة خالية من المجردات، لأجل ذلك يتشكل السياق الكلى من توحد السياقين -التجريدى والفعلى- ومزجهما فى سياق متكامل يجمع بين الصور الذهنية المجردة للنص والصياغة اللغوية الخالية من التجريد.

ومن ثم فإن مفهومنا للسياق لايقف عند الوحدات الصغرى التى تتكون منها الكلمة لكنها تنطلق من هذه الوحدات الصغرى للكلمة وصولا إلى الوحدات الكبرى التى تشكل النص" فنحن فى الاستعمال العادى لانتكلم بواسطة دلائل منعزلة بل بواسطة مجموعات من الدلائل وكل منسقة تكون بدورها دلائل، فمرد كل شيء فى

اللغة إنما هو إلى الاختلافات بيد أن مرد كل شيء فيها إنما هو إلى التجميعات كذلك. فهذه الأوالية المتمثلة فى تعامل عدة من العناصر المتعاقبة شبيهة بعمل آلة من الآلات تتعامل أجزاؤها تعاملا رغم أن هذه الأجزاء منتظمة على امتداد واحد."(١٤٣)

وهكذا بالنسبة لسياق النص تتضافر الكلمات والجمل والصور حتى تشكل السياق الكلى للنص. وهذا السياق هو محصلة السياقين: التجريدى والفعلى ومنهما يتشكل سياق النص المكتوب "Text" والنص المنطوق "المحكى" Utterance والسياق التجريدى المقترن بالكلام يسبق السياق الفعلى المقترن باللغة المكتوبة لامن وجهة نظر تاريخية فحسب. بل كذلك من حيث تركيبه ووظيفته، فعلينا أن نلاحظ أن الوحدة الكلامية شأنها شأن النص "ينبغى تفسيرها على أنها تشمل أجزاء من اللغة "المكتوبة أو لغة الكلام أو لكليهما حسب السياق."(١٤٤)

ومن ثم فإن فهمنا لسياق النص الشعرى ينطلق من فهمنا للعلاقات الترابطية "الذهنية" والسياقية "الفعلية" بين الكلمات والجمل والصور، فمن غير الممكن فهم هذه الوحدات الصغرى بمعزل عن بعضها البعض، أو لنقل بمعزل عن الوحدات الكبرى، ونعنى بالوحدات الصغرى دراسة الكلمة أو الجملة أو الصورة بمفردها منعزلة عن السياق النصى، والوحدات الكبرى هى التى تعنى بالسياقات الترابطية بين هذه العناصر مجتمعة . لذلك نعنى بدراسة هذه الوحدات في حالة ترابطها وتضافرها مع بعضها البعض.

٢ - ٢

تشكل الكلمة الركن الثانى مباشرة -بعد الصوت فى بناء النص الشعرى وفى الوحدة الصغرى للنص وحيث تحتل المؤثرات الصوتية النوعية الركن الأول لأنها أصغر وحدة فى النص يليها مباشرة دور الكلمة فى السياق. على أنه "لايمكن فهم أية كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصلة بها والتى تحدد معناها. ولو نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر دلالية لوجدنا من الأفضل اعتبار البنية المعجمية للغة. بنية مفرداتها- شبكة واسعة معقدة من علاقات المعنى، أى أنها تشبه نسيج العنكبوت

الواسع المتعدد الأبعاد، يمثل كل خيط فيه إحدى هذه العلاقات، وتمثل كل عقدة فيه وحدة معجمية مختلفة."(١٤٥)

إذ أن معنى الجملة يعتمد فى المقام الأول على معانى الكلمات المتضافرة، بل إن طريقة تركيب هذه الكلمات وطريقة سياقها الواحدة تلو الأخرى تسهم فى تشكيل معنى الجملة. ووفقا لهذا السياق يتغير معنى الكلمة من موضع لآخر فى السياق، كما يتغير بالتبعية معنى الجملة من موضع تركيبى لآخر وفقا لسياق النص، وكيفية تضافر الكلمات.

"ومما تجدر الإشارة إليه أن الكلمات لاتعيش منعزلة فى نظام اللغة لكنها تتدرج تحت أنواع شتى من المجموعات والتقسيمات التى يرتبط بعضها البعض بوساطة شبكة من العلاقات المعقدة غير المستقرة المتوغلة فى الذاتية، علاقات بين الألفاظ وعلاقات بين المدلولات، علاقات أساسها التشابه أو بعض الصلات الأخرى، وهذه العلاقات الترابطية إنما نشعر بها عن طريق آثارها ونتائجها" (١٤٦) أى أن معنى الكلمة يمكن أن يحدد بالنظر إلى السياق الذى تقع فيه وترجع أصول هذه الفكرة إلى الرأى القائل بأن التحليل اللغوى معنى أساسا بتوزيع Distribution العناصر اللغوية، وهو رأى ارتبط إلى حد بعيد "بهاريس" Zelling Harris" وكانت لفكرة التوزيع أهمية كبيرة عند المدرسة البنيوية Structuralist فى علم اللغة."(١٤٧)

لكننا نعنى بسياق الكلمة فى النص كأحد جوانب السياق الكلى المشكل من الصوت إلى النص. ومن الصعب فى خضم التعريفات الدلالية واللغوية والمعجمية العديدة للكلمة الوصول إلى مفهوم بعينه للكلمة فى النص الأدبى. "إذ ليس هناك تعريف وحيد أو تعريف جامع مانع لمثل هذا النوع من المصطلحات المجردة، فهى مصطلحات يصعب تعريفها وإن كان من السهل عادة التعرف عليها. ولقد اقترحت عبارات فنية شتى يقصد بها إلى بيان بعض الجوانب الأساسية ومنهم من يعدها أصغر صيغة حرة (وهذه عبارة بلومفيلد ويعنى هؤلاء بذلك (كما صرح ل.ر..بالمر) أنها أصغر وحدة كلامية قادرة على القيام بدور نطق تام مثل كلمة "حريق" ومدرسة

فكرية ثالثة تفضل معنى الكلمات بأنها مقابلات استبدالية Substitution Counters (وهذا رأى ج.ر.فيرث)، وفى هذه الحالة يكون تناظر الأصوات هو الفصل فى الأمر. وتوضيح ذلك مثلا أن استبدال الأصوات ذات الصفات المميزة بغيرها أو اضافة هذه الأصوات، يؤدى إلى تغيير أى عنصر من عناصر الكلمة (مثال ذلك فى العربية:قال-جال) وبهذه الطريقه نفسها يؤدى تغيير الكلمات إلى تغيير مضمون التراكيب أو الجمل التى تشتمل عليها."(١٤٨)

وبرغم تعدد هذه المفاهيم يمكن القول: إن الكلمة تساوى الوحدة المعجمية، التى تشكل بدورها وحدة من الوحدات الصغرى للنص. ولايمكن فهم معنى الكلمة أو الوحدة المعجمية للنص بمعزل عن الوحدات المعجمية الأخرى، لكن هذه الكلمات أو الوحدات المعجمية تتضافر فى سياق النص حتى تشكل الدلالة الكلية للنص.

ومن خلال السياق التجريدى أو الذهنى للكلمة تتشكل دلالة الكلمة فى النص "ويمكننا هنا أن نستعمل تلك العبارة الشديدة التى قدمها لنا العالم النفسى النمساوى ك.بوهلر Buhler وهى: إن الكلام دليل على الحالة العقلية للمتكلم ورمز للرسالة وتنبيه للسامع."(١٤٩)

وفى إطار النص الشعرى تصبح الكلمة المنطوقة أو المكتوبة تعبيرا عن الحالات الشعورية والعقلية للمرسل أو المبدع أو الشاعر من ناحية. كما تصبح رمزا للخطاب الذى ينبغى الشاعر توصيله من ناحية ثانية، وتنبيها للمتلقى لقضايا وطنه وواقعه المعيش من ناحية ثالثة، لكن هذه الأبعاد تتم فى إطار السياق الكلى للنص. لأن "الأصوات والكلمات ليست هى الوحدات الوحيدة للكلام، إننا لانتكلم كلمات مفردة، ولكننا نكون منها تراكيب: عبارات أو جملا ووحدات أكبر من ذلك. ووظائف هذه الوحدات هى بيان الارتباطات والعلاقات بين الأشياء، أما الأشياء نفسها فيرمز إليها بالكلمات المفردة، وقد تقوم الكلمة الواحدة فى الحالات القصوى مقام النطق الكامل كما فى الصيحة "حريق" وفى هذه الحالة تقوم الحركات الجسمية والتنغيم والموقف اللغوى جميعها بامدادنا بالأدلة اللازمة للفهم."(١٥٠)

لذلك فإن الكلمة فى النص الشعرى لها معنيان؛ أحدهما أحادى منعزل عن السياق، والآخر تركيبى مقترن بالسياق الكلى للنص فيتشكل معنى الكلمة، وتسهم فى توضيح النص من خلال علاقاتها بالبنى المعجمية المتجاورة، ومن خلال التنويعات الدلالية الصوتية لها . فالصوت والكلمة والتركيب والسياق وحدات أساسية فى تشكيل النص سواء كانت هذه الوحدات مسموعة أو منطوقة. على أن بعض الكلمات المفردة فى النص يمكن أن تؤدى معنى فى النص إذا اقترنت ببعد أسطورى أو شعبى أو طقسى أو حياتى مثال ذلك كلمة، إيزيس، قربان، حريق. لكن هذا المعنى المفرد للكلمة يأخذ أبعادا دلالية أخرى من خلال التحامه بسياق الكلمات الأخرى فى النص. فإذا كان هناك معنى مستقلا استقلالا ذاتيا لبعض الكلمات فى النص فهذه الاستقلالية تتلاشى بمجرد مزج هذه الكلمات فى سياق النص.

ويشكل اقتران الكلمة بالسياق مجموعة من الأبعاد الدلالية-التى تبرز من خلال التحام الكلمة بالكلمات المجاورة لها ويمكن أن نطلق عليه السياق التجاورى للكلمة- وهى:-

١- المعنى العاطفى للكلمة فى السياق، سواء كانت العاطفة عاطفة حزن أو بهجة، والسياق وحده هو الذى يوضح لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغى أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعى صرف، أو أنها قصد بها أساسا التعبير عن العواطف والانفعالات، ويتضح هذا بصفة خاصة فى مجموعة معينة من الكلمات نحو "حرية وعدل" التى قد تشحن فى كثير من الأحيان بمضمونات عاطفية "بل إن بعض الكلمات المستعملة فى الحياة اليومية العادية قد تكتسب نغمة عاطفية قوية غير متوقعة فى المواقف الانفعالية."(١٥١)

على أن هذا القول ليس صالحا فى كل الأحوال وبخاصة فى النص الأدبى فالكلمات الدالة على العواطف والانفعالات مثل "حرية وعدل" قد تتغير دلالتها بتغير موقعها فى السياق فتصبح دالة على النقيض، وبخاصة إذا جاءت فى سياق يعتمد على مفارقة اللفظ أو الصورة الأدبية أو الموقف.

لذلك فإننا نرى أن السياق نفسه هو الذى يحدد المعنى العاطفى للكلمة من عدمه. وتتشكل المعانى العاطفيه للكلمة وفق تركيبها فى سياق النص، ويتضح هذا المعنى عند دراستنا لدور الكلمة فى أى نص أدبى"شعرى أو نثرى"

٢- إن معنى الكلمة فى السياق يتوقف على الموقف الذى تقال فيه فمن البدهى أن الكلمة التى تقترن بموقف معين فى السياق الشعرى. -كأن تكون القصيدة معبرة عن القهر أو الخلاص أو الانتصار-يأتى معناها متوافقا مع هذا الموقف. لذلك يتشكل معنى الكلمة فى السياق الشعرى وفقا للموقف الذى تقال فيه القصيدة. فضلا عن أن سياق الكلمة فى النص يزيل الابهام الذى يلحق بالكلمة المفردة من خلال اقترانها بالموقف الشعرى.

٣- إن سياق الكلمة فى النص الشعرى يوضح الجناس الصوتى الكلى والجزئى ويزيل الإبهام بينهما وفقا لسياق كل منهما فى النص الشعرى، أى أن السياق يوضح معانى الكلمات المشتركة فى اللفظ ويزيل الإبهام بينهما، حيث "يمثل الجناس (الكلى أو الجزئى) علاقة قائمة بين وحدتين معجميتين متميزتين أو أكثر، هكذا يحدد التمييز بينهما عموما."(١٥٢)

٤- إن ترادف Sgnonynmy الكلمات فى سياق النص الأدبى، قد يؤدى إلى تعميق المعنى وتوسيع الدلالة وتجدد النص. وقد يؤدى إلى إزالة الغموض واللبس الواقع على إحدى الكلمات المترادفة. فالمترادفات فى حالات الضرورة قد يكون لها دور أكبر فى نظام التعامل باللغة، فإذا ما تطرق الغموض إلى كلمة من كلمات بحيث تصبح غير وافية الغرض، فالغالب أن نلجأ إلى كلمة أخرى مرادفة لها كى تسد هذا النقص."(١٥٣)

وفى النص الشعرى تكون الكلمات المترادفة إما حشوا زائدا عن حاجة النص اقتضته ضرورة من الضرورات الشعرية، أو لازمة جوهرية فى النص جاءت لتتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية، أو لجأ إليها الشاعر لاستكمال جوانب الصورة الفنية فى القصيدة، وبرغم اختلاف علماء اللغة(١٥٤) حول حقيقة الترادف، إلا أن ما يعنينا ليس

الإختلاف الجزئى -بين الكلمات المترادفة- الذى اختلف حوله اللغويون، بل نعنى بالمعانى المتقاربة بين الكلمات وأثرها فى إثراء النص الشعرى، وهو يقترب من الترادف الذى أراده "جون لاينز" من حيث تقسيمه الترادف إلى ثلاثة أنماط الأول: مترادفات كاملة إذا كانت كل معانيها متطابقة، والثانى مترادفات كلية إذا كانت مترادفة فى السياقات كافة، والثالث: مترادفات تامة إذا كانت متطابقة فى كل مجالات المعنى ذات العلاقة، وعلى الرغم من أن شرطا واحدا أو أكثر من هذه الشروط يذكر عموما عند بحث الترادف إلا أن من النادر توضيح كون هذه الشروط مستقلة عن بعضها البعض منطقيا."(١٥٥) وسواء كانت هذه المترادفات. كلية أو جزئية فى النص، فإنها ستؤثر بشكل أو بآخر على النص الشعرى، سواء كان التأثير سلبيا أو إيجابيا.

ومن هنا يدخل الترادف ضمن دراسة سياق الكلمة فى النص الأدبى. وكيفية تأثير الترادف على السياق الشعرى من ناحية وعلى الرؤية الموضوعية فى النص من ناحية ثانية وإنه لواضح تماما أن الترادف الثرى اللغة والخيار الواعى للوسائل الكلمية إنما يساعد فى التعبير عن أرق ظلال الفكر ويجعل اللغة أكثر تعبيرا ومرونة".(١٥٦)

٥- يؤدى تضاد الكلمات ومفارقتها على مستوى اللفظ فى سياق النص الشعرى. إلى تعميق دلالة النص الأدبى وتعدد المعنى Polysemy فى سياقه التركيبى، لأن الكلمة ترتبط بأخرى مضادة لها فى نفس السياق من ناحية. وتحمل الكلمة الواحدة المعنى ونقيضه فى آن واحد من ناحية ثانية. إذ "أن قدرة الكلمة الواحدة على التعبير عن مدلولات متعددة إنما هى خاصية من النواحى الأساسية للكلام الإنسانى، وأن نظرة واحدة فى أى معجم من معجمات اللغة لتعطينا فكرة عن كثرة ورود هذه الظاهرة... وقد ينشأ التعارض عندما يكون للكلمة الواحدة معنيان أو أكثر يصلح كل منهما للمواقف والسياقات التى يصلح لها المعنى الآخر."(١٥٧)

والكلمة فى السياق تقوم بدورها فى إبراز التضاد والمفارقة فى النص، ومنهما يتسع أفق المعنى وتتعدد الدلالات والرؤى الموضوعية والفنية.

***

وتتمثل عناصر الكلمة فى سياق النص، فى ثلاثة عناصر هى: الدال والمدلول والعلاقة الاتصالية بينهما، ويرى:"أوجدن " و"ريتشاردز" "أن هناك ثلاثة عوامل تتضمنها أية علامة رمزية؛ العامل الأول: الرمز نفسه The Symbol. وهو عبارة عن الكلمة المنطوقة المكونة من سلسة من الأصوات المرتبة ترتيبا معينا. والعامل الثانى: المحتوى العقلى الذى يحضر فى ذهن السامع حينما يسمع الكلمة المنطوقة. وهذا المحتوى العقلى قد يكون صورة بصرية أو صورة مهزوزة، أو حتى مجرد عملية من عمليات الربط الذهنى، طبقا للحالة المعينة، وهذا ما سماه هذان العالمان بالفكرة Thought أو الربط الذهنى Reference. وهناك أخيرا الشىء نفسه الذى ارتبط ذهنيا بشىء آخر، وهذا الشىء قد سمياه "المرتبط ذهنيا" Referent".(١٥٨)

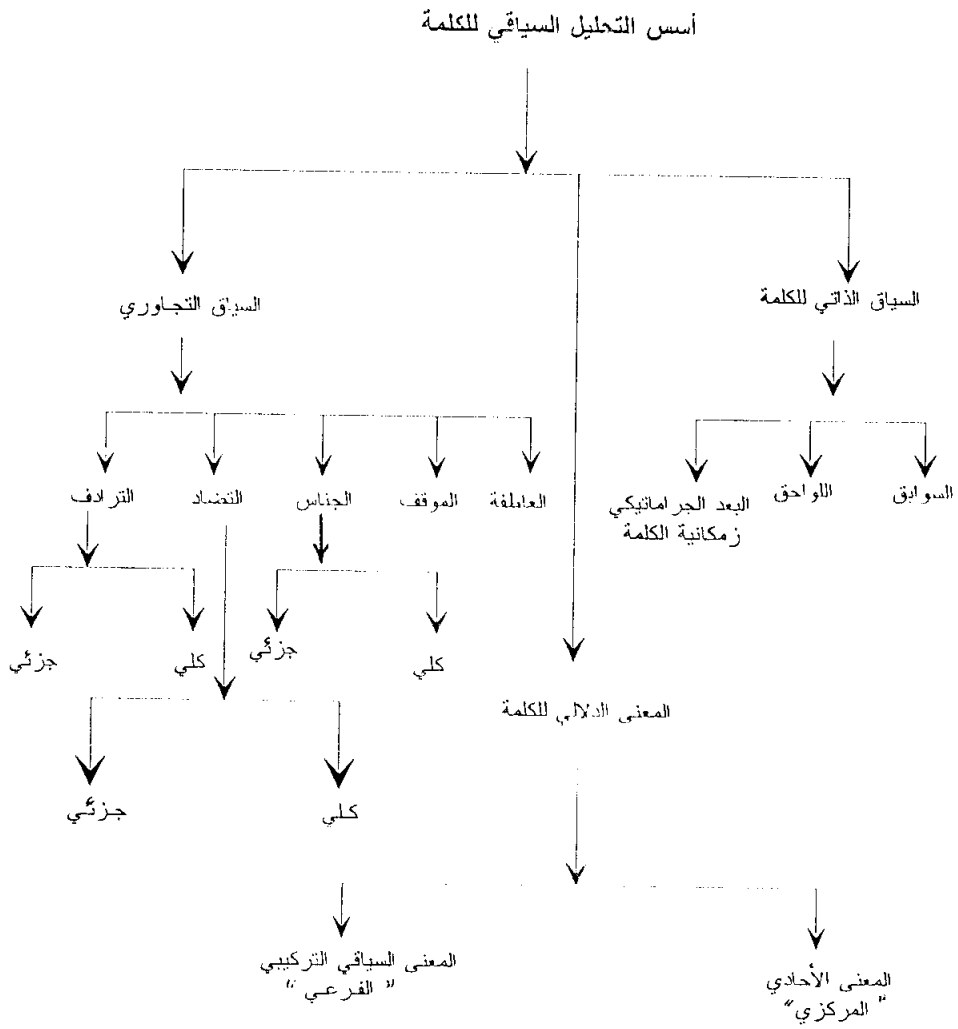
إن سياق الكلمة يبحث فى النص الشعرى من زاويتين، الأولى: علاقة الكلمة بالكلمات المتجاورة ومحاولة الوصول إلى المعانى المطروحة من خلال هذا التركيب، والثانية: طبيعة الكلمة نفسها فى علاقتها بالمعنى، على اعتبار أن الكلمة هى اللفظ المنطوق أو المكتوب أو الرمز الدال. وما ترمز إليه هو المدلول وما يدور فى الذهن من صور ومعان حولها هو الفكرة أو الصورة التى تتشكل فى الذهن من جراء نطق أو قراءة هذه الكلمة، والصورة الذهنية التى تتشكل فى الذهن فمجال دراستها هو علم النفس، لكن ما يعنينا منها كيفية تفجير هذه الصورة لمجموعة من الدلالات والأبعاد الفنية التى تثرى النص الأدبى، من خلال تعدد المعنىPolysemy.

وتحليل السياق الذاتى للكلمة فى النص يتم من خلال دراسة طبيعة الكلمة والعناصر المكونة لها والمقترنة بها كالسوابق Prefixes ومثالها حروف "أنيت" التى تدخل فى أول الفعل المضارع، واللواحق Suffixes ومثالها الضمائر المتصلة التى تلحق آخر الفعل الماضى، وهذه السوابق واللواحق تساعد على تكوين كلمات جديدة فى النص الأدبى. وتؤدى إلى ظهور كلمات مشتركة فى اللفظ أو المعنى وفقا لطبيعة تركيبها فى السياق وفى هذه الحالة تصبح الكلمة دالا وما ترمز إليه هو المدلول . والمدلول يتشكل وفقا لسوابق الكلمة ولواحقها فى السياق.

ومن خلال تحليل الوحدات الجراماتيكية الأساسية للكلمة فى السياق يمكن التوصل إلى المفهوم الدلالى للكلمة، "والجراماتيكا تهتم بوصف وتحليل أبعاد أو امتدادات زمكانية Stretches of speach منطوقة أو مكتوبة. كما أنها تهتم بتجميع وتقسيم عناصر هذه الامتدادات المتكررة الحدوث فى السياق حسب موقع هذه العناصر فى السياق ونوع العلاقات والقواعد التى تربطها مع بعضها البعض."(١٥٩) ويعنى بالزمكانية: الزمن الذى تستغرقه الكلمة من حيث الطول والقصر، والمساحة التى تحتلها الكلمة المكتوبة فى السياق، وتتحدد الأبعاد وفقا لطول المسافة أو قصرها. شريطه أن يبتعد النص عن الحشو الزائد والتكلف والافتعال، وأن يكون مكثفا ومعبرا ودالا. وحينئذ تصبح كل مفردة لغوية فى السياق لها وظيفة دلالية وفنية.

ومن خلال التحليل الجراماتيكى للكلمة فى السياق يمكننا كشف العلاقة القائمة بين عناصر لغوية معينة، وهذه العناصر تكون سلسلة من التراكيب المنطوقة كلاما أو كتابة بأبعادها الزمكانية وبذلك تتمثل هذه التراكيب فى ثلاثة مستويات هى: الفونيمى والفونولوجى والجراماتيكى. لكن الكلمة هى أهم وحدات الجراماتيكا الرئيسية The Basic units of Grammar حيث تعد عنصرا صوريا للغة، ووحدات مناسبة لتحديد معنى ما. والمستويان: الفونيمى والفونولوجى للكلمة فنعنى بهما فى دراستنا للمؤثرات الصوتية النوعية للنص، وتجدر الإشارة إلى أن كل هذه المستويات وحدة متكاملة تتضح من خلال السياق الكلى للنص.

أما بالنسبة لدراسة علاقة الكلمة بالكلمات المتجاورة والمتضافرة معها فإنها تدور حول خصوصية تركيب الكلمة مع الكلمة المجاورة لها وأثر هذا التركيب فى إبراز المعانى الايحائية والدلالية للنص الأدبى. والشكل التالى يوضح أسس التحليل السياقى للكلمة فى النص الأدبى



وتجدر الإشارة إلى أن العديد من الدراسات النقدية المعاصرة عنيت بدراسة الكلمة فى السياق، وبخاصة الدراسات البنائية والأسلوبية، واعتمدت على الطرق الإحصائية للكلمة أو على تركيبها فى النص الأدبى، نذكر منها على سبيل التمثيل دراسات: آميل فان تيسلار."(١٦٠)، وإبراهيم الخطيب."(١٦١)، أحمد أبو زيد."(١٦٢)، أحمد الشايب."(١٦٣)، أضولفوباسكيز."(١٦٤)، أ.ف.تشيتشرين."(١٦٥)، أمينة رشيد."(١٦٦)، بشارة صارجى."(١٦٧)، جابر عصفور."(١٦٨)، جاك ديريدا."(١٦٩)، جان بياجيه."(١٧٠)، جان كوزينيه."(١٧١)، جمال شحيد."(١٧٢)، جمال الدين بن

الشيخ."(١٧٣)، جورج بيفون."(١٧٤)، جورج زيناتى."(١٧٥)، جورج واطسون."(١٧٦)، وسعد مصلوح."(١٧٧)، وزكريا إبراهيم."(١٧٨)، أميرة الزين."(١٧٩)، حمادى صمود."(١٨٠)، ورولان بارت."(١٨١)، ستيفن أولمان."(١٨٢)، سليمان العطار."(١٨٣)، صلاح فضل."(١٨٤)، وعبد السلام المسدى."(١٨٥)، عبد الفتاح المصرى."(١٨٦)، عبد النبى اصطيف."(١٨٧)، عدنان بن ذريل."(١٨٨)، على عزت."(١٨٩)، فايز مقدس."(١٩٠)، كلودليفى شتروس."(١٩١)، كمال أبو ديب."(١٩٢)، مازن الوعر."(١٩٣)، محمد بنبس."(١٩٤)، محمد الحناش."(١٩٥)، محمد كامل أحمد جمعه."(١٩٦)، محمد الهادى الطرابلسى."(١٩٧)، محمود فهمى حجازى."(١٩٨)، ونبيلة ابراهيم."(١٩٩)، ونصر أبو زيد."(٢٠٠)، هدى وصفى."(٢٠١)، هيثم الأمين."(٢٠٢)، وشفيع السيد"(٢٠٣)

وقد عنيت هذه الدراسات بالدراسة الأسلوبية والبنيوية والدلالية للنص وشكلت الكلمة والجملة محورا جوهريا فيها، وبرغم عناية هذه الدراسات بسياق الكلمة فى النص إلا أن ما يعنينا هو تضافر العناصر المنطوقة والمكتوبة لتشكل سياق النص الشعرى. أى أن سياق الكلمة يأتى مكملا للتأثيرات الصوتية النوعية. لأن السياق فى هذه الحالة يتشكل من السياق التحريدى والفعلى للكلمة. إننا لانعنى بالتركيز على محور دون الأخر. لكننا نعنى بكل محاور السياق للوصول إلى رؤية كلية للنص.

وتشكل الكلمة تأثيرا كبيرا فى سياق النص الأدبى. نتيجة لاقترانها بالمؤثرات الحضارية والفكرية والاجتماعية."إذ أن الاتصال الوثيق بين الدراسات اللغوية وتاريخ الحضارة الإنسانية قد أصبح أمرا مألوفا منذ السنوات الأولى من هذا القرن، كما وجد فرصة التعبير عن نفسه فى صحيفة علمية ألمانية تحمل هذا العنوان المعبر."الكلمات والأشياء"Wards and Things. وقد صاغ لنا أول رئيس لتحرير هذه الصحيفة الشعار التالى"لايمكن الاستمرار فى بحث تاريخ الكلمات منعزلا عن تاريخ الحضارة" وقد بدأ اتباع منهج "الكلمة والشىء" فى البحث اللغوى يعكسون الطريقة التقليدية لنظام المعجمات اللغوية والدراسات التاريخية التحليلية للكلمات. فبعد أن كان السؤال

التقليدى هو: ماذا تعنى هذه الكلمة أو تلك؟ أصبح هؤلاء يوجهون السؤال بطريقة عكسية، فيقولون: ما الألفاظ التى تدل على هذا الشىء أو ذلك؟[٢٠٤]

"فكل كلمة من كلمات اللغة لها دلالة معجمية واجتماعية. تستقل عمن يمكن أن توحيه أصوات هذه الكلمة أو صيغتها من دلالات زائدة على تلك الدلالة الأسياسية، التى يطلق عليها الدلالة الاجتماعية."[٢٠٥]

إننا لانستطيع أن ننكر أهمية الكلمات فى كشف أبعاد النص ومعانية فالكلمات التى لها فضل الشيوع وتشكل لازمة أساسية فى النص الشعرى تعبر عن معنى يبغى الشاعر توصيله. لأن هناك علاقة حميمة بين الكلمات والمعانى التى يطرحها النص الشعرى."وقد برهنت تجارب التحليل النفسى على أن مخاوف اللاشعور سوف تنتهى تلقائيا إلى مجرد تخيلات ويزول أثرها فلاتكون عقدا أو تسبب كبتا فى اللحظة التى تصاغ فيها هذه المخاوف فى عبارات واضحة. فإذا جاوزنا ذلك إلى مستوى أعلى. وجدنا أن التفكير المجرد لايمكن إدراكه إذا لم يتحول المضمون الذهنى الغامض المتميع إلى شىء مادى بطريق الصياغة اللفظية. وما دامت الكلمات تتداخل هكذا مع الأفكار وترتبط بها ارتباطا وثيقا بحيث يتعذر عزل أحدهما عن الآخر فلا مناص من أن تؤثر الكلمات فى الأفكار إلى حد بعيد."[٢٠٦]

إن الكلمة تشكل اللبنة الأولى فى بناء المعنى. ومن خلال تضافرها يتكون السياق الشعرى، فهى وسيلة من الوسائل العديدة التى تستطيع اللغة بواسطتها أن تؤثر على التفكير، والفلاسفة أكثر اهتماما بتأثيرنظام التركيب اللغوى على أحكامنا وقضايانا، كما أن النقاد أكثر اهتماما بتأثير التركيب والسياق على القضية التى يطرحها الشاعر فى نصه الشعرى.

يضاف لذلك أن الكلمة لها معنيان:الأول: معنى مركزى وهو معنى الكلمة المألوف والمتداول والسائد فى بيئة اجتماعية معينة، والثانى: معنى فرعى وهو معنى الكلمة الفرعى غير المألوف والذى يستنبط من خلال السياق. ومن خلال تضافر المعنيين معا يتشكل المعنى الكلى للكلمة.

على أننا لانغفل الجانب التجريدى للكلمات وما تحدثه من تأثير فى المعنى والسياق. وقد ابتكر كورزيبسكى شكلا بارعا لتوضيح مستويات التجريد، عندما وضع ذلك النموذج الذى اطلق عليه اسما متحذلقا إلى حد ما هو "المميز التركيبى" ويتكون هذا النموذج من إطار وعدد من المستقيمات الخشبية أو المعدنية التى ترمز إلى مختلف مستويات التجريد. فأقرب شىء إلى الحقيقة والواقع هو "الحدث" تحت الميكرسكوبى، وهو التركيب الأساس للشىء المكون من حركة الالكترونات وبعض الخواص الذرية الأخرى. وهناك قدر معين من التجريد يقع بالفعل بمجرد خروج "الأشياء" إلى حيز الوجود، كالمنضدة مثلا التى يجلس إليها الإنسان للكتابة. والخطوات التالية لذلك هى ايجاد اسم للشىء. ويعقب هذا وصف الشىء نفسه، كأن نقول: هذه منضدة بنية اللون ذات أربع قوائم. ونصل إلى خطوة تالية عندما ننتقل من التخصيص إلى التعميم، كأن نقول مثلا." المناضد المربعة أسهل فى الكتابة من المناضد المستديرة."وبانتهاء هذه المرحلة. يصبح الطريق أمامنا مفتوحا لكل أنواع الاستنتاج والتجريد، آخذين فى الابتعاد بالتدريج عن نقطة البدء هكذا.

الحدث ← الشىء ← الاسم ← الوصف ← الاستنتاج ← استنتاجات أخرى

هذا المعنى التجريدى أقرب إلى السياق التجريدى فى النص الشعرى، حيث يعنى بتفجير طاقات المعنى وبالصور الذهنية التى تتكون فى وعينا نتيجة إدراكنا الأبعاد السياقية للنص. ومن ثم يكون لهذا المعنى التجريدى تأثير فعال فى النص الشعرى.

٣ - ٢

وتشكل الجملة الركن التالى فى فهمنا لسياق النص الشعرى. فإذا كانت الوحدات الصوتية تشكل الكلمة -وهى أصغر وحدة ذات معنى للكلام واللغة."(٢٠٧) -فإن الكلمات المتجاورة والمترابطة والمتضافرة تشكل جملة دالة على معنى فى سياق النص الشعرى.

"إن الجمل لايكون لها معنى بالطريقة التى يكون بها للكلمات معنى فلو تأملنا المعنى بالنظر إلى الاشارة"Reference" بالمعنى الواسع، مثلما نقول شيئا عن الحياة حولنا.

لكان مقبولا أن نعتقد أن الجمل فقط هى التى يمكن أن يكون لها معنى، ولما كان للكلمات معان إشارية، فإنها تكتسبها إما من خلال كونها أجزاء من جمل، وإما بتحديد أكثر من خلال التعريفات الظاهرية."(٢٠٨)

ولايمكن إنكار أن الكلام المنطوق أو المكتوب يتكون من كلمات مفردة. والكلمات بدورها تكون سياق الجمل فى النص الشعرى. على أن معنى الكلمة لايتضح إلا من خلال معنى الجملة، لأن الكلمة منعزلة عن الجملة أو السياق. تفتقر على المعنى المعجمى، لكنها فى إطار السياق يتحدد معناها الذى يقتضيه السياق.

ولسنا بصدد العرض التاريخى لمفهوم الجملة عند اللغويين القدامى والمحدثين فهذا مجال الدرس اللغوى لكن ما يعنينا هو كيفية تفجير المعنى الدلالى المتعدد للنص من خلال سياق الجمل وتضافرها فى النص الشعرى.

ونعنى بالجملة ذلك المعنى الذى أراده الدكتور إبراهيم أنيس "وهى أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر."(٢٠٩)

كما أننا لسنا بصدد عرض أنماط الجمل وتقسيماتها وأركانها والخلافات النحوية واللغوية حولها، لكننا نعنى بأثر تراكيب هذه الجمل فى معنى النص وأبعاده مثال ذلك: التقديم والتأخير فى ركنى الجملة وأثرهما فى معانى النص الشعرى ودلالاته وإذا كان "البلاغيون قد درسوا موضوع التقديم والتأخير فى الجملة وعزوا تقدم المسند إليه على المسند أو العكس إلى أمور معنية كالتمكن فى ذهن السامع والتعجيل بالمسرة أو المساءة والاستلذاذ والتعظيم والتحقير وغيرها."(٢١٠) فإننا لانقف عند هذا البعد الأحادى للجملة لكننا نعنى بها فى ضوء السياق الكلى للنص، فقد يعزى غلبة الأسماء المقدمة على الأفعال فى النص إلى الحالات الشعورية والنفسية وقد يرجع إلى التخصيص والقصر، أو الاهتمام البالغ بالمسند أو المسند إليه المقدم فى الجملة، أو الضرورة الشعرية.

وبرغم تعدد آراء اللغويين قديما وحديثا حول أنماط التقديم والتأخير فى ركنى

الجملة ومتعلقاتها، إلا أن طبيعة الإبداع المعاصر وخاصة النص الشعرى لاتخضع فى كثير من الأحيان للتصنيفات التقليدية التى أقرها بعض اللغويين لكنها تخضع للرؤية الفنية وللحالات الشعورية ولطبيعة التعبير عن الواقع الحياتى المعيش.

كما أنها تخضع لمنطقية العمل الفنى، التى هى فى الحقيقة مستمدة من منطقية الواقع، فقد تنعكس لامنطقية الواقع أحيانا على التراكيب اللغوية فى سياق النص الشعرى والعكس أيضا. ومن هنا يكون تفسير السياق ليس خاضعا لمنطقية التركيب النحوى التقليدى لكنه يخضع لمنطق الفن وفلسفة الواقع.

وهذا بدوره يقودنا إلى دراسة تراكيب الجمل وسياقها الشعرى فى ضوء صياغة النص ومصداقية الواقع المعيش. والصياغة هنا ترتبط بالحركة الفلسفية المعروفة بالوضعية المنطقية التى أنشأها أعضاء حلقة فينا فى الفترة التى سبقت الحرب العالمية الثانية مباشرة، فقد نشط العديد من المنادين بهذه الفلسفة خاصة كارناب Carnap وراينباخ Reichenbach فى عملية بناء أنظمة لتحليل اللغة أدت بشكل مباشر تقريبا إلى وضع طرق علم الدلالة الشكلى الحديث، وتكلم رايل Ryle عن نظرية التحقيق فقال:"لقد اسهمت هذه النظرية فى كشف حقيقة مهمة ألا وهى أننا نتكلم شيئا معقولا بطرق مختلفة عديدة، كما أننا نتكلم هراء بطرق مختلفة متعددة."(٢١١)

إن الذات تشكل سياق الجملة وفقما يقتضى سياق الموضوع المعبر عنه، فتبدو منطقية السياق أو لامنطقيته تبعا للقضية المطروحة فى النص ومدى تفاعل ذات الشاعر معها. وعلى حد تعبير أير يقول:"تعتبر الجملة ذات مغزى حقيقى بالنسبة لشخص معين فقط إذا عرف هذا الشخص كيف يتحقق من القضية التى تهدف هذه الجملة إلى التعبير عنها."(٢١٢)

إذ أن علاقة الجمل بالقضايا المطروحة تبلور رؤية الشاعر تجاه هذه القضية، خاصة أن الجمل تعد أداة تعبيرية عن هذه القضايا، لأنها تعتبر ذات دلالة حقيقية عن القضية المطروحة شريطة أن يكون الشاعر واعيا فكريا وحضاريا وثقافيا وسياسيا واجتماعيا بأبعاد هذه القضية، ولايتطلب هذا بالضرورة أن تكون الجملة منطقية من

حيث التركيب النحوى التقليدى، لكنها لابد أن تتوافق والمعنى الذى يبغى الشاعر توصيله. قد تكون المعانى فى بعض النصوص الشعرية المعاصرة شاذة من الناحية الدلالة المنطقية لكونها غير مألوفة أو تطرح أبعادا لامنطقية من الناحية الواقعية، لكن فى حقيقتها لها معنى على المستوى الفنى "ويعتقد العديد من العلماء أن أنواع الشذوذ الدلالى-أى كل ما يقع ضمن مجال المفهوم قبل النظرى لعدم اعطاء معنى -يمكن جمعها وتفسيرها نظريا بموجب المفهوم الموسع المناسب التناقض. وهناك فكرة بديلة لهذه يزعم أنها أكثر تقليدية. مفادها أنه ينبغى التمييز بين التناقضات وما سأسميه بتنافر الفصيلة، أى التمييز بين الجمل التى تهدف إلى التعبير بالضرورة أو بالتحليل عن قضايا خاطئة وبين الجمل التى لاتحتوى على محتوى القضية على الإطلاق."(٢١٣)

أى أن الجمل التى تبدو متناقضة ولا معنى لها على المستوى الحرفى يمكن قبولها فى إطار المعنى الدلالى للسياقات الكلية فى النص الشعرى ومن ثم رأينا ضرورة فهم النص الشعرى فهما كليا على كل المستويات بداية من الصوت ووصولا إلى النص مرورا بسياق الجملة.

***

وتقتضى دراسة سياق الجملة فى النص الشعرى دراسة القواعد التى تتيح لنا فهم المعايير اللغوية فهما جيدا وكل تركيب معين للجملة يطرح معنى مغايرا للتركيب الآخر. إذ كلما تغير موقع الكلمة فى سياق الجملة تغير المعنى. وبالتالى يطرح سياق الجمل فى النص الشعرى معنى معينا للنص لايمكن أن يوجد بدون هذا السياق نفسه. حيث"يحتم نظام الجملة العربية أو هندستها ترتيبا خاصا لو اختل أصبح من العسير أن يفهم المراد منها"(٢١٤) ذلك "لأن بنى اللغة هى بعينها بنى التفكير وبناء على هذا فكما أن الفكر يدرك أولا فاعلا يقوم بالفعل ثم سيرورة حدوث ذلك الفعل وأخيرا المفعول الذى يقع عليه فعل الفاعل، كذلك ينبغى أن يكون للغة فى هذا المضار تسلسل طبيعى هو فاعل +مفعول به"."(٢١٥) على أن الأمور فى النص الأدبى لاتسير دوما على هذا النحو بل يخضع هذا الترتيب للحالات النفسية والشعورية للمرسل وللموقف الذى

يقال فيه الكلام ولطبيعة القضية التي يبغى توصيلها. وندرك من خلالها مدى العلاقة الحميمة بين بنى اللغة وبنى الفكر.

ولذلك ففى تحليلنا لسياق الجملة نعنى بوظيفتها التركيبية من حيث الدلالة والمعنى والأبعاد. ولايكون التركيب غاية فى ذاته مثلما أسرف فيه أصحاب الاتجاه الشكلانى، بل يكون وسيلة لكشف جوانب النص وأبعاده.

وهناك التركيب الصرفى للجملة، والتركيب الدلالى، الأول يعنى بتقسيم الجملة إلى اسمية وفعلية، والآخر يعنى بتقسيمها إلى خبرية وانشائية وما يعنينا فى هذا التقسيم هو مدى اسهامها فى تفسير النص الشعرى سواء على مستوى السياق الصرفى للجملة أو السياق الدلالى لها، وقد يتم ذلك أيضا خلال تحليل الركنين: الإسنادى والتكميلى فى الجملة وتوضيح أثرهما فى السياق الدلالى للنص.

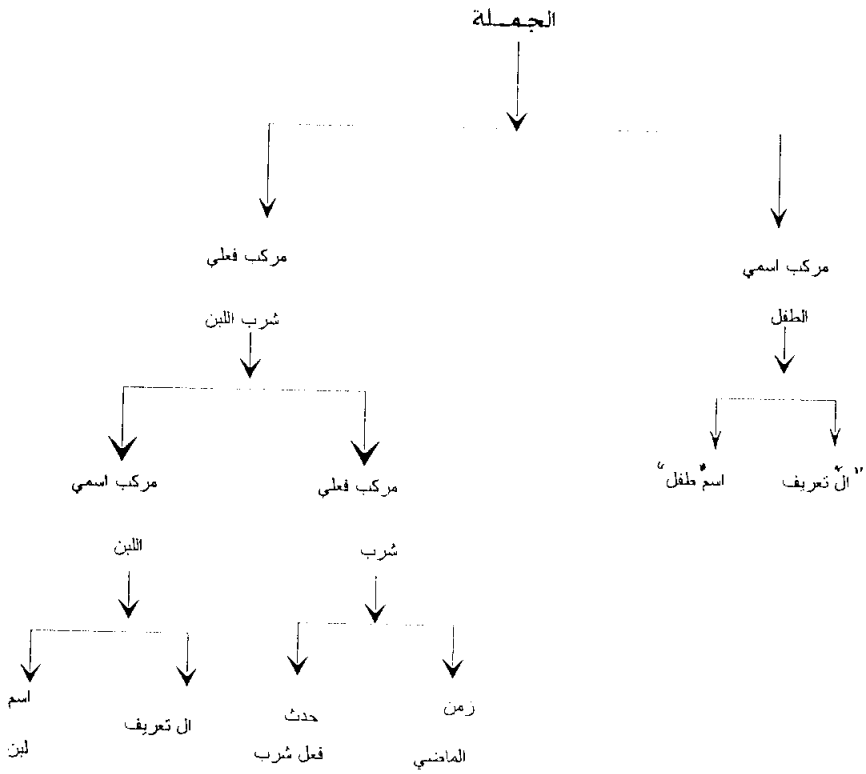
وهذه السياقات الدلالية للجملة تتشكل وفقا للأبعاد والقضايا الاجتماعية التى يطرحها النص الشعرى. "ومع أن لكل كلمة دلالتها الاجتماعية المستقلة، نلحظ أنه حين تتركب الجملة من عدة كلمات تتخذ كل كلمة موقفا معينا من هذه الجملة بحيث ترتبط الكلمات بعضها ببعض على حسب قوانين لغوية خاصة بالنظام النحوى، وفيه تؤدى كل كلمة وظيفة معينة. ولايتم الفهم أو يكمل إلا حين يقف السامع على كل هذه الدلالات...والدلالة الاجتماعية الكلمات تظل تحتل بؤرة الشعور، لأنها الهدف الأساسى فى كل كلام، وليست العملية العضوية التى نقوم بها فى النطق بالأصوات إلا وسائل يرجو المتكلم أن يصل عن طريقها إلى ما يهدف من فهم أو إفهام."(٢١٦)

ونحن لسنا بصدد عرض الدراسات اللغوية والأسلوبية التى عنيت بدراسة النص الأدبى -وقد سبق ذكر بعضها- فى المحور السابق لكننا بصدد دراسة سياق الجملة المتشكل من تضافر الكلمات مع بعضها البعض. على أنها جانب من الجوانب الكلية لتحليل النص الشعرى وليست هى كل جوانب التحليل، بل هى بنية من البنى الكلية للتحليل بغية تفجير الطاقات الدلالية الكاية للنص. ويعتمد سياق الجملة على ثلاثة

محاور الأول: محور الاندماج، والثاني: محور المحمولات، والثالث: محور الوحدة التركيبية.

أما عن الأول: محور الاندماج فيتمثل فى تضافر الكلمات الدالة على معنى مع بعضها البعض، حتى تنقلنا من معنى الكلمة إلى معنى الجملة، ويتم هذا عن طريق ارتباط الأسماء والأفعال والحروف والصفات مع بعضها البعض، سواء كانت مركب اسمى+مركب فعلى، أو العكس أو كل مركب مستقل بذاته.

مثال ذلك "الطفل شرب اللبن" تتكون من مركب اسمى "الطفل"+مركب فعلى "شرب اللبن" والمركب الاسمى يتكون من تعريف+اسم "ال+طفل" والمركب الفعلى يتكون من مركب فعلى+مركب اسمى"شرب+اللبن".. والمركب الفعلى"شرب" يتكون من زمن+حدث" والمركب الاسمى اللبن يتكون من: التعريف+لبن "الاسم" وتتمثل عملية الاندماج أو الارتباط فى الشكل التالى:-



من خلال تضافر هذه المركبات تتشكل عملية الارتباطRelational بين الكلمات مكونة جملة ذات معنى "Meaningful" وهذا المعنى يخضع لطبيعة الموضوع المعبر عنه. وللموقف الذى يقال فيه، أو لنقل يخضع لسياق الحال Context of situation على حد تعبير بالمر."(٢١٧)

والثانى: محور المحمولات: ونعنى به المعانى التى تحملها الأفعال والأسماء فى الجملة، ومدى تغير المعانى بتغير موقع الأسماء والأفعال فى الجملة نفسها. أى أن كل ارتباط معين بين الأسماء والأفعال فى الجملة يحمل معنى معينا، ويختلف هذا المعنى بتغير هذا الارتباط Relational وكل حد من حدود الأسماء والأفعال فى الجملة يسهم فى تشكيل المعنى وتعدد دلالاته.

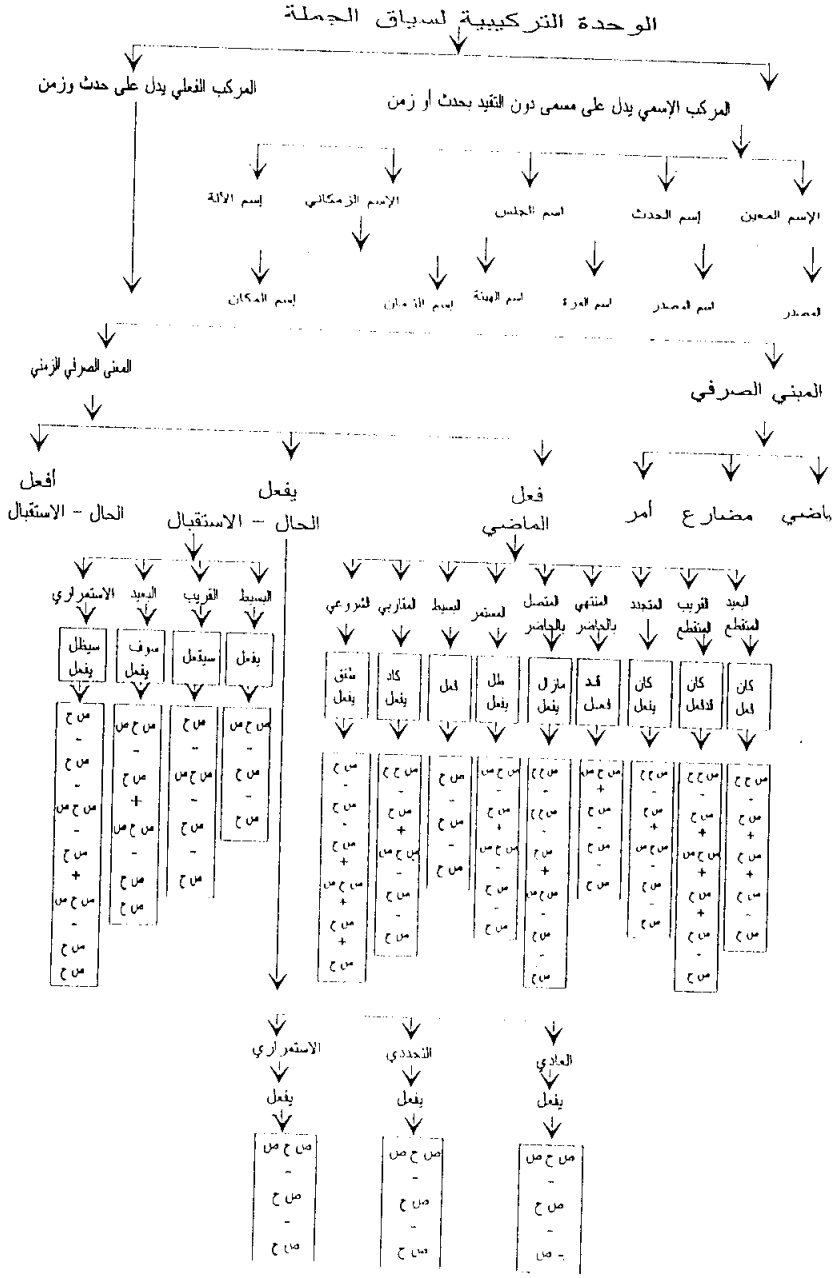
وفى الشكل التخطيطى السابق نستطيع أن نحدد هذه المحمولات الإسمية والفعلية. فالركن الاسمى يعنى بمعانى الذات الاسمية فى سياق الجملة, والركن الفعلى يعنى بمعانى الأحداث والأزمان التى يعبر عنها الفعل فى السياق، خاصة إذا كانت الأفعال صحيحة، أما إذا كانت ناقصة فيعنى بالدلالة الزمنية دون الحدث.

والثالث: محور الوحدة التركيبية، وفيه تتوحد الجمل وتكتمل فى نسيج متكامل من ناحية الألفاظ والمعانى معا شريطة أن تكون الجمل صحيحة تحليليا وتركيبيا، قد يبدو على المستوى السطحى أن كل جملة مستقلة، لكن فى الحقيقة كل الجمل متضافرة ومترابطة من أصل واحد هو التركيب الإسنادى والتكميلى، وأى تغير فى المواقع السياقية للكلمات أو الجمل يتغير المعنى، وهذه التراكيب تحتاج إلى وعى كبير وفهم جاد بخصائص اللغة وتراكيبها.

وأهم مزلق قد يواجه الطرق التحليلية والتركيبية لسياق النص هو الاعتماد على قوالب تركيبية جاهزة مستمدة من نظريات لغوية معينة، وتنتمى إلى لغة ما مغايرة للغة النص المراد تحليله. ومحاولة تطبيقها نقديا على لغة النص المدروس، ذلك أن كل لغة لها خصائصها اللغوية وأنماطها وتراكيبها وأسرارها التى تميزها عن غيرها والتى تختلف من لغة لأخرى.

ومن ثم فإن الوحدة التركيبية لسياق الجمل فى النص الأدبى تحتاج إلى وقفة مطولة أمام تراكيب اللغة التى ينتمى إليها النص.

والشكل التالى يوضح الوحدة التركيبية لسياق الجملة."(٢١٨) فى النص الأدبى



وتجدر الاشارة إلى أن سياق الجملة في النص الأدبي قد يتكون من المركبين: الاسمي والفعلي معا أو من أحدهما، لكنه لايشمل بالضرورة كل جزيئات المركب -- الواردة في الشكل السابق- في جملة واحدة، لكنه يشمل بعضها. ومن تضافر هذه العناصر بداية من الصوت ممثلا في المقاطع الصوتية مرورا بالجملة وتراكيبها وصولا إلى النص يتشكل السياق الكلي للنص الأدبي.

وتجدر الإشارة أيضا إلى أن هناك العديد من جزيئات تركيب الجملة كالصفات والضمائر وأسماء الأفعال والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة وغيرها لم يتضمنها الشكل السابق، لكنها تعد ضمن لواحق الجملة وجزيئاتها، وتدخل في السياق وتتباين دلالتها من حيث قيامها بربط الجمل ووصل بعضها البعض أودلالتها عملى الايجاز أو الذكر. وتتضح هذه الدلالة من خلال السياق، كما أن هناك صيغا أخرى قد لايتضمنها هذا الشكل. لأنها تتولد وتستحدث وفق تطور مستويات اللغة في النص الأدبي. وهناك تقسيم آخر للجملة من حيث المضمون وهو تقسيمها إلى الخبرية والإنشائية. الخبرية تعنى بالإثبات والنفي والتأكيد، والانشائية تعنى بالأمر والنهي والاستفهام والتحضيض والتمني والترجي والدعاء والشرط والصفات وهذا التقسيم قد يسهم أيضا في تشكيل الدلالة الوظيفية لسياق الجملة في النص الأدبي.

٤-٢

ومن تضافر الأصوات والكلمات والجمل تتشكل الصور الأدبية في النص الأدبي. وبخاصة الصورة الكلية في النص الشعري. ويعنى بالصورة الكلية تضافر سياق الجمل في النص تضافرا تاما، حتى تشكل مشهدا أو لوحة أو صورة فنية متكاملة تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس والاختفاء التدريجي.

والصورة الأدبية بهذا المفهوم ليست مستحدثة في النقد الأدبي الحديث، لكنها قديمة قدم الخطاب النقدي العربي القديم، وتطورت تطورا تدريجيا وفقا لتطور الأجناس الأدبية، وانتقالها من طور إلى آخر عبر العصور الزمنية المتعاقبة. ولسنا بصدد عرض مفهوم الصورة وتطورها قديما وحديثا في الخطاب النقدي العربي والأوروبي. لكننا

بصدد مفهوم بنائى للصورة الأدبية.

يتمثل فى أن الصورة الأدبية المكتوبة والمنطوقة فى النص تشكلت نتيجة تضافر عدة سياقات أولية؛ أولها: سياق الأصوات اللغوية المكتوبة أو المنطوقة التى شكلت كلمات دالة على معنى وثانيها: سياق الكلمات المتضافرة والمتجاورة التى شكلت جملا ذات معان ثابتة أو متحركة. وثالثها: سياق الجمل المتعاقبة والدالة على معان متعددة والتى شكلت مقطوعات جزئية أو كلية فى النص، ومن تضافر سياقاتها تتشكل الصورة الأدبية فى القصة أو الرواية أو القصيدة، وكلما كانت هذه السياقات شديدة التضافر والتماسك وبعيدة عن الحشو والتكلف والافتعال كلما كان النص الأدبى أكثر تماسكا من الناحية الفنية والدلالية.

ولايمكن دراسة سياق الصورة بمعزل عن سياق اللغة لأن "اللغة أمر ضرورى لكى يكون اللفظ واضحا مفهوما، ولكى يحدث كل تأثيراته. إلا أن اللفظ ضرورى لكى تقوم اللغة. أما من الوجهة التاريخية، فإن ظاهرة اللفظ هى دائما السابقة، وإلا فكيف يمكن أن ننتبه بين فكرة وصورة لفظية إن نحن لم نعثر من قبل على هذا الرابط، وقد وجد بعد فى عملية من عمليات اللفظ؟ ومن جهة أخرى، فإننا إنما نتعلم لغتنا الأولى بفضل الاستماع إلى الغير، وأخيرا فإن اللفظ هو الذى يطور اللغة... فثمة إذن تعالق متبادل بين اللغة واللفظ، واللغة هى فى الآن نفسه أداة اللفظ ونتيجته. على أن هذا لايمنع أنهما شيئان متميز أحدهما عن الآخر تمام التميز."(٢١٩)

إن الصورة بهذا المفهوم البنائى تأتى مكملة لسياق الجملة ومتممة للسياق الكلى للنص، ولاتقف عند النص المكتوب لكنها تتجاوزه إلى النص المنطوق الذى بدوره يبلور الصور الذهنية ثم تتجسد فى صور مكتوبة ومن ثم نرى أن سياق الصورة يتمثل فى محورين: الأول: محور السياق الدال للصورة، والثانى محور: المدلول السياقى للصورة.

٢ - ٤ - ١ محور السياق الدال للصورة:

وهو المحور الذى يعنى بالأنماط السياقية للصورة، والمقومات السياقية لها. أى أنه

ينقسم إلى مستويين، الأول: مستوى الأنماط السياقية للصورة، ويتمثل فى ثلاثة سياقات دالة هى: السياق الذهنى للصورة، والسياق الملفوظ "المنطوق" للصورة، والسياق اللغوى المكتوب للصورة. والثانى: مستوى المقومات السياقية، أى مستوى العناصر الجوهرية التى تساعد فى تشكيل هذه السياقات، وتتمثل هذه المقومات فى الذاكرة والحواس والخيال.

٢ - ٤ - ١ مستوى الأنماط السياقية للصورة:

٢ - ٤ - ١ - أ السياق الذهنى أو العقلى للصورة:

وهى الصورة التى تتبلور فى الذهن حال استحضار كلمات أو مشاهد النص وهى صورة صامتة تجريدية "Image تتشكل فى وعى المتلقى قبل النطق بها أو كتابتها -من خلال الموروث "Mental المستقر فى الذاكرة، والتى بدورها تمد النشاط الذهنى بالأفكار والاشارات والصور الدالة، ويمكن أن يطلق على هذا السياق "بالصورة الذهنية"

وعلى الرغم من أن هذا السياق الذهنى للصورة يعد مرحلة أو نمطا من أنماط تشكيل الصورة. إلا أن بعض النقاد الذين يستندون إلى علم النفس فى رؤاهم النقدية اعتبروا أن هذا السياق هو الصورة نفسها، فرأوا "أن الصورة استرجاع ذهنى لمحسوس."(٢٢٠) أو "أن الصورة الحرة هى ما يتمثل فى الذهن من صور الأشياء التى تشير إليها الكلمات."(٢٢١) وتقول دودلى "Dudley عندما أسمع وأنا فى منزلى زقزقة عصفور، أتمثل عصفورا فى عش، وأتمثل عشا له على غصن شجرة، وكذلك عندما أكتب عن وردة أتخيل وردة قرنفلية اللون، طيبة الشذا، وأرى لها بضع وريقات خضر. وأقول بتعبير آخر: إنه يمكننى أن تمثل فى ذهنى تجربة حسية قد نلتها يوما من غير أن يكون ذاك المحسوس قائما قبالتى الآن."(٢٢٢)

وهكذا نجد العديد من النقاد يقفون بالصورة عند التشكيل الذهنى لها على أن هذا التشكيل لايتجاوز السياق الأول للصورة، وهو أقرب للدراسات النفسية منه للنقد الأدبى، وبرغم ذلك لايمكن إغفاله كنمط من أنماط تشكيل الصورة وفى الوقت نفسه لايمكن الاعتماد عليه كليا على أنه هو كل مفهوم الصورة. ومن ثم نعده أحد

السياقات الصورية الأولية التى تدور فى الذهن قبل التلفظ بها، أى أنها صورة تجريدية صامتة تتشكل فى وعى المتلقى من خلال موروثة الثقافى المستقر فى الذاكرة. وتعبر هذه الصورة الذهنية عن مدلول معين مترسب فى الذاكرة.

إن سياق الصورة بهذا المفهوم أقرب إلى الصورة الأكوستيكية، لأن الصورة أداتها اللغة، واللغة قبل أن تتشكل على الورق تسبقها الصورة المشكلة فى الذهن، والصورة المشكلة فى الذهن هى أولى مراحل تشكيل الصورة وهى التى تؤدى إلى تعدد أنماطها ودلالتها "لأن الدليل اللغوى لايجمع بين شىء واسم بل بين متصور ذهنى وصورة اكوستيكية وليست الصورة الأكوستيكية هى الصوت المادى أى ذلك الأمر الفيزيائى المحض. بل هى الأثر النفسى لهذا الصوت، أى الصورة التى تصورها لنا حواسنا، وهى صورة حسية... ويظهر الطابع النفسى للصور الاكوستيكية بصورة جلية عندما يتأمل المرء كلامه الشخصى. فباستطاعته أن يناجى نفسه، أو أن يستعرض ذهنيا مقطوعة من الشعر بدون أن يتحرك له شفة أو لسان."(٢٢٣) وبالتالى يصبح للسياق الذهنى للصورة بعدان: أحدهما ذهنى، والآخر نفسى.

٢-٤-١-ب السياق الملفوظ (المنطوق) للصورة:

وهو يتمثل فى الألفاظ أو الكلمات المنطوقة التى تعبر عن الصورة الذهنية أو المتصور الذهنى، وننطقها حال التعبير عن الصورة المراد توصيلها للمتلقى أى أن الصورة المتبلورة فى الذهن عندما تخرج فى شكل ألفاظ وكلمات عن طريق جهاز النطق، حينئذ يصبح هذا التتابع اللفظى الذى يشكل الصورة سياقا لفظيا للصورة ويعد هذا السياق نمطا من أنماط السياق الدال المكمل لتشكيل الصورة لكنه لايعد المفهوم الكلى للصورة. ولعل عدم عناية النقاد باللغة المنطوقة فى دراسة النص الأدبى، جعلهم لايعيرون هذا السياق اهتماما فى تعريفهم للصورة.

وإذا كان السياق الذهنى سياقا صامتا وتجريديا، فإن هذا السياق يتسم بالحركية لأن العملية النطقية تقترن بالمتغيرات والتأثيرات النوعية الصوتية. وهذه بدورها تجعل السياق ديناميا، لأنه لايقف عند حد المعانى الذهنية الصامتة بل يتجاوزها إلى المعانى

الدلالية المتعددة التى يحدثها الصوت والتركيب والسياق.

٢-٤-١-جـ السياق اللغوى المكتوب للصورة:

وهو يعنى بتضافر الكلمات والتعبيرات والجمل التى تجسد الصورة الذهنية فى شكل مكتوب. أى أن السياق اللغوى المكتوب للصورة، يشكل النمط السياقى الثالث المتمم للصورة، وبالتالى لايقف مفهوم الصورة عند سياق نمطى واحد من هذه السياقات لكنها تتضافر جميعا لتشكل السياق البنائى الكلى للصورة.

وإذا كان هناك العديد من النقاد وقفوا بمفهوم الصورة عند النمط الأول وهو السياق الذهنى للصورة، فإن هناك عددا غير قليل من النقاد أيضا وقفوا عند المفهوم اللغوى المكتوب للصورة فقط ومنهم النقاد العرب القدامى الذين اهتموا اهتماما كبيرا بالصورة الفنية ومقوماتها وأركانها وخصائصها ووظائفها ومعانيها."(٢٢٤) كما عنى بهذا السياق أيضا بعض النقاد المحدثين، لذلك يعرف بعضهم الصورة بقوله"الصورة منظر مكون من كلمات"."(٢٢٥)، ويربط فتجنشتين Wittgenstein أحد فلاسفة الوضعية المنطقية بين الصورة بهذا المفهوم وبين الواقع فيقول: "إننا نكون لأنفسنا رسوما للوقائع...فالرسم نموذج للوجود الخارجى. إن الأشياء يقابلها فى الرسم ما يحتويه هذا الرسم من عناصر... والعناصر التى يحتويها الرسم تقابل ماهنالك من أشياء... هكذا يكون الرسم ذا صلة مباشرة بالواقع الخارجى بحيث يكون قصاراه أن يجىء مطابقا له."(٢٢٦)

إن أصحاب هذا المفهوم يربطون بين الواقع والتشكيل اللغوى للصورة أو رسم الكلمات ربطا مباشرا. ويرون أن الصورة لاتتشكل إلا من عناصر الواقع. واللغة تعبر عن هذا الواقع من خلال الصور، ويتفق معهم أيضا أصحاب المدرسة التصويرية وعلى رأسهم هيوم، حيث يرون أن الشعر لابد أن ينقل الجزئيات بدقة ولايغرق فى التعميمات فيقول:"الشعر يروم أسرنا، ويبتغى منا أن نظل نبصر أشياء فيزيقية، كى يدفعنا عن التردى فى وهدة التجريد."(٢٢٧) فاللغة على حد رؤية هيوم هى التى تشكل الصورة وترسم ملامحها وتنقلنا من التحليق فى المجردات والميتافيزيقا إلى العالم المادى

الملموس والمجسد.

ويقترب هذا المفهوم للصورة من مفهوم برجسون حيث يقول:"نعنى بالصورة وجودا معينا يفوق ما ذكرته المثالية عن الصورة بأنها تمثل، ويقل عما قالته التجريبية الواقعية بأن الصورة شيء، وهذا الوجود يجعل الصورة تتوسط الشيء والتمثل."(٢٢٨) بل إنه يرى أيضا:"أن المادة مجموعة من الصور"(٢٢٩)

ومن الواضح أن هذه المفاهيم برغم تباين فلسفاتها إلا أنها تركز على الجانب اللغوى للصورة، وهو -كما ذكرنا- الجانب المتمم لسياق الصورة وليس كل جوانب الصورة. إذ أن سياق الصورة يكتمل من خلال تضافر السياقات الثلاثة: الذهنى والمنطوق والمكتوب.

على أننا لاننكر أن هذه المفاهيم، ربطت بين الجوانب النفسية والواقعية واللغوية، وبخاصة بعض مفاهيم أصحاب الوضعية المنطقية مثل برتراند رسل (Bertrand Russell) والتصويرية مثل ازراباوند (Ezrapound) أو مثل مفهوم برجسون (Bergson) -- فى تعريفه المذكور للصورة - فيرى برتراند رسل أن "الكمال فى الصورة الذهنية أن تكون مطابقة للواقع الخارجى من حيث مماثلة الصورة لهذا الواقع، ومن حيث كون الواقع علة للصورة، ومن حيث أن الصورة والواقع يعقبان نتيجة واحدة. كأن يحدثا الكلمات نفسها إذا جربهما أحد."(٢٣٠)

ومن الواضح أن مفهوم "رسل" يربط بين الصورة الذهنية واللغوية وبين الواقع الخارجى الذى تعبر عنه الصورة. وهو مفهوم موضوعى. إذ أن الصورة لاتتشكل بمعزل عن الواقع المعيش. وبخاصة إن مفردات الواقع تترسب فى الذاكرة حتى إذا ما تم استدعاؤها خرجت فى شكل كلمات وألفاظ تتضافر لتشكل الصورة فى النص المنطوق أو المكتوب.

ويقترب مفهوم ازراباوند من الموضوعية أيضا فيرى "أن الصورة هى التى يأتلف فيها العقل والعاطفة فى فترة زمنية معينة."(٢٣١) وبهذا يربط ازراباوند بين الصورة ومكوناتها النفسية والموضوعية، فالعاطفة تعبر عن الجوانب الشعورية للأشياء، والعقل

يعبر عن الجوانب الموضوعية والمنطقية لها، ومن ثم تربط الصورة بين الجانبين: العاطفي بأبعاده النفسية، والعقلي بأبعاده المنطقية والموضوعية.

وهذا المفهوم يتسم بالموضوعية فضلا عن أنه يتوافق مع الصورة الشعرية لأن الشاعر فرد في مجتمع، بل هو بنية صغيرة من البنية الكلية للمجتمع، يعيش آلامه وآماله وتتراكب في وعيه مكونات هذا الواقع المعيش، ثم يستدعيها في مواقف حياتية معينة فتشمل الصورة التجارب المكتسبة من الواقع والحالات الشعورية التي توافقت مع هذه التجارب.

ولذلك يقول ت.س. إليوت:" حين يكون عقل الشاعر مستعدا تمام الاستعداد للعمل فإنه يظل دائما يلحم جوانب التجربة المتباعدة، إن تجربة الرجل العادي فوضوية لاقياسية مبعثرة، فهو يقع في الحب أو يقرأ اسبينوزا ولاعلاقة لواحدة من هاتين التجربتين بالأخرى أو بضجة الآلة الكاتبة أو برائحة الطبخ. أما الشاعر فإن هذه التجارب تشكل دائما في عقله كليات جديدة."(٢٣٢) أي أن الصورة الشعرية لاتتشكل من لاشيء أو من إلهام فقط، لكنها تتشكل من مفردات الواقع التي تكمن في وعي المبدع وعندما تتوافق مع الحالات الشعورية تخرج مكونة صورة شعرية. وهذا ما جعل إليوت يتوصل إلى المعادل الموضوعي Objective Correlative فيقول:"إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة إنما تكون بالعثور على "معادل موضوعي" وبعبارة أخرى، العثور على مجموعة أشياء، على موقف، على سلسلة من أحداث ستكون الصيغة التي توضع فيها تلك العاطفة، حتى إذا ما أعطيت الوقائع الخارجية التي لابد أن تنتهي خلال التجربة الحسية استثيرت العاطفة من فورها."(٢٣٣)

وتربط سوزان لانجر أيضا بين الصورة الفنية والصورة المنطقية من حيث أن هناك تشابها أو تماثلا في العلاقات بينهما، وعلى هذا يكون التعبير منطقيا من حيث الشكل والعلاقة والترابط" ولأن الفن يختلف عن المنطق فإن للصورة منطقها الخاص. ومن ناحية أخرى فإن التعبير عن النفس إن هو إلا رد فعل كما هو واقع، أو موقف حاضر، أو حدث. بمعنى أن هذا التعبير يرتبط أساسا ويعبر عن الخبرة الفعلية Actual..

Experience"(٢٣٤)

ومن هنا تربط لانجر بين الخبرة الحياتية والصورة الفنية، فالصورة تعبير عن نمط الواقع الحياتى وعن الحالات الشعورية والنفسية، فالفن عندها ليس انفعالا لكنه تعبير عن الانفعال. ومن ثم يمكن القول: إن الصورة المكتوبة التى تعبر عنها اللغة تمر بعدة سياقات متلاحمة مع بعضها البعض فى لحظة آنية هى السياق الذهنى "الصامت التجريدى" والسياق المنطوق أو الملفوظ "حركى" والسياق اللغوى المكتوب "تجسيدى أومادى"، وهذه السياقات تتضافر مع بعضها البعض لتشكل الصورة الموضوعية -لو جاز لنا استخدام هذا التعبير -والصورة الموضوعية هى تلك الصورة التى تحوى الأنماط السياقية الثلاثة والتى يلتحم فيها العقل والعاطفة فى لحظة آنية، بحيث لايطغى فيها بعد على بعد آخر.

٢ - ٤ - ٢ مستوى المقومات السياقية للصورة:

تجدر الإشارة إلى أن الصورة البنائية الموضوعية تأتى -كما ذكرنا- متواصلة مع ما سبقها من سياقات تركيبية. كالأصوات والكلمات والجمل، كما أنها تتضافر مع الأبعاد اللاحقة لها كالبعد الدلالى حتى يتشكل المعمار الكلى للنص، أى أنها تشكل وحدة ضمن الوحدات الكلية التى تشكل النص.

وهذه الصورة الموضوعية البنائية، أو لنقل السياقات الصورية الموضوعية كى يتم اكتمالها ورصدها رصدا تحليليا يتوافق مع الادراك المتمثل-لابد من كشف مقوماتها الجوهرية التى يعتمد عليها سياق الصورة من الناحيتين؛ الفعلية والعاطفية. وهذه المقومات هى: الذاكرة والحواس والخيال.

٢ - ٤ - ٢ - أ الذاكرة:

وهى أساس حركة الوعى فى الصورة الشعرية، كما أنها ترتبط إلى حد كبير بسياق الصورة الذهنية. ولذلك يقول برتراند رسل:إذا كانت الصورة تتولد من العلاقة الثلاثية بين الأشياء والحواس والذهن فإنها تظهر فى موضوعين:"الخيال والتذكر"(٢٣٥). ونظن أن التذكر هو أقرب العناصر إلى الصورة الذهنية التى تتبلور فى وعى المرسل أثناء الصمت أو قبل العملية الكلامية فتكوين هذه الصورة ذهنيا يعتمد

على استرجاعها من مخزون الذاكرة فإن لم تكن هذه الصورة قد ترسبت في الذاكرة من قبل عملية الاستحضار فلايمكن استرجاعها .

لذلك يقول هيوم:"إن الخبرة لتدلنا على أنه إذا مثل للعقل انطباع ما فإن ذلك الانطباع يعود إلى الظهور في العقل باعتباره فكرة، وإنه ليفعل ذلك بإحدى وسيلتين: فإما أن يتم له حين يحتفظ في ظهوره الجديد بدرجة ملحوظة من حيويته الأولى، بحيث يكون كأنما هو وسط بين أن يكون انطباعا وأن يكون فكرة. وإما أن يتم ذلك حين يفقد تلك الحيوية فقدانا تاما. فيصبح فكرة بأكمل معاني الكلمة، والملكة التي نستعين بها على إعادة انطباعاتنا في الحالة الأولى تسمى بالذاكرة، وتسمى الأخرى بالخيال. وواضح من النظرة الأولى أن أفكار الذاكرة أشد في حيويتها وقوتها من أفكار الخيال، وأن الملكة الأولى تصبغ موضوعاتها بألوان أكثر تميزا من تلك التي تستخدمها الملكة الثانية، فنحن إذا تذكرنا حالة ماضية تدفقت فكرتها في العقل تدفقا فيه قوة دفع. على حين يكون الإدراك في حالة الخيال ضعيفا فاتر."(٢٣٦)

وبرغم اقتران الصورة الذهنية بالخيال والتذكر إلا أن التذكر لكونه يتمتع بقوة استدعاء المعاني أكثر من الخيال -على حد تعبير هيوم- لذلك فهو أقرب للصورة الذهنية من الخيال خاصة إن الخيال الشعري المتمثل في اللغة تجاوز الحالة الذهنية إلى الحالة الكتابية واقترن بالصورة المكتوبة. ولكن تجدر الإشارة إلى أن الخيال والذاكرة والحواس هي التي تتضافر معا لتشكل السياقات الفنية للصورة الشعرية لأنها تلتحم التحاما كليا في تشكيل الصورة الشعرية، ويقول وردزورث:"إن الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، يتخذ أصوله من عاطفة تستذكر في هدوء، ويتأمل الشاعر تلك العاطفة بنوع من رد الفعل حتى يتلاشى الهدوء تدريجيا، وتتولد بالتدريخ عاطفه صنو لتلك التي كانت قبل التأمل، وهذه العاطفة الثانية هي نفسها ماثلة في الذهن، وفي هذه الحال يبدأ النظم متواليا."(٢٣٧)

ويرى ديفد ديتشس "أن المسألة التي أثارها ترلنج وهي أن (صلة الأثر الأدبي بالماضي جزء من معناه وقيمته) تعد مسألة هامة ممتعة، فأنواع الحياة التي يحياها الأثر

الأدبى على الزمن إنما هى أجزاء من معناه. وهذه المعانى المحتشدة لايمكن للقارىء المستطلع أن يغفلها أيا كانت الطريقة النقدية التى يستخدمها."(٢٣٨)

٢ - ٤ - ٢ - ب الحواس:

وهى التى تقود حركة الوعى الإبداعى فى تشكيل الصورة لما تتضمنه من عناصر سمعية وبصرية وذوقية ولمسية وشمية. حيث "تأخذ الصورة فى الوضعية المنطقية معنى ما رسم فى الذهن من عالم الشهادة. ففى ذهن الإنسان رسوم الأشياء الخارجية مما أصابه من حواسه الخمس، يرى ويسمع ويشم، ويذوق ويلمس فتتكون الصور فى ذهنه."(٢٣٩)

واقترنت الحواس أيضا بمفهوم الصورة عند ريتشاردز. يقول:"إن الصورة قد تكون منظرا، أو نسخة من المحسوس، وقد تكون فكرة أو أى حدث ذهنى يمثل شيئا ما، وقد تكون شكلا من أشكال البيان. أو وحدة ثنائية تتضمن موازنة."(٢٤٠)

وهكذا يتضح مدى أهمية الحواس فى تشكيل سياق الصورة فى الدرس النقدى الحديث، بشتى أنماطه واتجاهاته، إذ أن الصورة تعتمد على هذه الحواس ومن خلالها تتشكل أنماط الصورة، ويرى برجسون."(٢٤١) أن الحواس وسائط معرفية تقوم بنقل الواقع الخارجى إلى الذات الداخلية، فتتشكل فى الذهن الصور الذهنية، التى تتجسد فى ألفاظ منطوقة أو مكتوبة فى النص الأدبى.

ويتفق رينيه ويلك Rene Wellek، واوستن وارين Austin warren مع ريتشاردز فى مفهومه عن الصورة وارتباطها بالحواس لذلك يقولان:"والنتائج العامة التى قدمها آى.إ.ريتشاردز فى كتابه "مبادىء النقد الأدبى" ماتزال تبدو صحيحة وهى أنه علق كثير من الأهمية على الصفات الحسيه للصور. إن ما يعطى الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس، وتأتى فاعلية الصورة من كونها "بقية" و"تمثيلا" للإحساس."(٢٤٢)

إن تعريف ريتشاردز (Richards) يربط الصورة الذهنية بالصورة الحسية، إذ تأتى الحواس لتحيل المعانى الذهنية إلى معان حسية مدركة ومتمثلة فى آن واحد.

ويورد رينيه ويلك آراء علماء النفس والجمال والنقاد حول أهمية الحواس في تشكيل الصورة فيقول:"في علم النفس تعني كلمة صورة إعادة إنتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، ليست بالضرورة بصرية: والأبحاث الرائدة التي قام بها فرانسيس جالتون سنة ١٨٨٠ سعت إلى أن تكتشف إلى أي مدى يستطيع الناس أن يستعيدوا الماضي بشكل بصري. وتصنيفات العلماء في علم النفس وعلم الجمال متعددة فليس هناك فقط صور "ذوقية" و"شمية" بل توجد أيضا صور حرارية وصور "منغطية" من أصل "جمالي"، "لمسي" مشتقة من التقعس الوجداني."(٢٤٣)

وهكذا يتضح إلى أي مدى تشكل الحواس عنصرا جوهريا في تشكيل الصورة، وفي بيان الوعي الإدراكي الذي تعبر عنه.

وقد اقتفى النقاد أثر علماء النفس في تشكيل الصورة وأنواعها، فقسموا الصورة عدة تقسيمات وفقا للأعضاء الحسية منها؛ الصورة البصرية Visual Image وتشمل اللون، واشراق المنظورات وبعدها وقربها، والصورة السمعية Auditory Image وتشمل الصوت ودرجة ارتفاعه وانخفاضه، ونوعه وأنماطه كالنبر والإيقاع والتنغيم وأصوات الدق والنقر والشق والرنين والفحيح والحرير، والصفير، والهسيس، والنقيق، والنهيق، والصهيل والهديل، والهدير، والصياح، والبكاء، والغناء وغيرها. والصور اللمسية Tictile Image وتشمل التلامس كالضغط الرفيق من الخشب أو المعادن أو الهواء أو الغازات أو السوائل، وشدة اللمس ونوع الملموس من حيث الخشونة والنعومة والصلابة والليونة والشدة والرخاوة، واللمس الجارح كالحاء والكليل، والصورة الذوقية Gustatory Image وتشمل مذاق الأطعمة والمشروبات من حيث الحلاوة والعذوبة والملوحة والمرارة والحموضة وغيرها. والصورة الشمية Olfactory Image، وتشمل الروائح مثل رائحة الفواكه والعطور والأزهار والمسك والغازات وغيرها وهناك أيضا الصورة الحركية Motro Image وتشمل المشي والحركة والركوب والكتابة والرقص والحياكة وغيرها."(٢٤٤)

ومن ثم نجد أن الحواس تشكل بعدا جوهريا وملمحا رئيسا في تشكيل الصورة

على المستويات السياقية الذهنية واللفظية والكتابية، لأنها هى التى تقود حركة الوعى الذى يشكل معنى الصورة ودلالتها فى النص الأدبى.

٢-٤-٢-جـ الخيال:

وهو الذى يحدد طواعية الوعى الإدراكى المتمثل وتعبر عنه الصورة الشعرية، ولسنا بصدد عرض مفهومه التاريخى فى الثقافة اليونانية والعربية، وفى النقد اليونانى والعربى والأوروبى فقد عنيت به العديد من الدراسات القديمة والحديثة(٢٤٥)

ولكننا بصدد توضيح أهمية الخيال فى تشكيل الصورة الشعرية، ووظيفته فى سياقها، والخيال الشعرى الذى نقصده هو ذلك المعنى الذى أراده بعض النقاد من حيث كونه "نشاط خلاق لايستهدف أن يكون ما يشاكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها، أو نوعا من أنواع الفرار، أو التطهير السائح للانفعالات. بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقى إلى إعادة التأمل فى واقعه، من خلال رؤية شعرية لاتستمد قيمتها من مجرد الجدة والطرافة وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعى."(٢٤٦)

وهذا المعنى يتأتى من خلال التحام الخيال بالصورة التحاما فنيا. إذ أنه يشكل محورا جوهريا فى تشكيل الصورة، وفى تعدد دلالاتها ومعانيها وأبعادها، وفى نمطها التجسيدى والتجريدى. لأن الخيال هو الذى يحدد طواعية الصورة، والخيال كنشاط ذهنى تعنى به الدراسات النفسية أكثر من الدرس النقدى، لكننا نعنى هنا بالخيال الشعرى الذى تجسد فى الصورة الشعرية وبخاصة فى الدرس النقدى المعاصر.

والخيال يرتبط بالصورة فى رأى جاستون باشلار (Gaston Bachelard) ويعرض هذا الرأى جلبرت ديوراند فى كتابه "التراكيب الأنثروبولوجية للخيال وعنده "أن الصورة تظهر كنوع من التناسق الدينامى أو التوافق الجدلى بين المعنى والرمز، وهى تسبق بفضل كيانها كل تصور عقلى مركب وكل تفكير انعكاسى، وتحدد هذه الأسبقية الملازمة للنفس البشرية الخيال كإطار أولى ينطلق منه كل فكر وما يواكبه من دلالات. والصورة نتاج الحرية. وتعبير عن دينامية خلاقة، وبفضلها ومن خلالها تنبثق

الدهشة وتتفتح الذات على روعة الخلق وجمال الوجود، ولاتتم هذه الصحوة، وهذا التفتح إلا فى نهاية مجهود ايضاحى جدير عبر التقائه بالصور الشعرية، بإيصالنا إلى منبع الخلق، ومصدر الوجود فى وعى الشاعر."(٢٤٧)

وعلى الرغم من التهويمات والرؤى المتداخلة فى مفهوم العلاقة بين الصورة والخيال فى هذا الرأى إلا أنه يشير إلى أهمية الخيال فى انطلاق الفكر وتحديد معاييره ودلالاته. والصورة بما تحمله من أفكار نتيجة للخيال. بل إن الخيال أيضا هو الذى يقود حركة الحواس فى تشكيل الصورة فيؤدى إلى ما يسمى بتراسل مدركات الحواس. ويؤيد هذا ما ذهب إليه الرمزيون من أمثال بودلير ومالارميه، فقد "عبر بودلير فى مقولتين جوهريتين، الأولى تشبه ما ذهب إليه كولريدج من أن الخيال المبدع يستقطب تحطيم العالم المدرك وإعادة بنائه بضرب من الجدة الباعثة على الدهشة، ويقول بودلير، فى البدء خلق الخيال التماثل والاستعارة، إنه يحل كل ما خلق ثم يعيد تجميعه وتنظيم مادته بواسطة مبادىء نابعة من أعماق الروح الإنسانية، إنه يخلق من التجربة المحسوسة عالما جديدا، وهذا يعنى أن الخيال لايستعين فى تنظيم مادته بوسائل خارجة عن نطاق الذات الإنسانية، وأنه فى ابداعه عوالم جديدة مرتبط بالتجارب الشخصية والمدرك الحسى، وتتمثل المقولة الثانية فيما يسميه بودلير بتراسل الحواس Correspondant بحيث توصف مدركات كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى، وعلى هذا النحو تعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة."(٢٤٨)

وارتباط الخيال بتراسل مدركات الحواس فى الصورة الشعرية، يشكل ملمحا بارزا فى الإبداع الأدبى المعاصر، وبخاصة القصيدة المعاصرة. لأن الخيال يجمع المتناقضات فى حزمة واحدة. هذه الحزمة هى الصورة الشعرية التى تعبر عن التناقضات السائدة فى الواقع المعيش، ويأتى الخيال ليلملم شتات الجزئيات المتناقضة والمبعثرة فى صورة كلية واحدة، ومن ثم تتداخل وظيفة كل حاسة مع وظيفة الحاسة الأخرى.

"إن الخيال الابداعى والصور الشعرية متضايفان، يتجلى كل منهما فى الآخر

على نحو يسمح بتبادل دورى للحمل فى سياق العلاقة بين الفعل والانفعال، والرابطة بين الوظيفة والتحقق، ويتيح لنا هذا الوضع أن نتمثل الصور مطابقة للخيال، إذ يئول كلاهما إلى وسط متوتر نتصوره فى ديالكتيك المحايثة والعلو."(٢٤٩)

وقد حدد ريتشاردز عدة مستويات لمعانى الخيال منها "توليد صور واضحة وخاصة الصور المرئية، وهذا أكثر المعانى شيوعا وأقلها أهمية واستخدام لفظ المجاز، فيقال عمن يستخدمون الاستعارة والتشبيه بطبعهم أنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال. كما أن الصورة الخيالية تجمع بين عناصر لاتوجد رابطة بينها. ولها قدرة تركيبية فى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، وبذلك تكون الصورة الشعرية ليست زينة خالصة ولكنها تمثل الجوهر الدقيق للغة الحدسية .Intuitive language."(٢٥٠).

ومن هذه المستويات التى حددها ريتشاردز يتضح أن الخيال وثيق الصلة بالصورة الشعرية البصرية، والصوتية واللمسية والشمية والحركية والسمعية. والذوقية. بل إن الخيال هو الذى يشكل أبعاد هذه الصور، وتجدر الإشارة إلى أن الخيال الشعرى لايمكن تحديد أبعاده ووظائفه بمعزل عن الصورة، التى تعود إلى اللغة فى نسقها وتركيبها ودلالتها. يضاف إلى ذلك أن الخيال الشعرى فى نسيج الصورة يعبر عن التناقض السائد فى بنية الواقع. من خلال تراسل مدركات الحواس، والمفارقة، والتباين فى المنطق الشعرى. إذ أن الخيال الشعرى لايعبأ بمبدأ العلة والمعلول أو الأبعاد المنطقية للأشياء .

كما "أن منطق الخيال الشعرى ليس بمعزل عن اللاواقع واللاماهية، غير أن للاماهية ما هية تتأسس فى هذا السلب ذاته، كما أن اللاواقع فى الشعر واقعى بالقدر الذى ينتسب به إلى الخيال، وهو يضع حقيقة اللاحقيقة، وتدخل هذه السلوب فى بنية المنطق الخيالى للشعر عندما نقارن بينه وبين التناول التجريبى الوضعى للعالم، ويعنى هذا السلب أن الشعر بما يتضمن من منطق خيالى أو خيال منطقى يعيد تركيب العالم بضرب من قصدية الانحراف. إنه منطق لاعقلى يفضى إلى أن الصورة أو القصيدة تند تماما عن أى برهان لايتأتى إمكانه إلا بأن نقيس الفروض والظواهر والنتائج بمعيار الواقع الخارجى المباشر. وبين أن البرهان ونحن بسبيل الشعر يوقع فى لبس وسخرية،

لأننا سنجد فى أنفسنا دائما فى قصائد الخرائف، لن تتكشف لنا إلا بأن ننحرف ونعلو صوب ما يتيحه الشعر من نظرة استعارية متعددة الدلالة، متجاوزين فى بذل هذا الجهد كل نظرة أحادية التكوين."(٢٥١)

ومن هنا يتضح أن منطق الخيال الشعرى منطق فنى لايخضع للمقاييس الهندسية والأبعاد الصارمة، لكنه بمنطق الواقع وفقا لعوامل نفسية واجتماعية وسياسية وفنية وميتافيزيقية وهذه العوامل هى التى تحدد منطق الخيال، الذى بدوره يحدد منطق الصورة الشعرية. وهكذا تتضافر الذاكرة والحواس والخيال تضافرا فنيا لتشكل الصورة.

٢ - ٤ - ٢

ثانيا: محور المدلول السياقى للصورة:

يعنى بالمدلول السياقى للصورة المعانى التى تدل عليها السياقات الصورية، من حيث نمطية المعنى وسكونيته ومباشرته أو من حيث حركيته وتعدد معانية وأبعاده، ولذلك نقسم هذا المدلول إلى قسمين: أحدهما: مدلول نمطى مقيد، وثانيهما: مدلول حركى حر.

أ - المدلول النمطى (المقيد) للصورة:

ويعنى به المدلول الثابت أو المقيد عند معنى معين، هو المعنى المعجمى أو الأحادى للصورة. ويتسم مدلول الصورة بعدة سمات أهمها: المباشرة، والتقريرية، والسكونيه، والخلية الشكلية العارضة والتجزىء أو التفكك فى تشكيل الصورة.

أما بالنسبة للمباشرة فنجد الصورة تقوم برصد وتسجيل الهيكل الخارجى للأشياء دون تعمق فى أغواره أو استبطان معانيه وأبعاده. والتقريرية تكون فيها "الصور واضحة لإدراكات جزئية يستخدمها الشاعر ليؤكد فكرته الإشاريه. والوضوح والتقرير متداخلان لأنهما تقرير للتجربة المحدودة الأبعاد، ووضوح الشىء فى ذاته دون أن يصبح جزءا من وعى الشاعر. وبعبارة أخرى إنه وضوح التقرير الذى ينقل التجربة من الخارج إلى الداخل، ومن الداخل إلى الخارج. وكأن شيئا لم يتغير لا فى المنظر الخارجى ولا فى نفس الشاعر، ولا فى نفس المتلقى، ولذلك فإننا نزعم أن الذهن التقليدى لم يكن ذهنا صوريا يتلقى العالم من حوله، ويدرك وجوده على أساس

الصورة، بل كان فى معظمه ذهنا سالبا يقوم على التفكير المجرد."(٢٥٢)

أما السكونية، ففيها نجد الصورة تطرح معنى واحدا أحاديا لاتتجاوزه، وغالبا ما يكون معنى معجميا، لذلك يظل معنى الصورة ثابتا أو ساكنا أو مقيدا عند معنى واحد. وهذا المعنى تستنفذ أبعاده عند الانتهاء من قراءاته أو لنقل عند القراءة الأولى، يضاف إلى ذلك أن الصورة المقيدة فى هذه الحالة تكون صورة جزئية. تعبر عن معنى جزىء فى القصيدة. ولاتتجاوزه إلى المعنى الكلى للقصيدة، بل تعتمد على الانفصال والاستقلالية فكل صورة تستقل بغرض معين لاعلاقة له بالغرض السابق أو اللاحق وبهذا يكون النص الكلى للقصيدة معتمدا على التجزىء وتعدد الأغراض وعدم اتساقها فى وحدة بنائية واحدة.

ويرجع هذا أيضا إلى أن الشاعر يستخدم الصورة كحلية لغوية شكلية يزين بها أفكاره، ولايحدث مزجا بين الرؤية والأداة، أو بين الفكرة والصورة. وإذا كانت الصورة الجزئية المنفصلة قادت القصيدة إلى فقدان الوحدة العضوية، فإن تراكم الصور الجزئية دون اتساق بين عناصرها جعل القصيدة مزدحمة بالصور المكررة، والتى بدورها أصابت بناء القصيدة بالحشو والافتعال الفنى.

وهذا المدلول النمطى "المقيد" للقصيدة، نجده يشكل ظاهرة بارزة فى القصيدة التقليدية -على أن الحكم هنا على سبيل شيوع الظاهرة وليس على سبيل العموم - ومن ثم فإن مدلول الصورة مدلول نمطى مقيد لاتتجاوز فيه الصورة أبعادها التقليدية وبالتالى يظل المدلول ثابتا عند المعنى المعجمى، المتماثل أو المتناقض -الذى تطرحه الصورة.

ب - المدلول الحركى(الحر) للصورة:

ويعنى به مدلول القصيدة الذى لايقف عند معنى واحد، لكنه يتجاوزه إلى معان عديدة. وبالتالى لايتقيد المدلول بجزئية معينة فى القصيدة لكنه ينساب حرا طليقا من أول القصيدة إلى آخرها. لأن الصورة فى هذه الحالة تجاوزت جزيئات القصيدة الى كلياتها، وأصبحت الصورة كلية تتضافر مشاهدها ولوحاتها تضافرا بنائيا متماسكا من

أول القصيدة إلى آخرها، واتسمت بعدة سمات هي: المفارقة، والإيحائية، والحركية، والكلية، والجمالية، والتدويرية. فإذا كانت الصورة المقيدة قد وقفت عند حد التضاد أو الترادف أو التورية اللفظية، أى وقفت عند حد الثنائيات اللفظية، فإن الصورة الحركية من منطلق تعدد معانيها تشكلت ثنائياتها الدلالية من خلال اللفظ الواحد أو الصورة الواحدة، أى أن اللفظ لم يتقيد بمعنى واحد هو المعنى المعجمى لكنه شمل معنين متضادين فى آن واحد. ويرجع هذا إلى أن "معظم صور المفارقة تنبع من رؤيتين: الأولى: هى الدهشة التى تهز مشاعر الفنان حين يتبين له أن الواقع المدرك من الخارج ليس هو الواقع الذى يعيشه أو يحسه فى تلك اللحظة، والثانية: هى الرؤية الكلية لطبيعة الإنسان والكون والحياة تلك الطبيعة التى تزيل حجاب الألفة بين الإنسان والخارج، وتقدم إليه ازدواج الوجود أو التضاد القائم فيه على الأقل من ناحية الشعور."(٢٥٣)

ومفارقة الصورة ترتبط أشد الارتباط بمفارقة اللفظ والموقف، فإذا حوى اللفظ معنيين متباينين فى آن واحد انعكس هذا على الصورة التى هى مجموعة ألفاظ وجمل متضافرة- وأصبحت الصورة تحوى الشىء ونقيضه فى آن واحد إذ "ينشأ تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكها encoding وحلهاdecoding ذلك أنها تشمل على دال واحد ومدلولين اثنين: الأول: حرفى ظاهر وجلى، والثانى متعلق بالمغزى، موحى به، خفى..المفارقة تشمل أيضا على علامة Marker توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول."(٢٥٤) ومن ثم لاتقف مفارقة الصورة عند معنى واحد لكنها تتجاوزه إلى معان متباينة تثرى النص الشعرى وتجعله ينتقل من إطاره السكونى إلى الحركى كما أنها تعبر عن التناقض السائد فى الواقع المعيش نتيجة التباين بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

واتسم المدلول بالحركية أيضا نتيجة اعتماد الصورة على تعدد المعانى والدلالات فلم تتقيد الصورة بمفهوم واحد تظل ثابتة عنده، لكنها تجاوزت هذا المفهوم الثابت إلى مفاهيم عديدة من خلال اقترانها بالسياق. ومن ثم تحولت من سكونية المعنى إلى

حركيتة. كما أن الصورة لاترصد الحركة الخارجية للأشياء فحسب، لكنها تعنى بالتفاعلات الشعورية الداخلية التى تنعكس بدورها على المواضعات الخارجية فنشعر كما لو كانت العوالم الخارجية والداخلية المصورة تتحرك بحركية الصورة وديناميتها. وتتضح هذه الصورة الحركية فى العديد من القصائد المعاصرة. وهذه الحركية تتوافق مع التجديدات الكبيرة المستحدثة فى الأساليب اللغوية، إذ أن التراكيب اللغوية لاتخضع لسلطة التركيب التقليدى والمعنى المنطقى المألوف -كما فى الصورة التقليدية -لكنها حطمت هذه القواعد وتلاشت فيها إلى حد كبير القياسات المنطقية للجملة والتركيب والمعنى، وأصبحت المعانى مستحدثة ولا منطقية من خلال لامنطقية التركيب، وهذا بدوره جعل الصورة غير تقليدية ومتفاعلة تفاعلا ديناميا، وهذا التفاعل الدينامى يتأتى من خلال تفاعل الذات مع الواقع تفاعلا أقرب إلى حالات التوحد والحلول، ولما كان الواقع لامنطقيا كلامنطقية الأسطورة، انعكس على الذات فأفرزت صورة لامنطقية من حيث سياق المعانى، ومنطقيتة من حيث تعبيرها عن اختلال معايير الواقع المعيش، وبالتالى أصبحت الصورة فاعلة ومفعولة فى آن واحد.

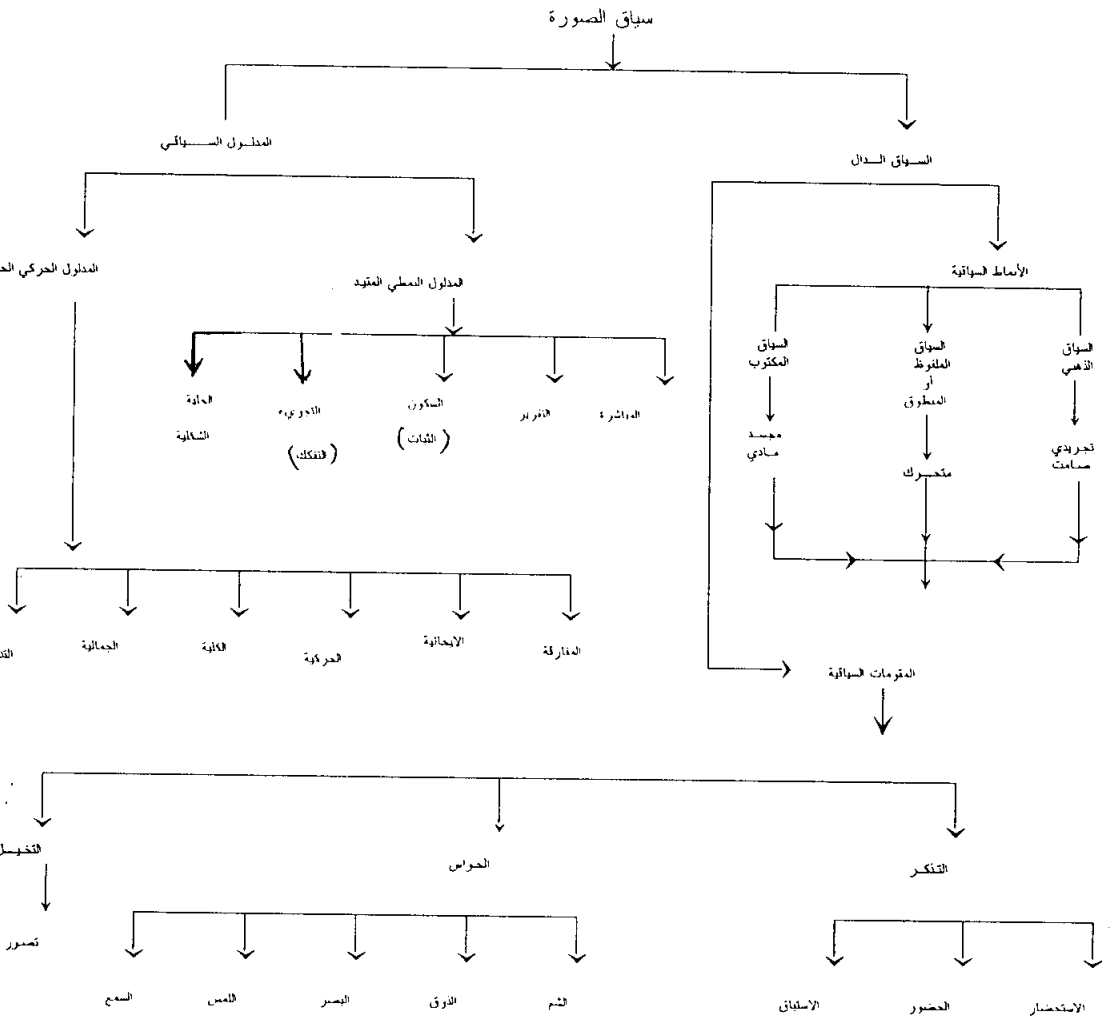
كما أن المدلول استمد حركيته أيضا من خلال تخلص القصيدة من المعانى السطحية المباشرة إلى معان إيحائية ورمزية تفجر الطاقات الكامنة فى النص الشعرى، وإذا كانت الصورة المقيدة فى بعض القصائد التقليدية جاءت حلية أوزينة شكلية، فإن الصورة الحركية فى النص التجديدى المعاصر شكلت بعداً جمالياً تتفاعل فيه الذوات المرسلة والمستقبلة من خلال جماليات التشكيل اللغوى والصورى. لأن اللغة لاتصبح حلية شكلية بقدر ما تشكل لازمة جوهرية دالة فى سياق النص الشعرى.

يضاف إلى ذلك أن الصورة فى الإبداع المعاصر أصبحت صورة كلية تحوى جوانب القصيدة من أولها إلى آخرها. وهذا بدوره جعل القصيدة تتخلص من الحشو والتكرار وترهل البناء وتفكك نسيجها. وبالتالى أصبح المدلول لايتقيد بصورة جزئية فى النص، لكنه يحوى كل جوانب النص ولايتقيد بنمط صورى واحد كالصورة البصرية أو السمعية أو الذوقية -مثلا- ومن ثم يصبح المدلول متحركا فى كل جوانب

التشكيل الصورى فى القصيدة.

كما أن تدويرية الصورة الشعرية فى القصيدة، أو لنقل "الصورة المدورة" أدى إلى تضافر المعانى واتساقها بحيث تكون وحدة كلية فى القصيدة كلها. وهذه الوحدة الكلية تتوافق مع الصورة الكلية وتتوافق مع المعنى الكلى فى النص. وبالتالى تصبح القصيدة هيكلا متماسكا ومتضافرا فى شتى جوانبه وأركانه وأبعاده ودلالاته؛ والصورة المدورة شكلت محورا بارزا فى القصيدة العربية المعاصرة. أدت إلى ثراء القصيدة وتعدد معانيها، ودراسة الصورة فى علاقاتها بالصورة الأخرى وفى علاقاتها بالتراكيب اللغوية والأسلوبية والصوتية يجعلنا أقرب إلى الرؤية النقدية الموضوعية فى فهم جوانب القصيدة وأركانها، والتى بدورها تعكس طبيعة الواقع المعيش الذى أفرز هذا المنتوج الشعرى.

والشكل التالى يوضح طبيعة دراستنا للصورة من خلال محورى: السياق الدال للصورة، والمدلول السياقى لها.



وتجدر الإشارة إلى أن النمط السياقي للصورة يأتي مكملا ومتضافرا مع سياق الصوت والكلمات والجمل، ولايدرس منعزلا عن السياقات النصية الأخرى، بل يتلاحم مع ما سبقه من سياقات ويتمم ما يلحقه من رؤى دلالية، والمعاني السياقية الصورية بشتى أنماطها لاتكتمل إلا بهذه السياقات الكلية.

دلالة النص والرؤية الكلية

١-٣

إن تتابع المستويات الدلالية للصوت ثم الكلمة ثم الجملة ثم الصورة (الجزئية والكلية) يشكل لنا فى النهاية الدلالة الكلية للنص الشعرى. أى أن مجموع هذه الدلالات الفونيمية والمورفولوجية والتركيبية والصورية المتتابعة والمتضافرة تشكل لنا الدلالة الكلية. ولما كانت هذه الدلالة مرتبطة بالتراكيب والسياقات اللغوية المكتوبة والمنطوقة. وهذه التراكيب والسياقات مجسدة أمامنا فى الشكل اللغوى وغير مضمرة، لذلك نطلق على هذه الدلالة:"الدلالة الكلية الظاهرة للنص" فضلا عن أن مدلولها يتضح من خلال المعانى الظاهرة التى يطرحها سياق النص. أى أن الدلالة فى هذه الحالة تقف عند الحدود اللغوية النصية. لكن النص الأدبى المنطوق أو المكتوب، ليس منعزلا عن بيئة منتجه (قائله أو كاتبه)، ومتلقيه (قارئه أو سامعه)، وهذه البيئة متعددة الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسة والفكرية والفنية. وتتداخل هذه الأبعاد مع بعضها البعض، وتؤثر تأثيرا مباشرا وغير مباشرة على إنتاج وتراكيب السياقات النصية، لذلك فإن إدراك أهمية كل هذه الأبعاد فى تشكيل الدلالة الكلية للنص أمر لاغنى عنه. لكن هذه الدلالة الكلية لاتكون ظاهرة أو مباشرة لكنها تكون مضمرة وتخضع للتأويل، لذلك نطلق على هذه الدلالة "الدلالة الكلية المضمرة أو التأويلية"، وهى الدلالة التى تعنى بالأبعاد الاجتماعية والنفسية والسياسية والثقافية والحضارية التى يطرحها النص، أو التى يؤول إليها النص، وهذه هى المرحلة الأخيرة التى يمر بها تشكيل النص.

فالنص لايمكن حرمان دلالته من الأبعاد الحياتية التى شكلته، بل والتى شكلت الوعى الفكرى والإبداعى لكاتبه، وإذا كان رولان بارط Roland Barthes يرى موت المؤلف فى النص."(٢٥٥) -فليس معنى ذلك أن نلغى كل الجوانب الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية التى شكلت وعى الكاتب إبداعيا وفكريا، لكن علينا تتبع الدلالات الصغرى للنص -وهى التى ينتجها كل من الصوت أو الكلمة أو الجملة أو

الصورة كل على حدة- وصولا إلى الدلالات الكبرى وهى التى تشكلها هذه السياقات مجتمعة ثم محاولة استخلاص الدلالة الكلية -المضمرة أو التأويلية- من خلال الآليات الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية التى يطرحها النص.

وبذلك يصبح النص متعدد الأبعاد والجوانب إذ أن "النص التعددى لايعنى هذا فحسب أنه ينطوى على معان عدة. وإنما يحقق تعدد المعنى ذاته، إنه تعدد لايؤول إلى أية وحدة. ليس النص تواجدا لمعان وانما هو مجاز وانتقال. بناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل، حتى لو كان حرا، وإنما لتفجير وتشتيت ذلك أن تعددية النص لاتعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التى يتكون منها."(٢٥٦)

ويرى بعض النقاد "أن الشىء المهم فيما يتصل بالأثر الفنى هو مبناه من الأفكار والصور أى الوحدة المركبة التى يحققها الأديب المبدع فى تعبيره عنها...ويتفق القراء والنقاد على أن الوسائل التى يستخدمها المبدع فى أثر أدبى لابد أن تنعكس على التجربة الإنسانية على نحو ما وعند نقطة ما."(٢٥٧)

ولذلك فلايمكن اغفال الجوانب الحياتية التى تؤثر سلبا أو إيجابا على المبدع المنتج للنص، لأن الصور والمواقف والتعبيرات والجمل التى ترسبت فى ذاكرته واستحضرها أثناء العملية الإبداعية، لم تترسب فى الذاكرة من فراغ، لكنها ترسبت كمخزون فكرى وثقافى وحضارى نتيجة تفاعل ذات المبدع مع الواقع المعيش ويقول ديفديتشس David Daiches:" وأنا أظن أن تمييز الموضع الاجتماعى للأدباء موضع النظر يعين على استجلاء موقع الأمور بينهم فى هذه المسائل (أى مسائل التأثير والتأثر والتغيرات فى الأسلوب). ولايقف الأمر عند هذا الحد بل إن أمور "المؤثرات" لاتعود أمورا أكاديمية تشط وتنأى عن النص، إذ حين ترى المؤثرات فى علاقتها بالموضع الاجتماعى وحين يرى أن الموضع الاجتماعى يعنى عنصرا مثاليا كاملا -عقلانيا مزاجيا روحيا- تأخذ مسألة المؤثر مغزى جديدا فتصبح على صلة بالصفة الأساسية فى الأثر الفنى."(٢٥٨)

ولكن علينا ألا نسرف فى الأبعاد الخارجية للنص للحد الذى تطغى فيه هذه الأبعاد على التشكيل الدلالى اللغوى الذى يطرحه النص. وإذا تتبعنا تحليل النص وروابطه تحليلا

تسلسليا ، لايخضع للتكلف والافتعال بداية من الصوت وصولا إلى الدلالة الكلية المباشرة أو الظاهرة للنص. فإن الدلالة الكلية المضمرة أو التأويلية -التى تعنى بالأبعاد الحياتية للنص- ستأتى نتيجة منطقية لهذه السياقات المتضافرة. دون أن نقحم العناصر الخارجية على النص الشعرى. بل تأتى التأويلات الخارجية نتيجة طبيعية للأبعاد والرؤى التى تطرحها سياقات النص من الصوت إلى الدلالة الكلية للنص.

٢-٣

ومن هنا يمكن تقسيم الدلالة الكلية للنص إلى قسمين:-

الأول: الدلالة الكلية الظاهرة الثانى: الدلالة الكلية المضمرة

٢-١ الدلالة الكلية الظاهرة.

ويعنى بها مجموع الدلالات الفونيمية والمورفولوجية والتركيبية والصورية المتسلسلة تسلسلا منطقيا أو لامنطقيا فى النص الشعرى من خلال السياق اللغوى الظاهر فى النص. وعلى حد تعبير تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) "إننا لكى نصف قصيدة وصفا غنيا نحتاج إلى الوقوف فى مستويات مختلفة، إصاتية -إيقاعية -وزنية - مورفولوجية -تركيبية معجمية -رمزية. والأخذ فى الاعتبار علاقاتها المترابطة... والأدب نظام من العلامات Signes دليل مماثل للنظم الدلالية الأخرى، شأن اللغة الطبيعية، والفنون والميثولوجيا ..ومن جهة أخرى. وهذا مايميزه عن بقية الفنون، فإنه يبنى بمساعدة بنية، أى لغة، إذن نظام دلالى فى الدرجة الثانية، وبعبارة أخرى نظام تعبيرى خلاق Connotatif، وفى نفس الوقت فإن اللغة تستخدم كمادة لتكوين وحدات النظام الأدبى."(٢٥٩)

ومن ثم يتضح أهمية السياق اللغوى والدلالى فى كشف معانى النص وأبعاده إذ أن كل وحدة دلالية تسلم للدلالة التالية لها مباشرة حتى نصل إلى الدلالة الكلية الظاهرة التى يطرحها النص الشعرى من خلال سياقاته اللغوية المتلاحمة"فللنصوص الراقية قدرة عالية على التقاط مختلف الحساسيات والحلول بكل السياقات تأتيها من تقلص قدرة اللغة فيها على تسمية الأشياء وتعيينها واتساع قدرتها على العودة إلى بكارتها الأولى قبل أن تنشأ بينها وبين الموجودات صلة التسمية. فليست اللغة فى هذه النصوص أسماء لمسميات وإنما

هى إمكان يختزل ارتدادا. كل أطوار التاريخ التى علقت بها ليفتح أحاسيسنا على بهاء البدايات ونقائها."(٢٦٠)

إن الوحدات الدلالية الصغرى الممثلة فى الصوت والكلمة والجملة والصورة يتم تحليلها وكشف أبعادها. ومن خلال تضافر سياقاتها الدلالية يتم التوصل إلى الدلالة الكلية الظاهرة. وبالتالى تصبح وحدات النص أشبه بالنسيج الشبكى الذى تتلاحم عناصره وأجزاؤه بعضها البعض لتشكل النص الشعرى الكلى، بل يتضح من خلال هذا التحليل مدى أهمية أصغر وحدة دلالية فى كشف جوانب النص، إذ أن غيابها سيحدث ثقبا فى هيكل النسيج الشبكى للنص.

٢ - ٢ الدلالة الكلية المضمرة(التأويلية):

وهى -كما ذكرنا- الدلالة التى يؤول إليها تفسير النص وأبعاده، من الناحية السياسية والاجتماعية والنفسية والثقافية والحضارية والفكرة والميثولوجية، وهى المحصلة المضمرة أو المتخفية التى يطرحها النص طرحا غير مباشر. لكننا نتوصل لهذه الدلالات من خلال الرؤية الشمولية المطروحة فى النص الشعرى. لأن النص الشعرى لاينفصل عن الواقع الذى أنتجه، بل أن النص فى هذه الحالة يكون منتوجا ابداعيا لهذه الجوانب الحياتية. كما أن العمل الفنى عند المبدع هو ثمرة سيرورة نظام تترابط فيه التجارب الشخصية والوقائع والقيم والدلالات، وتتجسد فى جهاز لتشكل شيئا واحدا معه، وتتمثل فيه... وإذا ما استطاع عمل أن يصبح معبرا فى عيون متفرج فذلك بفضل وجود دلالات وقيم صادرة عن تجارب سابقة وقابلة لأن تصهر مع الخصائص التى يقدمها العمل الفنى."(٢٦١)

وتبدو طبيعة هذه الدلالة الكلية التأويلية فى الإشارات الداخلية للنص، كالأسطورة أو الرمز أو التناص أو الأنماط التراثية، حيث تنتقل هذه الإشارات من معناها المعجمى إلى معان دلالية متعددة.

فالأسطورة فى النص الشعرى تعد إشارة داخلية تحمل بعدا دلاليا فى النص يغاير بعدها الميثولوجى التسجيلى المنقولة منه، إنها تفقد خصوصيتها التسجيلية، إلى خصوصية دلالية معاصرة تتوافق والتعبير عن الواقع الحياتى المعيش. وبانتقالها من إطارها الميثولوجى إلى إطارها

الفنى تفقد أبوتها الأصيلة لتتشكل لها أبوة جديدة فى النص الشعرى، واستخدام الأسطورة كإشارة دلالية داخلية فى النص شكل بعدا عميقا فى القصيدة المعاصرة. لأن الشاعر المعاصر أصبح يعبر عن الواقع الأسطورى، وليس عن الأسطورة الواقعية.

والأسطورة كدلالة نصية "تشير إلى حقل هام من المعانى، فيه الديانة والفولكلور وعلم الإنسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسى والفنون الجميلة. وفى بعض المتناقضات المعتادة، فإن الأسطورة نقيضة للتاريخ أو للعلم أو للفلسفة أو للحقيقة أو للحكاية التمثيلية (Allegory)."(٢٦٢) ولكن لايعنينا تناقضها بالمفهوم التاريخى بقدر ما يعنينا تناقضها بالمفهوم الفنى، لأنها تعبر عن تناقض البنية الاجتماعية. كما أن تشكيل المعانى الأسطورية فى النص الشعرى لايقتصر على الأسطورة بمفهومها التاريخى -أى تنتمى الأسطورة إلى حقل تراثى معين- لكن يتجاوز هذا المفهوم إلى الرؤية الأسطورية ذاتها -كأن يشكل الشاعر من اللغة عالما أسطوريا لاوجود له فى عالم الأساطير، ومن هنا تصبح الرؤية الأسطورية دالة اشارية داخلية فى النص تؤدى إلى تشكيل الدلالة الكلية للنص الشعرى ويسهم الرمز بشتى أنماطه المباشرة والايحائية فى طبيعة الدلالة الكلية للنص الشعرى، فهو يظهر فى النص الشعرى مرتبطا بإشارة معينة أو دلالة من الدلالات. على أن هناك عوالم رمزية خاصة بالشاعر تختلف من شاعر لأخر. وعوالم رمزية أخرى مشتركة بين عدد كبير من الشعراء، وبخاصة الرموز التراثية بكل أنواعها المتباينة وهذه الرموز الخاصة والعامة -لوجاز لنا استخدام هذا التعبير- تعد دلالات أو اشارات داخلية فى النص، تنطلق إلى آفاق رحبة فى عالم المعانى. للتعبير عن الواقع المعيش.

وهذه الرموز لاتجعل المفردات والجمل والصور اللغوية تقف عند المعنى المعجمى بل تتجاوزه إلى تأويلات عديدة خارج النص فتجعل النص منفتحا على معان عدة تخرجه من إطاره السكونى إلى الإطار الحركى.

وهكذا الأمر بالنسبة للعناصر التراثية والاشارات الدالة الداخلية الأخرى تتضافر معانيها وأبعادها حتى تشكل لنا طبيعة الدلالة الكلية المضمرة فى النص.

***

أما أنماط هذه الدلالة فتتعدد أنواعها ما بين دلالة اجتماعية، ودلالة نفسية وسياسية وثقافية وحضارية، وفقا لطبيعة الواقع الذى يعيشه الشاعر، ويحاول التعبير عنه.

أما عن الدلالة الكلية الاجتماعية. فإننا لانستطيع بشكل أو بآخر أن نعزل الشاعر عن مجتمعه فى العملية الشعرية. وعندما نحلل النص تحليلا عميقا ودقيقا بداية من الصوت إلى النص فسوف تتكشف لنا الدلالة الاجتماعية المضمرة أو الخفية والتى نتوصل إليها من خلال أمرين: الأول: التحليل الموضوعى لأبنية النص المتضافرة، والثانى: الرؤية الشمولية التى يطرحها النص الشعرى.

ودون الدخول فى التفصيلات النقدية الجدلية من حيث تعبير الأدب عن المجتمع واختلاف النقاد حول هذه القضية. فإننا نرى أن أى نص أدبى أو شعرى. فإنه يكتب بلغة ما، وهذه اللغة إفراز طبيعى للألسنية الاجتماعية ومنتوج لواقع المجتمع، ومن ثم فالتحليل الموضوعى الدقيق للنص الأدبى بداية من الصوت وصولا إلى الدلالة الكلية النصية سوف يكشف لنا فى يسر وسهولة الدلالة الاجتماعية التأويلية المطروحة فى النص من خلال المنظور الشمولى لهذا النص الشعرى.

على أن هذه الدلالة لايطرحها الناقد مسبقا قبل تحليل النص من خلال دراسته لحياة الشاعر، وطبقته وممارساته الحياتية فى واقعه ثم يطبقها على النص. بل لابد أن تأتى الدلالة الاجتماعية للنص نتيجة طبيعية وتلقائية للتحليل الموضوعى الذى يبدأ من الصوت ثم ينتهى عند الدلالة الكلية للنص. أى أن أنماط هذه الدلالات الكلية التأويلية بشتى أنماطها تأتى لاحقة على النص وليست سابقة له. "والعملية الإبداعية للنصوص الأدبية وبخاصة الشعر لها جانبان: جانب فردى وجانب جمعى: الفردى يتمثل فى الاعتماد على الجهد الشخصى دون الاستعانة بالجهد الغيرى، والجمعى يتمثل فى ضم الجهد الشخصى إلى الجهد الغيرى.والجانبان معا يتطلبان إدراك أن الوعى بطبيعة المسعى الذهنى المفضل جد مفيد فى استغلال الموهبة إلى أقصى حد ممكن. إن اللجوء إلى الإبداع الذاتى بعيدا عن الغيرى أو قريبا منه بحثا عن مساع ذهنية غير مألوفة لايعنى إلا التفتح على حقول إبداعية تتطلب من العقل بذل جهدكبير إن كان مضللا فهو محفز: تلك حركية ينبغى أن تنتقل من التجريد

إلى الملموس ومن الملموس إلى التجريد دون أن تقتصر على واحد من المسارين."(٢٦٣)

أى أن الشاعر كلما انتقل من البعد الذاتى إلى البعد الموضوعى كلما كانت الدلالة الاجتماعية بادية فى النص. فكل قصيدة من القصائد تتمتع بهذين الجانبين: الذاتى المعبر عن الحالات الشعورية والمهيئات النفسية للذات، والموضوعى الذى يعبر فيه الشاعر عن الهمّ الحياتى المشترك، حتى لو كان الهمّ هو همه الذاتى فهو بالتبعية يشكل بنية فى نسق الهمّ المشترك للذات الجماعية من خلال تحويله الهمّ الذاتى إلى موضوعى وليس هناك أى تعارض فى وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبى والواقع الاجتماعى التاريخى من ناحية. وقوة الخلق التخيلى من ناحية ثانية.

وعلى هذا فإن الدارس للنص الشعرى عليه استخلاص الدلالة الاجتماعية الكلية وذلك بالنظر إلى محتوى القصيدة نفسه، باعتباره مركبا من استجابات دالة، ومعنى ذلك أن الدارس يكشف عن دلالات النص المتباينة التى تعينه فى كشف الدلالة الكلية الاجتماعية للنص الشعرى.

وقد كان لوسيان جولدمان من النقاد الواعين بربط البنية الأدبية بالبنية الاجتماعية. فالبنى التكوينية هى الجانب الجماعى من فكر الإنسان واحساساته وعاداته الخلقية ولايمكن دراسة هذه البنى بمنأى عن التاريخ، وهذا الاستنتاج يميز جولدمان عن سواه من البنيويين، ويمنحه مزية خاصة على السيسيولوجيين المعاصرين، فالعمل الأدبى يجب أن ينظر إليه من حيث هو بنية لها موقعها من السياق التاريخى، وبهذه الطريقة فقط نستطيع أن نمسك بالطابع الاجتماعى التوصيلى للأدب. وهذا الرأى هو الذى يعلن أن جولدمان أدرك الصلة بين الفن والمجتمع ووضعها فى المكان الصحيح، وأن التنكر لمثل هذا الافتراض الذى جاء به يعنى التنازل عن الطابع السسيواستطيقى للنص الأدبى."(٢٦٤)

وظل لوسيان جولدمان من أكثر السيسيولوجيين اهتماما بربط البنية الاجتماعية بالبنية الأدبية "ورؤية العالم عند جولدمان ترتبط بالذات المجاوزة للفرد- فالعمل الأدبى فردى وجماعى فى آن واحد، فهو جماعى لأن الوعى الطبقى للمجموعة الاجتماعية ينطوى على مكونات رؤية العالم، وفردى لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه

المكونات ونظمها فى عمل ينطوى على أقصى درجة من التلاحم والوحدة."(٢٦٥)

وإذا كان جولدمان اعتمد على مصطلح "البنية الدالة فى ربط البنية الأدبية بالبنية الاجتماعية، فإن الدلالة الاجتماعية للنص التى نعنى بها لاتعتمد على بنية نصية واحدة، لكنها تعتمد على مجموع البنى المتضافرة فى النص تضافرا كليا من الصوت إلى النص ومن خلال هذا التضافر تتشكل الدلالة الاجتماعية للنص: فالعمل الأدبى لم يأت من عدم وليس مجرد نظام لغوى ذاتى، وإنما له نموه الديناميكى من خلال السياق التاريخى الذى وجد فيه النص، وهذا ما أكده جولدمان نفسه فى رده على البنيوية الجامدة "بنيوية الشكليين"، مؤكدا أن تلاحم النص الأدبى ليس تلاحما منطقيا وانما هو تلاحم دلالى Functional، والجواب على التساؤلات التى تثار حول نظم النص الأدبى لايهدف أساسا لفهم الجانب التطبيقى من عملية الإبداع فحسب وإنما الغاية من ذلك أن يسلط الضوء على رؤية النص للعالم وعلاقة ذلك بالذات الجمعى، ومن هنا تصبح الأسس الجمالية للعمل الأدبى واضحة للعيان. لذلك يقول جولدمان "إن القيم الجمالية هى وليدة النظام الاجتماعى، وهى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمنطق الجمعى."(٢٦٦)

واستناد لوسيان جولدمان فى الربط بين بنية النص الأدبى وبنية المجتمع إلى مفاهيم البنيوية التكوينية وإلى البنية الدالة والشمولية، وتجاوزه مفاهيم البنيوية الشكلية، جعله أقرب النقاد وعيا بالعلاقة بين النص والدلالة الاجتماعية.

وبرغم هذه الرؤية المتقدمة فى فهم معايير وأبعاد النص الأدبى، إلا أننا نتصور أن الدلالة الاجتماعية الكلية تتضح من خلال تحليل كل بنى النص تحليلا تصاعديا من الصوت إلى النص.

والنمط الآخر من أنماط الدلالة الكلية هو الدلالة النفسية، إذ أنها تشكل نمطا آخر من أنماط الدلالة الكلية، فالدلالة النفسية ترتبط أيضا بتراكيب النص وسياقاته، لكن هذه الدلالة تتضح من خلال التأويل وليس من خلال التراكيب المفردة. أى من خلال التحليل الدينامى للقصيدة بداية من الصوت إلى النص تتكشف الدلالات النفسية التى يطرحها "النص" فمن الأنا ما هو أجرومى وما هو سيرى ونفسى ولكل نوع من هذه الأنواع

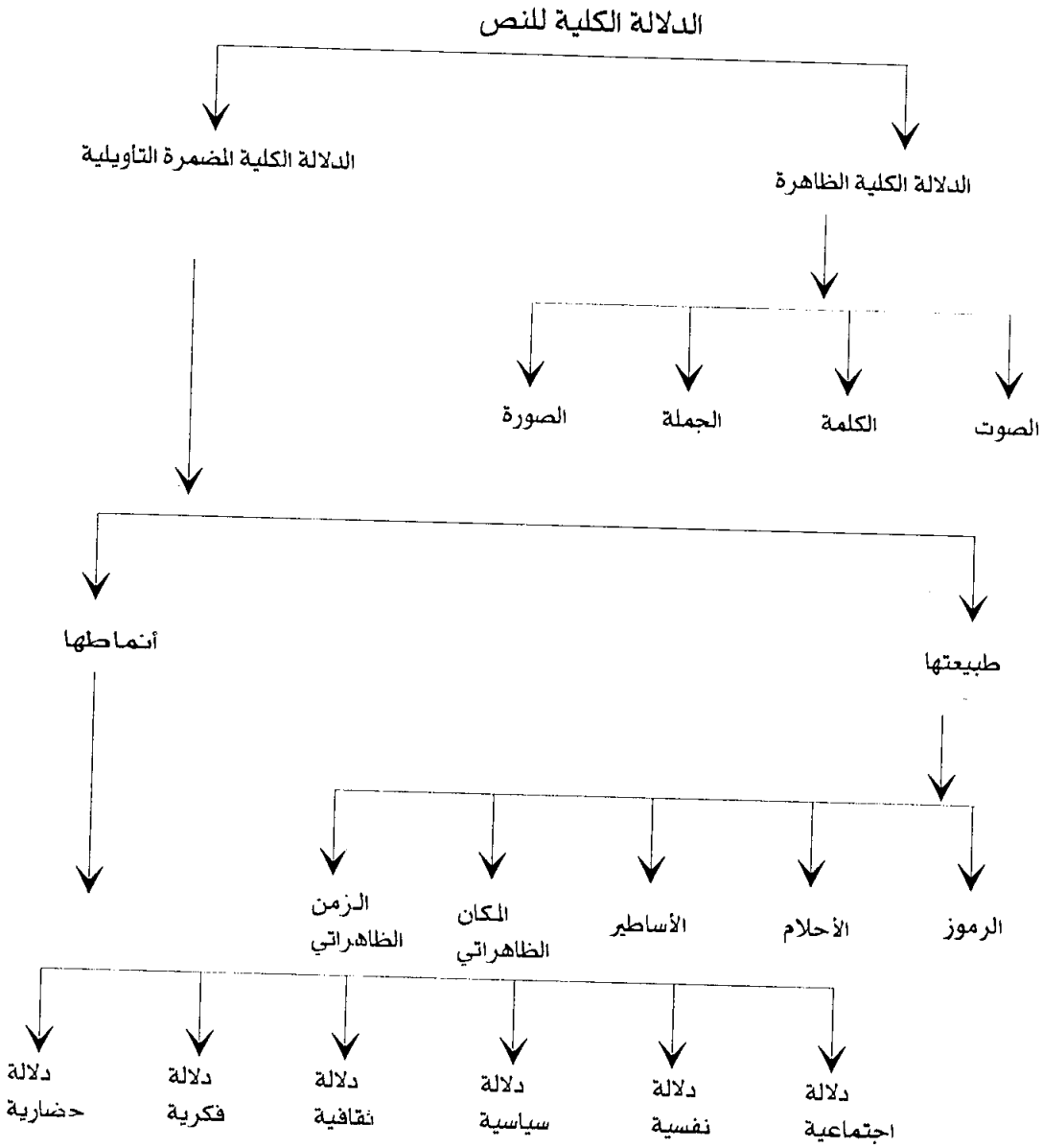
مواصفات خاصة به، لايشترك فيها مع غيره. غير أنها باختلافها تتوحد فى "أنا" الشعر دون أنا الشاعر:ذلك أن الشعر لغة بكافة مستوياتها، فالأنا أجرومية من حيث التداوى اللغوى، وهى سيرية من حيث السردى، وهى نفسية من حيث علاقة هذين التداولين بالتداول النفسى. على حين أن أنا الشعر نفسية لاغير لعلاقتها بالفصام أو بالعصاب أو بالنرجسية."(٢٦٧)

ولعل اعتماد القصيدة المعاصرة على اللغة الحلمية المتمثلة فى اللغة المتقطعة وعدم الاستمرار والتداعى النفسى، والاستحضار والاستدعاء، والصور الحلمية، والمونولوج الداخلى المباشر وغير المباشر، يؤكد أهمية الدلالة النفسية فى كشف جوانب النص الأدبى."فالأنا النفسى ظاهرة بيولوجية نفسية، وتعويض تصعيدى عن غريزة مكبوتة. أى أنه تعويض عن حرمان يحسه هذا الشاعر فى الواقع."(٢٦٨) وبذلك تأتى القصيدة تعبيرا عن حالات الفقد المعاصر. فالشاعر قد فقد كل القيم الايجابية فى الواقع المعيش. ومن ثم يشعر بفقدان التواصل مع ذاته ومع الآخر. وتأتى تراكيب القصيدة وأنساقها لتعبر عن هذا الانسحاق الداخلى. إذ للأنا الأجرومى خاصية أنه وضع نحوى وظيفى معيارى لإنشاء أنساق التركيب اللغوى مدا لجسور التواصل مع الآخر فى صورة "أنوات" أخرى، أو فى صورة "أنا" يجرد من نفسه آخر يحاوره داخليا، أو يناجيه عن طريق التداعى النفسى، وللأنا السيرى خاصية أنه فى وضع حكائى معيارى غير وظيفى لتقنين أنساق السرد فى دلالته على "الأنا" الذاتى فقط أو على"الأنا" الغيرى فى الذاتى، حيث تكمن فيه أمارات الدلالة بالرمز على مسمى الغير فى الذات، وسواء أكان هذا الغير ذا بعد فلسفى، أم ذا بعد اجتماعى وللأنا النفسى خاصية أنه وضع تحليلى نفسى لامعيارى ولاوظيفى لوصف حالات "الأنا" بما يشى به النص الشعرى"تحديدا لعلاقته بالشعر وبالشاعر، وبحثا عن وحدته فى تعدده، واختلافه فى ائتلافه."(٢٦٩)

ويمكن أن تتضح الدلالة الكلية النفسية أيضا من خلال أنساق القصيدة الممثلة فى الصوت ثم الكلمة ثم الجملة ثم الصورة. تلك الأنساق التى تعتمد فى كثير من الأحيان على التذكر والحواس والخيال، والتداعيات النفسية. ومن تضافر هذه العناصر يمكننا

التوصل إلى الدلالة النفسية الكلية للنص الشعرى.

وهكذا من خلال تتبعنا لتراكيب النص وأنساقه التصاعدية يمكننا كشف الدلالات الأخرى التى تضىء جوانب النص، كالدلالة السياسية والفكرية والثقافية. والشكل التخطيطى التالى يوضح طبيعة وأنماط الدلالة الكلية للنص الشعرى.



هوامش المبحث التنظيري

(١) د. كمال محمد بشر: الأصوات العربية، ص ١٨٤ مكتبة الشباب ١٩٨٧.

(٢) الأزهرى: تهذيب اللغة، تحقيق أحمد عبد العليم البردونى، مراجعة على البخارى، الدار المصرية للتأليف والترجمة باب الصاد والراء ١٠٦/١٢

(٣) ابن جنى: الخصائص، تحقيق محمد على النجار، ١٥٢/٢، دار الكتب المصرية القاهرة سنة ١٩٥٥

(٤) سيبويه: الكتاب، ٢١٨/٢ المطبعة الأميرية، بولاق ط(١) سنة ١٣١٧هـ

(٥) ابن دريد، الاشتقاق، ص١٧٦،٥٧٦، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجى القاهرة سنة ١٩٥٨

(٦) أنظر هذه الفصول فى الخصائص ١٣٣/٢-١٦٨

(٧) ابن جنى: الخصائص ١٥٠/٢

(٨) نفسه ١٥٧/٢-١٥٨

(٩) ابن جنى الخصائص ١٦١/٢

(١٠) د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص٦٧ ط(٥) الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٤

(١١) الجاحظ، البيان والتبيين ٧٩/١ تحقيق عبد السلام هارون

(١٢) للمزيد حول هذه القضية انظر البيان والتبين ٣٤/١-٣٨،٥٨،٧٠-٧٤

(١٣) نفسه ٢٢/١

(١٤) للمزيد انظر: رسالة ابن سينا: أسباب حدوث الحروف، طبعة القاهرة سنة ١٣٣٢هـ وانظر طبعة مجمع اللغة العربية بدمشق، تحقيق محمد حسان الطيان، يحيى مير علم. مراجعة د. شاكر الفحام سنة ١٩٨٣ وانظر: د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص١٣٦-١٥٣

(١٥) فخر الدين الرازى، كتاب الفراسة، تحقيق يوسف مراد، ص١٦١، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢

(١٦) فخر الدين الرازى، كتاب الفراسة ص١١٠

(١٧) قدامة بن جعفر. نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت ص٨٦

(١٨) د. حسن البندارى تكوين الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم ص١٨١-١٨٢ الأنجلو المصرية سنة ١٩٩٢

(١٩) ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين ٥٢١/١ دار الحديث القاهرة سنة ١٩٨٤

(٢٠) ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين ٥٢٤/١

(٢١) د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص٦٨ ط(٥)، مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٤.

(٢٢) أنظر: د. دلالة الألفاظ ص٦٨-٦٩

(٢٣) انظر: عبد الكريم مجاهد بحث العلاقة بين الصوت والمدلول. ص٧٨-٧٩ ضمن كتاب دراسات فى اللغة، دار الشؤون الثقافية بغداد سنة ١٩٨٦

(٢٤) نفسه ص٨٤

(٢٥) ماريوباى. أسس علم اللغة، ص٩٢، ترجمة د. أحمد مختار عمر، منشوارات جامعة طرابلس سنة ١٩٧٣

(٢٦) أنظر: كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة ص٨٤

(٢٧) نفسه ص٩١

(٢٨) للمزيد انظر: د. زينب شاهين، الاثنوميثودولوجيا، رؤية جديدة لدراسة المجتمع، مركز التنمية البشرية والمعلومات، ص١٣، القاهرة سنة ١٩٨٧ وانظر: د. مريم أحمد مصطفى، قضايا التنظير للتنمية فى العالم الثالث، ص٧٥، دارالمعرفة الجامعية، الأسكندرية سنة ١٩٨٥

(٢٩) د. محمد حافظ دياب، الاثنوميثودولوجيا، ملاحظات حول التحليل الاجتماعى للغة مج٤ ع٣ سنة ١٩٨٤ ص١٦١

(٣٠) أحمد زايد، علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية والنقدية. ص٤٦٤، دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨١

(٣١) د. محمد العبد: اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، بحث فى النظرية، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ط(١) سنة ١٩٩٠ص١٣

(٣٢) نفسه ص٦١

(٣٣) نفسه ص١٠٠

(٣٤) انظر: عبد الكريم مجاهد، بحث العلاقة بين الصوت والمدلول، ضمن كتاب دراسات فى اللغة، دار الشؤون الثقافية بغداد سنة ١٩٨٦ ص٨٠-٨١

(٣٥) انظر رأى ابن جنى فى هذا المبحث

(٣٦) انظر عبد الكريم مجاهد، بحث سابق ص٨١-٨٢، وانظر د. تمام حسان مناهج البحث فى اللغة ص٢١٧ الأنجلو المصرية سنة ١٩٥٥. عن محاضرات فيرث فى العام الدراسى ٤٨-١٩٤٩م.

(٣٧) First, Papers in linguistics,Oxford University, Press,1957.p.95.

(٣٨) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة د. كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة سنة ١٩٨٧ ص٨١-٨٢

(٣٩) انظر: عبد الكريم مجاهد، بحث العلاقة بين الصوت والمدلول، ضمن كتاب دراسات فى اللغة، دار

الشؤون الثقافية، بغداد سنة ١٩٨٦. وللمزيد حول هذه القضية انظر: الباب الأول من القسم الاول المعنون بطبيعة الدليل اللغوى "من كتاب دى سوسير" دروس فى الألسنية "تعريب صالح الفرماوى وآخرون، الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٥ ص١١١-١١٥، وتجدر الإشارة إلى أن كلمة الأتوماتوبية في نص عبد الكريم مجاهد كتبت Onomatopoeia وقد تم تصحيحها وفقا لنص الدكتور إبراهيم أنيس.

(٤٠) فردينان دى سوسير: دروس فى الألسنية العامة، ص١١١-١١٢

(٤١) انظر: نفسه ص١١٠-١١١

(٤٢) ف.ر.بالمر: علم الدلالة إطار جديد ترجمة د. صبرى إبراهيم السيد، ص٤٦ دار قطرى بن الفجاءة سنة ١٩٨٦

(٤٣) انظر: عبد الكريم مجاهد، بحث سابق ص٧٨

(٤٤) أحمد فارس الشدياق: الساق على الساق فيما هو الفارياق، ١/١-٢
المكتبة التجارية، مطبعة الفنون الوطنية، القاهرة، د.ت

(٤٥) جرجى زيدان: الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية: مراجعة د. مراد كامل. دار الهلال ص٩٩-١٠١

(٤٦) مرمرجى الدومنيكى: المعجمية العربية على ضوء الثنائية والألسنية السامية، ص٦، مطبعة الأدباء الفرنسيين. القدس سنة ١٩٣٧

(٤٧) انستاس الكرملى: نشوء اللغة العربية واكتهالها ص١ القاهرة سنة ١٩٣٨.

(٤٨) انظر: د. أسعد على. تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلى ص٦٣-٦٤، دار النعمان، لبنان سنة ١٩٦٨، وانظر: عبد الكريم مجاهد، بحث سابق ص٨٨

(٤٩) عباس محمود العقاد: أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب، ص٤٤-٤٦ دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦٣

(٥٠) د. محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارىء العربى، دار المعارف سنة ١٩٦٢

(٥١) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية: ط(٣) سنة ١٩٦١ القاهرة، دلالة الألفاظ: ط(٦) الأنجلو المصرية سنة ١٩٨١، من أسرار اللغة القاهرة سنة ١٩٧٥

(٥٢) د. عبد الرحمن أيوب: أصوات اللغة الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٨ : الكلام انتاجه وتحليله، الكويت سنة ١٩٨٤

(٥٣) د. محمد كمال بشر: علم الأصوات القاهرة سنة ١٩٧٥

(٥٤) د. عبد الصبور شاهين: القراءات القرآنية فى ضوء علم اللغة الحديث القاهرة سنة ١٩٦٦، " المنهج الصوتى للبنية العربية" مطبعة جامعة القاهرة سنة ١٩٧٧

(٥٥) د. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة القاهرة سنة ١٩٥٥، اللغة العربية معناها ومبناها، القاهرة سنة ١٩٧٣

(٥٦) د. محمد عونى عبد الرءوف: القافية والأصوات اللغوية. القاهرة سنة ١٩٧٧

(٥٧) د. أحمد مختار عمر: البحث اللغوى عند العرب، القاهرة ط(١) سنة ١٩٧ي١، دراسة الصوت اللغوى ط(١) القاهرة سنة ١٩٧٦

(٥٨) د. محمود فهمى حجازى: أسس علم اللغة. دار الثقافة القاهرة سنة ١٩٧٩

(٥٩) د. مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. منشأة المعارف الاسكندرية سنة ١٩٧٤

(٦٠) د. سعد مصلوح: ترجمته لدراسة بولجرام "مدخل الى التصوير الطيفى للكلام القاهرة سنة ١٩٧٨، دراسة السمع والكلام عالم الكتب سنة ١٩٨٠

(٦١) د: أحمد كشك: من وظائف الصوت اللغوى. مطبعة المدينة القاهرة سنة ١٩٨٣، القافية تاج الإيقاع الشعرى القاهرة سنة ١٩٨٣، محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر سنة ١٩٨٣

(٦٢) د. ماهر هلال: حرس الألفاظ ودلالتها بغداد سنة ١٩٨٠

(٦٣) د. مصطفى شحاته: لغة الهمس، هيئة الكتاب سنة ١٩٧٢

(٦٤) د. كريم حسام الدين: الإشارات الجسمية، الأنجلو المصرية سنة ١٩٩٢، الدلالة الصوتية: الأنجلو المصرية ط(١) سنة ١٩٩٢

(٦٥) د. محمد العبد، اللغة المكتوبة واللغة ا لمنطوقة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة

(٦٦) انظر المرجع السابق ص٨٣

(٦٧) انظر: محمد العبد، المرجع السابق ص٩٥

(٦٨) د. عبد الرحمن أيوب: الكلام انتاجه وتحليله، ص٢٢٩، مطبوعات جامعة الكويت سنة ١٩٨٤.

(٦٩) Bloomfield, L,Longe, Uni. of C.hicoga, US.A.,(1984) P.139-140.

(٧٠) د. محمد العبد: مرجع سابق ص٩٧

(٧١) انظر: رونالد إيلور: مدخل إلى اللسانيات، ترجمة د. بدر الدين القاسم ص٣٤. منشورات وزارة التعليم العالى، سورية سنة ١٩٨٠.

(٧٢) انظر: رولان بارط: درس فى السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى، الدار البيضاء، دار توبقال سنة ١٩٨٦ ط(٢) ص٨٦

(٧٣) من هؤلاء الدارسين على سبيل التمثيل: محمد المهدى المقدود فى بحثه تكوين شعرية النص، م الوحدة أغسطس سنة ١٩٩١ ص١٠٦، ومحمد بنيس فى اتجاهات صوتك العمودى، سلسلة الثقافة الجديدة، الدار البيضاء سنة ١٩٨٠ ص٣٨-٣٩ ط(١)، وظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ١٠٥

دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩ ط(١) ، ومحمد السرغيني، الشعر والتجربة م الوحدة أغسطس سنة ١٩٩١. ص١٣٧. وعلوى الهاشمى، تشكيل فضاء النص الشعرى بصريا، الوحدة أغسطس١٩٩١ ص٨٤

(٧٤) دافيد سافان: الأصول السيميائية فى فكر شارل بيرس. ترجمة د. عبد الملك مرتاض ص١٤١، كتاب علامات فى النقد الأدبى جدة يونية سنة ١٩٩٢

(٧٥) عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائى للخطاب الشعرى. كتاب علامات فى النقد الأدبى سبتمبر سنة ١٩٩٢ جدة سنة ١٩٩٢ ص١٦٣

(٧٦) انظر: د. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائى للخطاب الشعرى، كتاب علامات فى النقد الأدبى جدة سنة ١٩٩٢. ويشير إلى أن الجانب التطبيقى ما يزال مخطوطا واستوحاه من ثلاثية بيرس.

(٧٧) Jakabson: Essais de linguisitiqul generale, Come 2,Minuit,paris, 1973,P:107& 108.

(٧٨) محمد المهدى المقدود، بحث سابق ص١٠٤

(٧٩) انظر: د. سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام ص١٣٣

(٨٠) وقد فطن الدكتور سعد مصلوح إلى أهمية الجهاز العصبى فى عمليتى الكلام والسمع وخصص فصلا مستقلا "بعنوان الجهاز العصبى" فى المرجع نفسه ص٣١٠-٣١٥

(٨١) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة. ترجمة د. كمال بشر ص٣٣-٣٤ مكتبة الشباب، القاهرة سنة ١٩٨٣.

(٨٢) انظر فى هذا العدد تقسيم الأصوات اللغوية المعاصرة عند د. إبراهيم أنيس:
الأصوات اللغوية ص٢١، د. كمال بشر الأصوات العربية ص١٣٦. د. تمام حسان. اللغة العربية معناها ومبناها ص٧٩، د. سعد مصلوح. السمع والكلام ص٢٢٢

(٨٣) للمزيد انظر: د. إبراهيم أنيس، مرجع سابق ص٢٠

(٨٤) للمزيد انظر: د. عبد الرحمن أيوب: الكلام انتاجه وتحليله ص٢٧٢، د. سعد مصلوح، السمع والكلام ص٢١٥-٢١٦

(٨٥) د. إبراهيم أنيس: مرجع سابق ص٢١

(٨٦) د. كمال بشر: الأصوات العربية ص١٠٠

(٨٧) نفسه ص١١٨

(٨٨) انظر: د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوى ص٢٤١،٢٤٣، ط(٢) عالم الكتب، القاهرة سنة ١٩٨١

(٨٩) للمزيد انظر: د. إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية ط(٦) سنة ١٩٨١ الأنجلو المصرية ص١٥٩-١٦٩، د. تمام حسان. مناهج البحث فى اللغة ص١٤٠ ود. سعد مصلوح، السمع والكلام ص٧٣-٢٧٥ وانظر: Pike فى كتابه .Phonemics,U.S.A. 1947. Pl93 وفيه قسم المقاطع إلى عشرة أقسام، وأحمد مختار عمر. دراسة الصوت اللغوى ص٢٥١ وما بعدها.، د. محمود فهمى حجازى: مدخل إلى علم اللغة، وبرغم تعدد وجهات النظر حول هذه المقاطع إلا أن اكثرها يتفق حول هذه المقاطع الخمسة، لذلك تركنا مناقشات الخلاف للدرس اللغوى معتمدين على ما اتفق عليه. وذلك لكشف التماثل الصوتى والإيقاعى فى النص الأدبى.

(٩٠) محمد العياشى: نظرية الإيقاع فى الشعر العربى ص١٢٢

(٩١) د. كريم حسام الدين: الدلالة الصوتية، ص١٥٧

(٩٢) د. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص١٧٠، وانظر مفهوم النبر عند العديد من الدارسين منهم. وإبراهيم أنيس فى الأصوات اللغوية ص١٦٩، د. كمال بشر الأصوات العربية ص١٦٢، د. تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص٣٠٤، وماريوباى، أسس علم اللغة ص٩٣، د. سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام ص٢٦٩، د. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوى ص١٨٧.

(٩٣) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة. ترجمة د. كمال بشر ص٥٤، مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٨٧

(٩٤) د. تمام حسان. مرجع سابق ص١٧٠

(٩٥) د. سعد مصلوح. مرجع سابق ص٢٨٠

(٩٦) انظر حول هذا المفهزم وحول وظيفة النبر فى السياق: د. تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها ص٣٠٤-٣٠٨، د. سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام ص٢٧٨-٢٨٠، د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ص١٧٠-١٧٤

وانظر: ماريوباى: أسس علم اللغة ترجمة د. أحمد مختار عمر ص٩٣

(٩٧) د. تمام حسان، المرجع السابق ص٣٠٧

(٩٨) انظر: نفسه ص٣٠٦

(٩٩) د. سعد مصلوح، المرجع السابق س٢٨٠

(١٠٠) انظر د. سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام ص٢٧٧، حيث قسم النبر إلى قسمين: نبر ثابت "مقيد" Fixed (orbonud) Stress ونبر متحرك "حر" (Orfree) stress movable

(١٠١) انظر حول كيفية توضيح النبر من خلال جهاز Spectrograph د. سعد مصلوح مرجع سابق ص١٨٠، د. عبد الرحمن أيوب: الكلام انتاجه وتحليله ص٢٧٨

(١٠٢) انظر: ابن جنى: الخصائص. ٢/٣٧٠-٣٧٢

(١٠٣) انظر على سبيل التمثيل آراء كل من: إبراهيم أنيس "الأصوات اللغوية ص١٧٥، د. كمال بشر، الأصوات العربية ص١٦٣، تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها ص٢٢٦، وأحمد مختار عمر دراسة الصوت اللغوى ص١٩٤، د. أحمد كشك: من وظائف الصوت اللغوى ص٥٤.

(١٠٤) د. سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام ص٢٥٢

(١٠٥) ماريوباى: أسس علم اللغة ص٩٢

(١٠٦) نفسه ص٩٣

(١٠٧) نفسه ص٩٢

(١٠٨) د. تمام حسان: اللغة العربيه معناها ومبناها ص٢٢٨

(١٠٩) د. سعد مصلوح، مرجع سابق ص٢٦٠

(١١٠) O,Connor, phonetics, penguin Books, 1973.P.190

(١١١) انظر، د. إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية ص١٧٥.

(١١٢) للمزيد انظر: د. عبد الرحمن أيوب الكلام انتاجه وتحليله ص٢٦٦ وما بعدها

(١١٣) للمزيد انظر: د. سعد مصلوح، مرجع سابق ص٢٥٦

(١١٤) انظر: نفسه ص٢٦٢

(١١٥) د. كريم حسام الدين: مرجع سابق ص١٥٢

(١١٦) محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية ص٢٨٠، دار الفكر بيروت سنة ١٩٧٥

(١١٧) الجاحظ، البيان والتبيين ١/٢٨٨-٢٨٩، تحقيق عبد السلام هارون الخانجى سنة ١٩٦٩

(١١٨) القسطلانى: لطائف الإشارات ١/٢١٨ تحقيق عامر السيد، د. عبد الصبور شاهين المجلس الأعلى سنة ١٩٧٢

(١١٩) د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص١٧٥

(١٢٠) د. كمال محمد بشر: الأصوات العربية ص١٦٣

(١٢١) ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبى، ترجمة د. محمد يوسف نجم ص٤٤٦-٤٤٧

(١٢٢) من هؤلاء الدارسين الدكتور تمام حسان فى "اللغة العربية معناها ومبناها ص٢٧٠

(١٢٣) من هؤلاء الدارسين مايوباى فى أسس علم اللغة ص٩٥. د. أحمد مختار عمر فى دراسة الصوت اللغوى ص١٩٦

(١٢٤) ماريوباى، مرجع سابق ص٩٥

(١٢٥) د. تمام حسان، المرجع السابق ص٢٧٠

(١٢٦) ممن عنى بدراسة هذه الظاهرة فى تراثنا القديم: ابن يعيش: شرح المفصل ١٣/٢، والقسطلانى: لطائف الإشارات ٢٥٥/٢، القزوينى: الايضاح فى علوم البلاغة ٣٨٤/١. ومن المفسرين: ابن كثير ٦١/١، فخر الدين الرازى ٢١/٢-٢٢، وأبو حيان: البحر المحيط ٣٧/١وغيرهم

(١٢٧) انظر، د. كريم حسام الدين. مرجع سابق ص٢١٨

(١٢٨) نفسه ص٢١٩

(١٢٩) القزوينى: الايضاح فى علوم البلاغة ٣٨٤/١

(١٣٠) الجاحظ: البيان والتبيين، ٢٨٨/١-٢٨٩

(١٣١) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة: ترجمة د.كمال بشر ص١٠٤

(١٣٢) للمزيد انظر: د. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى ص٢٧٦ ومابعدها التنوير-بيروت ط(٣) سنة ١٩٨٣، وانظر: حازم القرطاجنى منهاج البلغاء-سراج الأدباء ص٢٢٢.

(١٣٣) الجاحظ: البيان والتبيين ٢٨٧/١

(١٣٤) انظر: محمد العياش: نظرية إيقاع الشعر العربى، تونس سنة ١٩٧٦.

(١٣٥) د. كريم حسام الدين: الدلالة الصوتية ص١٢١

(١٣٦) نفسه ص ١٥٢

(١٣٧) انظر: نفسه ص١٥٦-١٥٧

(١٣٨) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة د. كمال محمد بشر ص٨٧

(١٣٩) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة د. كمال بشر ص٦٦

(١٤٠) انظر: ب.ف.بالمر: علم الدلالة اطار جديد، ترجمة د. صبرى إبراهيم السيد. ص٨٠

(١٤١) دى سوسير: دروس فى الألسنية العامة، تعريب صالح الفرماوى محمد الشاوش، محمد عجينة، ص١٨٦-١٨٧، الدار العربية للكتاب. ليبيا سنة ١٩٨٥.

(١٤٢) نفسه ص١٩٠

(١٤٣) نفسه ص١٩٣

(١٤٤) جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة د. عباس صادق الوهاب ص٢٦،

(١٤٥) نفسه ص٨٣

(١٤٦) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة د. كمال بشر ص٧٨

(١٤٧) ف.ر.بالمر: علم الدلالة إطار جديد، ترجمة د. صبرى إبراهيم السيد ص١٤٢

(١٤٨) للمزيد انظر: ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ص٤٩-٥٠، ترجمة د. كمال بشر

(١٤٩) نفسه ص٢١

(١٥٠) نفسه ص٣٤

(١٥١) ستيفن أولمان، المرجع نفسه ص٦٣

(١٥٢) جون لاينز: مرجع سابق ص٤٨

(١٥٣) ستيفن أولمان: مرجع سابق ص١٨٦،

(١٥٤) للمزيد حول مفهوم الترادف انظر المزهر اللسيوطى ٤٠٤/١ وابن فارس فى الصاحبى فى فقه اللغة، والثعالبى فى فقه اللغة في إبراهيم أنيس فى دلالة الألفاظ ص٢١٣، وستيفن أولمان فى دور الكلمة فى اللغة ص١٠٩، ف.م بيلكين فى "حول طابع الكلمات المترادفة فى اللغة العربية الفصحى، ترجمة د. خليل كمال الدين، ضمن كتاب دراسات فى اللغة، ص٢٠١، وانظر ف.ر.بالمر: علم الدلالة اطار جديد. ترجمة د. صبرى إبراهيم السيد ص٩٢ وما بعدها

(١٥٥) جون لاينز: مرجع سابق ص٥٤

(١٥٦) ف.م بيلكين: حول طابع الكلمات المترادفة فى اللغة العربية الفصحى، ضمن كتاب دراسات فى اللغة ص٢٠١

(١٥٧) ستيفن أولمان، مرجع سابق ص١٢٩، وللمزيد أيضا انظر: ف.بالمر وعلم الدلالة اطار جديد ص١٢٢.

(١٥٨) ستيفن أولمان مرجع سابق ص٧٠

(١٥٩) انظر: د. سامى عياد حنا، د. شرف الدين الراجحى، مبادىء علم اللسانيات الحديث، ص١٤١. دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية سنة ١٩٩١.

(١٦٠) أميل فان تيسلار: البنيوية، الفكر العربى المعاصر، عدد أكتوبر-نوفمبر سنة ١٩٨٠

(١٦١) إبراهيم الخطيب: نظرية "المنهج الشكلى" تقديم وترجمة، أقلام الرباط عدد اكتوبر سنة ١٩٧٩

(١٦٢) أحمد أبو زيد: النصوص والإشارات: قراءة فى فكر رولان بارت، عالم الفكر، الكويت عدد سبتمبر

(١٦٣) أحمد الشايب: الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية، القاهرة سنة ١٩٦٦

(١٦٤) أضولفوباسكيز: البنيوية والتاريخ، ترجمة مصطفى المسناوى، الثقافة الجديدة المغرب ع١٧ سنة ١٩٨٠

(١٦٥) تشيتشرين: الأفكار والأسلوب: ترجمة د. حياة شرارة، وزارة الثقافة بغداد سنة ١٩٧٨

(١٦٦) أمينة رشيد: السميوطيقا: مفاهيم وأبعاد. فصول القاهرة مج(١) ع(٣) ابريل سنة ١٩٨١

(١٦٧) بشارة صارحى: البنيوية: غياب الذات، الفكر العربى المعاصر، بيروت عدد نوفمبر سنة ١٩٨٠

(١٦٨) جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية: قراءة فى لوسيان جولدمان، فصول القاهرة، مج١ ع٢ سنة ١٩٨١.

(١٦٩) جاك ديريدا: البنية -الدليل- اللعبة فى حديث العلوم الإنسانية، ترجمة محمد البكرى الثقافة الجديدة، المغرب سنة ١٩٧٨.

(١٧٠) جان بياجيه: البنيوية، ترجمة عارف منيمنة، منشورات عديدات بيروت

(١٧١) جان كوزينيه: البنيوية، الفكر العربى المعاصر، نوفمبر سنة ١٩٨٠.

(١٧٢) جمال شحيد: الأدب العربى والسيميائية، المعرفة، دمشق نوفمبر سنة ١٩٧٦

(١٧٣) جمال الدين بن الشيخ: تحليل تفريعى بنيوى لقصيدة المتنبى فى الأداب بيروت نوفمبر سنة ١٩٧٧

(١٧٤) جورج بيفون: حديث فى الأسلوب ترجمة أحمد أحمد بدوى، ضمن كتاب، من النقد الأدبى - المجموعة الأولى" مطبعة الرسالة، القاهرة.د.ت

(١٧٥) جورج زيناتى: تأثير البنيوية فى الفلسفة: الفكر العربى المعاصر، بيروت نوفمبر سنة ١٩٨٠

(١٧٦) جورج وطوسون: الفكر الأدبى المعاصر، البنيوية، النقد الجديد الفرنسى، ترجمة محمد مصطفى بدوى، المعرفة دمشق. ع٢٢٠سنة ١٩٨٠.

(١٧٧) سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب القاهرة سنة ١٩٩٢

(١٧٨) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر سنة ١٩٧٦.

(١٧٩) أميرة الزين: رولان بارت: من دلالات اللغة إلى دلالات الفرد، الفكر العربى المعاصر. بيروت ع١٠سنة ١٩٨١.

(١٨٠) حمادى صمود: اللسانيات واللغة العربية المعاصرة، مركز الدراسات والابحاث الاجتماعية، تونس ١٩٨١

(١٨١) رولان بارت: الكتابة فى الدرجة الصفر: ترجمة محمد البكرى، الثقافة الجديدة، المغرب ع١٠-١١سنة ١٩٧٨

ما هى الكتابة: ترجمة محمد برادة، الكرمل ع٢ بيروت ربيع سنة ١٩٨١

هل توجد كتابة شعرية: ترجمة محمد برادة، آفاق، الرباط فى ٧مارس سنة ١٩٨١

(١٨٢) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة: ترجمة دكتور كمال بشر، مكتبة الشباب. القاهرة سنة ١٩٨٧

(١٨٣) سليمان العطار: الأسلوبية علم وتاريخ: ترجمة وتقديم عن فيتور سيلفا فصول مج(١) ع(٢) سنة ١٩٨١

(١٨٤) صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة سنة ١٩٧٨.

(١٨٥) عبد السلام المسدى: بنيوية الشمول فى اللسانيات العربية، الحياة الثقافية، تونس ديسمبر سنة ١٩٧٩

: التفكير اللسانى فى الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس سنة ١٩٨١

: حول اللسانيات والبنيويات، النهار العربى والدولى ع١٧١ سنة ١٩٨٠

: الأسلوبية والنقد الأدبي، الثقافة الأجنبية، بغداد ع٥ سنة ١٩٨٢

: اللسانيات واللغة العربية، مركز الدراسات الاجتماعية، تونس سنة ١٩٨١

(١٨٦) عبد الفتاح المصرى: البنيوية، الموقف الأدبي، دمشق ع١٢٨ ديسمبر سنة ١٩٨١

: طريقة جاكوبسن فى دراسة النص الشعرى، الموقف الأدبي، دمشق ع١٢٢ سنة ١٩٨١

(١٨٧) عبد النبى اصطيف: لهجات جديدة والبنيوية والسيميائيات، الموقف الأدبي، دمشق ع١٠٠ سنة ١٩٧٨

(١٨٨) عدنان بن ذريل: البنيوية ومدونات اللغة، المعرفة، دمشق ع١٧٨ ديسمبر سنة ١٩٧٦.

: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سنة ١٩٨٠

(١٨٩) على عزت: اللغة والدلالة فى الشعر، هيئة الكتاب، القاهرة سنة ١٩٧٦

(١٩٠) فايز مقدس: البنيوية الجديدة فى اللغة والشعر، دمشق ع١٩٥ سنة ١٩٧٨

(١٩١) كلودليفى شتروس: الانثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة دمشق سنة ١٩٧٧

(١٩٢) كمال أبو ديب: الأنساق والبنية، فصول. القاهرة مج١ ع٤ سنة ١٩٧٨

(١٩٣) مازن الوعر: علم اللسان من البنيوية إلى الذهنية، المعرفة دمشق ع٢٢٠ سنة ١٩٨٠

(١٩٤) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩

(١٩٥) محمد الحناش: البنيوية فى اللسانيات. دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء سنة ١٩٨٠.

(١٩٦) محمد كامل أحمد جمعة: الأسلوب، مكتبة القاهرة الجديدة، القاهرة سنة ١٩٦٣.

(١٩٧) محمد الهادى الطرابلسى: فى منهجية الدراسة الأسلوبية: ضمن اللسانيات واللغة العربية مركز الدراسات الاجتماعية، تونس سنة ١٩٨١.

(١٩٨) محمود فهمى حجازى: أصول البنيوية فى علم اللغة والدراسات الاثنولوجية. عالم الفكر الكويت مج(٣) ع١

(١٩٩) نبيلة إبراهيم: البنائية بين العلم والفلسفة: الأقلام، بغداد س١٣ ع٤ سنة ١٩٧٨.

– البنيوية من أين وإلى أين؟ فصول، القاهرة مج(١) ع(٢) سنة ١٩٨١.

(٢٠٠) نصر أبو زيد: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، فصول، القاهرة مج(١) ع(٣) سنة ١٩٨١

(٢٠١) هدى وصفى: تحليل سيميولوجى لمسرحية الأستاذ، فصول القاهرة مج(١) ع(٣) سنة ١٩٨١

(٢٠٢) هيثم الأمين: ملاحظات حول الإحصاء والاستقصاء فى الدراسة الأسلوبية، مثل تطبيقى على الأبنية العروضية فى شعر صلاح عبد الصبور، الفكر العربى، س١ ع٨ مارس سنة ١٩٧٦.

(٢٠٣) د. شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبي. دار الفكر العربى

(٢٠٤) ستيفن أولمان: مرجع سابق ص٢١٨

(٢٠٥) د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ص٤٨

(٢٠٦) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة ص٢١٩

(٢٠٧) انظر: تعريف ستيفن أولمان للكلمة فى كتابه "دور الكلمة فى اللغة" مرجع سابق ص٤٩

(٢٠٨) ف.ر. بالمر: مرجع سابق ص ١٥

(٢٠٩) د. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، ص٢٦٠-٢٦١، ط(٣)

(٢١٠) د. درويش الجندى: علم المعانى ص٨٣ وما بعدها

(٢١١) انظر: جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ص١١٦

(٢١٢) نفسه ص١١٦

(٢١٣) جون لاينز: مرجع سابق ص ١٢٩

(٢١٤) د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ص ٤٨

(٢١٥) فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنة العامة، تعريب صالح الفرماوي وآخرون ص ٣٥٠. الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس ١٩٨٥

(٢١٦) د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ص٤٨-٤٩

(٢١٧) انظر: ف.بالمر: علم الدلالة اطار جديد. الفصل الثانى من الباب الثالث ص٧٤

(٢١٨) تجدر الاشارة إلى أننا قد أعتمدنا فى الصيغ الصرفية الواردة فى هذا الشكل على فصل "النظام الصرفى" من كتاب "اللغة العربية معناها ومبناها " للدكتور تمام حسان. وقمنا بالتقطيع الصوتى لهذه الصيغ على أساس أن الحرف الأخير فى الصيغة "فعل-يفعل" متحرك "صائت"

(٢١٩) فرديناند دى سوسير: دروس فى الألسنية العامة: تعريب صالح الفرماوى ص٣٦٥

(٢٢٠) Doubleday,N,F.,Studies in poetry, Harper,New York. 1949.P.65.

(٢٢١) Wellek &Warren, Theory of litera ture,p,190.

(٢٢٢) Dudley, L.The study of literure, Hougton& Mifflim,U.S.A .1928. p.22

(٢٢٣) فرديناند دى سوسير: مرجع سابق ص١١٠

(٢٢٤) للمزيد حول هذه القضية انظر: د. جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، ص٣٤٧وما بعدها. دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٨٠.

(٢٢٥) Beaty J., and Matchett, W.H., Peotry From statement to Meaning, Oxford University Press. 1965. P. 176.

(٢٢٦) فتجنشتين، لودفيج: رسالة منطقية فلسفية، ترجمة عزمى إسلام ص٦٧-٦٨، الأنجلو المصرية، القاهرة

سنة ١٩٦٨.

(٢٢٧) Kermode, Frank. Romantic Image, Routledge, London, 1961, P. 127.

(٢٢٨) Bergson, Henri - Matter and Memory, Tra. by Nancy Paul and Palmer, Muirhead London, 1911. P. VII.

(٢٢٩) Ibid, P. VII.

(٢٣٠) Russell, Bertrand, Human Knowledge, London, 1961. P. 124.

(٢٣١) Ezra Pound, Aretrospect (From the Previous book), P. 59. وانظر أيضا: د. نصرت عبد الرحمن في النقد الحديث، ص ٢٠١. مكتبة الأقصى – عمان سنة ١٩٧٩.

(٢٣٢) ماثيسن: ت.س. إليوت، الشاعر الناقد ص٥٢

(٢٣٣) Eliot, T. S.,The Sacredwood, Methuen, London, 1964. P. 100 - 101.

(٢٣٤) انظر: سوزان لانجر: فلسفة الفن إعداد راضى حكيم، ص٥٣، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦

(٢٣٥) Russell, Bertrand, Human knowledge. P. 124.

(٢٣٦) د. زكى نجيب محمود: ديفدهيوم: ص١٨٠-١٨١، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٥٨

(٢٣٧) ديفدديتشس: مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، ترجمة د.محمد نجم، ص٥٢٦، دار صادر بيروت سنة ١٩٦٧.

(٢٣٨) نفسه: ص٥١٠

(٢٣٩) د. نصرت عبد الرحمن: فى النقد الحديث، ص٥٢

(٢٤٠) Richards, Collerdgeon Imagination, Routledgs & Kegan Paw, London, 1955, P.33

(٢٤١) للمزيد حول دور الحواس فى تشكيل الصورة عند برجسون انظر: د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر. ص٢١ وما بعدها

(٢٤٢) رينيه ويلك، واوستن وارين، نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحى ومراجعة د.حسام الخطيب. ص١٩٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط(٢) سنة ١٩٨١.

(٢٤٣) نفسه ص١٩٤

(٢٤٤) للمزيد، أنظر: Dudley, The study of Literature, Houghton, New York. 1949. P. 32.5، وانظر د. نصرت عبد الرحمن: مرجع سابق ص٦٧.

(٢٤٥) من الدراسات التى عنيت بدور الخيال فى تشكيل الصورة: حازم القرطاجنى فى كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، تونس، دار الكتب الشرقية سنة ١٩٦٦ ص٨٥-١١٠، محيى الدين بن عربى، الفتوحات المكية ط دار صادر بيروت سنة ١٩٦٦ ١٨٣/٢،

٢/١٣٠، ٢/٣١٠، ٣/٤٧٠، ودراسة الدكتور محمود قاسم: الخيال فى مذهب بن عربى. معهد الدراسات العربية القاهرة سنة ١٩٦٩، عبد القاهر الجرجانى أسرار البلاغة، ط صبيح د.ت ص٢٤١-٢٥٢، د. جابر عصفور: الصورة فى التراث النقدى والبلاغى طبعة دار المعارف سنة ١٩٧٣، وبخاصة الفصل الأول "طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة ص١١-١٠٤، د.محمد على الكردى: نظرية الخيال عند جاستون باشلار، عالم الفكر الكويت مج١١ ع٢ سنة ١٩٨٠، د. محمد عثمان بخاتى الإدراك الحسى عند ابن سينا، ص١٨٥وما بعدها دار المعارف سنة ١٩٦١، د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى فى النقد الحديث، ص١٠٥،١٠٦،٢٥٨ مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٦٥، د. عاطف جودة. الخيال مفهوماته ووظائفه، هيئة الكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٤، موريس يورا: الخيال الرومانسى. ت.د. إبراهيم الصيرفى، هيئة الكتاب سنة ١٩٧٧. وريتشاردز مبادىء النقد الأدبى، ت.د. مصطفى بدوى. المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ص٣١٩-٣١٢ وغيرهم، ديفديتش: مناهج النقد الأدبى ترجمة د.محمد يوسف نجم. فصل: "الشكل والخيال" ص١٥٥ وما بعدها

(٢٤٦) انظر تعريف الدكتور جابر عصفور للخيال الشعرى فى كتابه: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ص١٤.

(٢٤٧) انظر: موريس يورا: الخيال الرومانسى، ترجمة إبراهيم الصيرفى ص٣٣١-٣٥٦

(٢٤٨) د. عاطف جودة: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص٢٦٤

(٢٤٩) نفسه ص٢٧٧

(٢٥٠) انظر: ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبى. ترجمة د. مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ص٣٠٩-٣١١، وانظر: إرنست كاسيرر: مقال فى الإنسان، ت.د. إحسان عباس. ص٢٨٢، دار الأندلس.بيروت سنة ١٩٦١

(٢٥١) د. عاطف جودة: مرجع سابق ص٢٧٩-٢٨٠

(٢٥٢) د. نعيم اليافى: تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث ص٢٧، منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق سنة ١٩٨٣.

(٢٥٣) د. نعيم اليافى: مرجع سابق ص١٩١.

(٢٥٤) د. سيزا قاسم: المفارقة فى النص العربى المعاصر، فصول عدد مارس سنة ١٩٨٢ القاهرة وللمزيد حول مفارقة الصورة واللفظ والموقف انظر: D.C. Mueck, "Irony", in the Critical Idiom, D. Jump, London: Methoem, 1976), P. 80.

(٢٥٥) انظر: رولان بارط: درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بنعبد العالى "بخاصة فصل"موت المؤلف ص٨١ وما بعدها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط(٢) سنة ١٩٨٦.

(٢٥٦) رولان بارط: مرجع سابق ص٦٢

(٢٥٧) ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبى، ص٥٠٩

(٢٥٨) نفسه: ص٥٧١

(٢٥٩) تزفتان تودوروف: "بحث الارث المنهجى للشكلانية" ضمن كتاب فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ترجمة أحمد المدينى، ص١٣-١٤، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط(١) سنة ١٩٨٧.

(٢٦٠) حمادى صمود: بحث "فى مقتضيات التعامل مع النص، ضمن كتاب علامات فى النقد الأدبى ص٢١ النادى الأدبى الثقافى بجدة، سبتمبر سنة ١٩٩٢.

(٢٦١) أمبرتوأكو: بحث تحليل اللغة الشعرية ضمن كتاب فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ترجمة أحمد المدينى ص٨٤، دار الشؤون الثقافية، بغداد سنة ١٩٨٧.

(٢٦٢) رينيه ويلك. أوستن وارين: نظرية الأدب. مرجع سابق ص١٩٨

(٢٦٣) محمد السرغينى: الشعر والتجربة: الوحدة، المغرب، أغسطس سنة ١٩٩١ ص١٣٠

(٢٦٤) جون هال وآخرون: مقالات ضد البنيوية، ترجمة إبراهيم خليل ص٢٠-٢١، وللمزيد انظر: د. صبرى حافظ: مدخل إلى علم إجتماع الأدب، فصول، يناير سنة ١٩٨١ ص٧٢،٧٥

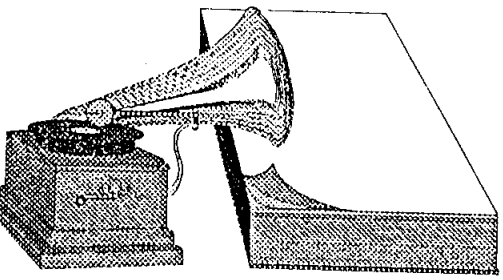
(٢٦٥) للمزيد حول هذه القضية انظر: د: جابر عصفور، قراءة لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية، فصول يناير سنة ١٩٨١ ص٨٦. وانظر ترجمته لكتاب "النظرية الأدبية المعاصرة لرامان سلدن وانظر: لوسيان جولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، الوعى القائم والوعى الممكن، ترجمة د. محمد برادة: بحثان ضمن كتاب البنيوية التكوينية ص١٣،٣٣

(٢٦٦) جون هال وآخرون: مقالات ضد البنيوية، ص٣٥

(٢٦٧) محمد السرغينى: الشعر والتجربة، بحث سابق ص١٢٧

(٢٦٨) انظر د. سامى الدروبى، علم النفس والأدب، ص٢٢٧-٢٣١، دار المعارف القاهرة ط(٢)

(٢٦٩) محمد السرغينى: بحث سابق ص١٢٧



المبحث التطبيقي

- المؤثرات الصوتية النوعية وأثرها الايقاعي في القصيدة
- التشكيل السياقي للنص
- الدلالة الكلية للنص الشعري

المبحث التطبيقي

يعنى الجانب التطبيقى فى المقام الأول بكيفية تطبيق الأسس والأحكام والمبادىء النقدية التى تم طرحها، والمتمثلة فى دراسة النص الشعرى دراسة شمولية تبدأ بالصوت وتنتهى بالنص. ومن ثم لم نجد مبررا لاختيار العديد من القصائد، طالما أن الأسباب الواحدة تؤدى إلى نتائج واحدة.

وقد وقع اختيارنا على قصيدة "إيقاعات فاصلة النمل" من ديوان عفيفى مطر الذى يحمل عنوان القصيدة.[1] ويرجع هذا الاختيار إلى مجموعة من الأسباب منها، أن هذا الديوان يعد مرحلة متطورة فى شعر محمد عفيفى مطر وبخاصة على مستوى التشكيلات اللغوية والصورية فى النص الشعرى. كما أنه يتوافق والتطور الذى طرأ على القصيدة العربية فى نهايات هذا القرن. من حيث التشكيلات اللغوية والصورية والتركيبية والدلالية والإيقاعية.

وهذا الديوان هو آخر إصدارات الشاعر حتى سنة ١٩٩٣ وقد كتبت قصائده من (١١فبراير سنة ١٩٩١إلى ١٧يوليو ١٩٩٢) وقصيدة "إيقاعات فاصلة النمل" هى آخر قصيدة فى الديوان على مستوى تتابعها فى الديوان، وعلى المستوى التاريخى أيضا فقد كتبت فى ١٧يوليو سنة ١٩٩٢. ومن ثم تعبر عن آخر تطور وصلت إليه قصيدة الشاعر حتى التاريخ المشار إليه.

كما أن عفيفى مطر من الشعراء الذين واكبوا حركة تطور القصيدة العربية المعاصرة منذ أكثر من ثلث قرن، واتسمت قصائده بالرؤية الفكرية الواعية، والتشكيلات الصورية التى تحمل أبعادا حضارية وكونية وصوفية واجتماعية.

المؤثرات الصوتية النوعية وأثرها الإيقاعى فى القصيدة

١ - ١

لسنا بصدد التأكيد على أهمية الصوت فى كشف معانى النص الشعرى. فقد سبق مناقشة هذه القضية فى المبحث التنظيرى، وبرغم إدراكنا أن مجال دراسة الصوت هو الدرس اللغوى، إلا أننا نظن أن الدارس الذى يعنى بتحليل النص الأدبى لابد أن يقف وقفة متأنية أمام الجانب اللغوى، طالما أنه يتعامل مع نص أدبى أداته اللغة. وأن يفيد من الأداء الصوتى فى كشف دلالات النص.

والصوت الذى نتعامل معه فى النص الشعرى هو ذلك الصوت الذى أراده ف.بوش F.Bucche من حيث كونه "اضطراب تضاغطى ينتقل فى المادة بحيث يسبب حركة طبلة الأذن، ويؤدى بالتالى إلى الإحساس بالسمع."(٢)

أى أن الصوت الذى يصدر أثناء نطق القصيدة عبارة عن موجة تضاغطية فى الهواء. لأن الأذن دائما تلامس الهواء والصوت يصل إليها عن طريق الهواء. "فالصوت اهتزاز مادى لايمكن أن يحدث إلا فى وجود وسط ناقل للموجات لذلك لانسمع دقات جرس كهربائى موجود داخل ناقوس مفرغ من الهواء بالرغم من اهتزاز الريشة وطرقها للجرس وذلك لعدم وجود مادة حول الجرس يمكنها أن تنقل الاهتزاز إلى خارج الناقوس."(٣)

وبالتالى فإن إلقاء القصيدة يتوقف على الوسط الناقل للصوت، وعلى جهاز النطق الإنسانى للمرسل وعلى الموقف الذى تقال فيه القصيدة بالنسبة للمرسل والمستقبل، وعلى المهيئات النفسية والشعورية لكل منهما. وعلى الصفات الصوتية التى ينتقل بها الصوت من المرسل إلى المستقبل. ومدى ما تعبر عنه هذه الصفات من معان إيحائية ودلالية.

وهذه المعانى الإيحائية أو الدلالية تتضح من خلال النص المكتوب أو المنطوق، إلا أن الصوت المنطوق للنص يعطى أبعادا دلالية أعمق من خلال المؤثرات الصوتية النوعية الدالة

فى النص الشعرى.

وفى تحليلنا للمؤثرات الصوتية النوعية فى النص الشعرى سوف نتبع الخطوات الآتية:

١- تحليل بعض مقاطع القصيدة تحليلا صوتيا باستخدام جهاز "المصور الطيفى" (Direct spectrogra ph) أو الراسم الطيفى (Spectrograph)، والجهاز المستخدم فى هذه الدراسة هو جهاز (Digital sona- Graph TM Model 7800) - والموضح فى الشكل رقم (١)

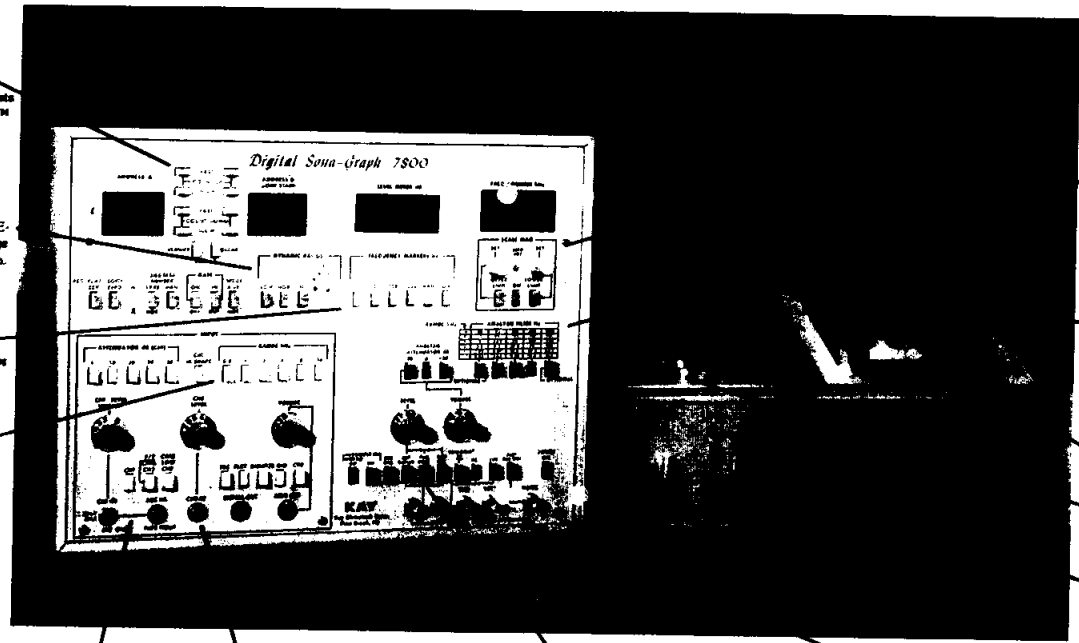
٢- من خلال هذا الجهاز يتم تصوير الحزم الصوتية لبعض مقاطع القصيدة حتى يتم معرفة الأصوات المجهورة والمهموسة والشديدة والرخوة والنبر والتنغيم. وهذه الصفات الصوتية تسهم فى تشكيل الأثر الإيقاعى والدلالى والجمالى للنص الشعرى، كما أن هناك بعض الأجهزة المتطورة التى يمكن من خلالها توضيح النبر والتنغيم والشدة والرخاوة والضغط والزمن على شاشة الجهاز ويطلق عليه جهاز التحليل الطيفى الفورى ويسمى (Speech work station) إلا أنه لم يتح لنا استخدام هذا الجهاز فى هذه الدراسة واقتصرنا على الجهاز الموضح فى الشكل رقم (١)

ويمكن للدرس النقدى المعاصر، أن يفيد من هذه التقنيات الحديثة فى دراسة كل المؤثرات الصوتية النوعية فى النص الأدبى. مثلما أفادت منها العلوم الإنسانية والتطبيقية الأخرى. بل إنها تكون أكثر دقة ومواكبة لروح العصر لأنها تنفتح على النصوص الأدبية عامة ولاتقتصر على جنس أدبى دون الآخر.

٣- برغم أن منهج التحليل الصوتى يقتضى أن تلقى القصيدة بأكثر من صوت إلا أننا اعتمدنا فى إلقاء القصيدة على صوت الباحث، لأن مايعنينا هو أثر المؤثرات الصوتية النوعية على النص الشعرى. أى أن مايعنينا هو الأثر الذى يحدثه الصوت المنطوق على اختلاف أنواعه- فى كشف دلالات النص، وبخاصة الدلالة الإيقاعية والجمالية، ولانعنى بالصفات الفيزيائية للصوت كثيرا، فهذا مجاله الدرس اللغوى، لكن اهتمامنا يتركز حول الأثر الإيقاعى الذى يحدثه الصوت من خلال تماثل الوحدات الصوتية للنبر والتنغيم والشدة والرخاوة والهمس والجهر، والمقاطع الصوتية المتباينة.

A Unique Signal Analysis System.

A large signal storage memory allows the user to capture a signal and then select from many different analysis/display modalities.



TWO ADDRESS READOUTS-
for selecting power spectrum locations, signal gating/splicing points and expanded waveform/Sonagram™ points. 256 addressable points in memory, points also referenced on Sonagram™ paper B/85.

USER SELECTED DYNAMIC RANGE-
controls the amount of dynamic range displayed on grey scale spectrogram. Memory stores 10 bits (60dB).

FREQUENCY MARKERS-
crystal accuracy every 50, 100, 500 or 1000Hz. Also user selected single marker(s)

SIX FREQUENCY RANGES-
1. DC- 500Hz
2. DC- 1,000Hz
3. DC- 2,000Hz
4. DC- 4,000Hz
5. DC- 8,000Hz
6. DC-16,000Hz

HETERODYNE SYSTEM-
available for frequencies to 107kHz.

SCALE MAGNIFICATION & FREQUENCY COUNTER

FIVE DIFFERENT ANALYSIS FILTERS-
for each frequency range. The user can analyze accurately for both frequency and timing information. (see page 5)

HIGH RESOLUTION PRINTER-
included in price of Digital Sona-Graph™ 7000. Printing capability of 400 (Vertical) X 1,000 (Horizontal) X 23 grey scale levels. Sonagram™ printing area is 4" X 12"

FAST AND EASY PAPER LOADING

SELECTABLE PRINT SPEEDS-
20, 40, 60, 80 seconds.

SPEAKER-to monitor input or stored signal.

MICROPHONE INPUT
TAPE RECORDER INPUT
IEEE-488 COMPUTER INTERFACE
(located on rear panel)

DUAL CHANNEL INPUT-
A) Two ½ bandwidth signals full time each.
B) One full bandwidth signal + 2nd low frequency signal for full time.

SIX DIFFERENT ANALYSES/DISPLAY MODES-
1. Spectrographic (3D)
2. Time function (waveform)
3. Power spectrum
4. Contoured spectrographic
5. Spectrograms with second channel
6. Scope display of power spectrum (2 seconds)

SCOPE DISPLAY OUTPUTS-
Waveform display or power spectrum analysis of selected data blocks in 2 seconds

على أن الإشكالية التى قد تطرح نفسها فى هذا المقام هى أن الجماليات الإيقاعية قد تنبع من صوت المرسل أو قارىء النص وليست من النص ذاته. ولحل هذه الإشكالية يمكن القول: إن الصوت المنطوق هنا صوت قصدى أى مقيد ومرتبط بإلقاء نص معين مكتوب هو النص الشعرى. وليس الصوت هنا تلقائيا يردد أصواتا عشوائية دون قصدية أوغير مرتبط بنص. ومن ثم تكمن الجماليات إلى حد كبير فى النص الشعرى ذاته وترتبط به. لأن المرسل فى هذه الحالة ماهو إلا ناطق لهذا النص مقيد بوقفاته وسكناته وحركاته ووصله وفصله وبدايته ونهايته وفق كتابته.

٤- إن هذا التحليل بدوره يتطلب من الدارس معرفة الأبجدية الصوتية الدولية ومتابعة مايستجد فيها من تطورات ثم يحدد أبجدية صوتية معينة يستخدمها فى تحليل النص الشعرى، وبرغم تعدد الأبجديات الصوتية التى صدرت عن الجمعية الصوتية العالمية والتى كان آخرها الأبجدية الصوتية لعامي ١٩٨٩، ١٩٩٣[٤] إلا أننا اقتصرنا على الأبجدية الصوتية التى استخدمها أغلب اللغويين العرب المعاصرين حتى تواكب صوتيات النص الأدبى المعاصر من ناحية، كما أن معظمها يتوافق مع آلات الطباعة العربية من ناحية ثانية.

جدول الأبجدية الصوتية [٥]

نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربى	الرمز الدولى	نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربى	الرمز الدولى
الصوامت	الهمزة	ء	ʔ		الغين	غ	ɣ
	الباء	ب	b		الفاء	ف	F
	التاء	ت	T		القاف	ق	q
	الثاء	ث	θ		الكاف	ك	K
	الجيم	ج (معطشة)	dj=dz		اللام	ل	L
		ج (القاهرية)	g		الميم	م	m
	الحاء	ح	ḥ		النون	ن	n
	الخاء	خ	X		الهاء	هـ	h
	الدال	د	d	الصوائت	الكسرة القصيرة	ـِ	i
	الذال	ذ	ð		الكسرة الطويلة (ياء المد)	ـي ى	i: i:
	الراء	ر	r				

الراى	ز	Z
السين	س	S
الشين	ش	ʃ
الصاد	ص	Ṣ
الضاد	ض	ḍ
الطاء	ط	t:
الظاء	ظ	ðˤ
العين	ع	ʕ

الضمة القصيرة	ـُ	U
الضمة الطويلة (واو المد)	ـو	U:
الفتحة القصيرة	ـَ	a
الفتحة الطويلة (الألف الممدودة)	ا	a:
الواو	وَ	W
الياى	يَ	j

٢ - ١

ومن خلال التحليل الصوتى للفقرة الأولى فى القصيدة، عن طريق جهاز"راسم الطيف الصوتى" الموضح فى الشكل رقم (١) تتضح الحزم الصوتية التى تعبر عن بعض الصفات الصوتية ذات التأثير الدلالى فى النص. ونبدأ بأول فقرة فى القصيدة يستهلها الشاعر بقوله:"

غموضُ دمٍ هاربٍ يتقلّبُ فى صفحةِ الوجه،

يخبو وينبضُ،

خيطان من طائف الشك يشتبكان.

التواريخُ تمحو التواريخَ،

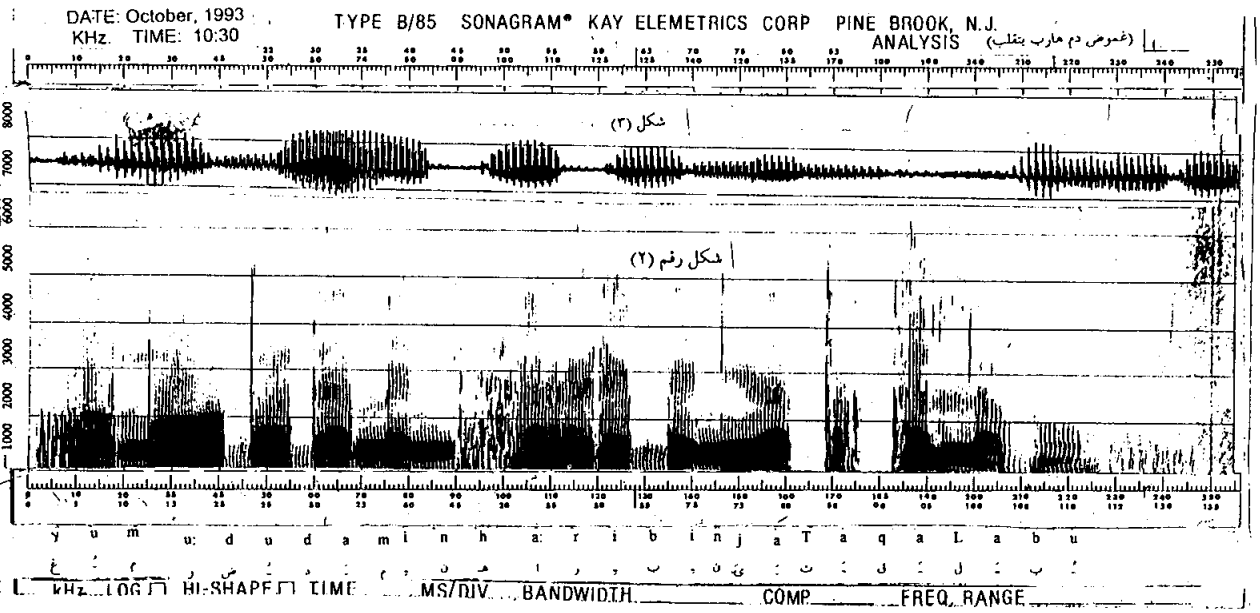
نملٌ من الذّكَرِ الباهتة

يدحرج ما لم يكن فى تراب الذى ربما كان،

كوبٌ من الشاى يَطْفو على سطحه ورقُ "العطْر"(٦)

ويتضح فى الشكل التالى رقم (٢) الرسم الطيفى للجملة الأولى فى النص الشعرى وهى "غموض دم هارب يتقلب" مع مراعاة أن النطق الصوتى متواصل لكن المدة الزمنية التى يستغرقها الجهاز المشار إليه لاتزيد عن ثانيتين ونصف، ومن ثم لانستطيع التسجيل الصوتى للكلمات إلا بالقدر المسموح به زمنيا. على أن النطق لايتم بالوقف عند كل جملة لكنه موصول وفقما يقتضى سياق النص. من حيث العطف والوصل والوقف.

الشكل رقم (٢)،(٣)



ومن خلال الشكل رقم (٢) يتضح الرسم الطيفى للجملة "غموضُ دمٍ هاربٍ يتقلبُ" وهذا الرسم عبارة عن حزم صوتية متجاورة من أول صوت العين المكتوب بالرمزين الصوتيين: العربى والدولى. إلى صوت الباء . وقد حرصنا على كتابة كل الرموز الصوتية بالرمزين: الدولى والعربى حتى نصبح على بينة بكيفية النطق الصوتى للنص الشعرى. وبالنظر إلى الحزم الصوتية تتضح لنا صفات كل حرف من هذه الحروف وكيفية نطقه ثم المعنى الذى يطرحه هذا الصوت، فنجد أن حرف العين صوت مجهور من خلال الخطوط الطولية المستقيمة التى رُسِمَ بها الرسم الطيفى لصوت العين، وحركة الضمة بعده مباشرة. وهكذا نجد أن الأصوات المجهورة هى كل الأصوات المتضمنة للخطوط الطولية فى الرسم الطيفى رقم (٢) وهى أصوات (غ ← م ← و ← ض ← د ← م ← نون التنوين فى (دم) ← ر ← ب ← نون التنوين فى (هارب) ← ى ← ل ← ب) إلى جانب جميع الأصوات الصائتة التى أعقبت هذه الأصوات الصامتة.

أما الأصوات المهموسة المبينة فى الرسم الطيفى فهى أصوات (هـ- ت- ق) غير أن الأصوات الصائتة التى أعقبتها جاءت مجهورة. كما يلاحظ أن الحروف المهموسة لاتوجد فيها خطوط طولية، لأن الخطوط الطولية تحدث نتيجة اهتزاز الأوتار الصوتية فى الأصوات المجهورة فقط. أما بعض الخطوط التى تبدو عشوائية فى حرف الهاء. فهى نتيجة العلاقة التجاورية بين الصوت المجهور والمهموس، إذ يحدث أحيانا أن يأخذ الصوت المهموس بعض الصفات الأكوستاتيكية للصوت المجهور المجاور له أو العكس(٧).

وأول نتيجة جزئية يمكن أن نسجلها فى هذا الصدد هو زيادة الأصوات المجهور (الصامتة والصائتة) على الأصوات المهموسة. بحيث تبدو النسبة فى هذه الجملة فقط (٣:٢٥) أو (٣،٨: ١) وسوف نرجىء تعليل هذه الظاهرة إلى النتيجة الكلية الصوتية ولانعلل جملة بعد أخرى حتى لايفقد النص تماسكه الدلالى. وحتى لايكون التعليل جزئيا ومنفصلا عن الدلالة الكلية للنص.

ومن خلال هذا الشكل يتضح أيضا التماثل الصوتى بين الأصوات المجهورة مع بعضها البعض، فبالنظر إلى الحزم الصوتية لهذه الأصوات المجهورة كأصوات:الغين والميم والضاد، والدال والنون والباء واللام، سوف نجد أنها متساوية إلى حد كبير فى طول الحزمة الصوتية، مما يؤدى إلى تماثل الوحدات الصوتية بينها أو تماثل ارتفاع التردد بين هذه الأصوات. إذ أن تردد كل من الغين والميم والواو والضاد والدال وصل إلى ٢٠٠٠ Hz تقريبا وهذا التماثل فى تردد هذه الأصوات يسهم فى تشكيل الايقاع عند نطقنا لهذه الأصوات فى سياق السطر الشعرى فى قوله "غموض دم هارب يتقلب" وهذا التساوى فى التردد يجعل هذه الأصوات متماثلة فى الدرجة من حيث الحدة والغلظة فالصوت إذا زاد تردده ارتفعت درجته، أى ازداد حدة. والعكس صحيح فإذا نقص تردد الصوت انخفضت درجته، أى ازداد غلظا."(٨) والتباين ما بين زيادة تردد بعض الأصوات وانخفاض البعض الأخر يحدث تنغيما فى النص.

ولما كان تردد هذه الأصوات منخفضا قياسا بالأصوات الأخرى، لذلك تماثلت هذه الأصوات فى درجتها. وهذا التماثل يسهم فى التشكيل الإيقاعى وهكذا فى بقية

الأصوات المتساوية فى الدرجة. وكأن الإيقاع ليس قاصرا على التفعيلة العروضية لكنه يمتد ليشمل التماثل فى الوحدات الصوتية من حيث طول الحزمة وقصرها أو لنقل من حيث زيادة التردد وانخفاضه أو من حيث حدة الصوت وغلظته. وقد تبين بالخبرة -على حد تعبير ف.بوش- أن معظم الناس يحسون بتوافق وانسجام إذا كانت مسافاتها الموسيقية عبارة عن نسبة بين عددين صحيحين صغيرين."(٩) فالتنغيم لايتضح من خلال التماثل فحسب لكنه يتشكل أيضا من خلال التباين بين الوحدات الصوتية أيضا.

وكذلك بالنظر إلى الحزم الصوتية للأصوات الصائته وبخاصة الفتحة القصيرة (a) (ـَـ) والكسرة القصيرة (i) (ـِـ) والضمة القصيرة (U) أو (ـُـ) سوف نجد أنها متماثلة صوتيا مع بعضها البعض من حيث درجة الصوت. أو زيادة التردد وانخفاضه، وكذلك الأمر بالنسبة للأصوات المهموسة كالهاء والتاء والقاف، سوف نجد أنها متماثلة من حيث عدم اهتزاز الأوتار الصوتية.

هذا التماثل الصوتى بدوره يشكل إيقاعا فى النص الشعرى ويضفى عليه بعدا جماليا. وتصبح الوظيفة الجوهرية التى تؤديها الأصوات المتماثلة كامنة فى تشكيل الإيقاع على أسس علمية وليس على تذوق ذاتى يختلف من شخص لآخر كما نلاحظ وجود فراغات فى الحزم الصوتية للأصوات المجهورة، ونجد هذا الفراغ -على سبيل التمثيل- فى الحزم الصوتية للأصوات الصائتة إلى جانب الأصوات الصامتة مثل الواو والدال والميم والألف الممدودة، والراء، والياء، واللام، والتماثل بين هذه الفراغات فى نوع واحد من الأصوات وهى أصوات الجهر، يسهم فى تشكيل الإيقاع الصوتى للنص، ويشكل قيمة جمالية فى نطق النص، تتوافق بدورها مع الحالة الشعورية التى يبغى الشاعر توصيلها.

كما يلاحظ أيضا أن شدة الصوت تتباين من صوت إلى آخر مما يحدث تنغيما بين ارتفاع الصوت وانخفاضه، وتتضح الأصوات الشديدة فى الحروف شديدة السواد، وتقل هذه الشدة تدريجيا من بداية الصوت إلى منتهاه، وبذلك يتحقق أمران: الأول التنغيم الصوتى الذى يشكل إيقاعا بين الأصوات، وهذا الإيقاع يحدث توافقا نغميا يتناسب مع الحالات الشعورية والنفسية، أى أن النغمة الصوتية العالية أو الشديدة تحدث تنغيما صوتيا من ناحية ونبرا من

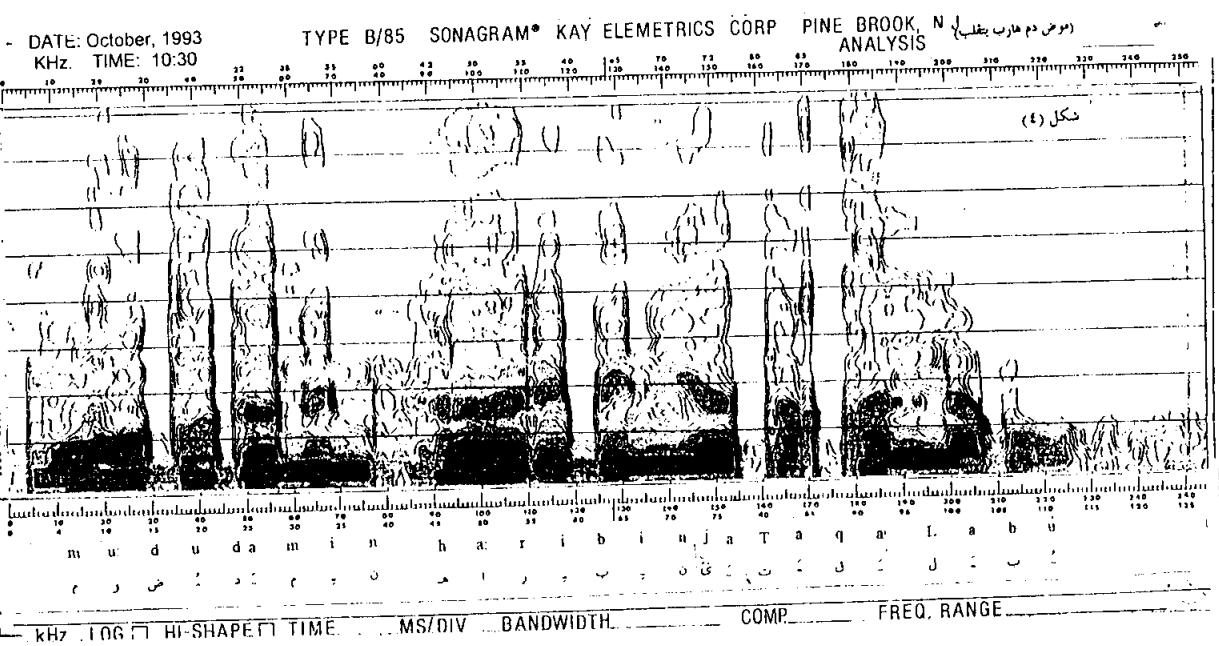
ناحية ثانية. وهذا النبر والتنغيم يسهم كل منهما فى التشكيل الإيقاعى والجمالى للنص.

ويتضح النبر والتنغيم بصورة أوضح فى الشكل رقم (٣) لنفس السطر الشعرى. فمن ارتفاع الموجة الصوتية وانخفاضها يتشكل التنغيم، الذى يشكل بعدا جماليا فى النص الشعرى.

كما أن التماثل فى الشدة بين بعض الأصوات يسهم فى تشكيل الإيقاع. إذ كلما كان الصوت شديدا كلما وقع عليه النبر، ووجود نبضات إلى أعلى توجد بصفة عامة مع الأصوات المجهورة، وفيها يكون توزيع الطاقة فى الجزء الأسفل من الرسم الطيفى أى فى موجة الأساس والحزم التكوينية (Formants) ولما كان الضغط مقابلا لاتساع الموجة (Amplitude) فإن هذه النبضات تمثل اتساع الموجة بالنسبة لكل صوت."(١٠)

وهذا ما نلاحظه فى الشكل رقم (٤) حيث نجد أن النبضات العالية هى الأصوات الممدودة والمجهورة، وتجدر الإشارة أن حرف (غ) قد حذف من أول السطر الشعرى فى الشكل التالي رقم(٤) نتيجة تكبير الشكل الطيفى وعدم اتساع ورقة الجهاز المخصصة للرسم الطيفى لكل الجملة الشعرية.

شكل (٤)



ومن خلال هذه الأشكال المتباينة (٢،٣،٤) لهذه الجملة فى النص الشعرى يتضح أن الصوت قد وصل إلى قمته وبخاصة فى الأصوات التى ارتفعت فيها نبضات الصوت وبالتالى ارتفعت الموجة الصوتية، وانخفضت فى بعض الأصوات المبينة، وما بين العلو والانخفاض يتشكل التنغيم الذى أسهم فى تشكيل جماليات السطر الشعرى وأدى إلى موافقة المعنى للحالة الشعورية سواء للمرسل أو المستقبل.

كما أن اختلاف درجة الصوت قد ترجع إلى العديد من العوامل النفسية والفسيولوجية والحياتية والموقف الذى يعيشه المرسل أو المستقبل، وقد يرجع إلى "الاختلاف فى مجريات الموقف الاجتماعى Context of Situation وإلى الفروق التفصيلية فى التكوين التشريحى التى لامفر من وجودها بين الأفراد، تلك الفروق التى تؤثر على الأصوات الناتجة بحيث تجعل من السهل علينا أن نحدد شخصية من نعاشرهم من أصواتهم، حتى ولإن كانوا يتكلمون فى الظلام الدامس أو من وراء حجاب، ويمكن الكشف عن الأساس الفيزيقى لهذه التميزات بدراسة الشدة Intensity والمدة Duration والتردد Frequency"(١١)

ولانعنى كثيرا بهذه الدراسة الفيزيقية للصوت إذ مجالها الدرس اللغوى والفيزيائى لكن ما يعنينا هو كيفية تعبير هذه التغيرات الصوتية عن المعنى والدلالة الإيحائية للرمز، إذ لولا التنغيم فى إرتفاع الموجة وانخفاضها كما فى شكل (٣) لأصبح النص متسما بالرتابة، كما أن الأصوات المبينة فى شكل (٣) -التى ارتفعت فيها الموجة الصوتية. قد اسهمت فى تشكيل الإيقاع وتأكيد المعانى ففى السطر الشعرى "غموض دم هارب يتقلب" تتضح الكتابة الصوتية العربية على الوجه التالى (غ+ُـ+م+و+ض+ُـ) +(د+َـ+م+ِـ+ن)+ (هـ+ا+ر+ِـ+ب+ِـ+ن) +(ى+َـ+ت+َـ+ق+َـ+ل+ل+َـ+ب+ُـ) على فرض الوصل وليس الوقف. ونجد من خلال هذا التحليل الصوتى أن كل بنية صوتية سواء كانت صامتة أو صائتة قامت بوظيفتها على مستوى النص، وتضافر هذه الأصوات المنطوقة أدى إلى تشكيل المعنى الكلى للنص، ولو تغيرت بعض البنى الصوتية فى سياقها فبالتبعية سوف يتغير التشكيل الصوتى، الذى يؤدى بدوره إلى تغيير المعنى. كما أن الضغط على مقطع

بعض الحروف، الذى اتضح فى الصوت من خلال بـذل طاقـة هوائيـة أكـبر فـى إخراجـه تؤدى إلى تأكيد هذه الكلمة. حيث "يرتبط بظاهرة المقطع ظاهرة أخـرى هـى النبر Stress فنحن نلحظ أن مقاطع الكلمة أو الجملة ليست سواء من حيث توزيـع الطاقـة المستخدمة فى النطق بين أجزائها وبروزها فى السمع."(١٢)

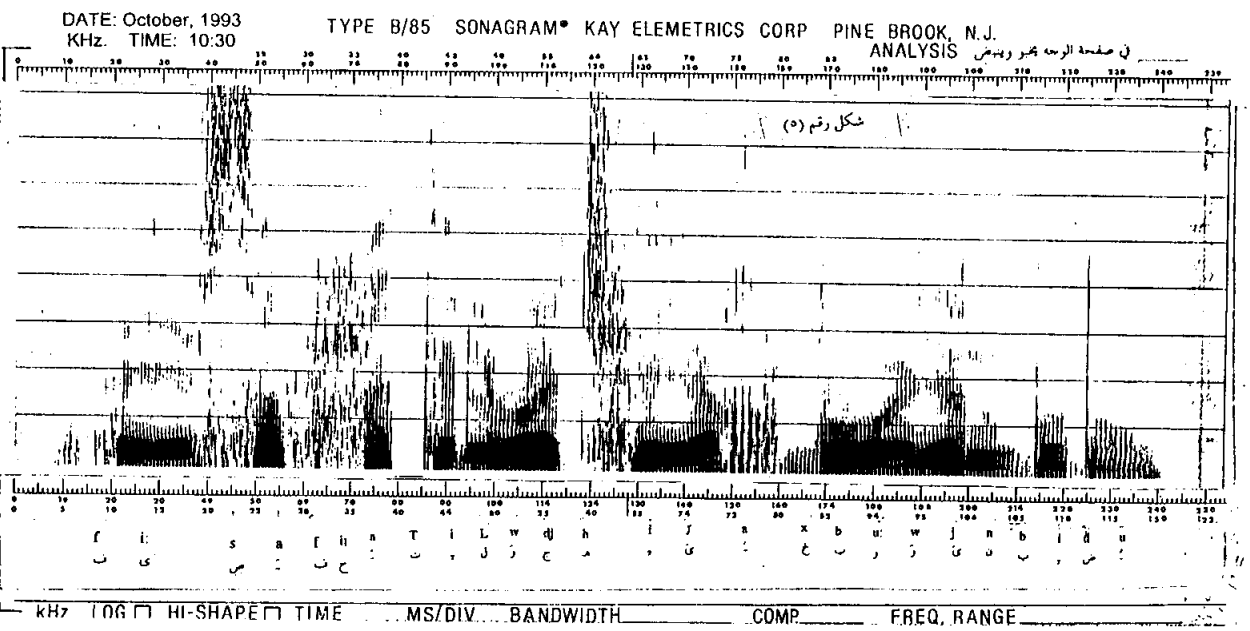
ويعتمد اتساع الموجه الصوتية على مقدار الطاقة ويقابل اتساع الموجة علو الصوت وفى الأشكال السابقة يتبين ارتفاع الموجة من خـلال مقـدار السـواد الموجـود فـى الرسـم الطيفى حيث يزداد السواد كلما ازداد الارتفاع ويقل عندما يقل، ومـن خـلال الأشـكال (٤،٣،٢) نستطيع أن نتبين بوضوح مقدار السواد فى كل صوت من الأصوات. ويختلـف النبر أو اتسـاع الموجـه وارتفـاع الصـوت بـاختلاف درجـة السـواد الموجـودة. فـى محيـط المتغيرات فى الرسم الطيفى وبخاصة فى شكل(٤)

ومن خلال هذه الأشكال الطيفية أيضا يتضح أن عدد الأصوات الرخوة كالعين والهاء، أقل من عدد الأصوات الشديدة كالضاد والدال والباء والتاء، والقـاف، وهـذا يتوافـق مـع درجة الصوت العالى الذى يبغى الشاعر توصيله. كما يتوافق مـع أصـوات الجهـر الطاغيـة على أصوات الهمس. فكلما كان الصوت عاليا وشديدا كلما كان أكثر تأثـير فـى المتلقـى من ناحية وكلما كان متوافقا مع الحالات الشعورية والنفسية للشاعر من ناحية ثانية.

ثـم تـأتى الجملـة التاليـة لتكمـل السـطر الأول وتشـمل السـطر الشـعرى الثـانى كلـه يقول:"فى صفحة الوجه، يخبو وينبض" والرسم الطيفى لهذه الجملـة الشـعرية. علـى نفـس الجهاز الموضح- يتضح فى الشكل الطيفى رقم (٥)

وفى هذا الشكل أيضا تتضح غلبة الأصوات المجهـورة علـى المهموسـة، فـالأصوات المهموسة هى التى خلت من الخطوط المسـتقيمة فـى الشـكل نتيجـة عـدم اهـتزاز الأوتـار الصوتية وهى أصوات (ف-ص-ف-ح-ت-خ) على أن الأصـوات المجهـورة تمثلـت فـى الأصوات الصائتة جميعها إلى جانب الأصوات الصامتة وهى (ى-ل-و-ج-هـ-ى-ب-و-ى-ن-ب-ض). أى أن نسـبة الأصـوات المجهـورة الصامتـة والصائتـة إلى الأصـوات المهموسة (٦:٢٠) أو (٣،٣: ١)

شكل رقم (٥)



كما يتضح أيضا تماثل الأصوات المجهورة مع بعضها البعض على مستوى الحزم الصوتية وبخاصة الأصوات الصائتة مثل الفتحة القصيرة وتكرارها وكذلك تماثل بعض الأصوات المجهورة على مستوى طول الموجة الصوتية مثل صوت الباء، وكذلك الأصوات المهموسة وبخاصة صوت الصاد والهاء، لكن هذين الصوتين أصابهما بعض صفات الجهر من خلال تجاورهما للأصوات المجهورة كما يبدو فى الشكل الطيفى رقم(٥)

وهذا التماثل يشكل بدوره إيقاعا صوتيا. كما يتضح التنغيم من خلال تفاوت الحزم والموجات الصوتية كما هو موضح فى الشكل، حيث ترتفع بعض الموجات الصوتية وينخفض البعض الآخر. وما بين الارتفاع والانخفاض يتشكل التنغيم، وكذلك يتضح النبر من خلال الضغط على بعض الحروف ويتضح فى الشكل السابق من خلال تفاوت درجة السواد . وهذا التفاوت يوضح مستويات النبر الأساسى والثانوى لكل كلمة. وهذا النبر الواقع على بعض الكلمات والأصوات يؤدى إلى تأكيد المعانى الدلالية التى يبغى الشاعر طرحها وبخاصة فى كلمات "الوجه، يخبو، ينبض"، حيث يبدو النبر الأساسى فى مقاطعها

لتأكيد حالات التقلب والزعر والخوف التى سيطرت على الذات، فأصبح الدم كالفنار أو الوميض الذى يختفى ويظهر فى ملامح الوجه الباهتة.

كما يتضح التماثل الصوتى أيضا بين الأصوات الشديدة كالتاء والباء-تكررت كل منها مرتين- والضاد. وكذلك الأصوات الرخوة مثل الفاء والصاد والحاء، والخاء، ومن خلال هذا التماثل يتشكل الإيقاع الصوتى فى الجملة الشعرية. على مستوى الحزم الصوتية وعلى مستوى المخارج، فنجد أربعة أصوات شديدة (انفجارية) تقابلها أربعة أصوات رخوة (احتكاكية) ومن خلال تماثل هذه الأصوات فى الرسم الطيفى يتشكل الإيقاع الموسيقى والجمالى فى النص، حيث يتوافق التنغيم الصوتى مع الحالات الشعورية التى يبغى الشاعر توصيلها، ومع معانى النص. ويأتى الإيقاع الصوتى لهذا الرسم الطيفى على النحو التالى:

"فى صفحة الوجه، يخبو وينبض"

(ف+ى+ص+َـ+ف+ح+َـ+ت+ِـ+ل+و+َـ+ج+هـ+ِـ يـ + َـ + خ + ب + و + و + َـ + يـ + َـ + ن+ب+ِـ+ض+ُـ)] على فرض الوصل وليس الوقف.

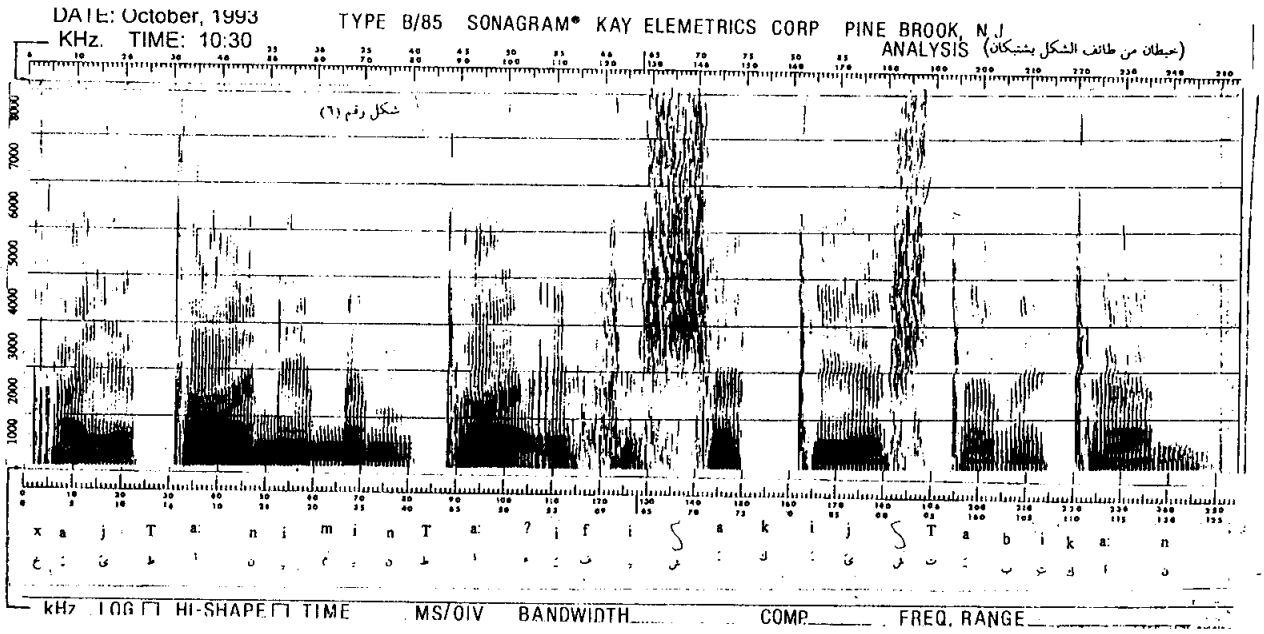
ويتضح من خلال هذا التتابع الصوتى مدى التنويع الصوتى المتماثل بين الأصوات ذات الصفات الواحدة. والتى بدورها تسهم فى تشكيل جماليات الإيقاع الصوتى للنص.

وفى السطر الشعرى الثالث يقول الشاعر:"خيطان من طائف الشك يشتبكان" ويتضح الرسم الطيفى لهذا لسطر فى شكل (٦)

ويتضح من خلال الرسم الطيفى في هذا الشكل التماثل الصوتى لكل من الأصوات المجهورة والمهموسة على مستوى الحزم الصوتية، والأصوات المجهورة هى (ن-م-ن-ل-ب-ن) يضاف إليها الحزم الصوتية للأصوات الصائتة.

والأصوات المهموسة هى (خ-ط-ط--ف-ش-ك-ش-ت-ك) وبرغم زيادة عدد الأصوات الصامتة المهموسة على الأصوات الصامتة المجهورة إلا أن الأصوات الصامتة والصائتة المجهورة تعد أكثر من الأصوات المهموسة، أى بنسبة (٢٠-٩) أو (٢،٢: ١)

شكل (٦)



وما يعنينا هو التماثل الإيقاعى الذى تحدثه هذه الحزم الصوتية من خلال تضافرهـا. وواضح فى الشكل الأصوات المهموسة، التى خلـت مـن الخطـوط المستقيمة الدالـة علـى اهتزاز الأوتار الصوتية. لكن بعض الأصوات قد تبدو فيها بعض الخطوط العشوائية نتيجـة تجاورها للأصوات المجهورة أو نتيجة ضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين فـى موضـع مـن المواضع، بحيث يحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكا مسموعا، وهذه الأصوات فـى الرسـم الطيفى هى (خ-ف-ش) على حين أن أصوات: (التاء والكاف) أصوات مهموسة لكنهـا انفجارية وليست احتكاكية لذلك ينفجر الهواء دون أن يحـدث اهـتزازا للأوتـار الصوتيـة، اللهم إلا بعض الاهتزاز الذى ينشأ بالتجاور.

وما يعنينا هو تماثل هذه الأصوات وخاصة الأصوات المتماثلة على مستوى الحزم الصوتية كصوت التاء والكاف، وصوت الميم والنون، والأصوات الصائتة الممدودة وبخاصة الألف الممدودة والأصوات الصائتة القصيرة كالفتحة والكسرة.

وهذا التماثل على مستوى الحزم الصوتية يشكل إيقاعا جماليا فى القصيدة لأنه يتوافق والحالات الشعورية والنفسية. كما أن ارتفاع بعض الموجات الصوتية وانخفاض البعض الآخر يحدث تنغيما ومن خلال النبر والتنغيم يتشكل الإيقاع من ناحية، ويبرز المعنى من ناحية ثانية. ويتضح الإيقاع الصوتى للرسم الطيفى على النحو التالى: خيطان من طائف الشك يشتبكان. (خـ+ـَ+ـي+ط+ا+ن+ـِ+ـم+ـِ+ـن+ط+ا+ ء +ـِ+ـف+ـِ ش+ش+ـَ+ـك+ ك+ـِ+ـي+ـَ+ـش+ت+ـَ+ـب+ـِ+ـك+ا+ن)

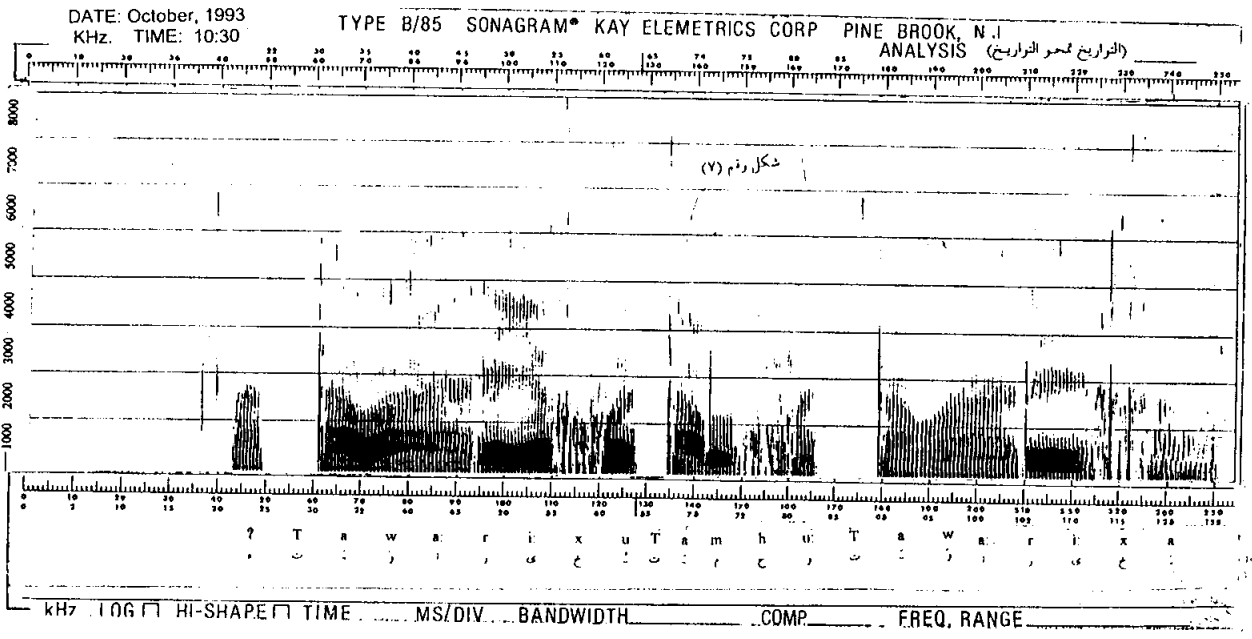
ومن خلال تجاور هذه الأصوات الصامتة والصائتة يتشكل المعنى الكلى للسطر الشعرى، ومن خلال التماثل بين هذه الأصوات يتشكل الإيقاع الذى يحدث تشكيلا جماليا فى النص الشعرى.

أما غلبة أصوات الجهر على الهمس فى النص الشعرى فإنه يتوافق مع المعانى التى يجهر بها الشاعر ويريد توصيلها للمتلقى، كما يتوافق مع المعانى الحركية للنص التى تتضح فى بعض التعبيرات مثل:هارب-يتقلب- يخبو- ينبض- يشتبكان...الخ

وفى السطر الرابع يقول الشاعر: "التواريخ تمحو التواريخ" ويتضح الرسم الطيفى لهذا السطر الشعرى فى الشكل رقم (٧)

ومن خلال هذه الحزم الصوتية الموضحة في شكل (٧)، يتضح التماثل الصوتى للجهر والهمس، فالأصوات المجهورة كما هى موضحة بالشكل هى أصوات (و-ر-م-و-ر) ومن النظر إلى شكل الحزمة الصوتية للواو والراء، بل ولكلمتى التواريخ المكررة مرتين فى السطر الشعرى الواحد سوف نجد التماثل الصوتى بينهما على مستوى ارتفاع التردد وانخفاضه. أو لنقل على مستوى درجة الصوت، وهذا التماثل يسهم فى تشكيل الإيقاع وتعدد معانيه وتشكيل القيمة الجمالية للنص من خلال الأداء الصوتى له.

شكل (٧)



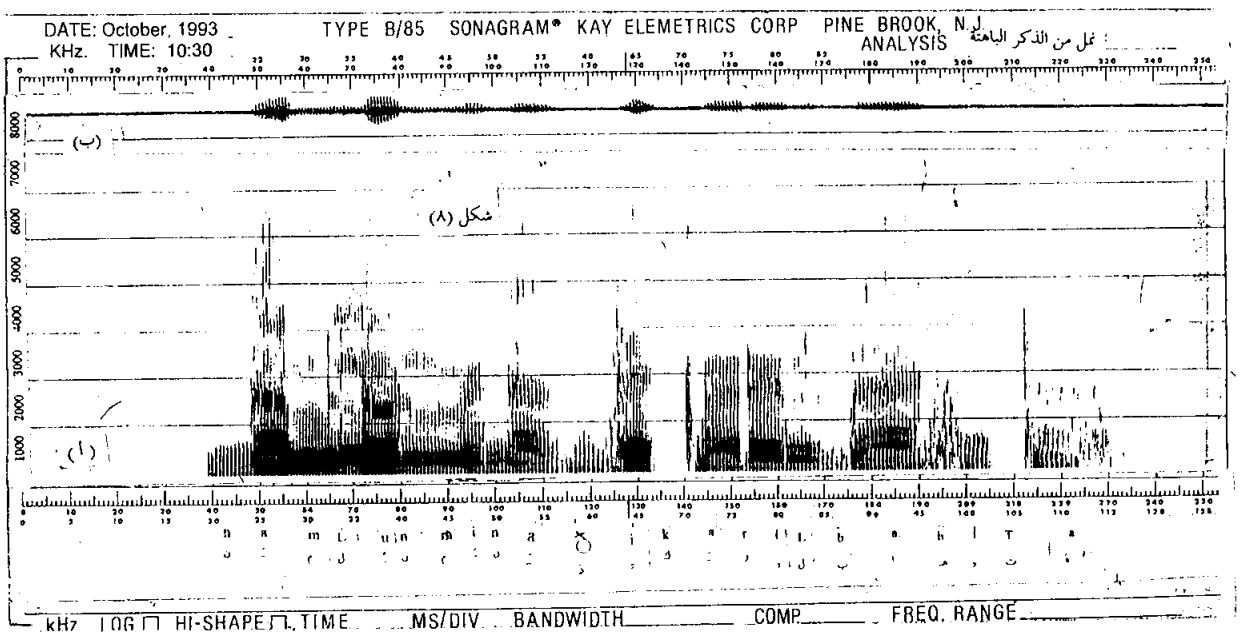
كما يتضح التماثل الصوتى أيضا بين الأصوات المهموسة مع بعضها البعض. وتتضح الأصوات المهموسة فى الرسم الطيفى من خلال عدم اهتزاز الأوتار الصوتية فيها، وهذه الأصوات هى(ت-خ-ت-ح-ت-ح) ومن خلال تماثلها على مستوى الحزم الصوتية وعلى مستوى الجناس الصوتى يتشكل الإيقاع الصوتى فى النص الشعرى. وهذا التماثل يعبر عن جماليات الإيقاع من ناحية وعن المعنى المتضاد من ناحية ثانية. ومن خلال علو بعض الموجات وانخفاض الأخرى يتشكل التنغيم، وهذا التنغيم بدوره قادر على تشكيل أبعاد متباينة للنص بمجرد تغير التنغيم الصوتى للسطر الشعرى. ويتضح تتابع الحزم الصوتية فى الرسم الطيفى على النحو التالى:

(ء+ت+ت+َ+و+ا+ر+ي+خ+ُ+ت+َ+م+ح+و+ت+ت+َ+و+ا+ر+ى+خ+ُ)

ومن الملاحظ أن السطرين: الثالث والرابع زادت فيهما الأصوات الصامتة المهموسة على الأصوات الصامتة المجهورة، بعيدا عن الأصوات الصائتة. لكن تتابع هذه الحزم الصوتية يبرهن على مدى التماثل الصوتى الذى يطرح بنية مضادة للبنية الأخرى على مستوى المعنى، وعلى المستوى الجمالى يتشكل هذا الجرس الإيقاعى الذى يتوافق مع الحالات النفسية للذات المرسلة والمستقبلة للنص.

وفى السطر الخامس يقول:" نمل من الذكر الباهتة" ويتضح الرسم الطيفى لها فى الشكل التالي رقم(٨)

شكل (٨)



ومن خلال هذا الشكل تتضح الحزم الصوتية المتجاورة، والمتباينة ما بين الجهر والهمس، وتتمثل الأصوات المجهورة فى أصوات (ن-م-ل-ن-م-ن-ل-ذ-ر-ل-ب) وتتمثل المهموسة فى (ك-هـ-ت) وإذا أضفنا الأصوات الصائتة الى المجهورة أصبحت

النسبة بين الجهر والهمس (١٩ : ٣) أو (٦،٣ : ١)

وهذا يتوافق مع الدلالات التى يجهر بها الشاعر بغية تأكيدها إلا أن الدلالة البارزة تتمثل فى تماثل الحزم الصوتية لبعض هذه الأصوات كالأصوات المهموسة، وأصوات اللام والميم والنون، حيث نجدها متماثلة فى الحزم الصوتية فى الرسم الطيفى وبخاصة عند تكرارها بشكل لافت للنظر، وهذا يحدث تأثيرا إيقاعيا جماليا فى النص الشعرى، لأن الإيقاع الذى يتفجر فى النص الشعرى، يتوافق إلى حد كبير والحالات الشعورية.

يضاف إلى ذلك أن التنغيم الذى يتضح من خلال تباين الموجات الصوتية فى شكل (٨) فقرة (ب) يساعد أيضا على تشكيل إيقاعات النص، ويتضح هذا أيضا عندما ننظر إلى الحزم الصوتية فى شكل (٨) فقرة (أ) لصوت النون الصامت ثم ما يجاوره من صوت الحركة الصائت ثم ينخفض تردد الحزمة الصوتية عند صوت الميم الصامت ثم يزداد مرة أخرى مع صوت اللام الصامت أيضا وهكذا يتنوع تردد الحزم الصوتية هبوطا وصعودا، ومن خلال الصعود والهبوط أو الازدياد والانخفاض يتشكل التنغيم الصوتى. وهذا التنغيم بدوره يحدث إيقاعا صوتيا يتوافق مع الحالات الشعورية من ناحية ومع التشكيل الإيقاعى للنص الشعرى من ناحية ثانية.

وتتضح المعانى الدلالية الكلية للتنغيم من خلال السياق الكلى للنص والشىء الذى يطرحه التنغيم الصوتى فى هذا السطر الشعرى هو الإيقاع الموسيقى الذى يشكل بعدا جماليا، يميل الشاعر فيه إلى التصوير بدل التقرير، والتجسيد بدل التجريد والدقة بدل الإبهام. وهذه التقنيات الفنية تتطلب معايشة النص معايشة فكرية وإبداعية، تماما كما يعايش الشاعر الذكريات الباهتة التى تسرى كسريان النمل فى أحشائه.

ومن خلال الضغط على بعض الأصوات فى السطر الشعرى يتشكل النبر ، غير أن النبر الذى يقع فى صوت الدارس"المتلقى" بالتبعية سوف يختلف من ناطق لآخر. لكن ما يعنينا ليس الدرس اللغوى التفصيلى للنبر كما قسمه اللغويون إلى مستويات: الأول والثانى والثالث والرابع، بل إن وظيفة النبر فى الصوت الشعرى هى التى تعنينا وتتبلور فى توضيح توكيد المعانى المطروحة من خلال التغيرات الصوتية، وهذه نجدها إلى حد كبير فى أكبر

مقطع صوتى فى النص، لأنه يتطلب قدرا كبيرا من الضغط وزيادة الضغط تتوقف على اخراج أكبر كمية هوائية ممكنة من الرئتين حتى يتحقق ضغط الصوت من ناحية. ومن ناحية أخرى "أن اتساع الموجة Amplitude يعتمد على مقدار الطاقة التى تستهلك من أجل انتاجها، ويقابل اتساع الموجة علو الصوت أى كلما كان الصوت عاليا كلما اتسعت الموجة الصوتية، وفى الرسم الطيفى يظهر الاختلاف فى ارتفاع الموجة باختلاف مقدار السواد الذى رسمت به، فيزداد السواد كلما ازداد الارتفاع."(١٣)

أى أن الأصوات شديدة السواد إنما هى أصوات موجاتها مرتفعة والعكس صحيح. ومن خلال اختلاف درجات السواد فى الرسم الطيفى السابق يتضح محيط متغيرات اتساع الموجه أو النبر- لأن اتساع الموجه هو النبر، فكلما كان النبر قويا كلما كانت الموجه أكثر اتساعا، أى أنه بالنظر إلى الرسم الطيفى السابق نستطيع تبين مواضع النبر وفقا لشدة السواد، فاتساع الموجة أو النبر يتناسب تناسبا طرديا مع شدة السواد فى الرسم الطيفى، ولما كان النبر يوجد فى كل مقاطع الكلمات لذلك يتضح تأكيد المعانى فى كل بنى السطر الشعرى وبخاصة الكلمة الأولى "نمل" التى قدمها الشاعر فى تركيب السطر الشعرى فى المقطع الأول (ص ح ص) أو (CVC). ونلاحظ أيضا أن الجزء السفلى شديد السواد لأنه يمثل موجة الأساس وهى أكثر الموجات استهلاكا للطاقة، وبالتالى هى أكثر سوادا من غيرها. أى أن درجة السواد تبين مقدار الطاقة أو الاتساع فى هذه الحزمة، ولما كان اتساع الموجة مساويا للنبر لذلك يختلف النبر وفقا لاختلاف السواد فى الرسم الطيفى، ومن الواضح أن النبر أو اتساع الموجة أو النقط الأكثر سوادا تبدو فى الأصوات التى وقع عليها ضغط شديد أثناء النطق. وهذا الضغط يؤدى إلى تأكيد المعنى فضلا عن التماثل الإيقاعى الذى يشكل جماليات القصيدة.

وفى الرسم رقم (٨) يتضح أيضا ضغط الصوت فى الدرجات السفلى وفيه يكون توزيع الطاقة فى موجة الأساس، والضغط فى هذه الحالة يبين أيضا اتساع الموجة لكل صوت، أى يبين النبر، ومن ناحية أخرى تمثل النبضات العليا الأصوات المجهورة أما الأصوات المهموسة فيبدو فيها الخط مستقيما.

وما يعنينا فى هذا الصدد أن تماثل الأصوات المهموسة والمجهورة والشديدة والرخوة، والنبر والتنغيم يسهم فى تشكيل الإيقاع الصوتى، ويؤدى إلى تأكيد بعض الدلالات. ومن خلال الرسم الطيفى يبدو التتابع الصوتى كما هو موضح فى شكل (٨) وهذا التتابع يتضح من خلال الإيقاع الصوتى الذى حرص الشاعر على توصيله.

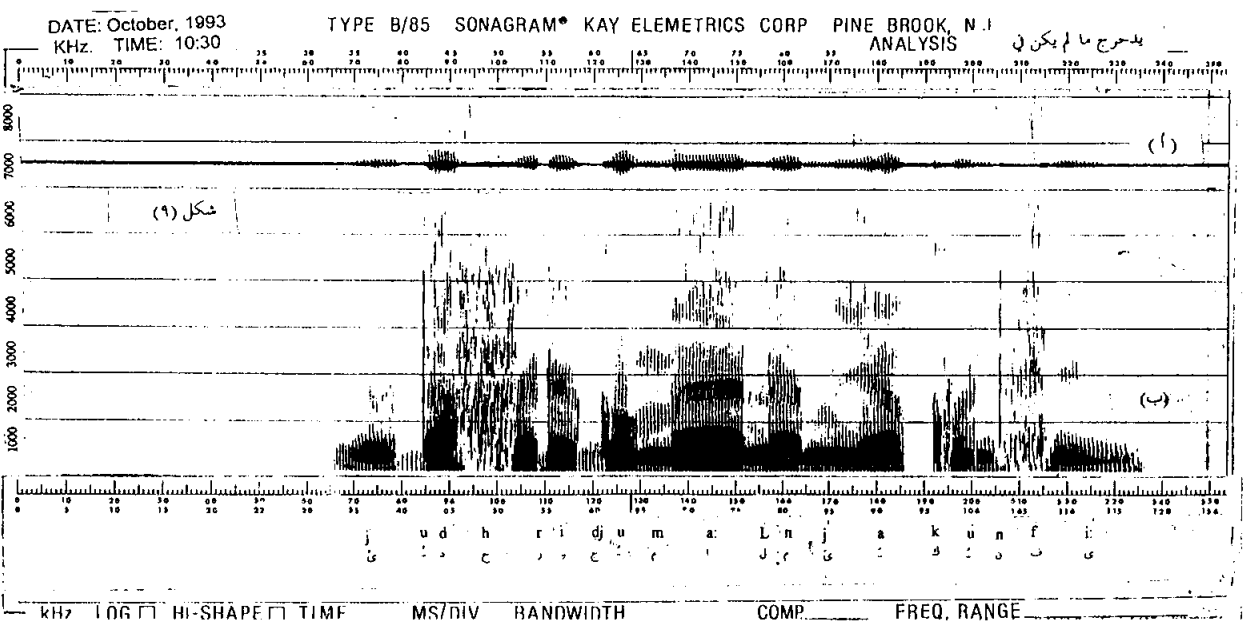
ويقول الشاعر فى السطرين: السادس والسابع:

يدحرج ما لم يكن فى تراب الذى ربما كان

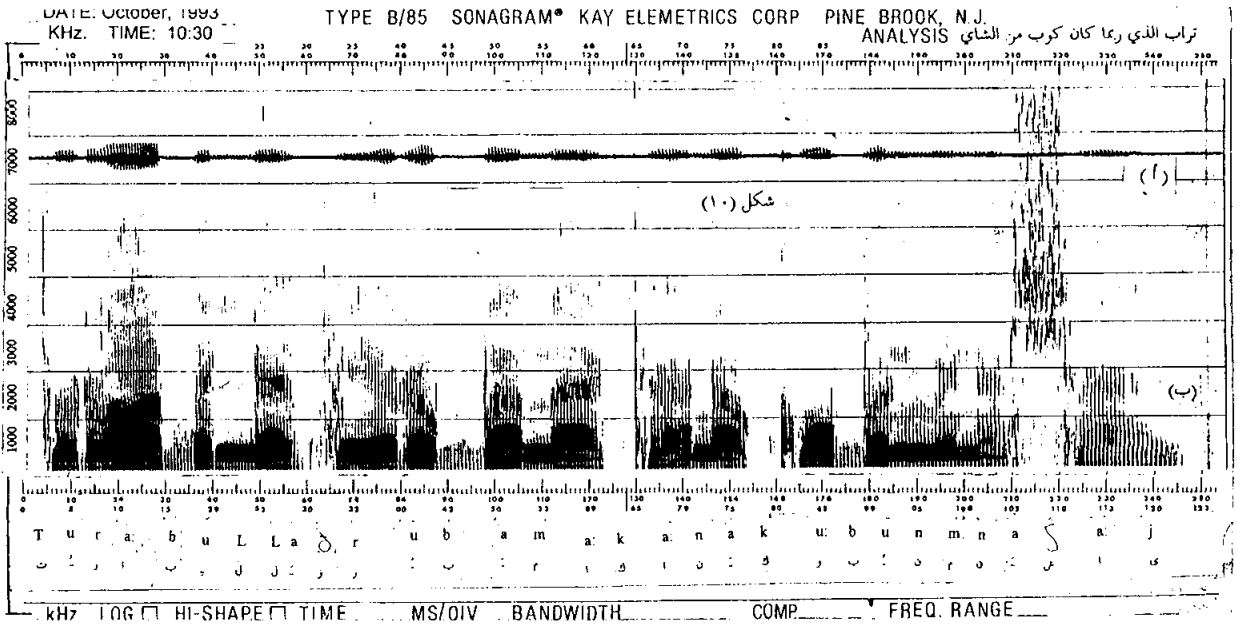
كوب من الشاى يطفو على سطحه ورق "العطر"

والرسم الطيفى لهذين البيتين يتضح فى الأشكال الآتية أرقام(٩-١٠-١١)

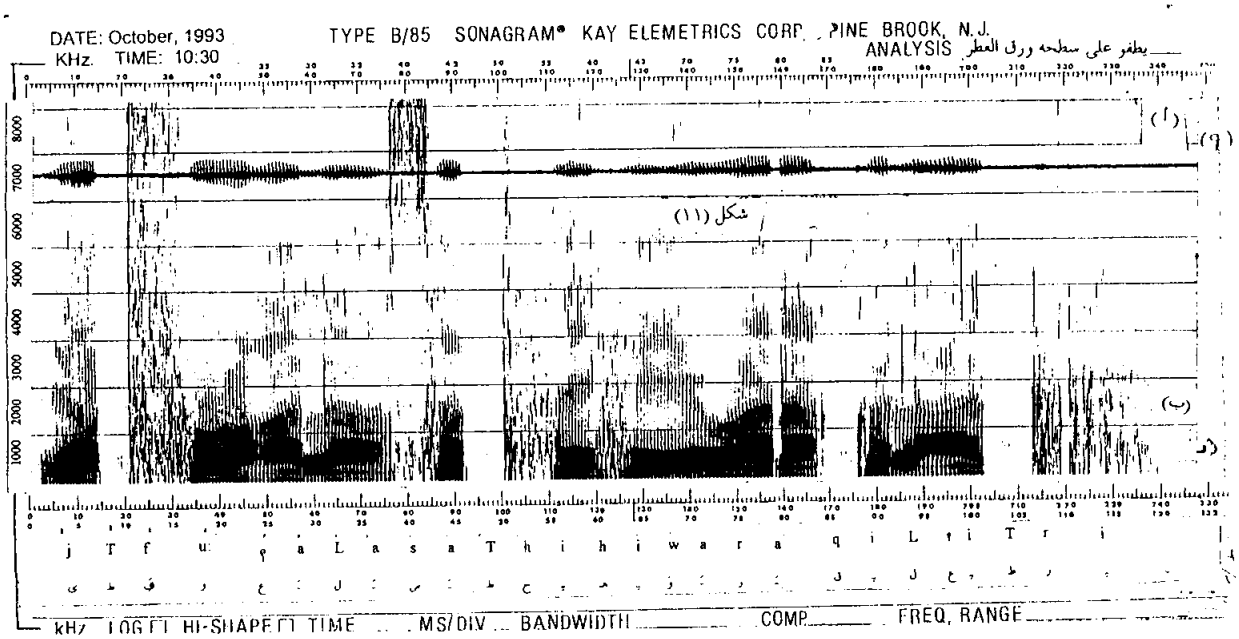
شكل (٩)



شكل (١٠)


DATE: October, 1993
KHz. TIME: 10:30
TYPE B/85 SONAGRAM® KAY ELEMETRICS CORP PINE BROOK, N.J.
ANALYSIS تراب الذي ربما كان كوب من الشاي
شكل (١٠)
(أ)
(ب)
T u r a: b u L La ð, r u b a m a: k a: n a k u: b u n m n a ʃ a: j
kHz LOG HI-SHAPE TIME MS/DIV BANDWIDTH COMP FREQ. RANGE

شكل (١١)


DATE: October, 1993
KHz. TIME: 10:30
TYPE B/85 SONAGRAM® KAY ELEMETRICS CORP PINE BROOK, N.J.
ANALYSIS يطفو على سطحه ورق العطر
شكل (١١)
(أ)
(ب)
j T f u: ʔ a L a s a T h i h i w a r a q i L ʔ i T r i
kHz LOG HI-SHAPE TIME MS/DIV BANDWIDTH COMP FREQ. RANGE

ويتضح من خلال هذه الأشكال مدى التتابع الصوتى الإيقاعى للنص الشعرى من خلال تماثل الأصوات المجهورة والمهموسة على مستوى الحزم الصوتية، حيث تتقارب حزم كل من الأصوات المجهورة مع بعضها البعض فى درجة الصوت وكذلك الأصوات المهموسة. وهذا التماثل يبدو على مستوى تردد الحزم الصوتية لبعض الأصوات المجهورة مثل :"ى-د-ر-ج-م-ل-م-ى-ن-ر-ب-ل-ل--ذ-ر-ب-م-ن--ب-ن-مـــ-ن" والمهموسة مثل: "ح-ك-ف-ت ك-ش-ش-ط-ف-س-ط-ق-ط

ويتضح التماثل على مستوى الجناس الصوتى الذى ينتج عنه تماثل الحزم الصوتية أيضا ومن ثم يتشكل الإيقاع، ويتضح هذا فى كل الأصوات المتماثلة الصامتة فى الأشكال (٩-١٠-١١) مثل الميم، واللام، والشين، والفاء، والطاء والكاف، والنون والباء، وكذلك على مستوى الأصوات الصائتة كالألف والواو والياء اللينة، وكذلك الأصوات الصائتة القصيرة كالفتحة والضمة والكسرة.

هذا التماثل يساعد على تشكيل إيقاع النص الشعرى، كما أنه يؤدى إلى توافق الإيقاع مع الحالات الشعورية والنفسية سواء للمرسل أو المستقبل يضاف إلى ذلك مواضع النبر التى تبدو فى الأصوات شديدة السواد لأنها تدل على اتساع الموجة وشدة ضغط الصوت، وهذا التماثل النبرى الموضح فى الشكل الطيفى بشتى درجاته المتباينة، يختلف وفقا لاختلاف درجة السواد فى الرسم الطيفى. رقم (ب) فى الأشكال الثلاثة، فالنبر يتضح من خلال توزيع الطاقة فى موجة الأساس واتساع الموجة لكل صوت، والتنغيم يتضح من خلال ارتفاع الموجة وانخفاضها وبخاصة فى شكل (أ) فى الأشكال الثلاثة، ومن خلال الارتفاع والانخفاض يتشكل التنغيم الصوتى الذى يسهم بدوره فى تشكيل الايقاع الشعرى، وفى تأكيد بعض الدلالات وبخاصة إن النبر والتنغيم مرتبطان معا بالنص الشعرى من حيث التشكيل والدلالة.

كما أن الرسم الطيفى فى هذه الأشكال الثلاثة يوضح مدى التتابع الصوتى للنص الشعرى. ومن خلال هذا التتابع يتشكل الإيقاع الصوتى. لأن هذا التتابع يوضح المسار الصوتى، وتباين مستوياته من حيث الجهر والهمس والشدة والرخاوة والنبر والتنغيم

والجناس الصوتى، وكلها تسهم إلى حد كبير فى كشف دلالات ومعانى النص، وفى تشكيل جمالياته الإيقاعية.

وهكذا حتى نهاية القصيدة نجد أن الرسم الطيفى للنص الشعرى يوضح مدى تتابع الأصوات تتابعا إيقاعيا يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية، وحتى لانسرف فى رسم التحليلات الطيفية للأصوات فإننا نقتصر على كتابة القصيدة كتابة صوتية وفق نطقها الصوتى، ووفق تتابع حزمها وموجاتها الصوتية، حتى يتسنى لنا الوقوف عند جانب المقاطع الصوتية ودورها فى تشكيل الإيقاع، وأثر هذا التتابع الصوتى فى دلالة النص الشعرى.

٣-١

إن كتابة القصيدة كتابة صوتية وفق نطقها وتتابع حزمها الصوتية، بحيث تشمل المؤثرات الصوتية النوعية فى النص كالنبر والمقطع والجرس الصوتى، سوف توضح الأثر الدلالى وبخاصة الإيقاعى للتغيرات الصوتية فى القصيدة. فضلا عن أن التشريح الجزئى لكل سطر شعرى على حدة يفسد المعنى، لذلك نعنى بتحليل الدلالة الصوتية للنص بعد كشف كل جوانبه الصوتية الجزئية حتى تصبح الرؤية كاملة، فضلا عن أن النص الشعرى المعاصر وحدة متكاملة لاينبغى فهم أبعاده فى إطار هذه الوحدة.

لذلك نقف عند التتابع الصوتى للنص الشعرى وبخاصة جانب المقاطع الصوتية والمتغيرات الصوتية الأخرى، حتى نستطيع فض أبعاده الدلالية، ويتضح لنا إلى أى مدى يسهم الصوت فى تشكيل الإيقاع والمعنى.

ومن ثم فإننا نكتب القصيدة كتابة صوتية وفقا لتشريحها الصوتى، وقد وضحنا أمثلة النبر والتنغيم فى الأبيات الأولى فى القصيدة تبعا لرسمها الطيفى. ولما كان النبر مختلف حوله عند العديد من الدارسين اللغويين."[١٤]

ولسنا بصدد مناقشة قضايا الخلاف بين اللغويين لأن هذا مجاله الدرس اللغوى لذلك سنوضح النبر وفقا لنطق الباحث للقصيدة وللطيف الصوتى -الذى ذكر آنفا- ولطريقة الدكتور إبراهيم أنيس[١٥] فى تقسيمه للنبر- وذلك حتى لايفقد التحليل

خصوصيته. وسوف نضع علامة (×) أسفل المقطع المنبور، وتجدر الاشارة إلى أن عنايتنا بدراسة النبر تتركز حول المعانى وما يحدثه النبر من تأكيد لهذه المعانى، ومن تماثل صوتى بين المقاطع المنبورة بحيث تشكل إيقاعا فى النص الشعرى. كما أننا نوضح من خلال التتابع الصوتى للنص المنطوق التماثل فى المقاطع الصوتية، وفى الجرس الصوتى وفى الأصوات الصائتة والصامتة، وفى الجهر والهمس والشدة والرخاوة، وكذلك المفصل وأثره فى المعنى.

ويأتى التتابع الصوتى للنص الشعرى المنطوق معتمدا على الرمزية الصوتية الدولية والعربية فى التقسيم المقطعى للقصيدة. وكتابة الرمز الدولى إلى جانب العربى يوضح كيفية الأداء الصوتى للنص المنطوق.

وتجدر الإشارة إلى أن الأصوات الصائتة الممدودة للواو والياء والألف رمز لها بالرمز (و-ى-ا) كما هو موضح فى جدول الأبجدية الصوتية السابق. وتعنى هذه الرموز أن هذه الأصوات حركتها طويلة لأنها أصوات مد ولين. ولكن هذه الأصوات وبخاصة الواو والياء إذا اقترن بهما حركة ليست من جنسهما يرمز لهما بالرمز (وَ-ىَ) وتكتب بعدهما الحركة الصائتة التى ليست من جنسهما ورمزهما الدولى (J-W)

وهذا يتوافق مع الرسم الطيفى للصوت. لأن الصائت الممدود لايظهر فى الرسم الطيفى صوتين متتابعتين أو حزمتين متتابعتين لكنه يظهر فى صوت واحد أو فى حزمة صوتية واحدة تشمل حركة المد الطويلة والحركة التى من جنسها السابقة لها مباشرة.

ومن ثم يأتى تتابع الكتابة الصوتية متوافقا مع الرسم الطيفى لهذه الأشعار كما هو موضح في الكتابة الصوتية للقصيدة على النحو التالى:-

الكتابة الصوتية للقصيدة

١- غُموضُ دَمٍ هاربٍ يتقلَّبُ

غ ـُ	م و	ض ـُ	+ د ـ	م ـ ن	+ هـ ا	ر ـ	ب ـ ن	+ ى ـ	ت ـ
ʁ U	mu:	du	da +	min	ha: +	ri	bin	ja +	Ta
ص ح	ص ح ح	ص ح	+ ص ح	ص ح ص	+ ص ح ح	ص ح	ص ح ص	+ ص ح	ص ح
cv	cvv	cv	cv +	cvc	cvv +	cv	cvc	cv +	cv

في صفحةِ الوجه ،

ق ـ ل	ل ـ	ب ـُ	ف ى +	ص ـ ف	ح ـ	ت ـ ل	و ـ ج	هـ ـ ،
qaL	La	bu	+ Fi:	SaF	ħa	TiL	wadʒ	، hi
ص ح ص	ص ح	ص ح	+ ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ،
cvc	cv	cv	+ cvv	cvc	cv	cvc	cvc	cv

٢- يخبو و ينبضُ ،

ى ـ خ	ب و	+ و ـ	ى ـ ن	ب ـ	ض ـُ ،
jax	bu:	wa +	jan	bi	، du
ص ح ص	ص ح ح	+ ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ،
cvc	cvv	cv +	cvc	cv	، cv

٣- خيطان من طائف الشك

خ ـ ى	ط ا	ن ـ	+ م ـ ن	+ ط ـ ا	ء ـ	ف ـ ش	ش ك ـ	ك ـ
xaj	Ta:	ni	min +	Taa: +	ʔi	Fi ʃ	ʃ ik	ki
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	+ ص ح ص	+ ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvc	cvv	cv	+ cvc	+ cvv	cv	cvc	cvc	cv

يشتبكـانْ ٠

ى ـ ش	ت ـ	ب ـ	ك ا ن ٠
ʃ ja	Ta	bi	٠ ka:n
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح ص ٠
cvc	cv	cv	٠ cvvc

٤- التواريخ تمحو التواريخ ،

أت	تـَ	وا	ري	خـُ	+تـَم	ح ـُت	تـَ	وا	ري	خـَ ،
ʔT	Ta	wa:	ri:	xu	Tam+	ħuT	Ta	wa:	ri:	xa ،
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ،
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cvc	cv	cvv	cvv	cv ،
			x			x			x	

٥- نَمْلٌ من الذكر الباهتة ،

نـَم	لـُن	+مـ	نـَذ	ذـ	كـَ	رـل	با	هـ ـة
nam	Lun	mi+	nað	ði	ka	riL	ba:	hi Ta
ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cvc	cv+	cvc	cv	cv	cvc	cvc	cv	cvc
x					x			x	

٦- يدحرج ما لم يكن في

يـُ	دـَح	رـ	جـُ	+مـا	+لـَم	+يـَ	كـُن	+فـي
ju	dah	ri	dzu	ma:+	Lam+	ja	kum	Fu:+
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ص ح ح
cv	cvc	cv	cv	cvv+	cvc+	cv	cvc	cvv+
	x					x		

تراب الذى ربما كان ،

+تـُ	را	بـِل	لـَ	ذى	رـُب	بـَ	ما	+كا	نـَ ،
Tu+	ra:	biL	La	ði:	rub	ba	ma:	+ka:	na ،
+ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	+ص ح ح	ص ح ،
cv+	cvv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv	cv ،
	x		x			x		x	

٧- كوب " من الشاى يطفو على

كو	بـُن	+مـ	نـَش	شا	يـ	+يـَط	فو	+عـَ	لا
ku:	bun	mi+	naʃ	ʃa:	i:i	jaT+	Fu:	ʕa+	La:
ص ح ح	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ح	+ص ح	ص ح ح
cvv	cvc	cv+	cvc	cvv	cv	cvc+	cvv	cv+	cvv
x				x		x		x	

سطحه ورقُ " العطر

سـَط	حـ	هـ	+وَ	رـَ	قـُل	عـَط	رـ
saT	hi	hi	wa+	ra	quL	ʔiT	ri
ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvc	cv	cv	cv+	cv	cvc	cvc	cv
x						x	

٨- أخضرَ ملتمعاً في

أخ	ضـ	رـ	+مـُل	تـ	مـ	عـن	+فـى
ʔx	da	ra	muL+	Ta	mi	ʔan	Fu:+
ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص	+ص ح ح
cvc	cv	cv	cvc+	cv	cv	cvc	cvv+

شفافية - من بخارٍ

+شـَ	فـا	فـِ	يـَ	تـِن	مـِن	+بـُ	خـا	رـِن
+a	Fa:	Fi	ja	Tin	min	Bu+	xa:	rin
+ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cv+	cvv	cv	cv	cvc	cvc	cv+	cvv	cvc

و عطرٍ يشفّان ،

+وـَ	عـ ـط	رـ ـن	+يـَ	شـ ـف	فـا	نـ ـ ،
wa+	ʔiT	rin	ja+	iF	Fa:	ni ،
+ص ح	ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ،
cv+	cvc	cvc	cv+	cvc	cvv	cv ،

٩- عن قبلةٍ صبغةٍ في

عـ ـن	+قـُـب	لـ	تـ ـن	+صـ ـب	غـ	تـ ـن	+فـى
ʔan	qub+	La	Tin	Sab+	ya	Tin	Fi:+
ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ص ح ح
cvc	cvc+	cv	cvc	cvc+	cv	cvc	cvv+

أديم الزجاج ، و صيدُ

أـَ	دـِ	مـ ـز	زـُ	جـا	جـ ـ ،	وـَ	صـ ـى	دـُل
a	di:	miz	zu	ga:	i ،	wa	saj	duL
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح:	ص ح ،	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
cv	cvv	cvc	cv	cvv	cv ،	cv	cvc	cvc

١٠- الكلام يفر و يدنو ،

كـَ	لـا	مـِ	+يـَ	فـ ـر	رـُ	+وـُ	يـ ـد	نـ و ،
ka	La:	mi	ja+	Fir	ru	wa+	jad	nu: ،
ص ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح ،
cv	cvv	cv	cv+	cvc	cv	cv+	cvc	cvv ،

١١- وأنت تفتش في

و ـَ	أ ـَ ن	ت ـ	+ ت ـُ	ف ـ ـَ ت	ت ـ	ش ـُ	+ ف ي
wa	ʔan	Ta	Tu+	FaT	Ti	ʃu	Fi:+
ص ح	ص ح ص	ص ح	+ ص ح	ص ح ص	ص ح	+ ص ح	+ ص ح ح
cv	cvc	cv	cv+	cvc	cv	cv	+ cvv

نبرة الصوت

+ ن ـَ ب	ر ـَ	ت ـِ ص	ص ـَ و	ت ـ
nab+	ra	Tis	saw	Ti
+ ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
+ cvc	cv	cvc	cvc	cv

١٢- تعلم علم اليقين و

ت ـَ ع	ل ـَ	م ـُ	+ ع ـِ ل	م ـَ ل	ى ـَ	ق ى	ن ـِ
Ta ʔ	La	mu	ʔ iL+	maL	ja	qi:	ni
ص ح ص	ص ح	ص ح	+ ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ ص ح ح	ص ح
cvc	cv	cv	cvc+	cvc	cv	+ cvv	cv

وتجهل ،

+ و ـَ	ت ـَ ج	هـ ـَ	ل ـُ ،
wa+	Tag	ha	Lu ،
+ ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ،
+ cv	cvc	cv	cv ،

تخبط خبط الذبيحةِ ،

ت ـ خ	ب ـُ	ط ـُ	+ خ ـ ب	ط ـ ذ	ذ ـ	ب ى	ح ـ	ت ـ ،
Tax	bu	Tu	xab+	Tað	ða	bj	ha	Ti ،
ص ح ص	ص ح	ص ح	+ ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	+ ص ح	ص ح ،
cvc	cv	cv	+ cvc	cvc	cv	+ cvv	cv	cv ،

١٣- بين عماء دم ، و ترى

ب ـَ ى	ن ـَ	+ ع ـَ	م ا	ء ـ	+ د ـَ	م ـ ن	، + و ـَ	ت ـ	ر ا
baj	na	ʔa+	ma:	ʔi	da+	min	،wa+	Ta	ra:
ص ح ص	ص ح	+ ص ح	ص ح ح	ص ح	+ ص ح	ص ح ص	+ ص ح ،	ص ح	ص ح ح
cvc	cv	+ cv	cvv	cv	+ cv	cvc	+ cv ،	cv	cvv

طائف		الشك	
ط ا +	ء ـ	ف ـ ش	ش ـ ك ـ
Ta:+	? i	Fi ﻛ	k ﻛa
+ ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص ص ح
c v c+	c v	cvc	cvc ✗

١٤- واللهجة المستريبة نَمْلٌ

و ـَ ل	ل ـَ هـ	ج ـَ	ت ـ ل	م ـُ س	ت ـَ	ر ى	ب ـَ	ت ـَ	ن ـ م	ل ـ ن
w a L	Lah	g a	T aL	m us	T a	r i	b a	T a	n a m	L an
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ✗	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح ✗	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
c v c	cvc	cv ✗	cvc	cvc	cv	cvv ✗	cv	cv	cvc ✗	c v c+

يدب		دبيب		الملامح				في		
ى ـَ	د ـُ ب	ب ـُ	+ د ـَ	ب ى	ب ـ ل	م ـَ	ل ا	م ـ	ح ـ	ف ى
j a	dub	b u	d a+	bi:	baL	m a	La:	m i	h i	F i:
ص ح	ص ح ص	ص ح	+ ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح ✗	ص ح	ص ح	ص ح
cv	cvc ✗	cv	cv+	cvv	cvc	cv	cvv ✗	cv	cv	cvv

١٥- عاصف تتكسر تحت

ع ـَ	ص ـ	ف ـ ن	+ ت ـَ	ت ـَ	ك ـ س	س ـ	ر ـُ	+ ت ـ ح	ت ـٍ
a?	s i	F in	T a+	T a	k a s	s a	r u	T ah+	T a
ص ح	ص ح	ص ح ص	+ ص ح	ص ح	ص ح ص ✗	ص ح	ص ح	+ ص ح ص	ص ح
cv	cv ✗	cvc	cv+	cv	cvc ✗	cv	cv	cvc+	cv

غرائزه الـروح

غ ـ	ر ا	ء ـ	ز ـ	هـ ـ ر	رو	ح ـُ
ɣ a	ra:	?i	zi	hir	ru:	hu
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح ✗	ص ح
cv	cvv	cv	cv	cvc	cvv ✗	cv

١٦- نملٌ تُنَشِّرُ

ن ـَ م	ل ـُ ن	+ ت ـُ	ن ـَ ش	ش ـ	ر ـُ
nam	Lun	Tu+	na ﻛ	ﻛ i	r u
ص ح ص	ص ح ص	+ ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
c v c ✗	cvc	cv+	cvc ✗	cv	cv

أرسالُه		الحبّ			من		مكمنِ
+ أر	س ا	لـُ	هـُـل	ح ـَـب	ب ـَ	+م ـن	م ـَك	م ـ
ʔ r+	s a:	Lu	huL	hab	ba	min+	mak	ma
+ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cv	cvc+	c v c	cv

الظلمات					وتقضُمه			
ن ـ ظ	ظ ـُ	لـُ	م ا	ت ـِ	+و ـ	ت ـ ق	ض ـُ	م ـُ	هـُ
n i ðˤ	ðˤ u	L u	m a:	T i	wa+	Taq	du	mu	hu
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ص
cvc	cv	cv	cvv	cv	cv+	cvc	cv	cv	cv

١٧- علّه يتكتم خبء

ع ـَل	ل ـَ	هـُ	+ى ـَ	ث ـَ	ك ـَت	ت ـَ	م ـُ	+خ ـِب	ء ـَ
ʕaL	L a	hu	j a+	Ta	kaT	Ta	mu	xib+	ʔ a
ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح
c v c	cv	cv	cv+	cv	cvc	cv	cv	cvc+	cv

تحوله وانكشافاتِه ،

ت ـَ	ح و	و ـ	ل ـ	هـ ـ	و ـَن	ك ـ	ش ا	ف ا	ت ـ	هـ ـ	،
Ta	hw	wi	Li	hi	wan	k i	ʃ a:	Fa:	Ti	i	،
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	،
cv	cvc	cv	cv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cv	،

١٨- وتلملم من زينة الشكل

و ـَل	ت ـُ	ل ـَم	ل ـ	م ـُ	+م ـن	+ز ى	ن ـ	ت ـ ش	ش ـ ك	ل ـ
wa	Tu	Lam	Li	mu	min+	zi:+	na	Tiʃ	ʃ ak	Li
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ ص ح ص	+ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvc	cv	cv	cvc+	cvv	cv	cvc	cvc	cv

خطّ الحواجب والكحل

+ خ ـَ ط	ط ـَل	ح ـَ	وا	ج ـِ	ب ـِ	+وَ ـَل	ك ـُ ح	ل ـَ
+ xaT	TaL	ħa	wa:	g i	b i	waL+	kuħ	La
+ ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح
+ cv	cvc	cv	cv	cv	cvc+	cvc	cvc	cvc

والأحمـر الـ

+و ـَ ل	أ ح	م ـَ	ر ـَ ل
waL	h ء	ma	raL
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvc	cvc	cv	cvc

١٩- متآكل فالوجه تسفي

م ـُ	ت ـ	ء ـ	ك ـ	ل ـَ	+ف ـ ل	و ـ ج	هـ ـُ	+ ت ـ س	ف ى
mu	Ta	ʔa	ki	La	FaL+	wag	hu	Tas+	Fi:
ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	+ ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ ص ح ص	ص ح ح
cv	cv	cvc	cv	cv	cvc+	cvc	cv	cvc+	cvv
		×				×		×	

معالمه

+ م ـ	ع ا	ل ـِ	م ـُ	هـ ـُ
ma+	ʔ a:	Li	mu	hu
+ ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح
cv+	cvv	cv	cv	cv
	×			

٢٠ - ليس يبقى سوى

ل ـَ ى	س ـَ	+ ى ـَ ب	ق ا	+ س ـِ	و ا
Laj	sa	+jab	qa:	+si	wa:
ص ح ص	ص ح	+ ص ح ص	ص ح ح	+ ص ح	ص ح ح
cvc	cv	cvc+	cvv	cv+	cvv
×		×			

زفرة في تتهدم

+ ز ـَ ف	ر ـَ	ت ـ ن	ت ـ	ه ـ د	ت ـ	د ـ	م ـُ	ف ى
zaF+	ra	Tin	Ta	had	ta	da	mu	Fi:
+ ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvc+	cv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cv	cvv
	×			×				

دمعة صامتة .

+د ـَ م	ع ـَ	ت ـ ن	+ ص ا	م ـ	ت ـ .
dam+	ʔ a	Tin	+sa:	mi	Ta .
+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ص ح ح	ص ح	ص ح .
cvc+	cv	cvc	cvv+	cv	cv .
	×		×		

٢١ - (ها هو .. تقوده الرائحة

(هـا	هـُ	وا	+ تـَ	قـ و	دُ	هـُـر	ر ا	ءِ	حـَ	تـُ
h a:)	hu	wa:	Ta+	qu:	du	hur	ra	ʔ i	ħ a	Tu
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح
cvv	cv X	cvv	cv+	cvv+	cv	cvc	cvv X	cv	cv	cv

ويقودك الـ

+ وَ	ىَ	قـ و	دُ	كـَـل
wa+	ja	qu:	du	kaL
+ ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cv+	cv	cvv	cv X	cvc

٢٢ - إيقاعُ وأهوية المحاريب

ءِ	قـ ا	عُ	+ وَ	أ هـ	و ى	ىَ	تـُـل	مَ	حـ ا	ر ى
i ،	qa:	ʔ u	wa+	h ،	wi:	ia	TuL	ma	ħ a :	ri:
ص ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cv	cvv X	cv	cv+	cvc	cvc	cv X	cvc	cv	cvv	cvv X

وخفاءُ المجازات ،

بـِ	+	وَ	خَ	فـ ا	ءُـل	مَ	جـ ا	زا	تـ	،
bi	+	wa	xa	Fa:	ʔ u L	ma	ga:	za:	Ti	،
ص ح	+	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	،
cv	+	cv	cv	cvv X	cvc	cv	cvv	cvv X	cv	،

٢٣- يكتم أشكالَه

ىـَـك	تـُ	مـُ	+ أ ش	كـ ا	لـَ	هـُ
j a k	Tu	m u	ʔ ء +	ka:	La	hu
ص ح ص	ص ح	ص ح	+ ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح
cvc X	cv	cv	cvc+	cvv X	cv	cv

في أرسالٍ خيطيةٍ ،

+ فـ ى	أر	س ا	لـِـن	+ خـَـ ى	طـِـ ى	ىَ	تـِـن	،
Fi:+	ʔr	sa:	Lin	+xaj:	Tia:	ja	Tin	،
+ ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	+ ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	،
cvv+	cvc	cvv X	cvc	cvc+	cvc	cv X	cvc	،

أســود

أس	و ـ	د ـ
? s	w a	d a
ص ح ص	ص ح	ص ح
cvc	cv	cv

٢٤- ورمادياً وبين بين ،

و ـ	ر ـ	م ا	دى	ى ـ ن	+ و ـ	ب ـ ى	ن ـ	ب ـ ى	ن ـ
wa	ra	ma:	di:	jan	wa+	baj	na	baj	na
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	+ ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvv	cvv	cvc	cv+	cvc	cv	cvc	cv

أشقــرَ و أشهلَ وأصهب ،

+ أش	+ ق ـ	ر ـ	و ـ	أش	هـ ـ	ل ـ	+ و ـ	أص	هـ ـ	ب ـ
? ؤ	qa +	ra	wa	? ؤ	ha	L a	wa+	?a	ha	ba
+ص ح ص	+ ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	+ ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cvc	cv	cv	cvc	cv	cv	cv	cv+	cvc	cv	cv

٢٥- ولا يعلن عن حضوره فى

و ـ	ل ا	ى ـُ ع	ل ـ	ن ـُ	+ ع ـ ن	+ ح ـُ	ض و	ر ـ	هـ ـ	+ ف ى
wa	L a:	ju ؟	L i	n u	? a n+	hu+	du:	ri	hi	Fi:+
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	+ ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	+ ص ح ح
cv	cvv	cvc	cv	cv	cvc+	cv+	cvv	cv	cv	cvv+

عـرق الرسامين والنحاتين

ع ـ	ر ـ	ق ـ ر	ر ـ س	س ا	م ى	ن ـ	و ـ ن	ن ـ ح	ح ا	ت ى	ن ـ
? a	r a	qi٢	ras	sa:	mi:	na	wan	ع ـ ħ	ħ a:	Ti:	na
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح
cv	cv	cvc	cvc	cvv	cvv	cv	cvc	cvc	cvv	cvv	cv

٢٦- وهو الموكل فى توالى

و ـ	هـ و	و ـ ل	م ـُ	و ـ ك	ك ـَ	ل ـُ	+ ف ى	ت ـَ	وا
wa	hu:	waL	mu	wak	ka	Lu	Fi+	Ta	wa:
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cv	cvv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv+	cv	cvv

الدهـور بنقـل الأهرامات

ل ـِ د	د ـُ	هـ و	ر ـِ	ب ـِ	ن ـَ ق	ل ـ ل	أ هـ	را	م ا	ت ـ
Lid	du	hu:	ri	bi	naq	LiL	ʔ h	ra:	ma:	Ti
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح
cvc	cv	cv	cv	cv	cvc	cvc	cvc	cvv	cvv	cv

٢٧- ورمادِ المومياوات و أقواس

و ـَ	ر ـَ	م ا	د ـ ل	م ـُ م	ى ا	و ا	ت ـ	و ـَ	أ ق	و ا
wa	ra	ma:	diL	mu:m	ja:	wa:	Ti	wa:	ʔ a	wa:
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح
cv	cv	cvv	cvc	cvc	cvv	cvv	cv	cv	cvc	cvv

النصر و هياكلِ الـ

س ـ ن	ن ـَ ص	ر ـِ	+ و ـَ	هـ ـَ	ى ا	ك ـ	ل ـ ل
sin	nas	ri	wa+	ha	ja:	k i	LiL
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cvc	cv	cv+	cv	cvv	cv	cvc

٢٨- حضارات - ذرة ذرة -

ح ـَ	ض ا	را	ت ـ	ذ ـَ ر	ر ـَ	ت ـَ ن	+ ذ ـَ ر	ر ـَ	ت ـَ ن
ħ a	da:	ra:	Ti	ð ar	ra	Tan	ð ar +	ra	Tan
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv	cv	cvv	cv	cv	cv	cvc	cvc+	cv	cvc

إلى خلاء الشكل

ء ـ	ل ا	+ خ ـَ	ل ا	ء ـِ ش	ش ـَ ك	ل ـ
ʔ i	La:	xa+	La:	ʃ i ʔ	ʃ ak	Li
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cvv	cv+	cvv	cvc	cvc	cv

٢٩- وأبدية الفراغ المنبسط

و ـَ	ء ـَ	ب ـَ	دى	ى ـَ	ت ـ ل	ف ـَ	را	غ ـ ل	م ـُ ن
wa	ʔa	ba	d i	ja	TiL	Fa	ra:	ɣ iL	mun
ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cvc

الذى تعود إليه

ب ـَ	س ـ	ط ـ ل	ل ـَ	ذى	ت ـَ	ع و	د ـُ	ء ـ	ل ـَ ى	هـ ـ		
ba	si	TiL	La	ðˤi:	Ta	u:ɾ	du	ʔi	Laj	hi		
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح		
cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cvv	cv	cv	cvc	cv		
			x			x			x			

٣٠- التراكيبُ ونضالاتُ المعانى

ء ـ ت	ت ـَ	را	ك ى	ب ـُ	+ و ـ	ن ـ	ص ا	ل ا	ت ـُ ل	م ـ	ع ا	
ʔaT	Ta	ra:	ki:	bu	wa+	ni	da:	La:	TuL	ma	ʕa:	
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cv+	cv	cvv	cvv	cvc	cv	cvv	
			x				x				x	

من مستنبت الكون في الحروف ٠٠)

ن ى	م ـِ ن	م ـُ س	ت ـَ ن	ب ـَ	ت ـِ ل	ك و	ن ـ	ف ـِ ل	ح ـُ	رو	ف ـ ٠٠)	
ni:	min	mus	Tan	ba	TiL	kw	ni	FiL	ħu	ru:	(٠٠ Fi	
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	
cvv	cvc	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cvv	cv	
						x				x		

٣١- هى انتثرتْ من ملامحها

هـ ى	ى ـَ ن	ت ـَ	ث ـَ	ر ـَ ت	م ـ ن	م ـَ	ل ا	م ـ	ح ـ	هـ ا	،	
hi:	jan	Ta	θa	rat	min	ma	La:	mi	ħi	ha:	،	
ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ،	
cvv	cvc	cv	cv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv		
			x						x			

٣٢- أنت قيدَ الذارعين هل

أن	ت ـ	+ ق ـ ى	د ـ ذ	ذ ـ	ر ا	ع ـ ى	ن ـ +	هـ ـ ل				
ʔn	Ta	qaj+	da ðˤ	ðˤi	ra:	ʔaj	ni +	haL				
ص ح ص	ص ح	+ ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح +	ص ح ص				
cvc	cv	cvc+	cvc	cv	cvv	cvc	cv +	cvc				
ضمة		علّ		هذا		الجنون						

ض ـ م ـ	م ـ	ت ـُ ن	ع ـ ل	ل ـ	+ هـ ا	ذ ـ ج	ج ـُ	ن و	ن ـ			
dama	ma	Tun	ʔa	La	ha:+	ðˤag	gu	nu:	na			
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح			
cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cvv	cvc+	cvc	cvv	cv			
	x		x					x				

٣٣- من الوجد يكشف بين

م ـ	ن ـ ل	و ـ ج	د ـ	+ ي ـ ك	ش ـ	ف ـ	+ ب ـ ي	ن ـ ل	هـ ـ
mi	naL	wag	di	jak+	ʃ i	Fu	baj+	naL	ha
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cvc	cvc	cv	cvc+	cv	cv	cvc+	cvc	cv

الهلاوس والفزع المنتشى

ل ا	و ـ	س ـ	و ـ ل	ف ـ	ز ـ	ع ـ ل	م ـ ن	ت ـ	ش ي
La:	wi	si	waL	Fa	z a	ʔ iL	mun	Ta	ʃ i:
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cvv	cv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cvc	cv	cvv

٣٤- بالنبوءات والوهم عن

ب ـ ن	ن ـ	ب و	ء ا	ت ـ	+ و ـ ل	و ـ هـ	+ م ـ	ع ـ ن
ben	nu	bu:	ʔ a :	Ti	+waL	wah	+ me	ʔ an
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح +	ص ح ص
cvc	cv	cvv	cvv	cv	+cvc	cvc	+ cv	cvc

مسرب النمل حتى

+ م ـ س	ر ـ	ب ـ ن	ن ـ م	ل ـ	+ ح ـ ت	ت ا
mas+	ra	ben	nam	La	*h* a'T+	Ta:
+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح ح
cvc+	cv	cvc	cvc	cv	cvc+	cvv

٣٥- قراه البعيدة في ليلة

ق ـ	ر ا	هـ ـ ل	ب ـ	ع ي	د ـ	ت ـ	+ ف ـ ي	ل ـ ي	ل ـ	ت ـ ر
qu	ra:	huL	ba	ʔ i:	da	Ti	+Fi:	Laj	La	Tir
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv	cvv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv+	cvc	cv	cvc

الروح والجسد المتآكل

رو	ح ـ	+ و ـ ج	ج ـ	س ـ	د ـ ل	م ـ	ت ـ	ء ا	ك ـ	ل ـ
ru:	+ ħ i	wag +	ga	sa	diL	mu	Ta	ʔ a:	ki	Li
ص ح ح	ص ح	+ ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cvv	cv	cvc +	cv	cv	cvc	cv	cv	cvv	cv	cv

و النظرة المبتة !!

+ و ـَ ن	ن ـَ ظ	ر ـَ	ت ـ ل	م ـ ى	ى ـَ	ت ـ ة
wan+	na ð	ra	TiL	maj	i : i	Ta
+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvc+	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv

٣٦- هي التمّ منها الرفـات

هـ ى	ى ـ ل	ت ـ م	م ـ	+م ـ ن	هـ ـ ر	ر ـُ	ف ـا	ت ـُ
hi:	jaL	Tam	ma	min+	har	ru	Fa:	Tu
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvv	cvc	cvc	cv	cvc+	cvc	cv	cvv	cv

و قد نفضتْ عن جوارحها

و ـ	ق ـَ د	ن ـَ	ف ـَ	ض ـ ت	+ ع ـ ن	+ ج ـَ	و ا	ر ـ	ح ـ	هـ ا
wa	qad	n a	Fa	daT	ʕ an+	ga+	wa:	Ri	ħ i	ha:
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 ح ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cvc+	cv+	cvv	cv	cv	cvv

٣٧- وممالك عشاقها كلّ

و ـ	م ـَ	م ا	ل ـَ	ك ـِ	+ع ـُ ش	ش ا	ق ـ	هـ ا	+ك ـُ ل	ل ـَ
wa	ma	ma:	Le	ki	ʕ u ʃ+	ʃa:	qi	ha:	kuL+	La
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvv	cv	cv	cvc+	cvv	cv	cvv	cvc+	cv

ما خلّفوا من صدى قُبلِ

م ا	+	خ ـ ل	ل ـَ	ف و	+ م ـ ن	+ ص ـَ	د ا	+ ق ـُ	ب ـَ	ل ـ ن
ma:	+	xaL	La	Fu:	min+	Sa+	da:	qu+	ba	Lin
ص ح ح	+	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	+ ص ح	ص ح ح	+ص ح	ص ح	ص ح ص
cvv	+	cvc	cv	cvv	cvc+	cv+	cvv	cv+	cv	cvc

٣٨- وارتشافاتِ ريقِ ولمسةِ

و ـ ر	ت ـِ	ش ا	ف ا	ت ـ	+ ر ى	ق ـ ن	+ و ـَ	ل ـ م	س ـ	ت ـِ
war	Ti	ʃa:	Fa:	Ti	ri:+	qin	wa+	Lam	sa	Ti
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	+ ص ح ح	ص ح ص	+ ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvv+	cvc	cv+	cvc	cv	cv

جمرِ على كحلِ نهدين ..

ج ـ م	ر ـ ن	+ ع ـ	ل ا	+ ك ـُ ح	ل ـ	+ ن ـ هـ	د ـ ى ن
g a m	rin	ʕ a+	La:	ku ħ +	Li	nah+	dajn
ص ح ص	ص ح ص	+ ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص ص
cvc	cvc	cv+	cvv	cvc+	cv	cvc+	cvcc

٣٩- عشاقها لم يكونوا ،

ع ـُ ش	ش ا	ق ـُ	هـ ا	+ ل ـ م	+ ى ـ	ك و	ن و	،
ʕu	ʃa:	qu	ha:	Lam+	ja+	ku:	nu:	،
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	+ ص ح	ص ح ح	ص ح ح	،
cvc	cvv	cv	cvv	+cvc	cv+	cvv	cvv	،

٤٠- و لا فُرعُها لانَ

و ـَ	ل ا	ف ـَ ر	ع ـُ	هـ ا	+ ل ا	ن ـَ	
wa	La:	Far	ʕu	ha:	La:+	na	
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	+ص ح ح	ص ح	
cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv+	cv	

تحت الندى والدموع

+ت ـَ ح	ت ـَ ن	ن ـَ	د ا	+ و ـ د	د ـُ	م و	ع ـ	،
Taħ+	Tan	n a	da:	wad+	du	mu:	ʕi	،
+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	،
cvc+	cvc	cv	cvv	+cvc	cv	cvv	cv	،

٤١- و لا عُشْبُها ابتلّ

و ـ	ل ا	ع ـُ ش	ب ـُ	هـ ـ ب	ت ـ ل	ل ـ	
wa	La:	ʕuʃ	bu	hab	TaL	La	
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	
cv	cvv	cvc	cv	cvc	cvc	cv	

٤٢- و الزهر لم يرتعد بين

و ـَ ز	ز ـَ هـ	ر ـُ	+ ل ـَ م	+ ى ـَ ر	ت ـَ	ع ـ د	+ب ـَ ى	ن ـ
waz	zah	ru	Lam+	jar+	Ta	ʕid	bij+	na
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص	ص ح
cvc	cvc	cv	+cvc	+cvc	cv	cvc	cvc+	cv

أكمامه النحل مُلْهَمُ

+ أ ـَ ك	م ا	م ـِ	هـ ـِ	م ـُ ل	هـ ـَ	م ـُ ن	ن ـَ ح	ل ـِ	،
ʔak+	ma:	mi	hi	muL	ha	mun	naħ	Li	،
+ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	،
cvc+	cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cv	،

٤٣- عشاقها لم يكونوا

ع ـُ ش	ش ا	ق ـُ	هـ ا	+ ل ـَ م	+ ى ـَ	ك و	ن و
ʔu ك	a: ك	qu	ha:	Lam+	ja+	ku:	nu:
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	+ ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cvc	cvv	cv	cvv	cvc+	cv+	cvv	cvv
		×				×	

٤٤ ومجدُ احتراقاتهم لم

و ـَ	م ـَ ج	د ـُ ح	ت ـ	را	ق ا	ت ـ	هـ ـم	+ل ـَ م
wa	mag	du ħ	Ti	ra:	qa:	Ti	him	Lam+
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص
cv	cvc	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cvc+
						×		×

يكن غيرَ محض زجاج

+ ى ـ	ك ـُ ن	غ ـ ى	ر ـ	+ م ـ ح	ض ـ	+ ز ـُ	ج ا	ج ـ ن
ja+	kun	ɣ aj	ra	ma ħ+	di	zu+	ga:	gin
+ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cv+	cvc	cvc	cv	cvc+	cv	cv+	cvv	cvc
×		×		×			×	

تشعشع

+ ت ـُ	ش ـَ ع	ش ـ	ع ـُ
Tu+	ʔ a ك	i ك	ʔ u
+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cv+	cvc	cv	cv
		×	

٤٥- نظرتُها عبره ،

ن ـَ ظ	ر ـَ	ت ـُ	هـ ا	+ ع ـَ ب	ر ـَ	هـ ـُ	،
ðˤ na	ra	Tu	ha:	ʔ ab+	r a	h u	،
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	،
cvc	cv	cv	cvv	cvc+	cv	cv	،
		×			×		

٤٦- أنتَ قَيْدَ الذراعين

أن	ت ـ	+ ق ـ ى	د ـ ذ	ذ ـ	ر ا	ع ـ ى	ن ـ
ʔn	Ta	qaj+	daz	zi	ra:	ʔ aj	ni
ص ح ص	ص ص	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cv	cvc+	cvc	cv	cvv	cvc	cv
×						×	

سانحةُ تدّريك

+ س ا	ن ـ	ح ـَ	ت ـُن	ت ـَد	د ـ	ر ى	ك ـ
sa:+	ni	ha	Tun	Tad	da	r i :	ka
+ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvv+	cv	cv	cvc	cvc	cv	cvv	cv

٤٧- وأخرى تعرّيكَ ، والنمل

و ـَ	أ ـُ خ	ر ا	+ ت ـُ	ع ـَر	ر ى	ك ـ	، +و ـَن	ن ـ م	ل ـُ
wa	ʔux	ra:	Tu+	ʔar	ri:	ka	w an+،	nam	Lu
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cvc	cvv	cv+	cvc	cvv	cv	cvc+،	cvc	cv

يكتب عُرْيكَ

+ ى ـ ك	ت ـُ	ب ـُ	+ ع ـُر	ى ـَ	ك ـَ
jak+	Tu	bu	ʔur+	ja	ka
+ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح
cvc+	cv	cv	cvc+	cv	cv

٤٨- أنت تَقَرَّيْتَ نبرته

أن	ت ـَ	+ ت ـَ	ق ـَر	ر ـَ ى	ت ـَ + ن ـَب	ر ـَ	ت ـَ	هـ ـُ
ʔn	Ta	Ta+	qar	raj	nab + Ta	ra	Ta	hu
ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص + ص ح	ص ح	ص ح	ص ح
cvc	cv	cv+	cvc	cvc	cvc + cv	cv	cv	cv

وخطوطَ اندياحاته

+و ـَ	خ ـُ	ط و	ط ـَن	دى	ى ا	ح ا	ت ـ	هـ ـ
wa+	xu	Tu:	Tan	di:	ja:	ha:	li	hi
+ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cv	cvv	cvc	cvv	cvv	cvv	cv	cv

٤٩- (نِقاطُ من الأحبار الـ

ن ـ	ق ا	ط ـُن	+ م ـ	ن ـَل	أ ح	ب ا	ر ـ ل
ni	qa:	Tun	mi+	naL	ʔ ħ	ba:	riL
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص
cv	cvv	cvc	cv+	cvc	cvc	cvv	cvc

كونية المتسربة

ك ـ و	ن ى	ى ـ	ت ـ ل	م ـُ	ت ـ	س ـ ر	ر ـ	ب ـ	ت ـ
kaw	ni:	ja	TiL	mu	Ta	sar	ri	ba	Ti
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح
cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv ×	cv	cv

٥٠- بين سطور الكائنات

ب ـ ى	ن ـ	+ س ـُ	ط و	ر ـ ل	ك ـ	ء ـ	ن ا	ت ـ + و ـ
baj	na	su+	Tu:	riL	ka	ʔi	na:	wa + Ti
ص ح ص	ص ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح + ص ح
cvc ×	cv	cv+	cvv	cvc	cv	cv	cvv ×	cv + cv

متون الخلائق

م ـُ	ت و	ن ـ ل	خ ـَ	ل ا	ء ـ	ق ـ
mu	Tu:	niL	xa	La:	ʔi	qi
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvv	cvc	cv	cvv	cv ×	cv

٥١- تَهَبُ غيرَ المكتوب

ت ـَ	هـ ـَ	ب ـُ	+ غ ـَ ى	ر ـَ ل	م ـ ك	ت و	ب ـ
Ta	ha	bu	Yaj+	raL	mak	Tu:	bi
ص ح	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cv ×	cv	cv	cvc+	cvc	cvc	cvv ×	cv

شفافية الانتقال

ش ـَ	ف ا	ف ـ	ى ـَ	ت ـَ ل	ء ـ ن	ت ـ	ق ا	ل ـ
ʔa	Fa:	Fi	ja	TaL	ʔin	Ti	qa:	Li
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cvv	cv	cv	cvc	cvc	cv	cvv ×	cv

إلى أجناس النطق ،

ء ـ	ل ا	+ ء ـ ج	ن ا	س ـ ن	ن ـُ ط	ق ـ
ʔi	La:	ʔag +	na:	sin	nuT	qi
ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cvv	cvc+	cvv	cvc	cvc ×	cv

٥٢- تزيدُ و تنقص أقل

ت ـَ	ز ى	د ـُ	+و ـَ	ت ـَ ن	ق ـُ	ص ـُ	+ ء ـَ	ق ـَ ل	ل ـَ ل	ق ـَ
Ta	zi:	du	wa+	Tan	qu	su	ʔ a+	qaL	LaL	qa
ص ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cvv	cv	cv+	cvc	cv	cv	cv+	cvc	cvc	cv

القليل فتدب عواصف الـ

ل ى	ل ـ	+ ف ـَ	ت ـَ	د ـُ ب	ب ـُ	+ ع ـ	و ا	ص ـ	ف ـُ ل
Li:	Li	Fa +	Ta	dub	bu	ʔ a +	wa:	ṣ i	FuL
ص ح ح	ص ح	+ ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cv	cv +	cv	cvc	cv	cv+	cvv	cv	cvc

٥٣- ممكنات في كل شيء ،

م ـُ م	ك ـِ	ن ا	ت ـِ + ف ى	ك ـُ ل	ل ـِ	ش ـَ ى	ء ـِ	،
mum	ki	na:	Fi: + Ti	kuL	Li	ʃaj	ʔ i n	،
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح + ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	،
cvc	cv	cvv	cvv + cv	cvc	cv	cvc	cvc	،

٥٤- واختلاسات مرحةٌ

و ـ خ	ت ـ	ل ا	س ا	ت ـُ ن	+م ـ	ر ـ	ح ـ	ت ـُ ن
wax	Ti	La:	sa:	Tun	ma+	ri	ħ a	Tun
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	+ ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cv	cvv	cvv	cvc	cv+	cv	cv	cvc

و تفككاتُ

+و ـَ	ت ـَ	ف ـَ ك	ك ـُ	ك ا	ت ـُ
wa+	Ta	Fak	ku	ka:	Tu
+ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv+	cv	cvc	cv	cvv	cv

إراداتٍ تنقلُ الـ

ء ـ	را	دا	ت ـ ن	+ ت ـَ ن	ق ـُ	ل ـُ ل
i ،	ra:	da:	Tin	Tan+	qu	LuL
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	+ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cv	cvv	cvv	cvc	cvc+	cv	cvc

٥٥- قبلةَ قِبْلَةُ و الجسد

ق ـُ ب	ل ـ	ت ـ	+ ق ـ ت	ل ـ	ت ـ ن	+ و ـ ج	ج ـ	س ـ	د ـ
qub	La	Ta	qiT+	La	Tan	wag+	ga	sa	da
ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح
cvc	cv	cv	cvc+	cv	cvc	cvc+	cv	cv	cv

حشداً وتفتحَ الرعيَّةِ

ح ـ ش	د ـ ن	+و ـ	ت ـ	ف ـ ت	ت ـُ	ح ـ ر	ر ـ	ع ى	ى ـ	ت ـ
ħ a ʔ	dan	wa+	Ta	FaT+	Tu	ħar	ra	ʔ i:	ja	Ta
ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cvc	cvc	cv+	cv	cvc+	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

٥٦- تقيُّحَ الرغبةِ والغدر

ت ـ	ق ـ ى	ى ـُ	ح ـ ر	ر ـ غ	ب ـ	ت ـ	+و ـ ل	غ ـ د	ر ـ
Ta	qaj	ju	ħar	raɣ	ba	Ti	waL+	ɣad	ri
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cv	cvc+	cvc	cv

عذراً

+ ع ـُ ذ	ر ـ ن
+ ʔ u ʔ	ran
+ص ح ص	ص ح ص
cvc+	cvc

٥٧- وتلتفُّ جموعها ببصيرة

و ـ	ت ـَ ل	ت ـَ ف	ف ـُ	+ ج ـُ	م و	ع ـُ	هـ ا	+ ب ـ	ب ـِ	ص ى
wa	TaL	TaF	Fu	+gu	mu:	ʔ u	ha:	bi+	ba	ṣ i:
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	cvc	cvc	cv	cv+	cvv	cv	cvv	cv+	cv	cvv

الزلزال واشتباهات الـ

ر ـ	ت ـ ل	ز ـ ل	ز ا	ل ـ + و ـ ش	ت ـ	ب ـ	هـ ا	ت ـ ل
ra	TiL	ziL	za:	Li + wa ʃ	Ti	ba	ha:	TiL
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح + ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص
cv	cvc	cvc	cvv	cv + cvc	cv	cvv	cvv	cvc

٥٨- مسالك في الممالك

م ـ	س ا	ل ـ	ك +	ف ـ ل	م ـ	م ا	ل ـ	ك ـ
ma	sa:	Li	+ki	FiL	ma	ma:	Li	ki
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح +	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvv	cv	+cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

فتستبدل		مواقع				الـ
+فـ ـَ	تـ ـَس	تـ ـَب	دـ	لـ ـُ + ـُ مـ	وا	قـ	عـ ـُل
Fa+	Tas	Tab	di	Lu + ma	wa:	qi	ʔ iL
+ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح + ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cv+	cvc	cvc	cv	cv + cv	cvv	cv	cvc

٥٩- أصوات في عماء الحلوق :

ءـ ـَص	وا	تـ ـِ	+ف ى	+عـ ـَ	مـ ا	ءـ ـل	حـ ـُ	ل و	قـ
as+	wa:	Ti	Fi:+	ʕa+	ma:	ʔiL	ħu	Lu:	qi
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	+ص ح ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc	cvv	cv	cvv+	cv+	cvv	cvc	cv	cvv	cv

٦٠- عُتل" علّة وجيشن"

عـ ـُ	تـ ـُل	لـ ـُن	+عـ ـل	لـ ـَ	تـ ـُن	+وـ ـَ	جـ ـَى	شـ ـُن
ʔu	TuL	Lun	ʔaL+	La	Tun	wa+	gaj	un ـٍ
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص	ص ح ص
cv	cvc	cvc	cvc+	cv	cvc	cv+	cvc	cvc

شجيً ورحيق" حريق"

+شـ ـَ	جـ ـَن	+ وـ ـَ	رـ	حـ ى	قـ ـُن	+ حـ ـَ	رى	قـ ـُن
+a ـٍ	gan	wa +	ra	Fi:	gun	ʕa+	ri:	qun
+ص ح	ص ح ص	ص ح + ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	+ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cv+	cvc	cv + cv	cv	cvv	cvc	cv+	cvv	cvc

٦١- وشعب" شغب" يَلْحَسُ

وـ ـَ	شـ ـَع	بـ ـُن	+شـ ـَ	غـ ـَ	بـ ـُن	+ى ـَل	حـ ـَ	سـ ـُ
wa	ʃa ـٍ ؟	bun	+a ـٍ	ɣa لا	bun	jaL+	ħ a	su
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح
cv	cvc	cvc	cv+	cv	cvc	cvc+	cv	cv

ما يَسْلَحُ في لذة

+م ا	+ى ـَس	لـ ـَ	حـ ـُ	+فـ ى	+لـ ـَذ	ذـ ـَ	تـ ـِن
ma:+	jas+	La	u	Fi:+	La	a	Tin
+ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvv+	cvc+	cv	cv	cvv+	cvc+	cv	cvc

٦٢- مُذِلَةٍ ولو ترى إذ

م ـُ ذ ـ ل ل ـ ت ـ ن +و ـ ل ـ و +ت ـ ر ا +ء ـ ذ
mu iL La Tin wa+ Law Ta+ ra: ʔ i ð

ص ح ص ح ص ح ص ح ص +ص ح ص ح +ص ح ص ح
cv cvc cv cvc cv+ cvc cv+ cvv cvc+

فزعوا فلا فوْتَ

+ف ـ ز ـ ع و +ف ـ ل ا + ف ـ و ت
Fa+ za ʔ u: Fa+ La: FawT+

+ص ح ص ح ص ح ص ح +ص ح ص ح ص ح
cv+ cv cvv cv+ cvv cvcc+

عشق الفراشَ أشفاراً

ع ـ ش ق ـ ل ف ـ ر ا ش ـ + ء ـ ش ف ا ر ـ ن
ʔ i ʔ qiL Fi ra: ʔ i ʔ a Fa: ran

ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ح +ص ح ص ص ح ص ح ص
cvc cvc cv cvv cv cvc+ cv cvc cv

٦٤- والبكْرَ العَوانَ كرباً و

و ـَ ل ب ـ ك ر ـَ ل ع ـَ و ا ن ـَ + ك ـَ ر ب ـَ ن +و ـَ
waL bik raL ʔ a wa: na kar+ ban wa+

ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح +ص ح
cvc cvc cvc cv cvv cv cv cvc+ cvc cv+

نواعِيَ يندبن

ن ـ و ا ع ى ى ا + ى ـ ن د ـُ ب ن ـ
na wa: ʔ i: ja: jan+ dub na

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح +ص ح ص ح ص ح ص ح
cv cvv cvv cvv cvv + cvc cvc cv

٦٥- أسفاراً ترسفُ من

ء ـَ س ف ا ر ـَ ن + ت ـ ر س ـُ ف ـُ + م ـ ن
ʔ as Fa: ran Tar+ su Fu + min

ص ح ص ص ح ص ص ح ص +ص ح ص ص ح + ص ح ص
cvc cvv cvc cvc+ cv cv + cvc

قيدِ الى قوادةٍ

+ق ـ ى د ـ ن + ء ـ ل ا + ق ـُ و ا د ـَ ت ـ ن
qaj+ din ʔ i+ La: qu+ wa: da Tin

+ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح +ص ح ص ح ص ح ص ح
cvc+ cvc cv cvv cv+ cvv cv cvc

٦٦- ولا ملجأ فملائذُ النمل

و ـ	ل ا	م ـَ ـل	ج ـ	ء ـ	+ف ـ	م ـ	ل ا	ء ـ	ذ ـُ ـن
wa	La:	maL	ga	ʔa	Fa+	ma	La:	ʔi	ðun
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cv	cvv	cvv	cv	cv	cv+	cv	cvv	cv	cvc

أكرمُ على نفسه

ن ـَ م	ل ـِ	ء ـَ ك	ر ـَ	م ـُ	+ ع ـَ	ل ا	ن ـ ف	س ـِ	هـ ـِ
nam	Li	ʔak	ra	mu	ʔa+	La:	naF	si	hi
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cvc	cv	cvc	cv	cv	cv+	cvv	cvc	cv	cv

٦٧- من عماءات الإمعات الجيف

م ـِن	+ ع ـَ	م ا	ءَا	ت ـِ ـل	+ ء ـِ ـم	م ـَ	ع ا	ت ـِ ـج	ج ى	ف ـِ
min	ʔa+	ma:	ʔa:	TiL	ʔim+	ma	ʔa:	Tig	gi:	Fi
ص ح ص	+ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cvc	cv+	cvv	cvv	cvc	cvc+	cv	cvv	cvc	cvc	cv

٦٨- بعد أن أشتوا

- ب ـَ ع	د ـَ +	ء ـَ ن	+ ء ـَ ش	ت و
ba ʔ-	da +	ʔan	ʔaʃ	Tu:
-ص ح ص	ص ح +	ص ح ص	+ص ح ص	ص ح ح
cvc-	cv +	cvc	cvc+	cvv

بجراد الكذب و هلكوا

+ب ـ	ج ـَ	ر ا	د ـِ ـل	ك ـ	ذ ـ	ب ـ +	و ـ	هـ ـ	ل ـ	ك و
bi+	ga	ra:	diL	ka	ði	bi +	wa	ha	La	ku:
+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح + ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv+	cv	cvv	cvc	cv	cv	cv + cv	cv	cv	cv	cvv

٦٩- بالرعاف وتبدّدوا

ب ـ ر	ر ـُ	ع ا	ف ـ	+ و ـ	ت ـ	ب ـ د	د ـَ	د و	+ ت ـُ
bir	ru	ʔa:	Fi	wa+	Ta	bad	da	du:	Tu+
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	+ص ح
cvc	cv	cvv	cv	cv+	cv	cvc	cv	cvv	cv+

ترابا في أحذية الأمم –

ر ا	ب ـَ ن	+ف ى	+ء ـَ ح	ذ ـِ	ى ـَ	ت ـِ ل	ء ـُ	م ـَ	م ـِ
ra:	ban	Fi:+	ʔa ħ+	ðˤ i	ja	TiL	ʔu	ma	mi
ص ح ح	ص ح ص	+ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح
cvv	cvc	cvv+	cvc+	cv	cv	cvc	cv	cv	cv
x		x					x		

٧٠– فهى الموكلة

ف ـَ	هـ ى	ى ـَ ل	م ـُ	و ـَ ك	ك ـَ	ل ـَ	ت ـُ
Fa	hi:	jaL	mu	wak	ka	La	Tu
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح
cv	cvv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cv
					x		

بأسرار الأرض و غيوب الـ

+ب ـ	ء ـَ س	را	ر ـ ل	ء ـَ ر	ض ـ	+و ـَ	غ ـ	ى و	ب ـِ ظ
bi+	ʔas	ra:	riL	ʔar	di	wa+	ɣ i	ju:	biL
+ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cv+	cvc	cvv	cvc	cvc	cv	cv+	cv	cvv	cvc
		x		x				x	

٧١– ظلمة وباطل الليل

ظ ـُ ل	م ـ	ت ـ	+و ـ	ب ا	ط ـِ	ل ـ ل	ل ـ ى	ل ـ
ðˤ uL	ma	Ti	wa+	ba:	Ti	LiL	Lij	Li
ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص
cvc	cv	cv	cv+	cvv	cv	cvc	cvc	cv
	x						x	

والنهار)

+و ـَ ن	ن ـَ	هـ ا ر)
wan+	na	ha:r
+ص ح ص	ص ح	ص ح ح ص
cvc+	cv	cvvc
	x	

٧٢– أنت تهوى على ركبتيك

ء ـَ ن	ت ـَ +	ت ـَ هـ	و ى	+ع ـَ	ل ا+	ر ـُ ك	ب ـَ	ت ـَ ى	ك ـَ
an و	+Ta	Tah	wi:	ʕa+	+La:	ruk	ba	Taj	ka
ص ح ص	ص ح +	ص ح ص	ص ح ح	+ص ح	ص ح ح+	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	+cv	cvc	cvv	cv+	+cvv	cvc	cv	cvc	cv
x		x		x				x	

نداء دمٍ واتكاء

+ ن ـ	د ا	ء ـَ	د ـَ	م ـ ن	+ و ـَ ت	ت ـِ	ك ا	ء ـَ
ni+	da:	ʔa	da	min	waT+	Ti	ka:	ʔa
+ ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	+ ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv+	cvv	cv	cvc	cv	cvc+	cvv	cv	cvv
	×						×	

خرابٍ على بعضه

+ خ ـَ	ر ا	ب ـِ ن	+ ع ـَ	ل ا + ب ـَ ع	ض ـِ	هـ ـِ
xa+	ra:	bin	ʔa+	ba ʔ + La:	di	hi
+ ص ح	ص ح ح	ص ح ص	+ ص ح	ص ح ح + ص ح ص	ص ح	ص ح
cvc+	cvv	cvc	cv	cvv + cv	cv	cv
	×				×	

٧٣- وتهيل على الرأس

و ـَ	ت ـُ	هـ ى	ل ـُ	+ ع ـَ	ل ـَ ر	ر ـَ ء	س ـِ
wa	Tu	hi:	Lu	ʔa+	Lar	raʔ	si
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	+ ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cv	cvv	cv	cv+	cvc	cvc	cv
		×				×	

مرمدة الظن والحسرات

+ م ـَ ر	م ـَ	د ـَ	ت ـَ ظ	ظ ـَ ن	ن ـ	+	و ـَ ل	ح ـَ	س ـَ	ر ا	ت ـِ
mar+	ma	da	Ta ðˤ	ðˤ an	ni	+	waL	ħ a	sa	ra:	Ti
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc	cv	cv	cvc	cvc	cv	+	cvc	cv	cv	cvv	cv
				×						×	

٧٤- وتلطمُ وجهك من الظلمات رهبة

و ـَ	ت ـَ ل	ط ـُ	م ـُ	+ و ـَ ج	هـ ـَ	ك ـَ	+ م ـ ن
wa	Tal	Tu	ma	wag+	ha	ka	min+
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ ص ح ص	ص ح	ص ح	+ ص ح ص
cv	cvc	cv	cv	cvc+	cv	cv	cvc+
		×			×		×

+ ر ـَ هـ	ب ـَ	ت ـِ ظ	ظ ـُ	ل ـُ	م ا	ت ـِ
rah	ba	T i ðˤ	ðˤ u	Lu	ma:	Ti
+ ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ص	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc+	cv	cvc	cv	cv	cvv	cv
					×	

وأزمنةِ الدمع والأسئلة

و ـَ	ء ـَ ز	م ـِ	ن ـَ	ت ـ د	د ـَ م	ع ـِ	+و ـَ ل	ء ـَ س	ء ـِ	ل ـَ
wa	ʔa ðˤ	mi	na	Tid	dam	ʕ i:	waL+	a ʕ	ʔ i	ست
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cvc	cv	cvc+	cvc	cv	cv

٧٥- وتنظر سجادةً لم تكن

و ـ	ت ـَ ن	ظ ـُ	ر ـُ	+س ـ ج ا	د ـ	ت ـَ ن	+ل ـ م +	ت ـ	ك ـُ ن
wa	Tan	ðˤ u	ru	sig+	da	Tan	Tam+ + wa		Tan
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص + ص ح	ص ح ص	ص ح ص
cv	cvc	cv	cv	cvc+	cv	cvc	cv + cvc		cvc

تتأملها أو ترى ما

ت ـَ	ت ـَ	ء ـَ م	م ـَ	ل ـُ	هـا +	ء ـَ و	+ ت ـَ	ر ا	+ م ا
Ta	Ta	ʔam	ma	Lu	ha: +	ʔaw +	Ta+	ra:	ma:+
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح +	ص ح ص	+ص ح	ص ح ح	+ص ح ح
cv	cv	cvc	cv	cv	cvv +	cvc	cv+	cvv	cvv+

تناظر فيها من الشكل

+ت ـَ	ن ا	ظ ـَ	ر ـ	+ ف ى	هـا	+ م ـ	ن ـَ ش	ش ـ ك	ل ـ
Ta+	na:	ðˤ a	ra	Fi:+	ha:	mi+	na ʃ	ʃ ak	Li
+ ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	+ص ح ح	ص ح ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv+	cvv	cv	cv	cvv+	cvv	cv+	cvc	cvc	cv

واللون ..

+ و ـَ ل	ل ـَ و	ن ـ
w a L +	Law	ni
+ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvc+	cvv	cv

٧٦- هل كنت محض خيالِ و

هـ ـَ ل	+ ك ـُ ن	ت ـَ	+ م ـَ ح	ض ـَ	+ خ ـَ	ى ا	ل ـِ ن	+ و ـَ	ن ـَ س
haL	kun+	Ta	ma ħ +	da	xa+	ja:	ʕطت	wa+	nas
ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح ص	+ص ح	+ص ح
cvc	cvc+	cv	cvc+	cv	cv+	cvv	cvc	cv+	cvc

نسَّاجةٌ أبدعتك على

س ا	ج ـَ	ت ـُ ن	+ ء ـَ ب	د ـَ	ع ـَ ت	ك ـَ +	ع ـَ	+ ل ا
sa:	ga	Tun	ʔ ab+	da	ʕ aT	+ ka	ʕ a	La:
ص ح ح	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح+	ص ح ح	ص ح ح
cvv	cv	cvc	cvc+	cv	cvc	+ cv	cvv	cvv

٧٧- نولها واشتهتْ نقض ما

ن ـَ	و	ل ـ	هـا	+ و ـَ	ش	ت ـ	هـ ـ ت	+ ن ـ	ق	ض ـ	+ م ا
naw		Li	ha:	wa ʔ +		Ta	haT	naq+		da	ma:+
ص ح ص		ص ح	ص ح ح	+ص ح ح		ص ح	ص ح ص	+ص ح ص		ص ح	+ص ح ح
cvc		cv	cvv	cvv+		cv	cvc	cvc+		cv	cvv+
		X				X		X			X

نسجتْ فهى في نشوةٍ

+ن ـَ	س ـَ	ج ـَ ت	+ ف ـَ	هـ ـِ	ى ـَ	+ ف ى	+ ن ـَ ش	و ـَ	ت ـِ ن
na+	sa	gaT	Fa+	hi	ja	Fi:+	ŋa ʔ	wa	Tin
+ص ح	ص ح	ص ح ص	+ص ح	ص ح	ص ح	+ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv+	cv	cvc	cv+	cv	cv	cvv+	cvc+	cv	cvc
	X		X			X		X	

٧٨- من فساد العناصر ترقب

م ـِ ن	+ ف ـَ	س ا	د ـِ ل	ع ـَ	ن ا	ص ـِ	ر ـِ	+ ت ـَ ر	ق ـُ	ب ـُ
men	Fa+	sa:	diL	ʔa	na:	si	ri	Tar+	qu	bu
ص ح ص	+ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح
cvc	cv+	cvv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvc+	cv	cv
X						X			X	

وجهك تنحلُّ لحمته

+ و ـَ	ج	هـ ـَ	ك ـَ +	ت ـَ ن	ح ـَ ل	ل ـُ	+ ل ـَ ح	م ـَ	ت ـُ	هـ ـُ
wag+		ha	ka +	Tan	ħ aL	Lu	La ħ +	ma	Tu	hu
+ص ح ص		ص ح	ص ح +	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح
cvc+		cv	cv +	cvc	cvc	cv	cvc+	cv	cv	cv
		X			X			X		

وسُداهُ ؟ ا

+ و ـَ	س ـُ	د ا	هـ ـُ
+سقـ	s u	da:	hu
+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv+	cv	cvv	cv
		X	

٧٩- أم الوقت بَدْءُ انحلالٍ

ء ـَ	م ـِ ل	و ـَ ق	ت ـُ	+ ب ـَ د	ء ـُ ن	ح ـِ	ل ا	ل ـ ن
ʔa	miL	waq	Tu	bad+	ʔun	hi	La:	Lin
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cv	cvc	cvc	cv	cvc+	cvc	cv	cvv	cvc
		X					X	

بسجادة · الكون

+ ب ـِ	س ـ ج	ج ا	د ـ	ت ـِ ل	ك ـ و	ن ـ
bi+	sig	ga:	da	TiL	kaw	ni
+ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح
cv+	cvc	cvv	cv	cvv	cvc	cv
					X	

٨٠- والنمل ، بينكما دعوة

و ـَ ن	ن ـَ م	ل ـُ	+ب ـَ ى	ن ـَ	ك ـُ	م ا	+د ـَ ع	و ـَ	ت ـُ ن
wan	man	Lu	baj+	na	ku	ma:	da ʕ+	wa	Tun
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cvc	cv	cvc+	cv	cv	cvv	cvv+	cv	cvc

لامتثال الهشيم

+ل ـِ م	ت ـِ	ث ا	ل ـِ ل	هـ ـَ	ش ى	م ـِ
Lim+	Ti	ɵ ا	LiL	ha	ʃ i:	mi
+ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc+	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cv

٨١- لأقداره الفاصلة

ل ـِ	ء ـَ ق	د ا	ر ـِ	هـ ـِ ل	ف ا	ص ـِ	ل ـَ ،
Li	ʔ aq	da:	ri	hiL	Fa:	ʔ i	، La
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvc	cvv	cv	cvc	cvv	cv	cv

٨٢- وهذى الرسومُ التي

و ـَ	هـ ا	ذ ـِ ر	ر ـُ	س و	م ـُ ل	ل ـَ	ت ى
wa	ha:	ð ir	ru	su:	muL	La	Tu:
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv

نصلتْ برزخ بين موتين

+ن ـَ	ص ـَ	ل ـَ ت	+ب ـَ ر	ز ـَ	خ ـُ ن	ب ـَ ى	ن ـَ	+م ـَ و	ت ـَ ى	ن ـِ ،
na+	s a	LaT	bar+	za	xun	baj	na	maw+	Taj	ni ،
+ص ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح ،
cv+	cv	cvv	cvc+	cv	cvc	cvc	cv	cvc+	cvc	cv ،

٨٣- أم أنتما قبضة من

ء ـَ م	+ء ـَ ن	ت ـُ	م ا	+ق ـَ ب	ض ـ	ت ـُ ن	+م ـِ ن
ʔ am	ʔ an+	T u	m a:	qab+	da	Tun	min+
ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح ح	+ص ح ح	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص
cvc	cvc+	cv	cvv	cvv+	cv	cvc	cvc+
×		×			×		

زبال المواريث والعشق

+ز ـُ	ب ا	ل ـِ ل	م ـَ	و ا	ر ى	ث ـ	و ـَ ل	ع ـ ش	ق ـ
zu+	ba:	LiL	ma	wa:	ri:	θ i	waL	ʕ i ʔ	qi
+ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv+	cvv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cvc	cv
	×			×					

٨٤- والنمل يَعْتِلُها بدداً

و ـَ ن	ن ـَ م	ل ـُ	+ى ـَ ع	ت ـِ	ل ـُ	هـا	+ب ـَ	د ـَ	د ـَ ن
wan	nam	Lu	ja ʔ+	ti	Lu	ha:	ba+	da	dan
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ح ح	+ص ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cvc	cv	cvc+	cv	cv	cvv	cv+	cv	cvc
	×				×			×	

في الخراب العميمْ ؟ !

+ف ـِ ل	خ ـَ	ر ا	ب ـِ ل	ع ـَ	م ى م
FiL+	xa	ra:	biL	ʔ a	mi:m
+ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص ص
cvc+	cv	cvv	cvc	cv	cvcc
		×			×

٨٥- (تكافأتَ والسَّقَطَ الذى

ت ـ	ك ا	ف ـ ء	ت ـ	+و ـ س	س ـ	ق ـ	ط ـ ل	ل ـ	ذى
Ta	ka:	Fa ʔ	Ta	was+	sa	qa	Tal	La	ðˤ i:
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cv	cvv	cvc	cv	cvc+	cv	cv	cvc	cv	cvv
		×				×		×	

يسفى ولمْ

ى ـَ س	ف ى	+و ـَ	ل ـَ م
jas	Fi:	wa+	Lam
ص ح ص	ص ح ح	+ص ح	ص ح ص
cvc	cvv	cv+	cvc+
×		×	

٨٦- تناظر

ت ـَ	ن ا		ظ ـِ	ر ـَ ر	ر ى	ح ـَ	+ و ـَ	ل ا	+ ص ـَ ر	خ ـَ
Tu	na:		j ظِ	rur	ri:	*ḥ* a	wa+	La:	sar+	xa
ص ح	ص ح ح		ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح+	ص ح ح	ص ح ص+	ص ح
cv	cvc		cv	cvc	cvv	cv	cv+	cvv	cvc+	cv
					X					X

الريح

ولا

صرخة

لكْ

ت ـَ	ل ـَ ك
Ta	Lak
ص ح	ص ح ص
cv	cvc

٨٧- وأرسلَ

و ـَ	ء ـَ ر	س ا	ل ـُ ن	ن ـَ م	ل ـِ	+ ى ـَ	ت ـَ	ك ا	ف ـَ	ء ـُ
wa	ʔar	sa:	Lun	nam	Li	ja+	Ta	ka:	Fa	ʔu
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح+	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvc	cvv	cvc	cvc	cv	cv+	cv	cvv	cv	cv
		X		X					X	

النمل

يتكافأ

بينها

+ ب ـَ ى	ن ـَ	ه ـَ د	د ـَ م	م ـُ	و ـَ ل	خ ـَ	ط ـَ	ر ـُ
baj+	na	had	dam	mu	waL	xa	Ta	ru
ص ح ص+	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح
cvc+	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv	cv
			X			X		

الدم

والخطرُ

٨٨- تكافؤ

ت ـَ	ك ا	ف ـُ	ء ـَ ل	ك ـَ	ف ا	ف ـِ	+ و ـَ
Ta	ka:	Fu	ʔaL	ka	Fa:	Fi	wa+
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح+
cv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv+
					X		

الكفاف

و

زهادة

ز ـَ	ه ا	د ـَ	ت ـِ ش	ش ـُ	ه ـَ	داءْ
zu	ha:	da	Ti ʃ	u ʃ	ha	da: ʔ
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح ص
cv	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvvc
			X			X

الشهداءْ

٨٩- و إذ تقول نملة

و ـَ	ء ـِ ذ	+ ت ـَ	ق و	ل ـُ	+ ن ـَ م	ل ـَ	ت ـُ ن
wa	ʔi ذِ	Ta+	qu:	Lu	nam+	La	Tun
ص ح	ص ح ص	ص ح+	ص ح ح	ص ح	ص ح ص+	ص ح	ص ح ص
cv	cvc	cv+	cvv	cv	cvc+	cv	cvc
			X			X	

نكرة للنمل المعرفِ

+نـَ	كـِ	رـَ	تـَـنْ	لـِـنْ	نـَـمْ	لـِـلْ	مـُـ	عـَـرْ	رـَـ	فـِـ
na+	ki	ra	Tun	Lin	nam	LiL	mu	ʕ ar	ra	Fi
+ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cv+	cv	cv	cvc	cvc	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv
		✗			✗				✗	

بالنداء

+بـِـنْ	نـِـ	دا	ءـِـ
bin+	ni	da:	ʔi
+ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc+	cv	cvv	cv
		✗	

٩٠- والتنبيهِ والتعريفِ

وـَـتْ	تـَـنْ	بـِ ى	هـِـ	+وـَـتْ	تـَـعْ	رـِ ى	فـِـ	+فـَـ	ىـَـ
waT	Tan	bi:	hi	waT+	Ta ʕ	ri:	Fi	Fa+	ja
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	+ص ح
cvc	cvc	cvv	cv	cvc+	cvc	cvv	cv	cv+	cv
		✗				✗			

فيتعلم الجنُّ والنبى

تـَـ	عـَـلْ	لـَـ	مـُـلْ	جـِـنْ	نـُـ + وـَـنْ	نـَـ	بـِـ ى	ىـُـ
Ta	ʕ aL	La	muL	gin	nu + wan	na	bi:	ju
ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح + ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح
cv	cvc	cv	cvc	cvc	cv + cvc	cv	cvc	cv
		✗		✗			✗	

٩١- والملكُ و حشود الجند ،

وـَـلْ	مـِـ	لـِـ	كـُـ	+وـَـ	حـُـ	شـِ و	دـُـجْ	جـُـنْ	دـُـ
waL	ma	Li	Lu	wa+	ħ u	ʃ u:	dug	gun	du
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvc	cv	cv	cv	cv+	cv	cvv	cvc	cvc	cv
	✗					✗		✗	

و تمتلئُ الجماعةُ

+وـَـ	تـَـمْ	تـَـ	ثـِـ	لـُـجْ	جـَـ	مـا	عـَـ	تـُـ
wa+	Tam	Ta	θ i	Lug	ga	ma:	ʕ a	Tu
+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv+	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv
			✗				✗	

٩٢- امتثال — ضربات — القلب

ـ ء ـ م	ت ـ	ث ا	ل ـ	ـ ض ـ +	ر ـ	ب ا	ت ـ ل	ق ـ ل	ب ـ +
- ʔ im	Ti	θ a:	La	da+	ra	ba:	TiL	qaL	+ bi
ـ ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ـ ص ح +	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح +
cvc -	cv	cvv	cv	cv +	cv	cvv	cvc	cvc	+ cv
		X				X		X	

للعاشق -

ل ـ ل	ع ا	ش ـ ق -
LiL	ʔ a:	ʔ iq -
ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص -
cvc	cvv	cvc -
	X	

٩٣- أرسالاً — أرسالاً — فيُستَنقَذُونْ ٠)

أ ـ ر	س ا	ل ـ ن	ـ أ ـ ر +	س ا	ل ـ ن	ـ ف ـ +	ى ـ س	ت ـ ن	ق ـ	ذ و ن ٠)
ʔ ar	sa:	Lan	ʔ ar +	sa:	Lan	Fa +	jus	Tan	qa	u:n ð ٠)
ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص +	ص ح ح	ص ح ص	ص ح +	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص ص
cvc	cvv	cvc	cvc +	cvv	cvc	cv +	cvc	cvc	cv	cvcc ٠)
	X			X						X

٩٤- سرتْ — من — أعالى — البروق

س ـ	ر ـ ت	ـ م ـ ن +	ـ أ ـ	ع ا	ل ـ ل	ب ـ	رو	ق ـ ل
sa	raT	min +	ʔ a +	ʔ a:	LiL	bu	ru:	qiL
ص ح	ص ح ص	ـ ص ح ص +	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cv	cvc	cvc +	cv +	cvv	cvc	cv	cvv	cvc
		X		X			X	

الإشاراتُ ،

ء ـ	ش ا	ر ا	ت ـ ،
ʔ i	ʔ a:	ra:	Tu ،
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ،
cv	cvv	cvv	cv ،
		X	

٩٥- مُتَّهِمَةَ — أم — شامية — أم

م ـ ت	هـ ـ	م ـ	ت ـ ن +	ء ـ م	ش ا +	م ى	ى ـ	ت ـ ن	ء ـ م +
muT	hu	ma	Tan +	ʔ am	ʔ a: +	mi:	ja	Tan	ʔ am +
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص +	ص ح ص	ص ح ح +	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص +
cvc	cv	cv	cvc +	cvc	cvv +	cvv	cv	cvc	cvc +
		X					X		X

يمانية

+ى ـَ	م ا	ن ـِ ى	ى ـَ	ت ـَ ن + ء ـَ م
ja+	ma:	ni:	ja	Tan + ʔ am
+ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص + ص ح ص
cv+	cvv	cvc	cv	cvc + cvc
			X	X

أم

٩٦- شظايا

ش ـَ	ظ ا	ى ا	+د ـَ	م ـ ن	+ى ـ	ت ـَ	ض ـَ ف	ف ـَ	ر ـَ
a ؘ	a: ؘ	ja:	da+	min	ju+	Ta	daF	Fa	ru
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	+ص ح	ص ح ص	+ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cv	cvv	cvv	cv+	cvc	cv+	cv	cvc	cv	cv
	X		X					X	

دمِ

يَتضفَّرُ

بين الفراتين

+ب ـَ ى	ن ـَ ل	ف ـَ	ر ا
baj+	naL	Fu	ra:
+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cvc+	cvc	cv	cvv
X			

والنيل

ل ـِ	ن ى	و ـَ ن	ن ـِ	ت ـَ ى
Li	ni:	wan	ni	Taj
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv	cvv	cvc	cv	cvc
	X			X

٩٧- لا أفق إلا الصراخ الجليلْ

ل ا	+أ ـَ ف	ق ـَ	+ء ـِ ل	ل ـَ ص	ص ـُ	ر ا	خ ـُ ج	ج ـَ	ل ى لْ
La:	ʔ uF	qa	ʔ iL+	Las	su	ra:	xug	ga	Li:L
ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص ص
cvv	cvc+	cv	cvc+	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvcc
	X					X			X

٩٨- يدمدم في حُبِّكِ من

ى ـُ	د ـَ م	د ـِ	م ـُ	+ف ى	+ح ـُ	ب ـُ	ك ـِ ن	+م ـ ن
ju	dam	di	mu	Fi:+	ħ u+	bu	kin	min+
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ح	+ص ح	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص
cv	cvc	cv	cv	cvv+	cv+	cv	cvc	cvc+
		X		X		X		X

سماء تَهَدَّمُ بين

+س ـ	م ا	ء ـِ ن	ت ـ	هـ ـ د	د ـ	م ـُ	+ب ـ ى	ن ـ	+م ـ
sa+	ma:	ʔ in	Ta	had	da	mu	baj+	na	ma+
+ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	+ص ح
cv+	cvv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvc+	cv	cv+
	X				X		X		

مشارقها ومغاربها

ش ا	ر ـ	ق ـِ	هـ ا	و ـَ	م ـَ	غ ا	ر ـ	ب ـِ	هـ ا
ʃ a: ؘ	ri	qi	ha:	wa	ma	ɣ a:	ri	bi	ham
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvv	cv	cv	cvv	cv	cv	cvv	cv	cv	cvv
		X						X	

٩٩- أنت لم تحتمل

ء ـَ ن	ت ـَ +	ل ـَ م	+ ت ـَ ح	ت ـَ	م ـ ل
? an	+ Ta	Lan	+ Ta ħ	Ta	miL
ص ح ص	ص ح +	ص ح ص	+ ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvc	+ cvc	cvc	cvc +	cv	cvc
X		X		X	

١٠٠- و هي لم تحتمل

و ـ	هـ ى	ى ا +	ل ـَ م	+ ت ـَ ح	ت ـَ	م ـ ل
wa	hi:	+ j a :	Lan	+ Ta ħ	Ta	miL
ص ح	ص ح ح	ص ح ص +	ص ح ص	+ ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv	cvv	cvc +	cvc	cvc +	cv	cvc
	X		X		X	

١٠١- كان + نملّ بلا عدد

ك ا	ن ـَ	+ ن ـَ م	ل ـَ ن	+ ب ـِ	ل ا +	ع ـَ	د ـَ	د ـِ ن
ka:	na	+ nam	Lun	+ bi	La: +	? a	da	din
ص ح ح	ص ح	+ ص ص ح	ص ح ص	+ ص ح	ص ح ح +	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cv	cvv +	cvc	cv +	cvv	cvc +	cv	cvv
X		X		X			X	

يتسلل منكَ و فيكَ ،

ى ـَ	ت ـَ	س ـَ ل	ل ـَ	ل ـُ +	م ـ ن	ك ـَ	+ و ـَ	ف ى	ك ـَ
ja	Ta	saL	La	+ Lu	min	ka	+ wa	Fi:	ka
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح +	ص ح ص	ص ح	+ ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc	cv	cvv	cv	+ cvv	cvc	cv	+ cv	cvv	cv
			X		X			X	

١٠٢- قبائله في ضراوة

ق ـَ	ب ا	ء ـِ	ل ـُ	هـ ـُ	+ ف ى	+ ض ـَ	ر ا	و ـَ	ت ـِ
qa	ba:	?i	Lu	hu	Fi: +	d a	ra:	wa	Ti
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح	+ ص ح ح	+ ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvv	cv	cv	cv	+ cvv	+ cv	cvv	cv	cv
		X			X			X	

زحمته - فككتك

+ ز ـَ ح	م ـَ	ت ـِ	هـ ـِ	+ ف ـَ	ك ـَ	ك ـَ ت	ك ـَ
za ħ +	ma	Ti	hi	Fa +	ka	kaT	ka
+ ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	+ ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc +	cv	cv	cv	cv +	cv	cvc	cv
		X				X	

١٠٣- وبينكما شهقةٌ و

و ـ	ب ـ ى	ن ـَ	ك ـُ	م ا	+ ش ـَ هـ	ق ـَ	ت ـُ ن	+ و ـ
wa	baj	na	ku	ma:	+ ah ـَ	qa	Tun	+ wa
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	+ ص ح ح	ص ح	ص ح ص	+ ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvv	cvv +	cv	cvc	cv +
			X			X		

مسافة　　دمع　　ذليل

م ـَ	س ا	ف ـَ	ت ـُ	+ د ـَ م	ع ـ ن	+ ذ ـَ	ل ى ل
ma	sa:	Fa	Tu	dam+	ʔ in	ð a+	Li:L
ص ؟	ص ح ح	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص ص
cv	cvv	cv	cv	cvc+	cvc	cv+	cvcc
		×		×			×

١٠٤- (فى البدء　　كان　　قتالها ،

ف ـ ل	ب ـ د	ء ـ	+ ك ا	ن ـ	+ق ـ	ت ـ	ل ـُ	هـ ا
FiL	bid	ʔ i	ka:+	na	qi+	Ta	Lu	ha:
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvc	cvc	cv	cvv+	cv	cv+	cv	cv	cvv
	×						×	

وفى　　البدء　　أبداً　　يكون

+ و ـَ	ف ـِ ل	ب ـِ د	ء ـِ	+ ء ـَ	ب ـَ	د ـ ن	+ ى ـ	ك و ن
wa+	FiL	bid	ʔ i	ʔ a+	ba	dan	ja+	ku:n
+ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص ص
cv+	cvc	cvc	cv	cv+	cv	cvc	cv+	cvcc
		×			×			×

١٠٥- قبيلةُ　　تستاق　　قبيلةَ ،

ق ـَ	ب ى	ل ـَ	ت ـُ ن	+ ت ـَ س	ت ا	ق ـُ	+ق ـَ	ب ـ	ل ـَ	ت ـَ ن
qa	bi:	La	Tun	Tas+	Ta:	qu	qa+	bi	La	Tan
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص	ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
cv	cvv	cv	cvc	cvc+	cvv	cv	cv+	cv	cv	cvc
		×			×				×	

لكبارها　　القتلُ

+ل ـِ	ك ـ	ب ا	ر ـِ	هـ ـَ ل	ق ـَ ت	ل ـُ
Li+	ki	ba:	ri	haL	qaT	Lu
+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv+	cv	cvv	cv	cvc	cvc	cv
		×			×	

١٠٦- ولصغارها　　أزمنةُ

و ـَ	ل ـِ	ص ـِ	غ ا	ر ـِ	هـ ا	+ء ـَ ز	م ـِ	ن ـَ	ت ـُ
wa	Li	ʔ i	ɣ a:	ri	ha:	ʔaz+	mi	na	Tu
ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح
cv	cv	cv	cvv	cv	cvv	cvc+	cv	cv	cv
				×			×		

أسرِ　　تدرب　　فيه　　على

+ء ـَ س	ر ـِ ن	+ ت ـُ	د ـَ ر	ر ـَ	ب ـُ	+ ف ى	هـ ـِ	+ع ـَ	ل ا
ʔas+	rin	Tu+	dar	ra	bu	Fa:+	hi	ʔa+	La:
+ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح ح
cvc+	cvc	cv+	cvc	cv	cv	cvv+	cv	cv+	cvv
×				×		×		×	

١٠٧- قتال

ق ـ	ت ا	ل ـ ل	ع ـ	ب و	د ى	ى ـ	ت ـ ل	م ـ ء	ج و
qi	Ta:	LiL	ʔu	bu:	di:	ja	TiL	maʔ	g u:
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv
	×				×				

العبودية — المأجورة

باستكانة — الجوع

ر ـ	ث ـ	ب ـ س	ت ـ	ك ا	ن ـ	ت ـ ل	ج و	ع ـ
ra	Ti	bis	Ti	ka:	ka	TiL	qu:	ʔi
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cvc	cvv	cv
×							×	

١٠٨- وسخرية — الأبواق

و ـ	س ـ خ	ر ى	ى ـ	ت ـ ل	ء ـ ب	و ا	ق ـ
wa	sux	ri:	ja	TiL	ʔab	wa:	qi
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cv	cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cvv	cv
			×			×	

١٠٩- وهكذا ..

و ـ	هـ ـ	ك ـ	ذا	ى ـ +	د و	ر ـ	+ م ـ غ	ز ـ	ل ـ د
wa	ha	ka	a:	ja+	du:	ru	mi+	za	Lud
ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv	cv	cv	cvv	cv+	cvv	cv	+cvc	cv	cvc
		×			×			×	

يدور — مغزل

الدم — بين — مشارقها

د ـ م	م ـ	+ب ـ ى	ن ـ + م ـ	ش ا	ر ـ	ق ـ	هـ ا
dam	mi	baj+	ma + na	a:	ri	qi	ha:
ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح + ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvc	cv	cvc+	cv + cv	cvv	cv	cv	cvv
×		×				×	

و — مغاربها

+ و ـ	م ـ	غ ا	ر ـ	ب ـ	هـ ا
wa+	ma	ɣa:	ri	bi	ha:
+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv+	cv	cvv	cv	cv	cvv
				×	

١١٠- وبين مشارقها

و ـَ	+ب ـَ ى	ن ـَ	م ـَ	ش ا	ر ـِ	ق ـِ	هـ ا
wa	baj+	na	ma	ʔa:	ri	qi	ha:
ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	cvc+	cv	cv	cvv	cv	cv	cvv
	X					X	

و مغاربها كنت تسفي

+ و ـَ	م ـَ	غ ا	ر ـِ	ب ـِ	هـ ا	+ ك ـُ ن	ت ـَ	ت ـَ س	ف ى
wa+	ma	ʁa:	ri	bi	ha:	kun+	Ta	Tas	Fiu
+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح
cv+	cv	cvv	cv	cv	cvv	cvc+	cv	cvv	cvv
				X		X		X	

١١١- جوارحك الريح ، أعضاؤك

ج ـَ	و ا	ر ـِ	ح ـُ	ك ـَ ر	ر ى	ح ـُ	+ ء ـَ ع	ض ا	ء ـُ
ga	wa:	ri	ħu	kar	ri:	ħu	+ ʔaʕ	da:	ʔu
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	+ ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cv	cvv	cv	cv	cvc	cvv	cv	+ cvc	cvv	cv
			X		X				

الرمل

ك ـ ر	ر ـ م	ل ـُ ،
kar	ram	Lu ،
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ،
cvc	cvc	cv ،
	X	

١١٢- والموتُ بوقٌ يجلجلُ ،

و ـَ ل	م ـَ و	ت ـُ	+ ب و	ق ـُ ن	+ ى ـُ	ج ـَ ل	ج ـ	ل ـُ ،
waL	maw	Tu	+bu:	qun	+ju	gaL	gi	Lu ،
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ ص ح ح	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ،
cvc	cvc	cv	+cvv	cvc	cv+	cvc	cv	cv ،
	X		X				X	

١١٣- كان الشتاء البهيم

ك ا	ن ـَ ش	ش ـِ	ت ا	ء ـُ ل	ب ـَ	هـ ى	م ـُ
ka:	naʔ	iʔ	Ta:	ʔuL	ba	hi:	mu
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cv
			X			X	

يبعثر

+ ى ـَ	ب ـَ ع	ث ـ	ر ـُ	+ ع ـُ ر	ى ـَ	ك ـَ	ف ـ ر	ر ى	ح ـ
j u+	baʕ	θ i	ru	ʕur+	ja	ka	Fir	ri:	ħ i
+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
cv+	cvc	cv	cv	cvc+	cv	cv	cvc	cvv	cv
		X			X			X	

عريك

في الريح

١١٤- و هى بكامل

و ـ	هـ ى	ى ا	+ب ـِ	ك ا	م ـ	ل ـِ
wa	hi:	ja:	bi+	ka:	mi	Li
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvv	cvv	cv+	cvv	cv	cv
	X				X	

زينتها انتظرتك

ز ى	ن ـ	ت ـ	هـ ـ ن	ت ـ	ظ ـ	ر ـ ت	ك ـ
zi:	na	Ti	han	Ta	ðˤ a	raT	ka
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv
		X				X	

١١٥- تسلل عبر الصفيح

ت ـَ	س ـَ ل	ل ـَ	ل ـَ	+ع ـَ ب	ر ـَ ص	ص ـَ	ف ى	ح ـ
Ta	saL	La	L a	ʕab+	ras	sa	Fi:	ħ i
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc+	cvc	cv	cvv	cv
			X				X	

و أعمدة الصاج والصلب

+و ـ	ء ـ ع	م ـ	د ـ	ت ـ ص	ص ا	ج ـ	و ـ ص	ص ـ ل	ب ـ
wa!	ʔ a	mi	da	Tis	sa:	gi	was	suL	bi
+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv+	cvc	cv	cv	cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cv
			X		X			X	

١١٦- بارقُ أقراطها و خلاخلها

ب ا	ر ـِ	ق ـُ	+ء ـ ق	ر ا	ط ـِ	هـ ا	+و ـَ	خ ـَ	ل ا
ba:	ri	qu	ʔ a q +	ra:	Ti	ha:	wa+	xa	La:
ص ح ح	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	+ص ح	ص ح	ص ح ح
cvv	cv	cv	cvc+	cvv	cv	cvv	cv+	cv	cvv
	X				X				

ظباء

خ ـِ	ل ـِ	هـ ا	ظ ـِ	ب ا
xi	Li	ha:	i	ba
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cv	cv	cvv	cv	cvv
	X			X

التَّخطُّر

ر ـِ	ط ـُ	خ ـَ ط	ت ـَ	ء ـِ ت
ri	Tu	xaT	Ta	?aT
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv	cv	cvc	cv	cvc
	X			

١١٧- ما بين عريِ ووشى

م ا	+ب ـَ ى	ن ـَ	+ ع ـُ ر	ى ـِ ن	+ و ـَ	و ـَ ش	ى ـِ
ma:	baj+	na	ʕur+	jin	wa+	wa ﻷ	ji
ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cvc+	cv	cvc+	cvc	cv+	cvc	cv
X	X		X			X	

زخارفَ ،

+ ز ـَ	خ ا	ر ـِ	ف ـَ
za+	xa:	ri	Fa
+ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv+	cvv	cv	cv
		X	

١١٨- هل مستحيل يُلَوّح أم

هـ ـَ ل	+ م ـُ س	ت ـَ	ح ى	ل ـُ ن	+ ى ـُ	ل ـ و	و ـِ	ح ـُ	+ ء ـ م
haL	mus+	Ta	ħ u:	Lun	ju+	Law	wi	ħ u	?am+
ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص
cvc	cvc+	cv	cvv	cvc	cv+	cvc	cv	cv	cvc+
X			X				X		X

ممكنٌ أبدىٌ

+م ـُ م	ك ـِ	ن ـُ ن	+ ء ـَ	ب ـَ	دى	ى ـُ ن
mum+	ki	nun	?a +	ba	di:	jun
+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cvc+	cv	cvc	+ cv	cv	cvv	cvc
	X				X	

نهاياتُه بْدوُه ??

+ن ـ	هـ ا	ى ا	ت ـُ	هـ ـُ	+ب ـَ د	ء ـُ هـ
ni+	ha:	ja:	Tu	hu	bad+	? uh
+ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص
cv+	cvv	cvv	cv	cv	cvc+	cvc
			X		X	

١١٩- واستباقاتُ نملِ الطلائع

و ـ س	ت ـِ	ب ا	ق ا	ت ـُ	+ن ـَ م	ل ـ ط	ط ـَ	ل ا	ء ـ	ع ـ
was	Ti	ba:	qa:	Tu	nam+	LiT	Ta	La:	?i	ʔ i
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc+	cvc	cv	cvv	cv	cv
			X						X	

مستدفئ في الضلوع ؟!

ام ـُ س	ت ـ د	ف ى	ء ـُ ن	ف ـ ض	ض ـُ	ل و ع
mus+	Tad	Fi:	ʔ u n	Fid	du	Lu:ʕ
+ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص ص
cvc+	cvc	cvv	cvc	cvc	cv	cvcc
		X				X

١٢٠- (ها هو .. رعدةُ في الجسد

هـ ا	هـ و	و ا	+ ر ـ ع	د ـَ	ت ـُ ن	+ف ـ ج	ج ـَ	س ـَ	د ـ
ha:	hu:	wa:	ri ʕ +	da	Tun	Fig+	ga	sa	di
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح
cvv	cvv	cvv	cvc+	cv	cvc	cvc+	cv	cv	cv
	X			X			X		

تصعّدُ وتهبط

+ت ـ ص	ص ـ ع	ع ـ	د ـُ	+و ـُ	ت ـ هـ	ب ـِ	ط ـُ
Tas+	saʕ	ʔ a	du	wa+	Tah	bi	Tu
+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cvc+	cvc	cv	cv	cv+	cvc	cv	cv
		X				X	

١٢١- يغريها صمغ الشجر

ى ـُ غ	ر ى	هـ ا	+ص ـ م	غ ـُ ش	ش ـ	ج ـ	ر ـ
ju ɣ	ri:	ha:	sam+	ɣ u ʔ	ʔ a	ga	ri
ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح
cvc	cvv	cvv	cvc+	cvc	cv	cv	cv
	X				X		

والعسلُ المتفطر من الـ

او ـ ل	ع ـ	س ـ	ل ـُ ل	م ـُ	ت ـ	ف ـ ط	ط ـ	ر ـُ	ا م ـ	ن ـ ل
waL+	ʕ a	sa	LuL	mu	Ta	F aT	T	ru	mi+	naL
+ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح ص
cvc+	cv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cv	cv+	cvc
		X					X			

١٢٢- مَنّ والأنساغ التى

م ـَ ن	ن ـِ	+ و ـَ ل	ء ـَ ن	س ا	غ ـ ل	ل ـَ	ت ى
man	ni	waL+	?an	sa:	ـلا iL	La	Ti:
ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cvc	cv	cvc+	cvc	cvv	cvc	cv	cvv
x				x			

تَرْبُـها أمسياتُ الـ

+ ت ـَ	ر ـُ ب	ب ـُ	هـ ا	+ ء ـُ م	س ـِ	ى ا	ت ـُ ل
Ti+	rub	bu	ha:	? um+	si	ja:	TuL
+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cv+	cvc	cv	cvv	cvc+	cv	cvv	cvc
		x				x	

١٢٣- حلمِ والغناءِ الكظيمِ ..

ح ـُ ل	م ـِ	+ و ـَ ل	غ ـِ	ن ا	ء ـ ل	ك ـَ	ظ ى	م ـِ
ħ uL	mi	waL+	ـلا i	na:	?iL	ka	ðˤ i:	mi
ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc	cv	cvc+	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cv
x				x			x	

فاتحةَ سبلِّها

+ف ا	ت ـِ	ح ـَ	ت ـَ ن	س ـَ ب	ل ـَ	هـ ا
Fa:+	Ti	ħ a	Tan	sab	La	ha:
+ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cvv+	cv	cv	cvc	cvc	cv	cvv
		x			x	

١٢٤- لاكتمال الليل حتى آخره ..

ل ـِ ك	ت ـِ	م ا	ل ـِ ل	ل ـَ ى	ل ـِ	+ح ـَ ت	ت ـَ	ء ا	خ ـ	ر ـِ هـ
Lik	Ti	ma:	LiL	Laj	Li	ħ aT+	Ta	?a:	xi	rih
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvc	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvc+	cv	cvv	cv	cvc
		x		x		x			x	

١٢٥- وها هو .. من مكامن

و ـَ	هـ ا	هـ و	و ا	+ م ـِ ن	+ م ـَ	ك ا	م ـِ ن
wa	ha:	hu:	wa:	min+	ma+	ka:	min
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	+ص ح ص	+ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cv	cvv	cvv	cvv	cvc+	cv+	cvv	cvc
		x		x		x	

دفئه

+د ـِ ف	ء ـِ	هـ ـِ ل	م ـُ ظ	ل ـِ	م ـِ	+ى ـُ ر	س ـِ	ل ـُ
diF+	?i	hiL	mu ﻣُ	Li	mi	jur+	si	Lu
+ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح
cvc+	cv	cvc	cvc	cv	cv	cvc+	cv	cv

المظلم

يرسل

١٢٦- طلائعه

بشارة

ط ـ	ل ا	ء ـِ	ع ـ	هـ ـُ	+ ب ـ	ش ا	ر ـ	ت ـُ ن
Ta	La:	?a	ﻋَ a	hu	bi+	ﺷَ a:	ra	Tun
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح+	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cv	cvv	cv	cv	cv	cv+	cvv	cv	cvc

بالانقلاب

الفلكيّ

+ب ـِ ل	ء ـِ ن	ق ـِ	ل ا	ب ـِ ل	ف ـ	ل ـ	ك ى	ى ـِ
biL+	?in	qi	La:	biL	Fa	La	ki:	i:i
+ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvc+	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cv	cvv	cv

و عِلَّةَ

و ـ	ع ـ ل	ل ـ	ت ـ ن
wa	?iL	La	Tan
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص
cv	cvc	cv	cvc

١٢٧- شعريةَ

لأوائل

النّوارِ

ش ـ ع	ر ى	ى ـَ	ت ـَ ن	+ ل ـِ	ء ـَ	و ا	ء ـ	ل ـ ن	ن ـ و
ﺷَ ?a	ri:	ja	Tan	Li+	?a	wa:	?i	Lin	naw
ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
cvc	cvv	cv	cvc	cv+	cv	cvv	cv	cvc	cvc

و أزهار

المشمشِ

و ا	ر ـِ	+ و ـَ	ء ـَ ز	هـ ا	ر ـِ ل	م ـِ ش	م ـِ	ش ـ
wa:	ri	wa+	?az	ha:	riL	mi ﻣِ	mi	i ﺷِ
ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح
cvv	cv	cv+	cvc	cvv	cvc	cvc	cv	cv

١٢٨- والخوخ وخَصْف الورقِ على

و ـَ ل	خ ـَ و	خ ـِ	+ و ـَ	خ ـَ ص	ف ـ ل	و ـَ	ر ـ	ق ـ	+ ع ـَ	ل ا
waL	xaw	xi	wa+	xas	FiL	wa	ra	qi	ʕa+	La:
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح ح
cvc	cvc	cv	cv+	cvc	cvc	cv	cv	cv	cv+	cvv
	x			x		x			x	

١٢٩- مكامنِ الغرائز في الشجر ،

+ م ـَ	ك ا	م ـِ	ن ـ ل	غ ـَ	ر ا	ء ـِ	ز ـِ	+ ف ـِ ش	ش ـَ	ج ـَ ر
ma+	ka:	mi	niL	ɣa	ra:	ʔi	zi	Fi +ـّ	ʃi ـّ	gar
+ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	+ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cv+	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvc+	cv	cvc
						x			x	

١٣٠- حتى يُتَعتِعَهُ جنون الـ

ح ـ ت	ت ا	+ ى ـُ	ت ـ ع	ت ـ	ع ـَ	هـ ـَ	+ ج ـَ	ن و	ن ـ ل
ħaT	Ta:	ju+	Taʕ	Ti	ʕa	ha	gu+	nu:	niL
ص ح ص	ص ح ح	+ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	+ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cvc	cvv	cv+	cvc	cv	cv	cv	cv+	cvv	cvv
x				x				x	

انتشار حول مشافرِ التين

ء ـِ ن	ت ـِ	ش ا	ر ـِ	ح ـ و	ل ـَ	+م ـَ	ش ا	ف ـ	ر ـ ت	ت ى
ʔin	Ti	ʃa ـّ:	ri	haw	La	ma+	ʃa ـّ:	Fi	riT	Ti:
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 ح
cvc	cv	cvv	cv	cvc	cv	cv+	cvv	cv	cvc	cvv
		x		x						x

المتهتّك

ن ـ ل	م ـُ	ت ـَ	هـ ـَ ت	ت ـِ	ك ـِ
niL	mu	Ta	haT	Ti	ki
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cvc	cv	cv	cvc	cv	cv
				x	

١٣١- وحلماتِ التوت وإغواءات

و ـ	ح ـ	ل ـ	م ا	ت ـ ت	ت و	ت ـ	+ و ـ	ء ـ	و ا
wa		La	ma:	TiT	Tu:	Ti	wa+	ʔi	wa:
ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	cv	cv	cvv	cvc	cvv	cv	cv+	cv	cvv
			x		x				

الـ

ء ا	ت ـ ل
?a:	TiL
ص ح ح	ص ح ص
cvv	cvc
X	

١٣٢- عناقيد وحرائر القطيفة

ع ـ	ن ا	ق ى	د ـ	+و ـَ	ح ـَ	ر ا	ء ـِ	ر ـِ ل	ق ـَ	ط ى
ʕa	na:	qi:	di	wa:	ħ a	ra:	?i	riL	qa	Ti:
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	+ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
cv	cvv	cvv	cv	cv+	cv	cvv	cv	cvc	cv	cvv
		X					X			

من طَلْعِ وحبّ حصيد

ف ـَ	ت ـِ	+م ـِ ن	+	ط ـَ ل	ع ـِ ن	+و ـَ	ح ـَ ب	ب ـِ ن	+ح ـَ	ص ى د
Fa	Ti	+min	+	TaL	ʔ in	wa+	ħ ab	bin	ħ a+	si:d
ص ح	ص ح	ص ح ص +		ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص	ص ح ص	+ص ح	ص ح ص ص
cv	cv	cvc+	+	cvc	cvc	cv+	cvc	cvc	cv+	cvcc
X		X		X			X			X

نتيجة تتابع المتغيرات الصوتية فى النص الشعرى

رقم السطر	عددالمقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		رقم السطر	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة	
الشعرى	(ص ح)	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص	الشعرى	(ص ح)	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص
	(CV)	CVC	CVV	CVCC	CVVC		(CV)	cvc	cvv	cvcc	cvvc
١	١٠	٦	٣			٢٥	١٠	٦	٧		
٢	٣	٢	١			٢٦	١٠	٦	٥		
٣	٥	٥	٢		١	٢٧	٨	٦	٥		
٤	٤	٣	٤			٢٨	٨	٦	٣		
٥	٤	٥	١			٢٩	١٢	٦	٣		
٦	٨	٥	٦			٣٠	٨	٩	٧		
٧	٨	٦	٤			٣١	٥	٣	٣		
٨	١٢	٨	٤			٣٢	٧	١٠	٢		
٩	٥	٦	٣			٣٣	١٠	٨	٢		
١٠	٦	٤	٢			٣٤	٥	٨	٣		
١١	٧	٥	١			٣٥	١٦	٩	٥		
١٢	١٢	٧	٢			٣٦	٩	٧	٤		
١٣	٩	٣	٣			٣٧	١٠	٥	٦		
١٤	١٠	٨	٤			٣٨	٧	٧	٤	١	
١٥	١١	٤	٢			٣٩	٢	٢	٤		
١٦	١٣	١٠	٢			٤٠	٦	٤	٥		
١٧	١٤	٥	٢			٤١	٣	٣	٢		
١٨	١١	١١	٢			٤٢	٧	١٠	١		
١٩	١٠	٣	٢			٤٣	٢	٢	٤		
٢٠	١٠	٧	٤			٤٤	١٠	٩	٣		
٢١	٩	٢	٥			٤٥	٤	٢	١		
٢٢	١٠	٣	٧			٤٦	٧	٦	٣		
٢٣	٧	٨	٣			٤٧	٨	٦	٢		
٢٤	١٣	٧	١			٤٨	١١	٥	٣		

رقم السطر	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		رقم السطر	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة	
الشعري	(ص ح)	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص	الشعري	(ص ح)	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص
	(CV)	CVC	CVV	CVCC	CVVC		(CV)	cvc	cvv	cvcc	cvvc
٤٩	٨	٨	٢			٧٤	١٥	١٠	١		
٥٠	١٠	٣	٤			٧٥	١٦	١١	٧		
٥١	١١	٨	٥			٧٦	٨	٨	٣		
٥٢	١٣	٥	٣			٧٧	٩	٦	٤		
٥٣	٤	٣	٢			٧٨	١٥	٧	٣		
٥٤	١١	٧	٥			٧٩	٧	٦	٣		
٥٥	١٢	٨	١			٨٠	٧	٦	٤		
٥٦	٥	٧	–			٨١	٤	٢	٢		
٥٧	٩	٦	٦			٨٢	٩	٧	٤		
٥٨	١١	٤	٣			٨٣	٦	٧	٥		
٥٩	٤	٢	٤			٨٤	٦	٦	٢	١	
٦٠	٧	٩	٢			٨٥	٦	٥	٣		
٦١	٨	٧	٢			٨٦	٧	٥	٢		
٦٢	٧	٤	٣	١		٨٧	١١	٧	٢		
٦٣	٦	٨	٣			٨٨	٩	٢	٣		١
٦٤	٥	٧	٤			٨٩	١٢	٩	٢		
٦٥	٥	٧	٣			٩٠	٩	٩	٢		
٦٦	١٢	٤	٤			٩١	١٢	٥	٢		
٦٧	٣	٥	٣			٩٢	٥	٥	٣		
٦٨	٩	٤	٣			٩٣	٢	٦	٢	١	
٦٩	١١	٥	٤			٩٤	٥	٤	٤		
٧٠	١٠	٦	٢			٩٥	٥	٨	٣		
٧١	٦	٤	١		١	٩٦	٩	٦	٤		
٧٢	١٣	٨	٦			٩٧	٣	٤	٢	١	
٧٣	١١	٦	٢			٩٨	١٧	٦	٦		

رقم السطر	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		رقم السطر	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة	
الشعرى	(ص ح)	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص	الشعرى	(ص ح)	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص
	(CV)	CVC	CVV	CVCC	CVVC		(CV)	CVC	CVV	CVCC	CVVC
٩٩	١	٥		-		١١٧	٦	٤	٢		
١٠٠	٢	٤	١			١١٨	١٠	١٠	٤		
١٠١	١١	٥	٣			١١٩	٦	٧	٤	١	
١٠٢	١٣	٢	٣			١٢٠	٩	٦	٣		
١٠٣	٩	٤	٣	١		١٢١	١٠	٧	٢		
١٠٤	١٠	٥	٢	١		١٢٢	٥	٧	٤		
١٠٥	١٠	٥	٣			١٢٣	٧	٥	٤		
١٠٦	١٢	٤	٤			١٢٤	٤	٥	٢		
١٠٧	٨	٦	٥			١٢٥	٧	٦	٤		
١٠٨	٣	٣	٢			١٢٦	١٢	٥	٥		
١٠٩	١٥	٤	٦			١٢٧	٨	٧	٤		
١١٠	١٠	٣	٥			١٢٨	٨	٥	٢		
١١١	٦	٤	٣			١٢٩	٤	٢	١		
١١٢	٤	٤	١			١٣٠	١٤	٧	٦		
١١٣	٩	٥	٤			١٣١	٦	٢	٤		
١١٤	٩	٢	٤			١٣٢	١٠	٦	٤	١	
١١٥	١٠	٧	٢			المجموع					
١١٦	١٢	٣	٦			الكلى	١١١٠	٧٥٠	٤٢٤	٨	٣

٤ - ١

يتضح من خلال تتابع المتغيرات الصوتية المتضافرة التأثير الإيقاعى الذى تحدثه هذه الأصوات. ويتمثل هذا التأثير الايقاعى فى تماثل الوحدات الصوتية المتباينة، فتتماثل الأصوات المجهورة مع بعضها البعض كما تتماثل الأصوات المهموسة أيضا مع بعضها

البعض من حيث الكمية الصوتية المتتابعة فى النص -وقد وضحنا هذا فى الرسم الطيفى- ويتضح أيضا من خلال تتبعنا لأصوات الهمس والجهر فى الكتابة الصوتية للنص، وما بين الهمس والجهر والشدة والرخاوة، يتشكل التنغيم الصوتى الذى يحدث أثرا جماليا فى النفس عند سماعنا للمقطوعة الشعرية.

٤ - أ

ويتضح الإيقاع الصوتى فى تتابع الكتابة الصوتية للنص. من خلال تماثل المقاطع الصوتية مع بعضها البعض وقد اتضح لنا أن البنية الإيقاعية الصوتية للنص تمركزت فى المقطعين: القصير (ص ح أو CV) والمتوسط (ص ح ص- ص ح ح أو CVV-CVC)

وقد جاء المقطع الصوتى المتوسط فى المرتبة الأولى حيث تكرر فى النص (١١٧٤) مرة وهو مجموع المقطعين المتوسطين: المغلق والمفتوح، على أن المقطع القصير جاء فى المرتبة الثانية حيث تكرر (١١١٠) مرة. بينما تضاءلت المقاطع الطويلة (ص ح ص ص- ص ح ح ص) إلى حد كبير.

وقد يرجع شيوع المقطع المتوسط فى النص الشعرى إلى أبنية اللغة ذاتها، حيث تقوم معظم أبنية اللغة على البنية الثلاثية أو الثنائية، وهى التى تتوافق مع هذه المقاطع. وما يعنينا هو الإيقاع الصوتى الذى تحدثه هذه المقاطع المتماثلة من حيث الكمية الصوتية، أو من حيث الحزم الصوتية. ولما كانت هذه الوحدة الصوتية المقطعية المتوسطة تمثل ركيزة النص الشعرى. وهذه الركيزة بدورها متماثلة فى الوحدة الصوتية. لذلك كان لزاما أن تحدث إيقاعا صوتيا عند نطقنا كلمات القصيدة.

وبذلك تتسع دائرة الإيقاع التى تتوافق مع القصيدة المعاصرة، فلا تصبح قاصرة على تماثل التفعيلات العروضية، لكنها تشمل أيضا تماثل الوحدات الصوتية المتباينة والمتماثلة المكررة فى النص الأدبى والشعرى خاصة .

وقد يرجع شيوع المقطع المتوسط بشقيه المغلق والمفتوح إلى ارتكاز القصيدة على بحر المتقارب. المتمثل فى مقطع قصير ومقطعين متوسطين أحدهما مفتوح والآخر مغلق وهو فعولن (ص ح +ص ح ح +ص ح ص أو CVC+CVV +CV) أو مقطعين قصيرين

بينهما مقطع متوسط مفتوح وهو فَعُولُ (ص ح+ص ح ح+ص ح أو CV+CVV+CV) أو فَعَلْ وهو مقطع قصير ومقطع متوسط مغلق (ص ح+ص ح ص أو CVC+CV) أو فَعُولْ وهو مقطع قصير ومقطع طويل (ص ح+ ص ح ح ص أو CV+CVVC) أو فَعْ وهو مقطع متوسط مغلق (ص ح ص أو CVC)

وفى كل هذه الأوزان يشكل المقطع المتوسط ركيزة أساسية فى التفعيلة، ومن ثم فى كل النص الشعرى. وتتابع هذه المقاطع بوحداتها الصوتية المتماثلة يشكل إيقاعا جماليا فى النص الشعرى.

وتجدر الإشارة إلى أن المقطع الصوتى الرئيسى الذى تمركزت حوله القصيدة هو المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) أو (CVC). ومن خلال جدول تتابع المتغيرات الصوتية فى النص نلحظ أن السطور الشعرية جميعها زادت فيها المقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص) أو (CVC) على المقاطع المفتوحة (ص ح ح) أو (CVV) ماعدا أحد عشر سطرا شعريا فقط زادت فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة على المتوسطة المغلقة، من سطور القصيدة كلها التى وصلت إلى اثنين وثلاثين ومائة سطر شعرى.

ويرجع هذا إلى أن هذا المقطع يشكل ركيزة جوهرية فى القصيدة على المستويين الكمّى والكيفى. فعلى المستوى الكمى طغى على كل البنى الصوتية فى النص ووصل عدده إلى واحد وخمسين وسبعمائة مقطع، وعلى المستوى الكيفى شكل إيقاعا جماليا وموسيقيا. من خلال تماثل حزمه الصوتية فى القصيدة.

يضاف إلى ذلك أن هذا المقطع وقع عليه معظم النبر فى القصيدة مما يؤكد أهميته فى تأكيد المعانى التى يطرحها النص الشعرى، ويتضح النبر من خلال علامة (×) الموضوعة أسفل المقاطع المنبورة فى القصيدة. والإيقاع يتشكل من خلال تماثل الأصوات المنبورة أيضا. أما غلبة المقاطع المتوسطة المغلقة على المفتوحة فيتمثل -كما ذكرنا- فى حوالى ٩٠٪ من اجمالى مقاطع القصيدة يقول على سبيل التمثيل:

نملٌ تنشرٌ أَرْسالهُ الحبَّ من مكمن الظمات وتقضمه

عله يتكتّمُ خِبْءَ تحوله وانكشافاتِه،

ويلملم من زينة الشكل خطّ الحواجب والكحلَ والأحمرَ
المتآكلَ فالوجهَ تسفى معالُمه،
ليس يبقى سوى زفرةٍ تتهدم فى دمعةٍ صامتة."(١٦)

ويتضح من خلال هذا التتابع الصوتى مدى توافق المقطع المتوسط المغلق بسكناته ووقفاته العديدة مع حركة دبيب النمل، تلك الحركة التى تتسم بالتقطع والاستمرار، والخفوت.إنها حركة تتجسد فى الذات الإنسانية المقهورة التى تضاءلت أمام الزمن وأصبحت تشعر بالضياع، كما أن حركتها أصبحت غير مستمرة بل متقطعة بتقطع أوصال الحياة من حولها. ومن هنا جاءت إيقاعاتها ساكنة لاتتسم بالدينامية بل تميل إلى الوقفات المتتابعة. تماما مثل حركة دبيب النمل.

وهذا الإيقاع المتقطع والمتمركز فى تبادل المقاطع الصوتية وبخاصة المقطع المتوسط المغلق. إنما يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية، التى يكمن الانكسار داخلها. وتشعر فيها الذات بالضآلة تجاه الزمن. ومن ثم لاتفصح عن آلامها بآهات نفسية طويلة حتى تحدث تطهيرا لكنها، تكتم هذه الآهات الحبيسة، فتأتى معظم المقاطع ساكنة، وهذه الحالة السكونية تتوافق إلى حد كبير مع المقاطع المغلقة. فالذات الإنسانية تتضاءل وتصبح كالنملة، تتخبط بين الدماء الهاربة وبين شكوك الواقع. وتخفت الأصوات والنبرات واللهجات بخفوت الذات الضائعة. وهذا الخفوت الصوتى الحائر بحيرة الذات يبدو متقطعا غير مستمر لأن الذات لم تهتد إلى طريق ينتشلها من الضياع لذلك يقول:

وصيدُ الكلام يفرُ ويدنُو
وأنتَ تفتّشُ فى نَبْرةِ الصوت
تعلم عِلْمَ اليقين وتجهلُ، تخبطُ خَبْطَ الذبيحةِ
بين عماءِ دمٍ، وترى طائفَ الشكِّ
واللهجةَ المستريبةَ نملاً يدبُّ دبيبَ الملامح فى
عاصفٍ تتكسر تحت غرائزه الروحُ.

إن النظرة الفاحصة والمتأملة لهذا النص تكشف عن مدى الشد والجذب، والقرب

والبعد والتمزق ومحاولة الثبات، التى تعيشها الذات الحائرة. ولو نظرنا إلى التعبيرات الدالة على هذا التمزق سوف نجد أن معظمها مكون من مقاطع متوسطة مغلقة مثال ذلك كلمة يفر، تفتش، تخبط، خبط، الشك، نملا، يدب، تنكسر، دم، تنشّر، خبء، نمل، مكمن، تلملم، وهكذا فى بقية النص نجد أن معظم الكلمات الدالة على الخفوت والدبيب أو الحركة المتعثرة لاتخلو من المقطع المتوسط المغلق، مما يدل على أن هذا المقطع كان أكثر توافقا مع الحالات الشعورية والنفسية للتعبير عن ضآلة الذات تجاه الزمن والواقع.

حتى أن الشاعر استخدم كلمة دبيب النمل فى النص الشعرى حتى تتوافق مع الحركة الإيقاعية الخافتة لتحركات النمل على الأرض. فالدبيب هو كل ما يدب على الأرض، ودبيب النمل حركته، ولما كانت حركته ضعيفة ومتقطعة تماما كضعف حركة الذات المقهورة غير الفاعلة. لذلك توافقت مع المقاطع التى تميل إلى السكون أكثر من الحركة، وهى المقاطع المغلقة سواء كانت طويلة أو متوسطة، ولعل ما يؤيد هذا الزعم كثرة المقاطع المغلقة المتوسطة (ص ح ص) على المقاطع المتوسطة المفتوحة، ويتضح هذا من خلال جدول تتابع المتغيرات الصوتية فى النص الشعرى، وكذلك كثرة المقاطع الطويلة المغلقة (ص ح ص ص) على المقاطع الطويلة المفتوحة. فقد وردت المغلقة ثمانى مرات والمفتوحة ثلاث مرات. فى النص كله.

وبرغم أن هذا التصور ليس قاعدة لكل النصوص، إلا أن غلبة مقطع معين على المقاطع الأخرى بشكل لافت للنظر. إنما يعبر عن دلالة معينة فى النص الشعرى. هذه الدلالة تتوقف على طبيعة الموضوع المعبر عنه من ناحية وعلى الحالات الشعورية والنفسية من ناحية ثانية، خاصة أن المقطع الصوتى يشكل أصغر بنى النص الشعرى، وتركيبه فى النص من حيث الطول والقصر والانغلاق والانفتاح له دلالة معينة فى النص. وهذه الدلالة تختلف من سياق لأخر وفقا لطبيعة القضية المطروحة ولعوامل نفسية واجتماعية ومكانية وزمانية.

يضاف إلى ذلك أننا لاحظنا أن المقطع المتوسط المغلق فى النص اقترن إلى حد كبير بالكلمات المنونة، والمشددة، حتى أصبح التشديد والتنوين يشكلان محورا جوهريا فى

النص الشعرى. ولهما وظيفة تركيبية من حيث تضعيف الأصوات التى بدورها تؤدى إلى تضعيف المعنى وتأكيده. يتضح هذا فى كلمات:"دمٍ، هاربٍ، يتقلّبُ، نملٌ، الذّكرِ، كوبٌ، ملتمعاً، شفافيةٍ، يشفّان، قبلةٍ، صبغةٍ تفتّش، الشكِّ، نملاً، يدبّ، عاصفٍ، تنشّر، الحبَّ، يتكتّم، خطٌ، زفرةٍ، دمعةٍ، أرسالٍ، خيطيةٍ، الموكّلُ، ذرةً، ضمةٌ، علَّ، التمَّ، الرّفات، كلَّ، خلّفوا، ريقِ، جمرٍ، ابتلَّ، زجاجٍ، تدّريك، تعرّيك، تقرّيت، المتسرّبة، أقلَّ، فتدبُّ، مرحةٌ، تفكُّكات، قِتلةً، حشداً، تفتّح، الرعيّة، تقيّح، عتلُّ، علّة، شجىً، شعبٌ، شغبٌ، جيشٌ، رحيقٌ، حريقٌ، مذلةٍ، كرباً، قيدٍ، الموكّلُ، خرابٍ، الظنِّ، نساجةٌ، تنحلُّ، نملةٌ، نكرةٌ، المعرَّف، مُتهمةً، شاميةً، يمانيةً، يتضفّر، قبيلةٌ، يلوِّح، تصعَّد، المتفطّر، المنِّ، تربُّها، علّة، شعريةً، علّةٌ، المتهّتك، طلعٍ، ومن خلال هذه المفردات يتضح مدى اقتران المقطع المتوسط المغلق بالتنوين والتضعيف، ومدى اقترانهما معا بتأكيد المعانى، ومن ثم تأتى وظيفة أخرى للمقطع المتوسط المغلق وهى تأكيد المعنى المطروح فى النص الشعرى. إذ أن هذه المفردات لاتخلو من الارتكاز على المقطع المتوسط المغلق.

وبذلك يصبح لهذا المقطع وظيفتان فى النص الشعرى، الأولى: الدلالة على المقطوعات الإيقاعية المتقطعة لدبيب النمل، حيث تتوافق الأصوات المتقطعة الساكنة مع الدبيب الحركى المتقطع للنمل، وبذلك تكثر السكنات المقطعية، والثانية تأكيد المعانى وتوكيدها فى النص الشعرى إذ كلما زاد المبنى الصوتى زاد تبعا لذلك المعنى. والتنوين والتشديد اللذان ارتكز عليهما النص الشعرى، ولّدا صوتا إيقاعيا ساكنا، هذا الصوت أدى بدوره إلى تحويل أحد مقاطع الكلمة من المقطع القصير المفتوح إلى المقطع الطويل المغلق، مثال ذلك فى التشديد كلمة (خلَفوَا) بدون تشديد تصبح ص ح/ص ح/ ص ح ح. وعند تشديد اللام (خلّفوُا) تصبح (ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح) ومثال ذلك فى التنوين كلمة (نملُ) بدون تنوين تصبح (ص ح ص/ ص ح) وعند تنوين اللام (نملاً) تصبح (ص ح ص/ ص ح ص).

هذه الزيادة الصوتية أدت بدورها إلى الضغط والتشديد على مقطع من مقاطع الكلمة فولدت وقفا لأحد المقاطع، وهذا الوقف أدى إلى شيوع المقاطع المغلقة فى النص

من ناحية وإلى تأكيد المعانى الدلالية للنص من ناحية ثانية، وإلى توافقها مع ضآلة حركة النمل التى لايكاد يسمع لها دبيب، تماما كضآلة الذات تجاه الزمن.

يتضح هذا المعنى عند نطقنا لأى نص من هذه النصوص بالتشديد أو التنوين وعند نطقنا للنص ذاته بالتشديد أو التنوين. يقول على سبيل التمثيل:

الأصوات فى عماء الحلوق:

عُتلٌ علّةٌ وجيشٌ شجىٌ ورحيقٌ حريقٌ

وشعبٌ شغبٌ يلحُس ما يَسْلَحُ فى لذةٍ

مُذلةٍ ولو ترى إذْ فَزِعوا فلا فَوْتْ.

فإذا نظرنا إلى السطر الشعرى "الأصوات فى عماء الحلوق" وفيه زادت المقاطع المتوسطة المفتوحة على المتوسطة المغلقة. سوف نجد فيه إنسيابية وحركية فى الأداء الصوتى، على حين أن الأبيات الثلاثة التالية لهذا السطر مباشرة نجد أن ظاهرة التنوين(١٧) شكلت ظاهرة فيها، فأدت إلى شيوع المقاطع المتوسطة المغلقة على المتوسطة المفتوحة، الأمر الذى يؤدى إلى سكونية نسبية فى الأداء الصوتى مما يجعل الناطق يضغط على بعض المقاطع الصوتية فيحدث التوكيد الدلالى لمفردات ومعانى وصور النص. فضلا عن أن الرنين الصوتى الذى يحدثه التنوين يسهم فى تشكيل الإيقاع الموسيقى فى القصيدة. مما يشكل بعدا جماليا فى النص الشعرى.

وكذلك الأمر أيضا بالنسبة للتشديد فى بعض المفردات يؤدى إلى شيوع المقاطع المغلقة وإلى توكيد معانى النص. وإلى توافق الأداء الصوتى مع الحالات الشعورية والنفسية يقول على سبيل التمثيل:

ها هو..رِعْدَةٌ فى الجسد تصَّعدُ وتهبطُ

يغريها صمغُ الشجر والعسلُ المتفطرُ من

المنِّ والأنساغ التى تربُّها أمسياتُ الحلم.

فعند نطقنا لهذا النص بدون تشديد بعض مقاطع كلماته المشددة، سوف يتغير المعنى الدلالى لبعض الكلمات فى مثل كلمة (تربها) أو يتضاءل التوكيد فى مثل كلمة

(تصعد)، فبدون تشديد تعنى أن الرعدة تصعد فى الجسد بدون عناء، ومشددة تعنى أن الرعدة تصعد فى الجسد بمشقة وعناء وألم، فزيادة صوت التشديد والضغط غالبا ما ترتفع الموجة الصوتية ويشتد سواد الصوت فى الحزمة الصوتية.

ومن ثم يمكن القول إن زيادة المقاطع المتوسطة المغلقة فى النص الشعرى كانت نتيجة لعوامل فنية ولغوية وموضوعية، الفنية تمثلت فى التشكيل الإيقاعى للنص وفى ضروراته الفنية، واللغوية تمثلت فى تغير أبنية الكلمة الصوتية والصرفية فى مثل التشديد والتنوين، والموضوعية تمثلت فى نمط القضية المطروحة فى النص وهى ضآلة الذات تجاه الزمن، حتى أصبح إيقاع الذات كإيقاع النملة الذى يتسم بخفوت الحركة والصوت إلى حد العدمية.

وإذا كان المقطع المتوسط المغلق شكل بعدا جماليا وجوهريا فى القصيدة فإن المقطع المتوسط المفتوح جاء فى المرتبة التالية، وإذا كان المغلق توافق مع الوقفات المتتالية فى النص، فإن المقطع المفتوح توافق مع حالات الوصل والمد المتتابعة فى النص أيضا، وهذه الحالات بدورها تتوافق والحالات الشعورية والنفسية، مع الوضع فى الاعتبار أن هذه المقاطع لاتنفصل عن بعضها البعض، فكل نوع من هذه المقاطع تتشكل دلالته من خلال اقترانه بالمقاطع الأخرى، لكننا نأخذ على سبيل شيوع مقطع معين فى الكلام دون غيره، والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) أو (CVV) لم يشكل ملمحا إلا فى الأسطر الشعرية أرقام ٤-٦-٢١-٢٢-٢٦-٣٧-٣٩-٤٣-٥٠-٥٧-٥٩--٩٢-٩٣-٩٥-٩٧-١٠٠-١٠٩-١١٠-١١٤-١٣١. وفيها نجد الحركة الطويلة (ح ح) تتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية. أو لنقل تتوافق والآهات الحبيسة، فتخرج الأصوات الممدودة لتعبر عن هذه الحالة الشعورية، يقول على سبيل التمثيل:

"ها هو..تقُوده الرائحةُ ويقودُكَ
الإيقاعُ وأهْوِيةُ المحاريب، وخفاءُ المجازات"

ويقول فى موضع آخر:

"عشاقُها لم يكونوا

ولافَرعُها لانَ تحت الندى والدموعِ"

ويقول فى موضع ثالث:-

"وبين مشارقها ومغاربها كنتَ تسفى

جوارحُك الريحُ، أعضاؤكَ الرملُ،

والموتُ بوقٌ يجلجلُ

كان الشتاءَ البهيمُ يعثر عُرْيَكَ فى السجن".

والملاحظ فى بعض هذه السطور الشعرية اعتماد الشاعر على المقاطع المتوسطة المفتوحة فى الأبنية الصوتية للنص الشعرى، وهذه المقاطع تتوافق والتعبير عن حالات الانكسار والضياع التى تعيشها الذات، فيأتى صوت الاطالة والمد بمثابة التطهير والخلاص من هذا الكبت المرير. فتخاطب الذات ذاتها فى حالة أشبه بالمونولوج الداخلى المباشر وغير المباشرة. وخاصة عندما تفقد الذات القدرة على مواجهة الآخر، لذلك تناجى ذاتها عندما تفقد التواصل مع الآخر، وتظل فى مناجاة نفسية معبرة عن أهوية المحاريب التى تحتوى الآخر وتجلله، وهو يتبختر فى الأشكال اللونية المختلفة، وله قدرة خارقه يفعل ما لايفعله الآخرون، وهو المنسوب إليه أقواس النصر ومنجزات الحضارة، وأبدية الوجود، ولما كان الآخر لاتستطيع الذات مجاهرته لذلك لجأت إلى المونولوج الداخلى وإلى الحركة الطويلة الصاعدة التى تعبر عن الآهات المكتومة. ومن ثم كان المقطع المفتوح أقرب المقاطع تعبيرا عن هذه الحالة. وهكذا فى بقية النص نجد أن المقطع المتوسط المفتوح والطويل المفتوح، يعبر كل منهما عن النبرة الصاعدة التى تشكل متنفسا عن الذات، خاصة أن الأصوات الممدودة تخرج معها كمية من هواء الزفير، يوشك النفس بعدها أن يتوقف ليلتقط شهيقا آخر يعاود به عملية الكلام، يحدث هذا خاصة فى المقاطع الطويلة فى مثل قوله:

فهى الموكّلةُ بأسرار الأرض وغيوب

الظلمة وباطلِ الليلِ والنهارْ.

فعند النطق بكلمة "النهار" بتسكين الراء نجد النفس يتوقف، لأن كمية الهواء التى

خرجت عند النطق به توافقت مع الحالة الشعورية والنفسية المعبرة عن هذا الموقف، كما أن هذه الكمية جعلت كل هواء الرئتين يخرج ليأخذ المتحدث شهيقا آخر يواصل به عملية الكلام. ومن ثم توافقت هذه المقاطع مع حالات الأسى والسخط التى تعيشها الذات، فقد تضاءلت الذات حتى تحولت إلى نملة لادبيب لها، وأصبحت ترابا فى أحذية الأمم التى وكلت نفسها حامية لحمى الكون وعالمة بأسرار النمل فى باطن الأرض أو فى ظلمة الليل. ومن ثم تخرج الذات كلماتها أشبه بالآهة الحبيسة التى تخرج معها كل هواء الرئتين والمقاطع المفتوحة الطويلة والمتوسطة تتوافق مع هذه الحالة.

٤ - ب

كما أن التماثل فى النبر يسهم فى تشكيل الإيقاع، خاصة النبر الواقع على المقاطع المتماثلة، أى أن النبر الواقع على كل مقطع من المقاطع الصوتية، وبخاصة المقطع المتوسط لأنه يشكل ركيزة أساسية فى النص الشعرى يحدث إيقاعا نغميا وموسيقيا يضفى على النص أبعادا جمالية.

ويتضح النبر من خلال الفاعلية الفيزيولوجية التى تحدث ضغطا على أحد المقاطع الصوتية فى النص، ليتشكل نبر الكلمة فى النص. وتحدث ضغطا على إحدى كلمات النص فيتشكل نبر الجملة، ومن خلال التتابع الصوتى فى التحليل الصوتى السابق يتضح التماثل الصوتى للنبر من خلال المقاطع المتماثلة الواقع عليها النبر "لأن تشكل نموذج نبرى مقبول مشروط بدخول مجموعة من الكلمات، فى علاقة تتابعية يقع فيها النبر فى مواضع منتظمة، يشكل مجموعها نسقا ايقاعيا ذا هوية واضحة."(١٨)

وتجدر الإشارة إلى أن مواضع النبر تختلف من قراءة لأخرى ومن بيئة لأخرى، ويصعب وضع قوانين ثابتة توضح مواضع النبر الشعرى كما فعل بعض الدارسين(١٩) وبخاصة أن الأجهزة الصوتية الحديثة كجهاز "راسم الطيف الصوتى" وغيره تحدد مواضع النبر فى مستويات متباينة وفقا لكيفية نطق النص الشعرى. ولكن يمكن اتباع طريقة معينة للنبر شريطة أن تتوافق مع نطق النص الشعرى، وما يعنينا فى هذا المحور هو كيفية التأثير

الدلالى والإيقاعى للنبر فى النص الشعرى.

وقد اتضحت مراتب النبر ومستوياته فى النص الشعرى من خلال الرسم الطيفى للحزم الصوتية فى الأشكال السابقة، كما اتضح أيضا من خلال تحليل التتابع الصوتى للنص الشعرى ورمز له بالرمز (×) أسفل المقطع الشعرى.

٧ - ١

ويسهم الجناس الصوتى فى القصيدة فى تشكيل الإيقاع، سواء كان الجناس مقطعيا -أى تجانس أصوات المقاطع مع بعضها البعض- أو كليا -أى تجانس الأصوات الكلية للكلمة مع بعضها البعض- ومثال الجناس المقطعى كلمات "يشتبكان، يشفان- يدب، دبيب أشقر، أشهل- الرسامين، النحاتين- الأهرامات، المومياوات- القبلة، قتلة، الجسد، حشدا-الغدر- عذرا -الممالك، المسالك- رحيق، حريق- شعب، شغب-يلحس، يسلح- لذة، مذلة- أشفارا، أسفارا- قيد، قوادة- عماءات، الإمعات- نساجة، نسجت- منك، فيك- شامية، يمانية- مشارقها، مغاربها"

ومثال الجناس الكلى كلمات: "التواريخ، التواريخ- يتكافأ، تكافؤ، كان يكون- دم ، دم- نمل نمل- تقوده- يقودك- ذرة، ذرة- عشاقها لم يكونوا، عشاقها لم يكونوا- أرسالا، أرسالا- أنت لم تحتمل، أنت لم تحتمل- تخبط، خبط" ويشكل الجناس الصوتى بين هذه المقاطع والكلمات جرسا موسيقيا يساعد فى تشكيل الإيقاع، وهذا الإيقاع يضفى على النص بعدا جماليا ويتضح أثر الجناس الصوتى فى تشكيل الإيقاع فى النص الأدبى فى النص الآتى على سبيل التمثيل:

يقول: "خيطان من طائف الشك يشتبكان..
التواريخُ تمحو التواريخَ
يدحرجُ ما لم يكن فى ترابِ الذى ربما كان
كوبٌ من الشاى يطفو على سطحهِ ورقُ العطْر"
أخضرَ ملتمعاً فى شفافيةٍ من بخار وعطر يشفّان".

نجد الجناس الصوتى فى المقطعين: طان، طا، من كلمتى خيطان، طائف وكذلك المقاطع، كان، كن، كان، كو، فى الكلمات يشتبكان، يكن، كان، كوب، وأيضا نجد الجناس فى المقطعين شفا، شفا من الكلمتين شفافية، يشفان، ولاشك أن هذا الجناس الصوتى يحدث جرسا موسيقيا وإيقاعيا فى النص الشعرى. ودلالة هذا الجرس من ناحية المعنى تتضح من خلال اقتران كل مقطع صوتى جناسى بسياق الكلام، كما أن حركة المد فى هذه المقاطع الجناسية تتوافق والحالات الشعورية. فكل شىء محاط بالغموض والمعايير تتداخل مع بعضها البعض فى الواقع المعيش.

ومن ثم تتداخل خيوط الشك وتشتبك وتصبح الذات عاجزة عن إدراك ذاتها بعد انفصالها عن الذوات الأخرى. وكل شىء يأتى يمحو ما قبله ويصبح كالذكرى الباهتة، ولما كانت الذات متوحدة فى ضآلة النملة، لذلك غدت الذات ذكرى تمحوها التواريخ. ومن هنا تشكل الجرس الصوتى التام بين بعض الكلمات مثل التواريخ، والتواريخ.

٤ - جـ

كما يشكل المفصل Juncture، أو الوقف(٢١) أثرا دلاليا فى النص الشعرى. فلا شك أن مواضع الوقف تختلف من موقف لآخر: وهناك وقف غير مستحسن وهو ذلك الوقف الذى يبتر المعنى، أما الوقف الدال فهو ذلك الوقف الذى يتم به المعنى. وقد وضحنا أهميته فى المبحث التنظيرى.

ويعتمد المفصل الصوتى أو اللغوى -إلى حد كبير - على علامات الترقيم الدالة على الوصل والفصل، ومن خلال النظر إلى النص الشعرى لمحمد عفيفى مطر، نجد أن الشاعر كان حريصا على توضيح علامات الفصل والوصل والعطف، بل إننا نجد عنوان الديوان والقصيدة يرتبط بهذا البعد وهو "فاصلة إيقاعات النمل" فالفاصلة تتوافق مع الأداء الصوتى من ناحية ومع النمط الكتابى من ناحية ثانية، فمع الأداء الصوتى أدت الفاصلة الصوتية إلى شيوع المقاطع المغلقة التى تعتمد على الوقفات إلى حد كبير- وقد سبق توضيح هذا- وفى النمط الكتابى نجد المفصل اللغوى الدال على المفصل الصوتى، يشكل

محورا فى القصيدة. لأن نطقنا للنص يتوقف على هذا المفصل المكتوب فى النص، أو على المفصل المسموع، إذا كانت القصيدة مسجلة بصوت الشاعر، أو صوت المتلقى.

ومن خلال تتبعنا للمفصل فى القصيدة نجد أنه يشكل بعدا دلاليا فى القصيدة. فنجد علامات الوصل والعطف مستمرة فى بناء القصيدة ولاينتهى النص إلا بانتهاء الدفقة الشعورية. فنقرأ النص من أوله وحتى قوله "يشتبكان" وعند يشتبكان يجب الوقف حتى يكتمل أركان المعنى. وإذا تم الوقف عند موضع لايجوز الوقف عنده نجد أن المعنى المتواصل قد بتر، يحدث هذا مثلا لو وقفنا عند كلمة دم فى السطر الأول فى القصيدة، ثم بدأنا بعد ذلك بصفة الدم مبتورة عن الدم نفسه. سوف يحدث بتر للمعنى ويصبح غير متواصل، لأن الأداء الصوتى مرتبط بالمعنى، فإذا بتر الأداء عند نقطة معينة لايجوز الوقف عندها سوف يتأثر المعنى بهذا الوقف.

ثم يتواصل النص الشعرى بعد ذلك بداية من البيت الرابع وحتى نهاية الفقرة الأولى عند البيت العشرين. وخلال هذه الأبيات لابد أن يفهم المعنى فى اطار التواصل الأدائى. ثم تبدأ فقرة المونولوج الداخلى متواصلة من أول قوله: "(ها هو..تقوده الرائحة ويقودك" وحتى قوله: "من مستنبت الكون فى الحروف..)" وفى هذه الفقرة تتواصل السطور الشعرية متوافقة مع المعنى وإذا حدث مفصل عند موضع لايجوز الوقف عنده سوف يتأثر المعنى الدلالى للنص، لأن هذه السطور تتتابع فى دفقة شعورية واحدة ونقف عند نموذج واحد فى هذه القصيدة حتى تتضح أهمية المفصل الصوتى فى معنى النص. وهذا على سبيل التمثيل، يقول:

"هىَ التَمَّ منها الرُّفاتُ وقد نَفَضَتْ عن جوارحها
ومالكِ عشاقها كلَّ ما خلّفوا من صدى قُبَلٍ
وارتشافاتِ ريقٍ ولمسةِ جمرٍ على كُحلِ نهدين..
عشاقُها لم يكونوا،
ولا فَرْعُها لانَ تحت الندى والدموعِ،

ولاعُشْبُها ابتَلَّ،"

فلو قرأنا النص متواصلا من أوله وحتى قوله كحل نهدين، سوف يتناسب هذا مع المعنى المتكامل والمتضافر الذى يطرحه الشاعر، ولكن لو وصلنا عبارة "كحل نهدين" بالسطر التالى لها مباشرة "عشاقها لم يكونوا" سوف نجد أن المعنى قد اختل، فبدلا أن تكحل الرفات والجوارح وصدى القبل نهدى المحبوبة الضائعة، سنجد فى حالة الوصل أن النهدين قد اقترنا بعشاقها وليس بالمحبوبة نفسها. وهذا سوف يخل بالمعنى الدلالى المطروح فى القصيدة. وهكذا حتى نهاية القصيدة نجد أن المفصل يشكل أهمية كبيرة فى فهم النص. وغالبا ما تتوافق المفاصل النصية مع نهايات الدفقة الشعورية وبخاصة فى القصيدة المعاصرة.

التشكيل السياقى للنص

إذا كانت المؤثرات الصوتية النوعية قد شكلت بعدا دلاليا فى فهم جوانب النص. فإن هذه المؤثرات تفهم دلالتها أيضا فى إطار التشكيل السياقى للنص، ومن ثم يأتى التشكيل السياقى خطوة تالية فى فهم أبعاد النص الشعرى وجوانبه. وسوف نبدأ بالتحليل السياقى للكلمة وصولا إلى التحليل السياقى للصورة.

٢-١

فى إطار الشكل السياقى للكلمة -الذى تم توضيحه فى المبحث التنظيرى- نقف عند أسس التحليل السياقى للكلمة فى القصيدة المعنية. وتتبلور هذه الأسس فى جانبين: الأول: السياق الذاتى للكلمة، والثانى: السياق التجاورى.

أما عن السياق الذاتى فإنه يتمثل فى السوابق واللواحق والبعد الجراماتيكى وكلها تدخل فى تكوين الكلمة وتشكيل دلالتها فى النص الشعرى. وتتمثل السوابق Preflxes مثلا فى حروف المضارعة التى تسبق الكلمة، ومن اللافت للنظر اعتماد القصيدة إلى حد كبير على الأفعال المضارعة التى تبدأ بحرفى المضارعة الياء والتاء. للحد الذى تضاءلت معه الصيغ الماضية. وكأن السوابق كان لها فضل الصدارة فى تشكيل صفة الكلمة المضارعة.

أما اللواحق Suffixes فتتمثل فى الضمائر المتصلة التى تلحق آخر الفعل. وهذه اللواحق والسوابق إنما ترتبط بالتشكيل الزمنى للصيغة المقترنة باللواحق والسوابق، أى أننا نحلل دلالة السوابق واللواحق فى إطار الدلالة الزمنية والمكانية "الزمكانية" للصيغة.

جدول سوابق ولواحق الكلمة فى القصيدة

رقم السطر الشعرى	السوابق		اللواحق	
	حروف المضارعة	الفعل	الضمائر المتصلة آخر الفعل	الفعل
١	ى	يتقلب		
٢	ى	يخبو- ينبض		
٣	ى	يشتبكان	أن	يشتبكان
٤	ت	تمحو		
٥	ى	يدحرج		
٦	ى	يكن		
٧	ى	يطفو		
٨	ى	يشفان	أن	يشفشان
١٠	ى	يفر-يدنو		
١١	ت	تفتش		
١٢	ت	تعلم		
		تجهل		
		تخبط		
١٣	ت	ترى		
١٤	ى	يدب		
١٥	ت	تتكسر		
١٦	ت	تنشر		
		تقضمه		
١٧	ى	يتكم		
١٨	ت	تلملم		
١٩	ت	تسفى		
٢٠	ى ت	يبقى تتهدم		
٢١	ت	تقوده		

رقم السطر الشعرى	السوابق		اللواحق	
	حروف المضارعة	الفعل	الضمائر المتصلة آخر الفعل	الفعل
٣٧			وا	خلفوا
٣٩	ى	يكونوا	وا	يكونوا
٤٢	ى	يرتعد		
٤٣	ى	يكونوا	وا	يكونوا
٤٤	ى	يكن		
	ت	تشعشع		
٤٦	ت	تدريك		
٤٧	ت	تعريك		
	ى	يكتب		
٤٨			ت	تقريت
٥١	ت	تهب		
٥٢	ت	تزيد		
		تنقص		
		تدب		
٥٤	ت	تنقل		
٥٧	ت	تلتف		
٥٨	ت	تستبدل		
٦١	ى	يلحس		
	ى	يسلح		
٦٢	ت	ترى	وا	فزعوا
٦٣	ت	تقلب		
٦٤ ٦٥	ى ت	يندبن ترسف	ن	يندبن
٦٨			وا	أشتوا

رقم السطر الشعري	السوابق		اللواحق		رقم السطر الشعري	السوابق		اللواحق	
	حروف المضارعة	الفعل	المتصلة الفعل	الفعل		حروف المضارعة	الفعل	المتصلة الفعل	الفعل
	ى	يقودك						وا	هلكوا
٢٣	ى	يكتم			٦٩	ت	تبددوا	وا	تبددوا
٢٥	ى	يعلن			٧٢	ت	تهوى		
٢٩	ت	تعود			٧٣	ت	تهيل		
٣١			ت	انتثرت	٧٤	ت	تلطم		
٣٣	ى	يكشف			٧٥	ت	تنظر		
٣٦			ت	نفضت		ت	تكن		
٧٥	ت	تتأملها			٩٨	ى	يدمدم		
	ت	ترى			٩٩	ى	يحتمل		
٧٦			ت	كنت		ى	يحتمل		
			ت	أبدعتك	١٠١	ى	يتسلل		
٧٧			ت	اشتهت	١٠٢			ت	فككتك
			ت	نسجت	١٠٣	ى	يكون		
٧٨	ت	نرقب			١٠٥	ن	تستاق		
	ن	تنحل			١٠٦	ت	تدرب		
٨٢			ت	نصلت	١٠٩	ى	يدور		
٨٤	ى	يعتلها			١١٠			ت	كنت
٨٥			ت	تكافأت	١١٢	ى	يجلجل		
	ى	يسفى			١١٣	ى	يبعثر		
٨٦	ت	تناظر			١١٤			ت	انتظرتك
٨٧	ى	يتكافأ			١١٨	ى	يلوح		
٨٩	ت	تقول			١٢٠	ت	تصعد		
٩٠	ى	فيتعلم				ت	تهبط		
٩١	ن	تمتثل			١٢١	ى	يغريها		
٩٣	ى	يستنقذون	ون	يستنقذون	١٢٢	ت	تربها		

رقم السطر الشعرى	السوابق		اللواحق		رقم السطر الشعرى	السوابق		اللواحق	
	حروف المضارعة	الفعل	الضمائر المتصلة آخر الفعل	الفعل		حروف المضارعة	الفعل	الضمائر المتصلة آخر الفعل	الفعل
٩٤			ت	سرت	١٢٥	ى	يرسل		
٩٦	ى	يتضفر			١٣٠	ى	يتعته		

ويتضح من خلال جدول السوابق واللواحق للكلمة أن سوابق الفعل المضارع والتى تمثلت فى (حروف المضارعة) وأهمها الياء والتاء هى التى لها فضل الصدارة فى القصيدة، وهذا يبرهن على أن الشاعر اعتمد فى تشكيل الكلمة -إلى حد كبير- على صيغ الاستقبال والحضور، وقد يرجع هذا إلى معايشة الشاعر الكلية لصور ومشاهد النص، حتى خالها واقعة فى الزمن الحاضر الذى هو نفسه ممتد إلى الزمن القادم. أى أن ملامح المستقبل لاتختلف عن الحاضر.

والذات هنا جزء من بنية القصيدة وليست راصدة للصور والمشاهد بقدر ماهى تشكيل من تشكيل النص. ولذلك تخاطب الذات ذاتها فى مشاهد المونولوج الداخلى المباشر وغير المباشر، وتخاطب الذوات الأخرى ممثلة فى المحبوبة الضائعة وفى الأنا الجماعية والغائب المفرد، مستخدمة زمن الاستقبال، وليس أدل عى هذا من أن اللواحق التى لحقت بالفعلين الماضى والمضارع (المستقبل) لم تخرج عن واو الجماعة، أو تاء التأنيث أو ألف الأثنين أو تاء الفاعل وأكثر هذه اللواحق شيوعا فى النص هى تاء التأنيث ثم واو الجماعة ثم تاء الفاعل ثم ألف الأثنين ثم نون النسوة، ويرجع هذا إلى حرص الذات على التواصل مع المحبوبة التى هجرتها الأنا الجماعية بعد أن ألفت الذل والاستكانة، والرضوخ للهوان من قبل القوى الداخلية والخارجية يقول:"

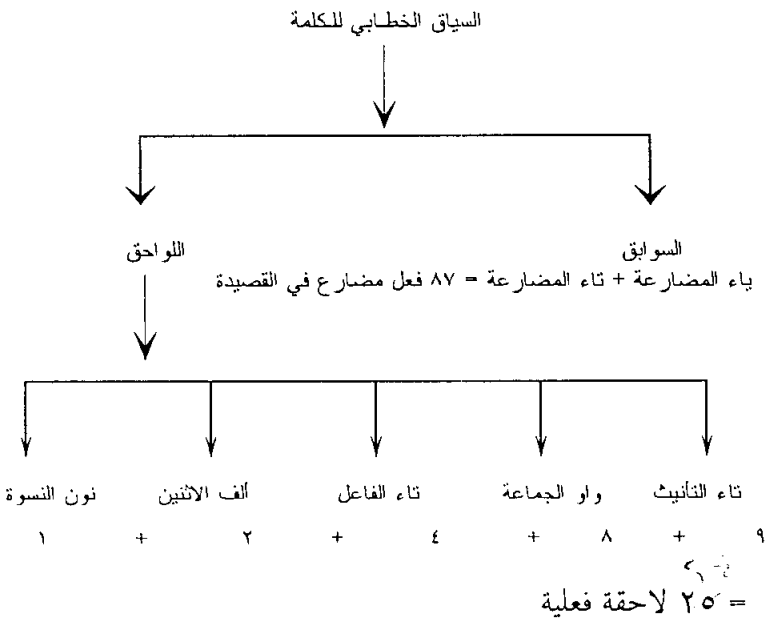
وشعبٌ شغبٌ يلحسُ ما يَسْلَحُ فى لذةٍ
مذلةٍ ولو ترى إذْ فَزِعوا فلافوْت

وتقلب من تواريخ العشق الفراشَ أشفارا
والبكر العوان كربا ونواعى يَنْدُبْنَ
أسفاراً ترسفُ من قيد إلى قوادةٍ
ولاملجأ فملائذُ النمل أكرمُ على نفسه
من عماءات الإمعاتِ الجيفِ
- بعد أن أشتوا بجراد الكذبِ وهلكوا
بالرُّعافِ وتبدَّدُوا تراباً فى أحذية الأمم."

إن الذات تخاطب الذوات الأخرى علهم يفيقوا من ثباتهم، ولكن الأنا الجماعية ما تزال نعالا ترتديها عصبة الأمم عندما تريد، ومن ثم تعد ضمائر الجماعة من أكثر الضمائر الحاقا بالكلمة فى كل النص الشعرى. وهذا يوضح دور السوابق واللواحق فى دلالة الكلمة. إنها ليست مجرد حروف أو ضمائر ترد فى أول الكلمة وأخرها ورودا عشوائيا، لكنها تشكل دورا كبيرا فى تفسير النص. فشيوع السوابق التى تمثلت فى حروف المضارعة والتى أدت إلى شيوع الفعل المضارع أو لنقل إلى شيوع زمن الاستقبال، إنما عبرت لنا عن مدى معايشة الشاعر لمشاهد القصيدة وأحداثها ومواقفها وصورها. وكأنه من فرط استحضاره ومعايشته لها خالها كائنة فى اللحظة الأنية وفى اللحظات الآتية.

وكذلك إذا علمنا أن اللواحق التى تمثلت فى الضمائر المتصلة- التى لحقت بالأفعال الماضية والمضارعة -تمثلت على التوالى الكمى والكيفى فى واو الجماعة ثم تاء التأنيث ثم تاء الفاعل، وأخيرا نون النسوة. حينئذ يتضح لنا مدى مساهمة هذه اللواحق فى تشكيل الخطاب الشعرى. فالخطاب الموجه فى القصيدة من خلال هذه اللواحق يخاطب الذات المفردة حينا والذات الجماعية فى الحين الآخر. وعلى الرغم من أن هذه السوابق واللواحق تدخل فى السياق الذاتى للكلمة، أى فى تكوينها المباشرة إلا أنها تخرج من السياق الذاتى إلى السياق الخطابى وهو الذى يخاطب فيه الشاعر الذوات الأخرى من خلال سوابق الكلمة ولواحقها. أى أن السياق الذاتى للكلمة هو الدال، والسياق الخطابى لها هو المدلول. لأنه يخرج الكلمة من إطار مكوناتها الشكلية إلى اطار أبعادها الدلالية. ويمكن

توضيح السياق الخطابى للكلمة فى القصيدة فى الشكل التالى:



ويتضح من خلال هذا الشكل كيف أن سياق الكلمة الفعلية قد عنى بالصيغ الاستقبالية الدالة على معايشة الحاضر والمستقبل فى اللحظة الآنية. للحد الذى تضاءلت معه الصيغ الماضية و لم ترد أكثر من إحدى وعشرين مرة فى القصيدة كلها، أى نسبة ٢٤٪ تقريبا من عدد الصيغ المضارعة.

وهذا يوضح إلى أى مدى كان الشاعر معايشا لهذه الأحداث الحياتية المعيشة الكائنة فى الحاضر والمستقبل. ومن يقرأ القصيدة من أولها إلى آخرها يشعر وكأن الشاعر يجسد أحداثا حاضرة فى الواقع المعيش وممتدة إلى المستقبل.

فالمستقبل القائم على الرؤية الكابوسية، لايختلف عن الواقع الكابوسى أيضا كما يتضح -من خلال هذا الشكل أيضا وبخاصة اللواحق الفعلية- أن الخطاب الشعرى فى القصيدة قد توجه إلى الذات المحبوبة التى يتطلع إليها الشاعر وتمثل هذا فى احتلال تاء التأنيث المرتبة الأولى فى اللواحق. حيث تظل الذات من أول القصيدة حتى نهايتها متطلعة إلى المحبوبة التى مزقتها الجراح والعبودية ونزيف الدماء فى كل جنباتها فيقول على سبيل

التمثيل:

"هى انتثرت من ملاحها"

"هى التم منها الرفات وقد نفضت عن جوارحها"

"وهى بكامل زينتها انتظرتك"

وهكذا نجد أن خطابه للمحبوبة يتضح إلى حد كبير من خلال اللواحق الدالة فى الفعل. وكذلك واو الجماعة تمثل نمطا آخر من الأنماط التى توجه إليها الخطاب الشعرى فى القصيدة، وقد عرى الشاعر من خلال هذه اللاحقة زيف الواقع المعيش وعجز الأنا الجماعية عن الفعل وعن تخليص المحبوبة مما لحق بها. يقول على سبيل التمثيل "

"ومالك عشاقها كل ما خلفوا من صدى قبل"

"عشاقها لم يكونوا"

"ولو ترى إذ فزعوا فلافوت"

وكذلك توجه الخطاب الشعرى إلى الذات الأخرى الفاعلة التى يتطلع إليها الشاعر وتمثل هذا فى تاء الفاعل كلاحقة فعلية تعبر عن مخاطبة الشاعر للذات الأخرى إلا أن هذه الذات فى كثير من الأحيان شأنها شأن الأنا الجماعية تتسم عند الشاعر بالعجز والضياع يقول على سبيل التمثيل:

"أنت تقريت نبرته وخطوط انديا حاته"

"تكافأت والسقط الذى يسفى و لم

تناظر الريح ولاصرخة لك"

"هل كنت محض خيال ونساجة"

"وبين مشارقها ومغاربها كنت تسفى"

وهكذا نجد أن لواحق الكلمة تشكل دلالة فى الخطاب الشعرى شريطة أن تدرس دلالة اللاحقة فى إطار السياق الشعرى، وليست منعزلة عنه.

أما عن البعد المكانى الجراماتيكى للصيغة فى النص، ونعنى بالبعد الجراماتيكى

للمكان هنا التوزيع المكانى لصيغ اللواحق والسوابق فى النص. وليس المكان بمفهومه الدلالى والشمولى -فهذا سنعرض له فيما بعد- فإنه تشكل فى كل الحيز المكانى للقصيدة وبخاصة السوابق شملت كل بنى القصيدة وسطورها الشعرية، وكذلك اللواحق. لكن اللواحق لم تشمل كل الحيز المكانى الذى شملته السوابق، ويرجع هذا إلى ارتكاز القصيدة على الصيغة المضارعة لأنها هى التى عنيت بحروف المضارعة، على حين أن اللواحق كانت أكثر ارتباطا بالفعل الماضى، ومن هنا كان تضاؤلها المكانى وفقا لسياق النص ولوظيفة الكلمة فى السياق.

أما السياق التجاورى للكلمة، فقد عنى بالترادف والتضاد والجناس والموقف والعاطفة. أى علاقة الكلمة بما يجاورها فى سياق النص وليس ما يجاورها مباشرة لأن النص كل متكامل يكمل بعضه البعض.

ومن اللافت للنظر أن الكلمات المتضادة تشكل ملمحا فى القصيدة، وهذا التضاد يشكل بعدا دلاليا، وأهم هذه الكلمات هى: يخبو وينبض- يفر ويدنو- تعلم وتجهل- التم ونفضت- الليل والنهار- مشارقها ومغاربها- نهاياته وبدؤه- تصعد وتهبط- تزيد وتنقص- نكرة والمعرف بالنداء- العرى ووشى الزخارف.

وبرغم أن هذه الكلمات المتضادة تساعد على توضيح المعنى وإبرازه إلا أنها تعبر عن التناقض السائد فى الواقع المعيش، لأن تناقض البنى النصية تعبير عن التناقض السائد فى الواقع المعيش. وفى البنى والتراكيب الاجتماعية. إذ أن الدم منذ بداية القصيدة مغلف بالغموض والرؤية الضبابية ومن ثم لاتبدو صورته واضحة أو تأخذ شكلا واحداً، لكنها تحمل الشيئين المتضادين فى آن واحد، فالدم يظهر ويختفى وهو يتأرجح بين الظهور والهروب فى ملامح الوجه.

وكذلك استخدام الشاعر لكلمتى الليل والنهار. يعبر من خلالها عن تناقض الواقع وعن سخريته من اهتراء معاييره. تلك المعايير التى تصبح فيها الذات العربية نعالا فى أقدام الأمم، وكذلك يستخدم المفردات المتضادة نحو مشارقها ومغاربها، ليعبر من خلالها عن

اهتزاء قيم ومعايير الواقع المعيش، فقد أصبحت الذات ملطخة بالدماء فى كل جوانب حياتها الزمانية والمكانية، حيث الدماء تلطخ كل الأمكنة المتضادة، يقول على سبيل التمثيل:

وهكذا .. يدور مغزل الدم بين مشارقها ومغاربها
وبين مشارقها ومغاربها كنت تسفى
جوارحك الريح، أعضاؤك الرمل
والموت بوق يجلجل."

وهكذا تأتى كل الكلمات والبنى المتضادة لتعبر عن التناقض الكائن فى البنى والتراكيب الاجتماعية. أما عن الكلمات المترادفة فتشكل محورا دلاليا آخر فى القصيدة، وبرغم الخلاف حول مفهوم الترادف وأنواعه، إلا أن ما يعنينا هو بعض المفردات المشتركة إلى حد كبير فى المعانى الدلالية شريطة أن يكون تكرارها معبرا عن معان دلالية جديدة فى كل مرة. فالترادف الذى نعنى به هو التقارب بين الكلمات والمعانى فى النص بغية التعميق الدلالى للنص الشعرى، والترادف فى هذه القصيدة ينقسم إلى قسمين: الأول: ترادف تام: ويعنى بالكلمات المتطابقة تطابقا كليا من ناحية المعنى. والثانى: ترادف جزئى: ويعنى ببعض الكلمات المتطابقة جزئيا فى المعنى دون اللفظ

القسم الأول غالبا ما يكون قليل الحدوث. لأن الكلمات المترادفة حتى على مستوى اللفظ سوف يختلف معناها داخل السياق. وبرغم اشتراكها فى اللفظ الواحد بل والصوت أيضا، إلا أن تراكيبها داخل السياق يختلف من سياق لآخر، وهذا المستوى نجده فى بعض التعبيرات المترادفة والمتطابقة لفظا فى مثل قوله: "خيطان من طائف الشك يشتبكان" وقوله "تخبط خبط الذبيحة، بين عماء دم، وترى طائف الشك." فنجد التطابق اللفظى بينهما لكن المعانى تتفاوت "فطائف الشك" فى الحالة الأولى، اقترن بطيف الدماء المتقلبة فى صفحة الوجه، بحيث لم تثبت على ماهية محددة وأصبحت خيوط الدماء متشابكة ومتداخلة ومتقلبة. وفى الحالة الثانية اقترن طائف الشك بالدماء الذبيحة المهدرة

وأصبح طائف الشك يسرى فى عماء الدماء المتقلبة كدبيب النمل السارى فى الروح المتكسرة.

والمرادفات السائدة فى معظم بنى القصيدة تعتمد على هذا المستوى حيث تتطابق ألفاظ الكلمات لكن معانيها تختلف نسبيا وفق تركيبها فى السياق الشعرى. نجد ذلك أيضا على سبيل التمثيل فى كلمة يتكتم فى قوله: "علـه يتكتم خبء تحوله"، "يكتم أشكاله فى أرسالٍ خيطية".

أما القسم الثانى الممثل فى الترادف الجزئى الذى يعنى بتطابق المعانى دون اللفظ تطابقا جزئيا نجد ذلك فى معنى الهلاك فى مثل قوله: "وهلكوا بالرعاف وتبددوا ترابا فى أحذية الأمم" فالهلاك بالرعاف أو بسيلان الدماء، يقترب من الهلاك بالاندثار فى أحذية الأمم" وبرغم أننا ندرك أن المعانى لاترادف إلا بنسب معينة إلا أن الاشتراك الجزئى فى المعنى بين الكلمات يشكل بعدا دلاليا فى فهم النص.

أما أهمية الجناس بين الكلمات فى فهم النص، فقد سبق توضيحه فى القصيدة فى محور الجرس الصوتى.

ويشكل المعنى العاطفى للكلمة فى السياق الشعرى بعدا دلاليا آخر، فى فهم النص الشعرى. فمن خلال إبراز الوحدة المعجمية للكلمة، أو لنقل الكلمات التى شكلت لازمة فى السياق يتضح المعنى العاطفى الذى يبغى الشاعر توصيله من خلالها- فمن خلالها يتضح الموقف الانفعالى فى القصيدة سواء كان نتيجة لعاطفة الحزن أو الألم أو السعادة أو الأمل...الخ.

وفى القصيدة نجد أن أهم الكلمات التى تشكل لازمة أساسية فى السياق هى: دم، الشك، نمل، الذكر الباهتة، شفافية، يفر، تخبط، أرساله، الظلمات، يتكتم، المتآكل، أشكاله، جمر، عماء، تسفى، الرعاف، الهلاك، تهوى، الجوارح، الشتاء، السجن، الموت، الغرائز، الرعدة، تنشر.

وهذه الألفاظ إنما تعبر عن عاطفة الانكسار والحزن والألم والضياع الذى تعيشه الذات من أول القصيدة وحتى آخرها. وهذا الضياع يأتى نتيجة لانقلاب المواضعات الحياتية السائدة. وسوف نوضح هذا فى محور الدلالة الكلية للنص.

ومن البدهى أن معانى الكلمات فى القصيدة تتشكل وفق الموقف الذى تقال فيه، سواء كان موقف انتصار أو هزيمة أو ضياع، والموقف الذى تأثرت به معانى الكلمات فى هذا النص هو موقف انكسار الذات وضياعها، نتيجة لتداخل معايير الواقع وضياع المجتمع العربى فى براثن المؤامرات الدولية السلطوية التى تدوس بنعالها مقدسات الشعوب ورقابهم، فى سبيل تحقيق مآربها الاستراتيجية. أو نتيجة للقوى السلطوية الداخلية التى تسرق أحلام شعوبها بالقوة أو بالحيلة. لذلك غدت الذات الإنسانية منكسرة وتشعر بالضآلة مثل نملة لاصوت ولاهمس ولادبيب يسمع لها.

ومن ثم جاءت الكلمات الانفعالية فى النص متوافقة مع هذا الموقف الانهزامى وهذه الرؤية الكابوسية. على أننا ندرك أن كل كلمة فى القصيدة المعنية لها معنيان: أحدهما: مركزى وهو المعنى المألوف المتداول فى البيئة الاجتماعية. وثانيهما: فرعى وهو المعنى الذى يتشكل وفق تركيب الكلمة فى السياق الشعرى. فكلمة "هارب" مثلا يتبلور معناها المركزى فى الفرار والهروب. لكنها فى إطار السياق الشعرى اقترنت بكلمة الدم، ومن ثم جاء معناها شدة الخوف، فكلمة دم هارب جاءت للتعبير عن أمرين: الأول: شدة الخوف لدرجة هروب الدم من الوجه وتقلبه، والثانى: التلون والتشكل وعدم الثبات على وتيرة واحدة نتيجة الشك فى كل ما يحيط بالذات.

وهكذا حتى نهاية القصيدة نجد أن كل كلمة فى السياق لها معنى فرعى يتشكل ويتغير وفق تغير الكلمة فى السياق. أما معناها المركزى فهو المعنى المعجمى المألوف والمنعزل عن السياق.

٢-٢

ثم يأتى سياق الجملة فى القصيدة ليكمل أبعادها ومعانيها الدلالية. وكما وضحنا

الجملة فى النص الشعرى. وهذه المحاور هى: محور الاندماج، ومحور المحمولات، ومحور الوحدة التركيبية، وسوف نعتمد إلى حد كبير على الشكل التخطيطى للجملة فى المبحث التنظيرى حتى يتسنى لنا رصد السياق الشعرى من خلال الجملة.

ومن خلال هذه المحاور الثلاثة نجد أن القصيدة يندمج فيها المركبين: الاسمى والفعلى معا حتى يتشكل البناء الكلى للقصيدة، ولما كانت الأركان الأساسية للجملة العربية متمثلة فى الركنين: الاسمى والفعلى حيث يمثلان الركن الإسنادى للجملة وما عداهما يعد ركنا تكميليا، على مستوى التركيب لكنه يتضافر مع الركن الإسنادى ليشكل المعنى الشمولى للقصيدة.

ومن اللافت للنظر فى هذه القصيدة أن الركن التكميلى يشكل محورا جوهريا إلى جانب الركن الاسنادى المتمثل فى المركبين الاسمى والفعلى، بغية تفجير طاقات المعنى، فتكثر فى هذا النص الصفات والمعطوفات وأدوات الوصل والعطف والفصل إلى جانب المركبين الإسناديين.

ويتضح محور الاندماج فى القصيدة وبخاصة اندماج المركبين الاسمى والفعلى فى الجدول التالى، وتجدر الإشارة إلى أن المركب الاسمى عنى بالجملة الاسمية فى السطر الشعرى، والمركب الفعلى عنى بالجمل الفعلية فى السطر الشعرى، ومن خلال تضافرهما فى كل القصيدة يتشكل النص الكلى الشعرى للقصيدة.

جدول المركبين: الاسمى والفعلى فى القصيدة

رقم السطر الشعرى	عدد المركب الاسمى	عدد المركب الفعلى	رقم السطر الشعرى	عدد المركب الاسمى	عدد المركب الفعلى	رقم السطر الشعرى	عدد المركب الاسمى	عدد المركب الفعلى	رقم السطر الشعرى	عدد المركب الاسمى	عدد المركب الفعلى
١	١	١	٤١	١	١	٨٢	١	١	١١٩	١	
٢		٢	٤٢	١	١	٨٣	١		١٢٠	١	٢
٣	١	١	٤٣	١	١	٨٤	١	١	١٢١		١
٤	١	١	٤٤-٤٥	١	٢	٨٥	١	٢	١٢٢		١
٦-٥	١	٢	٤٦	٢	٢	٨٦	١	١	١٢٣-١٢٤	١	
٧	١	١	٤٧	٢	٢	٨٧-٨٨	١	١	١٢٥	١	١

رقم السطر الشعرى	عدد المركب الاسمى	عدد المركب الفعلى	رقم السطر الشعرى	عدد المركب الاسمى	عدد المركب الفعلى	رقم السطر الشعرى	عدد المركب الاسمى	عدد المركب الفعلى	رقم السطر الشعرى	عدد المركب الاسمى	عدد المركب الفعلى
٩-٨		١	٨٩		١	٤٨	١	١	١٢٦-١٢٩	١	
١٠	١	٢	٩٠		١	٤٩-٥١	١	١	١٣٠-١٣٢		١
١١	١	١	٩١-٩٢		٣	٥٢-٥٣		٣			
١٢		٣	٩٣		١	٥٤-٥٦	١	١			
١٣		١	٩٤-٩٥		١	٥٧		١			
١٤		١	٩٦		١	٥٨-٥٩		١			
١٥		١	٩٧	١	٢	٦٠-٦١	١	١			
١٦	١	٢	٩٨		٢	٦٢	١	٢			
١٧		١	٩٩	١	١	٦٣		١			
١٨		١	١٠٠	١	١	٦٤		١			
١٩	١	١	١٠١		٢	٦٥	١	١			
٢٠		٢	١٠٢		١	٦٦-٦٧	٢				
٢١-٢٢	١	٢	١٠٣	١		٦٨		٢			
٢٣-٢٤		١	١٠٤	٢	٢	٦٩		١			
٢٥		١	١٠٥	٢	١	٧٠-٧١	١				
٢٦-٢٨	١		١٠٦-١٠٨	١	١	٧٢	١	١			
٢٩-٣٠	١	١	١٠٩		١	٧٣		١			
٣١	١	١	١١٠	١	١	٧٤		١			
٣٢	٢		١١١	٢	٥	٧٥					
٣٣-٣٥		١	١١٢	١	٢	٧٦	١	٢			
٣٦	١	٢	١١٣		٢	٧٧	١	٢			
٣٧-٣٨	١	١	١١٤	١	٢	٧٨		٢			
٣٩	١	١	١١٥-١١٧		١	٧٩	١				
٤٠	١	١	١١٨	٢		٨٠-٨١	١				

نسبة المركب الاسمى إلى الفعلى= ٦٨: ١١٦= (١: ١,٧)

ويتضح من خلال الجدول محمولات الجملة وتركيبها ومدى تضافر الجمل الاسمية والفعلية فى تشكيل النص الشعرى. ومن اللافت للنظر طغيان المركب الفعلى فى النص على المركب الاسمى، وبخاصة فى السطور الشعرية التى تعدد فيها المركب الفعلى ووصل إلى مركبين فعليين أو ثلاث مركبات فعلية أو أربع مركبات أو خمس مركبات فى السطر الشعرى الواحد، على أن المركب الاسمى لم يتجاوز حده الأقصى مرتين فى السطر

الشعرى الواحد.

ولعل سيطرة المركب الفعلى فى القصيدة يرجع إلى التفاعل الدينامى الحدثى والزمنى، لأن المركب الفعلى فى القصيدة ارتبط إلى حد كبير بالحدث والزمن. والتغيرات الحدثية والزمنية المتتابعة فى النص الشعرى تؤدى إلى ديناميته يقول على سبيل التمثيل:

"أنت تهوى على ركبتيك نداء دم واتكاء خراب على بعضه

وتهيل على الرأس مرمدة الظن والحسرات

وتلطم وجهك من رهبة الظلمات وأزمنة

الدمع والأسئلة

وتنظر سجادة لم تكن تتأملها أو ترى ما تناظر فيها

من الشكل واللون.."

ويتضح فى هذا النص -على سبيل التمثيل- سيطرة المركب الفعلى فى السطر الشعرى حيث نجد هذه المركبات فى مثل قوله: تهوى- تهيل- تلطم- تنظر- تكن- تتأملها- ترى- تناظر. ومن يتأمل معظم المركبات الفعلية فى النص سوف يجد أنها تتسم بدينامية الحدث أو الموقف، وفى هذه السطور على سبيل التمثيل، نجد الشاعر يستخدم المركبات الفعلية فى مثل قوله:"تهوى على ركبتيك" وما فيها من حركية الحدث حيث تهوى الذات على الركبتين يجيبها نداء الدماء المسالة، والدمار الذى يتراكم بعضه فوق بعض، ولاتملك الذات غير الحسرة والانكسار لتهيلهما على رأسها، وتلطم الوجه من رهبة الظلمات الحالكة السواد، ومن الأزمنة المحملة بالدهشة والبكاء والأسئلة الحائرة. ونتضح دينامية الفعل من خلال الأحداث المطروحة كانهيار الأعضاء الجسدية بعضها فوق بعض، والدمار المكانى وحركة لطم الوجوه، والالتفات إلى سجادة لم تتأملها الذات ولم ترى ما تشكل فيها من الشكل واللون. ولو تتبعنا المركبات الفعلية فى النص، فسوف نجد أن معظم هذه الأفعال تتسم بدينامية الحدث. مما يضفى على النص الشعرى حيوية. وثراء دلاليا وفنيا.

وهكذا فى كل النص الشعرى نجد أن المركب الفعلى يعبر عن الحدث الدينامى

والزمن المتتابع. على أن المركب الاسمى اقترن إلى حد كبير بالمسميات دون ارتباطها بحدث أو زمن، ومن ثم استمد حركية معانيه من خلال اقترانه بالمركب الفعلى.

ولعل قلة المركب الاسمى فى النص وزيادة المركب الفعلى هو ما أدى بالنص إلى حركية أحداثه وأبعاده ودلالته ومعانيه. ويتضح ارتباط المركب الاسمى بمسميات معينة دون تعْبيرها عن الحدث أو الزمن فى بعض السطور الشعرية فى القصيدة. يقول على سبيل التمثيل:

" وهو الموكل فى توالى الدهور بنقل الأهرامات
ورماد المومياوات وأقواس النصر وهياكل
الحضارات- ذرة ذرة- إلى خلاء الشكل
وأبدية الفراغ المنبسط الذى تعود إليه
التراكيب ونضالات المعانى من مستنبت
الكون فى الحروف..)"

ومن الواضح فى هذا النص زيادة المركب الاسمى على الفعلى، ومنه تتداعى على الذات خرافة البطولة الفردية التى تنسب كل شىء إلى ذاتها، دون الاعتماد على الحدث أو الزمن، لكن الأسماء تتداعى وتترابط لتشكل نسيج الفكرة التى يبغى الشاعر توصيلها، خاصة إن النص كله مركب اسمى ماعدا مركب فعلى واحد هو قوله "تعود". وهنا لانلحظ الدينامية الحدثية والزمنية التى كانت بارزة فى النص السابق. لكن هذا لاينفى أن هذه المركبات الاسمية والفعلية تتضافر معا لتشكل السياق الشعرى المعتمد على تضافر الجمل مع بعضها البعض.

وتجدر الإشارة إلى أن المحاور الثلاثة فى سياق الجملة جاءت مكملة لسياق الكلمة، ففى سياق الكلمة تم توضيح أنماط المركب الفعلى من خلال الصيغ المضارعة ومدلولها وشيوعها فى النص. وفى سياق الجملة يتأكد هذا المفهوم أيضا من خلال غلبة المركب الفعلى -وبخاصة المركب الفعلى الاستقبالى- على المركب الفعلى الماضى، وعلى المركب الاسمى أيضا. وعلة غلبته على الصيغ الماضية سبق توضيحه، أما علة غلبة المركب الفعلى

على الاسمى فى النص فيرجع إلى أن الذات فى القصيدة فاعلة فى الأحداث ومفعولة فى آن واحد. من خلال خطاب الذات لذاتها حينا وخطابها للأنا الجماعية حينا آخر، وخطابها لأنا المحبوبة الضائعة فى الحين الثالث. وهذه المعايشة تتطلب تفاعلا ديناميا فى تصوير الأحداث والمشاهد والمواقف.

وتجدر الإشارة إلى أن المبنى الصرفى والمعنى الصرفى -المشار إليهما فى الشكل التخطيطى للجملة فى المبحث التنظيرى- يأتى كل منهما مرتبطا بسياق الكلمة التى تؤدى بدورها إلى سياق الجملة.

على أن المعنى الصرفى الزمنى الذى كان له فضل الشيوع فى القصيدة هو صيغة (يفعل)، لأن الأفعال الحالية والاستقبالية هى التى سيطرت على بناء القصيدة ونجد ذلك واضحا فى جدول سوابق ولواحق الكلمة، ونجد أن هذه الصيغة الاستقبالية (يفعل) التى اعتمد عليها المركب الفعلى طوال القصيدة، وكان لها الغلبة على ماعداها من مركبات اسنادية، تفيد التجدد والاستمرار. لأجل ذلك جاءت أحداث ومواقف ومشاهد القصيدة، معتمدة إلى حد كبير على التجدد والاستمرار والمعايشة للحظة الآنية. كما سنوضح ذلك فيما بعد. وهكذا تتضافر المركبات الاسمية والفعلية لتشكيل سياق النص الشعرى.

ومن الجدير بالذكر أن القصيدة إلى جانب اعتمادها على المركب الإسنادى فى صياغة المعانى والأفكار، فإنها اعتمدت إلى حد كبير على المركب التكميلى - الذى تمثل فى تعدد الصفات والمعطوفات والمجرورات- لاكتمال جوانب المعنى فى القصيدة، وفض مغاليقها- وقد يرجع هذا إلى طول الدفقة الشعورية. وإطالة اللحظة التأملية فى رسم ملامح الصورة الشعرية، يقول على سبيل التمثيل:

أنت قيد الذراعين.. هل ضمة عَلَّ هذا الجنون
من الوجد يكشف بين الهلاوس والفزع المنتشى
بالنبوءات والوهم عن مسرب النمل حتى
قراه البعيدة فى ليلة الروح والجسد المتآكل
والنظرة الميتة!!

ويتضح من خلال هذا النص الركن التكميلى الذى جاء بين الأركان الإسنادية بغية اكتمال المعانى، فيأتى قوله"حتى قـراه البعيـدة فـى ليلـة الـروح والجسـد المتـآكل والنظـرة الميتة."ليعبر عن ضآلة الذات التى أصبحت كالنملـة حـين تـأوى إلى سـراديبها فـى القـرى والمتاهات البعيدة وهى متآكلة منكسرة بالنظرات الميتة، فهذا الركن يأتى ليوضـح ويفصـل ويفسر المبهم من السياق الإسنادى فى النص الشعرى.

٣-٢

ويأتى سياق الصورة فى القصيدة مكملا لسياق الكلمة والجملة، أو لنقل إن سياق الصور يأتى نتيجة بدهية لسـياق الكلمـات والجمـل وينقسـم سـياق الصـورة فـى قصيـدة "فاصلة إيقاعات النمل" إلى قسمين: الأول: السياق الدال، والثانى: المدلول السياقى.

أما السياق الدال فقد تمثل فى بعدين هما: الأنمـاط السياقية، والمقومـات السـياقية: وتتضح الأنماط السـياقية فـى القصيـدة مـن خـلال ثـلاث سـياقات هـى: السـياق الذهنـى والسياق الملفوظ "المنطوق" والسياق المكتوب للقصيدة.

ومن هذه السياقات الثلاثة تتشكل الدوال الصورية فى القصيـدة، أو لنقـل تتشـكل الأنماط السياقية للصورة. غير أن السياق الذهنى للصورة إنما هو نشاط عقلى أو ذهنى غـير مدرك بالنسبة للدارس الأدبى إلا من خلال السياقين: المنطـوق أو المكتـوب، لذلـك نعنـى بهذين السياقين المشكلين للدوال الصورية. لكن السياق الذهنى كنشاط ذهنى غير مـدرك يعنى به الدرس النفسى، وقد تتقدم التقنيات الحديثة لقياس الأثر النفسى أو النشاط الذهنى للصور- كما حدث بالنسبة للتقنيات الحديثة الصوتية- وحينئذ يسهل على الدارس الأدبى إمكانية تتبع السياق الذهنى للصورة قبل عملية الكلام وأثره على دلالة النص.

٢-٣-١-أ

تمثل الأنماط السياقية وبخاصة النمطين: المنطوق والمكتوب للصورة جانبا من جوانب السياق الصورى، ويمكن توضيحهما من خلال تجاور الحزم الصوتية المشكلة للصورة، أو من خلال الكتابة الصوتية المتتابعة والتى ترسم ملامح الصورة المنطوقة فى شكل مكتوب. وسوف ندرس تشكيلات السياق المنطوق للصورة من خلال الحزم الصوتية أو الطيف الصوتى أو تتابع الكتابة الصوتية للقصيدة الموضحة فى محور المؤثرات الصوتية النوعية للنص- الشىء الذى يؤكد أن الصوت لاتأتى دراسته منعزلة عن السياق -كما أن السياق المكتوب يأتى نتيجة للمنطوق، ومن ثم تتم دراستهما معا فى آن واحد .

وتجدر الإشارة إلى أن القصيدة المعاصرة، ومنها قصيدة "إيقاع فاصلة النمل" تعتمد على الصورة الكلية التى تربط أنسجة القصيدة من أولها إلى آخرها. أى أن القصيدة عبارة عن لوحة متكاملة منقوشة بالصور الجزئية المتضافرة والمتتابعة. ومن ثم يكون تناولنا لسياق الصورة معتمدا على تتبع جزئياتها المتضافرة حتى نصل إلى الصورة الكلية التى هى اللوحة الكلية للنص نفسه.

فى الأبيات الثلاثة الأولى فى القصيدة، اعتمد السياق الصوتى للصورة على الحزم الصوتية المتباينة والمتتابعة -كما هو موضح فى الأشكال أرقام (٦،٩،١٠) ففيها تتابعت الموجات والحزم الصوتية منتجة لنا النبر والتنغيم والهمس والجهر والشدة والرخاوة والجرس الصوتى، ومن تتابعها يتشكل السياق الصوتى للصورة. كما نجد أنها تتكون من ثلاث وثمانين حزمة صوتية موزعة على ثمان وثلاثين مقطعا صوتيا، وتتضافر الحزم والمقاطع الصوتية لتشكل مركبين اسميين وأربع مركبات فعلية هى صيغة (يفعل) لتعبر عن التجدد والاستمرار، وتتضافر المركبات الإسمية والفعلية لتشكل الصورة الجزئية المعبرة عن الدماء الهاربة فى ملامح الوجه نتيجة الخوف المسيطر على الذات ومن اختفاء الدماء وظهورها تبدو خيوط الشك المتشابكة والمعبرة عن القلق والضياع. ولما كانت الصورة ترتكز على صيغة يفعل. لذلك كان للصورة صفة التجدد والحضور والاستمرار وكأن حالة الهروب والضياع والتقلب ملازمة للذات فى اللحظات الآنية والآتية.

ثم تأتى الصورة التالية مباشرة من البيت الرابع حتى البيت العشرين لتكمل جوانب الصورة الأولى، وفيها تتتابع التغيرات والمقاطع الصوتية التى وصلت إلى اثنين وثلاثمائة مقطع صوتى، وهذه المقاطع الصوتية تضافرت وشكلت سبع مركبات اسمية، وواحداً وعشرين مركبا فعليا، غلبت عليها صيغة (يفعل) أيضا، وترابطت هذه المركبات الاسمية والفعلية وشكلت جانبا آخر من جوانب الصورة، وفيها عنى الشاعر بتصوير ضآلة الذات حيث يمحو الزمن ذاكرة الأيام، وتصبح باهته لا أثر لها كدبيب النمل، وتتمحور الذات فى الذكرى الباهته، وتشعر بالتمزق نتيجة المفارقات والمتناقضات الحياتية بين ما هو كائن وما يجب أن يكون؛ بين أوراق العطر التى تطفو على أكواب الشاى، وتلمع فى شفافية رقراقة، تنم عن القبلات المصبوغة على الهيكل الزجاجى الشفاف، وبين صيد الكلام الذى يبتعد ويقترب، والذات تفتش وتتخبط فى كل شىء لاتدرك ماهيتها ولاكينونتها، ودبيب الشك يدب فى الذات نملا تتكسر الروح تحت غرائزه، وكلما حاولت الذات لملمة حطام الأشياء، بهتت معالم الروح ولم يبق منها غير الأنفاس المحتضرة فى جثث الدموع الصامتة.

ولعل شيوع المركب الفعلى وبخاصة صيغة الاستقبال يفعل، وغلبته على المركب الاسمى فى الصورة إنما يعبر -كما ذكرنا- على التجدد والاستمرار وصفة الحضور للأحداث والمواقف.

ثم تأتى الصورة الثالثة من البيت الواحد والعشرين وحتى البيت الثلاثين وحوت واحدا ومائتين مقطع صوتى، وهذه المقاطع تضافرت وشكلت ثلاث مركبات اسمية وخمس مركبات فعلية. ومن تسلسل هذه المركبات وارتباط بعضها البعض تشكل السياق الصوتى والكتابى للصورة. وبرغم أن هذه الصورة تعتمد على التداعيات النفسية والمناجاة والمونولوج الداخلى المباشر وغير المباشر إلا أنها تتضافر مع الصورة السابقة وتأتى مكملة لأبعادها الدلالية. فتخاطب الذات ذاتها مستخدمة ضمير الغائب. وكأن الذات أصبحت غريبة عن ذاتها، غير أن الذات الأخرى، يقودها الإيقاع وأهوية المحاريب والمجازات الخفية وتختفى أشكالها فى جماعات متضافرة بألوان سوداء رمادية وشقراء وشهلاء وصهباء. وتعلن الذات الخارقة حضورها فى مواكب النصر الاحتفالية. وكأنها هى وحدها المكلفة

على مر العصور ببيع تراب الوطن والقمم التراثية الشاهقة دون العودة إلى الأنا الجماعية. إن الذات تستحضر سلطة الأنا الفردية المتسلطة التى تستلب كل شيء حتى حضارات الشعوب من بدايتها إلى نهايتها.

وتعتمد هذه الصورة على حالة التداعى النفسى والمونولوج الداخلى المباشر أى أن الذات تخاطب ذاتها، عندما فقدت التواصل مع الآخرين، وعندما عجزت عن الخروج من شرنقة الحصار الذى يحيطها من كل جانب، لم تملك غير مناجاة ذاتها، معرية من خلال هذه المناجاة زيف الواقع الحاضر.

ثم تأتى الصورة الرابعة بداية من البيت الحادى والثلاثين وحتى الخامس والثلاثين وتكونت من ستة وتسعين مقطعا صوتيا. وكان للمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) أو (CVC) فضل الصدارة على ماعداه من مقاطع صوتية أخرى بما فيها المقطع المتوسط المفتوح، وقد وضحنا دلالة شيوع المقاطع المغلقة على مستوى النص فى المحور السابق - "محور المؤثرات الصوتية النوعية"، وعلى مستوى الصورة يقترن بتعدد الوقفات الساكنة عند قراءة النص. وبالحالات الشعورية المكبوتة التى لاتفصح فيها الذات عن الترسبات الشعورية. أى لاتلجأ الذات إلى الأصوات الممدودة أو المقاطع المفتوحة المتوسطة أو الطولية حتى تحدث تطهيرا. لكنها تكبت المواقف والأحداث فتأتى الألفاظ تميل إلى إغلاق الصوت أكثر من انفتاحه أو مده، وإن كانت هذه سمة فى كل القصيدة لكنها فى هذه الصورة تبدو واضحة إلى حد كبير.

وتتضافر هذه الأصوات حتى تشكل سياق الكلمات والجمل ممثلا فى المركبين:الاسمى والفعلى، فقد ورد المركب الاسمى أربع مرات والفعلى مرتين، ولعلها الصورة الوحيدة فى النص التى زاد فيها المركب الاسمى على الفعلى.

وقد يرجع هذا إلى عناية الذات بوصف المحبوبة، والحصار الذى يحتويها ويحتوى العاشق فى آن واحد. حيث تحاول الذات التوحد فى المحبوبة إلى حد الجنون عَلَّ هذا التوحد يكشف الطريق للذات النملية الحائرة التى أضناها المسير والبحث عن مأوى آمن. لكنه مايزال بعيدا والجسد مايزال ينهشه الضنى والنحول.

وتأتى الصورة الخامسة بداية من البيت السادس والثلاثين وحتى الثامن والأربعين، لتكمل الصورة السابقة لها وتكونت من سبعة وتسعين ومائة مقطع صوتى، وتضافرت هذه المقاطع لتشكل الركنين الاسمى والفعلى.

فقد تشكلت من ثلاثة عشر ركنا اسميا وخمسة عشر ركنا فعليا، وقد ارتبط هذان الركنان ببعضهما البعض حتى شكلا سياق الصورة الشعرية، التى جاءت امتدادا للصورة السابقة لها، فإذا كانت الصورة السابقة انتثرت فيها ملامح المحبوبة، فإن هذه الصورة تلملمت رفاتها ونفضت عن كاهلها كل ما علق بها من صدى قبل وارتشافات وملامسة نارية، فما عادت قبلات العشق تجدى وما عادت فروعها وأغصانها تلين تحت الندى والدموع، وماعاد عشبها يبتل، واحتراقات عشاقها ما هى إلا ضوء زجاجى خافت تضىء أنوارها الخافته من خلاله. وإذا كانت الذات فى الصورة السابقة اقترنت بالتوحد إلى حد الجنون، فإنها فى هذه الصورة أصبحت عارية والنمل يرصد عريها.

وتأتى الصورة السادسة من البيت التاسع والأربعين وحتى الواحد والسبعين، وتعتمد على المونولوج الداخلى والتداعيات النفسية شأنها شأن الصورة الثالثة فى القصيدة، وكأن الخطاب الشعرى الصورى يتوجه نحو الخارج حينا والداخل فى الحين الآخر، فى تتابع تبادلى وتتكون هذه الصورة من ثمانية وثمانين وثلاثمائة مقطع صوتى، وتتضافر معا لتشكل سياق الكلمات والجمل المتبلورة فى الركنين: الاسمى والفعلى. فقد وصل عدد الأركان الإسمية إلى ثمانية أركان والفعلية إلى سبعة عشر ركنا. وتضافرت هذه الأركان وشكلت الصورة الشعرية.

وقد اعتمدت هذه الصورة على سيل الشعور، وتدفق الوعى، ومناجاة الذات، والتداعى النفسى الحر للمعانى، واضفاء أبعاد ميتافيزيقية على مكوناتها، فيصور نقاطا من الأحبار الكونية وهى تتسرب بين ثنايا الكائنات والخلائق لمنح اللامكتوب شفافية النطق، وحينئذ تدب عواصف المحاولة فى كل أنماط الوجود. ولحظات المرح المختلسة تسرى فى تضاعيف الأشياء، ولكنها تحيل القبلة قتلا والجسد حشدا، وتتقيح الرغبات ويصبح الغدرعذرا. وحينئذ تغلف البصيرة برؤية ضبابية وتتجمد الأصوات فى الحلوق العمياء،

وترصد الذات فى مناجاتها القوى الشعبية التى ألغت المذلة والضيم، وتصبح ملائذ النمل أكرم على نفسه من تخبط الإمعات الجيف، بعد أن أصبحوا ترابا فى أحذية الأمم التى هيمنت على مصير الشعوب.

وتأتى الصورة السابعة لتكمل الصور السابقة، وتكونت بداية من البيت الثانى والسبعين وحتى الرابع والثمانين، وتمثلت فى أربعة وستين ومائتين مقطع صوت. وهذه المقاطع تضافرت وشكلت الركنين: الاسمى والفعلى، الأول: وصل إلى ثمانية أركان والثانى: إلى ستة عشر ركنا.

وقد جاءت معظم المركبات الإسمية على وزن (فعل) مما أكسب الصورة -على المستوى الزمنى- تجددا واستمرارا وحيوية. ويصور انكسار الذات وضياعها وهى تتخبط فى ظلمات الواقع نتيجة اهتزاز معاييره ونتيجة شعور الذات بالضآلة تجاه الزمن حتى صارت كالنملة.

أما الصورة الثامنة فقد اعتمدت على التداعى النفسى وعلى المونولوج الداخلى ومناجاة النفس بداية من البيت الخامس والثمانين وحتى الثالث والتسعين وتكونت من تسعة وأربعين ومائة مقطع صوتى. تضافرت معا لتشكيل ثلاثة أركان أسمية وثمانية أركان فعلية، وشأنها شأن معظم صور القصيدة جاءت أركانها الفعلية على صيغة يفعل وهى تفيد كما ذكرنا التجدد والاستمرار. وفيها تناجى الذات ذاتها التى سقطت دون صراخ وجماعات النمل أسراب تتساقط بين الدم والهلاك. وتتجاور نملة نكرة مع أخرى محذرة من حشود الجند والملك. وتستجيب جماعات النمل للتوحد وترسل جماعات جماعات فينجون من بطش الجنود. هذا الاستحضار والتداعى والمناجاة اعتمدت على التناص الشعرى لتوصيل المفهوم الذى يبغى الشاعر توصيله.

ثم تأتى الصورة التاسعة لتبدأ من البيت الرابع والتسعين وحتى البيت الثالث بعد المائة. وقد تكونت هذه الصورة من أربعة وخمسين ومائة مقطع صوتى تضافرت وشكلت أربعة أركان اسمية وتسعة أركان فعلية.

وفيها يجسد وميض البروق والاشارات كاشفا الأم الشامية واليمانية التى تحولت إلى

دم يتقطر فى الأرض العربية ما بين الفرات والنيل، ولا مجيب غير صوت الصراخ الذى يدوى فى سماء تهدم مشرقها ومغربها، وانفصلت الذات عن المحبوبة و لم يتحقق التوحد بينهما، ويسرى النمل فى تضاعيف الذات محدثا شرخ الانفصال، بين الذات والمحبوبة من ناحية، وبينها وبين ذاتها من ناحية ثانية.

وجاءت الصورة العاشرة بداية من البيت الرابع بعد المائة وحتى التاسع بعد المائة، وهذه الصورة تعتمد أيضا على التداعى النفسى الحر للمعانى وعلى المونولوج الداخلى المباشر، حيث تناجى الذات ذاتها، معبرة عن القهر السلطوى، وتستاق القبائل الكبيرة صغار القبائل حتى تدربها على الأسر والجوع والاستكانة والاذعان، ومن ثم يلطخ الدم كل جنبات المحبوبة من مشرقها إلى مغربها.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصورة جاءت متواصلة مع ما قبلها، وتشكلت من ثمانية ومائة مقطع صوتى، وهذه المقاطع تضافرت وشكلت المركبين: الاسمى والفعلى وهما بدورهما شكلا السياق اللغوى للصورة الشعرية. وقد وصل المركب الإسمى إلى خمسة أركان إسمية، والفعلى إلى خمسة أركان فعلية أيضا.

وجاءت الصورة الحادية عشرة- بداية من البيت العاشر بعد المائة وحتى البيت السابع عشر بعد المائة- مكملة للصور السابقة، وتكونت على المستوى الصوتى من سبعة وستين ومائة مقطع، وتضافرت هذه المقاطع وكونت الركنين: الاسمى والفعلى. وقد وصل عدد الأركان الإسمية إلى ثمانية أركان، والفعلية إلى ثمانية أركان أيضا. وقد عبرت هذه الصورة أيضا عن انكسار الذات فى كل جوانب المكان حيث تتناثر الجوارح تناثر الرياح، وتتبعثر الأعضاء تبعثر الرمال، وصوت الموت يجلجل فى جنبات المشرق والمغرب، والشتاء القارس يجمد الأعضاء فى زنزانة السجن، وما تزال المحبوبة تنتظر بكامل زينتها وأقراطها وخلاخلها وهى تتبختر فى الوشى والزخارف، والنمل يسرى فى تضاعيف الذات يستدفىء فى الضلوع.

ثم تأتى الصورة الأخيرة: الثانية عشرة فى القصيدة ليختتم بها الصورة الكلية للقصيدة ويكتمل من خلالها الصور السابقة لها. وتبدأ من البيت العشرين بعد المائة وحتى

نهاية القصيدة عند السطر الثانى والثلاثين بعد المائة. وتتكون على المستوى الصوتى من سبعة عشر ومائتين مقطع صوتى وهذه المقاطع تضافرت وشكلت الركنين: الإسمى والفعلى. وقد تكونت الصورة من أربعة أركان إسمية وستة أركان فعلية، وهذه الأركان تضافرت فى النص وشكلت المستوى الكلى للصورة.

وقد اعتمدت هذه الصورة على التداعيات النفسية والمونولوج الداخلى حيث تناجى الذات ذاتها تارة، والمحبوبة تارة أخرى مجسدة فى العناصر الخلقية والكونية. فالرعدة تسرى فى جسد المحبوبة سريان النمل صعودا وهبوطا، ويغريها صمغ الشجر وافرازاته ويختلط بالحلم والأغنية التى لم تكتمل بعد، كاشفة سبلها حتى النهايات الليلية اللانهائية، ويطلع عليها المخلص -الذى أضناه الانتظار- من مكمنه المظلم ليفتق غشاوة الظلام ويلقى بذور الخصوبة والتكوين. وحينئذ تشرق أزهار النوار والمشمش والخوخ وتخضر أوراق الأشجار وأغصانها. وهنا يمزج الشاعر بين المحبوبة والمخلص بغية الخصوبة والتخلق والتكوين، فعندما تخصب المحبوبة تثمر الأشجار ويتشكل الميلاد الجديد.

واللافت للنظر فى سياق الصورة الشعرية فى هذه القصيدة، أنها تتابعت فى مستويين متبادلين. الأول المستوى الخارجى للصورة وهو الذى يخاطب فيه الشاعر العالم الخارجى المحيط به سواء كانت الأنا الجماعية أو الأنا الفردية أو المحبوبة أو المخلص القادم الذى لم يأت بعد. ووجد هذا فى الصور أرقام: (١-٢-٤-٥-٧-٩-١١). والمستوى الثانى: المستوى الداخلى وهو الذى اعتمد فيه الشاعر على مخاطبة الذات لذاتها أو للعالم الداخلى من خلال المونولوج الداخلى المباشر أو غير المباشر، والمناجاة النفسية، والتداعى الحر النفسى للمعانى، أى أنها صورة أقرب إلى الصورة الحلمية التى تتشكل من خلال المونولوج الداخلى. وقد وجد هذا المستوى فى الصور أرقام (٣-٦-٨-١٠-١٢). أى أن سياق الصور فى القصيدة كان سياقا تبادليا -لوجاز استخدام هذا التعبير -حيث تأتى صورة تصور الواقع الخارجى-ثم تأتى الصورة التالية لتصور العالم الداخلى من خلال انسحاب الذات داخل ذاتها نتيجة فقدانها التواصل مع الأنا الجماعية والفردية. وهذا ما نلحظه من تداعيات نفسية لجأ إليها الشاعر فى الصور المشار إليها.

٢-٣-١-ب

وتعتمد هذه الأنماط السياقية المنطوقة والمكتوبة للقصيدة عند عفيفى مطر على المقومات السياقية للصورة، وتتمثل فى التذكر والحواس والخيال. ومن خلال استقراء التشكيل الصورى فى القصيدة نجد أن معظم صورها يعتمد على التذكر أو الاستحضار أو الاسترجاع. وبمفهوم التتابع السياقى للصورة من الذهن إلى الكلام إلى الكتابة فإن الصورة تعتمد أولا على استحضار ما فى الذهن من صور، إذ لو لم تترسب الصور فى الذهن وتختزل، لما استطاع المبدع أن ينتج صوره. ومن هنا يصبح التذكر والاستحضار لازمة أساسية فى تشكيل الصورة، وتتبلور فى النص من خلال عملية استحضار المواقف والمشاهد والصور الشعرية فى زمن الحضور.

وإذا كان التذكر هو أساس حركة الوعى فى الصورة الشعرية، فإن الحواس هى التى تقود هذه الحركة وتسهم إلى حد كبير فى تشكيل جوانب الصورة الشعرية، لما تتضمنه من عناصر؛ سمعية وبصرية وذوقية وشمية ولمسية. كما أن الخيال يحدد طواعية الوعى الادراكى المتمثل، الذى تعبر عنه الصورة. ويمكننا رصد الحواس والخيال من خلال التشكيلات اللغوية الدالة على الحواس من ناحية والتشكيلات الصورية الدالة على الخيال من ناحية ثانية.

ونحلل صور القصيدة وفقا لهذه المقومات السياقية، على أن الخيال نستعيض عنه بلفظ "تصور"، والاستحضار أو الاسترجاع "تذكر" والألوان والمنظورات ""بصر" والصوت ودرجاته "سمع" والاحتكاك بأنواعه "لمس" والمذاق بأنواعه "ذوق" والرائحة بأنواعها "شم". ونقف عند صورة تلو الأخرى على التوالى وفق تناولها فى الأنماط السياقية (المنطوقة والمكتوبة). إلا أننا سنحدد أرقام السطور الشعرية التى تشملها الصورة بين قوسين أمام رقم الصورة، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصور لاتنفصل إحداها عن الأخرى، لكنها تتضافر معا تضافرا كليا فى نسيج متماسك لتشكل الصورة الكلية للنص. أى أن القصيدة المتماسكة البناء ما هى إلا صورة كلية واحدة، وهذه الصور الفرعية تشكل النسيج المتماسك للصورة الكلية سواء على مستوى البناء أو على مستوى التذكر

والحواس والتخيل، ويكفى أن هذه المقومات السياقية للصورة تنساب فى كل بنى القصيدة ولاتخلو منها صورة واحدة، وفى تضافرها تتشكل الصور المتتابعة التى بدورها تشكل الصورة الكلية للنص، والصورة الكلية للنص بهذا المفهوم ما هى إلا لوحة كلية جسدها الشاعر بالكلمات وتشمل القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، والشاعر شكل هذه اللوحة الصورية بالصور المتتابعة.

ومن ثم فإن هذا التقسيم الجزئى للصور اقتضته طبيعة التحليل، حتى يتسنى لنا رصد حركة المقومات السياقية للصورة (التذكر- الحواس- التخيل)، وقد قام هذا التقسيم إلى حد كبير على الدفقات الشعورية المتتابعة فى القصيدة. وبخاصة أن القصيدة اعتمدت على حركتين أو مستويين للصورة، الأول: خارجى تتفاعل فيه الذات مع العوالم الخارجية، والثانى: داخلى تتفاعل فيه الذات مع ذاتها فى حالة أشبه بالمونولوج الداخلى. ومن هنا جاءت المقومات السياقية للصورة على النحو التالى:

١- الصورة الأولى(١-٣)

١- تصور+ لمس+ سمع

٢- تصور + سمع

٣- تصور + لمس

٢- الصورة الثانية (٤-٢٠)

٤- تصور + لمس

٥- تصور + تذكر + بصر

٦- سمع + تصور + تذكر

٧- تصور + لمس + شم

٨- بصر + تصور + شم

٩- لمس + ذوق + بصر + تصور

١٠- تصور + لمس + سمع

١١- لمس + سمع + تصور

١٢- تصور + لمس + سمع

١٣- بصر + بصر + تصور

١٤- سمع + تصور + لمس + سمع

١٥- سمع + لمس + تصور

١٦- تصور + لمس + بصر + لمس

١٧- سمع + تصور

١٨- لمس + بصر+ تصور + بصر

١٩- تصور+ بصر

٢٠- تصور + سمع + لمس+ بصر + سمع

٣- الصور الثالثة (٢١-٣٠)

٢١- تصور + شم + لمس

٢٢- سمع + تصور + بصر

٢٣- سمع + تصور + بصر

٢٤- بصر+ تصور+ بصر

٢٥- تصور + بصر

٢٦- تصور+ لمس + تذكر

٢٧- تصور+ بصر

٢٨- تصور

٢٩- تصور + لمس

٣٠- تصور

٤- الصورة الرابعة (٣١-٣٥)

٣١- تصور+ لمس

٣٢- تصور + لمس

٣٣- تصور + سمع

٣٤- تصور+ لمس

٣٥- تصور+ لمس + بصر

٥- الصورة الخامسة (٣٦-٤٨)

٣٦- لمس + تصور + سمع

٣٧- تصور + سمع + لمس + ذوق

٣٨- ذوق + لمس+ بصر+ تصور

٣٩- تصور + تذكر

٤٠- تذكر+ تصور + بصر

٤١- تصور + لمس

٤٢- بصر + تصور

٤٣- تصور + تذكر

٤٤- تصور+ تذكر + بصر

٤٥- تصور + بصر

٤٦- تصور + لمس

٤٧- بصر + تصور

٤٨- تصور + سمع

٦- الصورة السادسة (٤٩-٧١)

٤٩- تصور + بصر + لمس

٥٠- تصور

٥١- تصور + بصر + سمع

٥٢ - تصور + لمس + سمع

٥٣- تصور

٥٤- تصور + لمس

٥٥- لمس + تصور

٥٦- تصور

٥٧- لمس + تصور

٥٨- تصور

٥٩- بصر + تصور + بصر

٦٠- تصور + لمس + شم

٦١- تصور + لمس + ذوق

٦٢- تصور + بصر + سمع

٦٣- لمس + تصور

٦٤- تصور + سمع + لمس

٦٥- تصور + لمس

٦٦- تصور

٦٧- بصر + تصور

٦٨- تصور

٦٩- تصور + لمس

٧٠- تصور

٧١- بصر + تصور

٧- الصورة السابعة (٧٢-٨٤)

٧٢- لمس + تصور + سمع + لمس

٧٣- لمس + تصور

٧٤ - لمس + بصر + سمع + تصور

٧٥- بصر + تذكر + تصور + بصر + بصر

٧٦ - تذكر + تصور + لمس

٧٧- تصور + لمس

٧٨- تصور + بصر + لمس

٧٩- تصور

٨٠- تصور + لمس

٨١- تصور

٨٢- تصور + بصر + لمس

٨٣- تصور

٨٤- تصور + لمس

٨- الصورة الثامنة (٨٥-٩٣)

٨٥- تصور + لمس

٨٦- تصور + بصر + سمع

٨٧- تصور

٨٨- تصور

٨٩- سمع + تصور

٩٠- سمع + تصور

٩١- تصور + لمس

٩٢- تصور + سمع

٩٣- تصور

٩- الصورة التاسعة (٩٤-١٠٣)

٩٤- تصور + بصر

٩٥- تصور

٩٦- تصور + لمس + بصر + سمع

٩٧- تصور + سمع

٩٨- لمس + تصور

٩٩-١٠٠- تصور+ تصور

١٠١- تذكر+ تصور + لمس

١٠٢- تصور + لمس

١٠٣- تصور + سمع + بصر

١٠٤- تصور + سمع + بصر

١٠- الصورة العاشرة (١٠٤-١٠٩)

١٠٤- تصور + تذكر

١٠٥- تصور + لمس

١٠٦- تصور + لمس

١٠٧- تصور

١٠٨- تصور + سمع

١٠٩- تصور + لمس

١١- الصورة الحادية عشرة (١١٠-١١٩)

١١٠- تصور + تذكر

١١١- تصور + سمع + تصور

١١٢- تصور + سمع

١١٣- تذكر + تصور + سمع + لمس

١١٤- تصور + بصر

١١٥- لمس + تصور

١١٦- بصر + سمع + لمس + تصور

١١٧- تصور + بصر

١١٨- تصور + لمس

١٢٧- تصور + بصر

١٢٨- تصور

١٢٩- تصور

١٣٠- تصور + لمس

١٣١- تصور

١٣٢- تصور

ونخلص من هذه المقومات السياقية للصورة إلى أن التخيل "التصور" شكل محورا جوهريا فى القصيدة، فقد تكررت جزيئات التصور اثنتين وثلاثين ومائة مرة، وجاء اللمس فى المرتبة الثانية حيث تكررت جزئياته ثلاثا وستين مرة، والبصر فى المرتبة الثالثة حيث تكررت جزئياته ثلاثا وأربعين مرة، والسمع فى المرتبة الثالثة وتكررت جزئياته أربعا وثلاثين مرة والشم والذوق فى المرتبة الرابعة فقد تكرر كل منهما أربع مرات.

أما التذكر على مستوى الاسترجاع الذهنى فإنه يعد فى مرتبة التصور، لأن التخيل

مرتبط بالتذكر -كما سبق توضيح هذا فى المبحث التنظيرى- أى أنه يأتى فى المرتبة الأولى أيضا لأنه أساس حركة الوعى الابداعى والفكرى فى الصورة الشعرية، أما على مستوى الاستحضار اللفظى المكتوب فى القصيدة فإنه قد تكرر ثلاث عشرة مرة فى القصيدة.

ومن هنا يمكن القول: إن التذكر والحواس والتخيل شكل كل منهم دعامة أساسية فى تشكيل الصورة. وإذا كان التصور "التخيل" جاء فى المرتبة الأولى، حيث برز فى كل سطور وبنى القصيدة فإنه يعبر عن المخيلة الحاضرة، وعن حيوية الصورة الشعرية وتجددها. ويبرهن على مدى اتكاء القصيدة على التصور الذى يشكل ركنا بارزا وجوهريا فى تكوين الصورة. وكلما كانت القصيدة غنية بالصور، كلما كانت أكثر عمقا وثراء. وقد اعتمدت القصيدة من أولها إلى آخرها على عنصر التصور "التخيل" مما جعلها معتمدة على "الإدراك المتمثل" وعلى الأبعاد الرمزية والايحائية، وابتعدت عن المباشرة والافصاح والتقرير.

وهذا ما يتضح فى كل القصيدة من خلال تتبع المقومات السياقية فى القصيدة. والصورة الأخيرة فى القصيدة نجدها أكثر الصور اعتمادا على التصور أكثر من أى عنصر آخر بداية من قوله "(ها هو.. رعدة فى الجسد تصعد وتهبط" وحتى نهاية القصيدة عند قوله: " العناقيد وحرائر القطيفة من طلع وحب حصيد".

أما التذكر فإن يسير جنبا إلى جنب مع الخيال لأنهما دعامتان من دعامات تشكيل الصورة، وكل منهما يرتبط بالآخر، ويتضح التذكر فى كل صور القصيدة من خلال اعتماده على استحضار المشاهد والمواقف الماضية فى زمن الحضور، أى فى لحظة الكتابة الآنية، يقول على سبيل التمثيل:

"وبين مشارقها ومغاربها كنت تسفى:

جوارحك الريح، أعضاؤك الرمل،

والموت بوق يجلجل.

كان الشتاء البهيم يبعثر عريك فى السجن

وهى بكامل زينتها انتظرتك."

إن الذات تستحضر المطاردات المكانية والزمانية حتى باتت الجوارح كالريح فى سرعتها وتناثرها فى الأركان، وتفتتت الأعضاء وتناثرت حتى أصبحت كذرات الرمال تملأ كل الجوانب. كما يستحضر شبح الموت وهو يعوى ويجلجل بصوت رعدى فى كل الأمكنة، والشتاء الصامت المبهم يمزق أوصال الجسد النحيل فى زنزانة السجون وما تزال المحبوبة بكامل زينتها تنتظر المخلص القادم.

إن هذه الصورة، بل وكل صور القصيدة تقوم على استحضار الأحداث والمشاهد والمواقف التى تمر بها الذات الإنسانية المحاصرة. وبالتبعية يقوم الاستحضار على التذكر. كما اعتمد تشكيل الصورة فى هذه القصيدة أيضا على الحواس، لكن أدوار هذه الحواس تناوبت من حاسة لأخرى وفقا للمقتضيات الموضوعية والفنية للصورة. وللحالات الشعورية والنفسية والحياتية للذات.

ومن اللافت للنظر أن الحاسة التى كان لها موضع الصدارة فى شعر عفيفى مطر هى حاسة اللمس فقد تكررت -كما ذكرنا- ثلاثا وستين مرة فى القصيدة مما يدل على أنها شكلت محورا بارزا فى كل صوره. ويرجع هذا إلى اعتماد الصورة عند عفيفى مطر على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركاس الحواس. إذا أن الصورة كلما اعتمدت على تجسيد وتجسيم وتشخيص المعنويات كلما كانت حاسة اللمس أكثر الحواس شيوعا فى النص. ومما يؤكد هذا البعد أن كل الصور الشعرية فى القصيدة من الصورة الأولى وحتى الصورة الثانية عشرة تعتمد على التجسيد والتشخيص وتتلازم معها التعبيرات اللغوية الدالة على اللمس ومثال ذلك كلمات: "يشتبكان- يدحرج- يطفو- قبلة- تفتش- تخبط- يدب- دبيب- تتكسر- تقضمه- تلملم- بنقل- ضمة- التم نفضت- لمسة جمر- قيد الذراعين- الانتقال- تدب- يلحس- تهيل- تلعلم- تستاق- يعثر."

وهذه الكلمات الدالة على اللمس فى سياق الصورة الشعرية فى القصيدة تشكل محورا أساسيا فيها يقول على سبيل التمثيل:

خيطان من طائف الشك يشتبكان

التواريخ تمحو التواريخ
تمل من الذكر الباهتة
يدحرج ما لم يكن فى تراب الذى ربما كان
كوب من الشاى يطفو على سطح ورق "العطر"
أخضر ملتمعا فى شفافية من بخار وعطر يشفان.
عن قبلة صبغة فى أديم الزجاج
وصيد الكلام يفر ويدنو
وأنت تفتش فى نبرة الصوت."

ومن الواضح فى هذه الصورة وفى كل الصور الشعرية فى القصيدة اعتمادها على المفردات اللغوية الدالة على اللمس. وفى هذه الصورة تشكل حاسة اللمس محورا جوهريا فى السطور الشعرية التى كونت هذه الصورة.

وتأتى حاسة البصر فى المرتبة التالية-بعد اللمس- من حيث تشكيل الصورة عند عفيفى مطر. وفى القصيدة نجد العديد من الصور الشعرية التى اعتمدت على المفردات اللغوية الدالة على البصر وأهمها الألفاظ اللونية التى ترتبط بالبصر مثال ذلك كلمات: الباهتة- صبغة- عماء- ترى- الظلمات- زينة-خط الحواجب- دمعة- أسود- رمادى- أشقر- النظرة الميتة- كحل- تنظر- ...الخ. أما حاسة السمع فتأتى فى المرتبة الثالثة فى تشكيل الصورة عند عفيفى مطر واتضحت فى المفردات الدالة على السمع مثل: ينبض- نبرة الصوت- زفرة- الإيقاع- الهلاوس- أجناس النطق- الأصوات- الحلوق- فزعوا- نواعى يندبن- ولا صرخة- تقول- التنبيه- ضربات القلب- الصراخ- شهقة الأبواق- بوق يجلجل- البهيم- الغناء. وهذا يوضح إلى أى مدى يؤثر السمع فى تشكيل الصورة، فضلا عن أن هذه الحاسة إلى جانب الحواس والأخرى تكمل عناصر الصورة الشعرية. وتضفى عليها بعدا جماليا وحسيا.

أما حاسة الشم وحاسة الذوق فقد جاءت كل منهما فى المرتبة الأخيرة على المستوى الكمى والكيفى، فلم ترد المفردات الدالة على الذوق أو الشم أكثرمن أربع مرات

فى كل القصيدة، وبرغم أنها تدخل نسبيا فى تشكيل الصورة إلا أن ورودها فى النص يأتى سطحيا وعارضا إلى حد كبير.

ومن هنا يمكن القول: إن الحواس هى التى قادت حركة الوعى الإبداعى والفكرى فى الصورة، فاللمس وجه الصورة إلى التجسيد وبقية الحواس وجهت الصورة صوب التشخيص. أو لنقل تضافرت هذه الحواس جميعها للتعبير عن اتجاه الوعى الفكرى الذى يبغى الشاعر توصيله من خلالها.

٢-٣-٢

أما المدلول السياقى للصورة عند عفيفى مطر فقد تمثل فى المدلول الحركى "الحر"، وقد سبق أن ذكرنا أن هذا المدلول: لاتعنى فيه الصورة الشعرية بمدلول واحد -أو معنى أحادى، لكنها تتجاوزه إلى معان عديدة لأن الصور فى هذه القصيدة لاتنفصل عن بعضها البعض بل تترابط ترابطا عضويا، والمدلول الحركى للصورة يجعلها تتسم بعدة سمات أهمها: المفارقة، الايحائية والحركية والجمالية والتدويرية اللفظية.

نجد المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف فى أكثر من صورة شعرية، وهذه المفارقة بدورها تؤدى إلى تعدد المعنى وتفجير طاقات النص يقول على سبيل التمثيل:

"هى انتشرت من ملامحها،
أنت قيد الذراعين.. هل ضمة عل هذا الجنون
من الوجد يكشف بين الهلاوس والفزع المنتشى
بالنبوءات والوهم عن مسرب النمل حتى
قراه البعيدة فى ليلة الروح والجسد المتآكل
والنظرة الميتة!!
هى التم منها الرفات وقد نفضت عن جوارحها
وممالك عشاقها كل ما خلفوا من صدى قبل
وارتشافات ريق ولمسة جمر على كحل نهدين.."

إن صورة المحبوبة تقترن بالشىء ونقيضه فى آن واحد فقد تبعثرت ملامحها وحاول

المخلص التوحد فيها عَلّه يستطيع تخليصها من الفزع والوهم والضياع ويكشف عن مسرب الذات النملية الحائرة فى الأمكنة البعيدة، وقد تآكلت أجسادها وأصبحت نظرتها ميتة. وفى الوقت نفسه تعبر صورة المحبوبة عن التوحد والانتماء فقد تلملمت رفاتها المبعثرة وأزاحت عن كاهلها، وكاهل عشاقها كل ما تركوه من بقايا القبل، والارتشافات واللمسات الحجرية الحارقة على كحل نهديها. فالمحبوبة تقترن بالضياع تارة والتوحد والانتماء تارة أخرى.

كما أن البعد الايحائى يؤدى إلى تعدد دلالات الصورة واستنباط معان دلالية عميقة من خلالها، وتتضح الصور الايحائية فى القصيدة كلها من خلال الأبعاد الرمزية والدلالات العديدة التى يحملها النص. ولاتخلو صورة من صور القصيدة من الاعتماد على الأبعاد الايحائية. فتتجاوز كل صورة من صور القصيدة المعنى المعجمى الأحادى لها إلى مدلولات عديدة. غير أن المعانى العديدة التى يطرحها النص تجعله أقرب إلى حركية المعنى منه إلى سكونيته، لأن القصيدة تعبر عن التناقضات الكائنة فى الواقع المعيش، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، أو لنقل بين الخوف المسيطر على الذات وشعورها بالضآلة والانكسار والضياع طوال القصيدة، وبين المحبوبة التى تنتظر المخلص القادم وهى تتجلى فى أبهى زينتها وتحاصرها القيود من كل صوب، يقول على سبيل التمثيل:

عشاقها لم يكونوا

ومجد احتراقاتهم لم يكن غير محض زجاج تشعشع

نظرتها عبره،

أنت قيد الذراعين..سانحة تدريك

وأخرى تعريك، والنمل يكتب عريك."

وتتضح هذه الحركية أيضا من خلال تفاعل العوالم الداخلية والخارجية مع بعضها البعض، ففى القصيدة ترصد الذات الواقع الخارجى وعندما تفقد التواصل مع الذوات الأخرى، تنسحب إلى الداخل. لذلك نجد أن علاقة الخارج بالداخل فى القصيدة علاقة تبادلية. ومن خلال تفاعل الرؤى الخاجية والأبعاد الداخلية تتم حركية المعانى وانتقالها من

البعد السكونى الواحد إلى أبعاد متعددة. وهذا التفاعل نلحظه فى كل القصيدة من خلال تجاور صور التفاعل الخارجى مع صور التفاعل الداخلى يقول على سبيل التمثيل:

وهذى الرسوم التى نصلت برزخ بين موتين،
أم أنتما قبضة من زبال المواريث والعشق
والنمل يعتلها بددا فى الخراب العميم؟!"

ثم ينتقل بعد هذا التفاعل الخارجى مباشرة إلى الصورة التى تعبر عن التفاعلات الداخلية ومناجاة النفس والمونولوج الداخلى فيقول:

"(تكافأت والسَّقَطَ الذى يسْفِى و لم.
تناظر الريح ولاصرخه لكْ
وأرسال النمل يتكافأ بينها الدم والخطرُ
تكافؤَ الكفاف وزهادة الشهداءْ."

وهكذا تتجاور الصور الخارجية والداخلية طوال القصيدة، ومن خلال تجاورها وتفاعل معانيها تتشكل حركية النص، التى هى فى الوقت نفسه حركية المدلول الصورى.

كما أن المدلول الحركى للصورة يتمثل فى"الصورة الكلية" حيث تتضافر كل صور القصيدة وتشكل صورة كلية واحدة. وهذه الكلية بدورها تجعل الصورة متعددة المعانى والأبعاد. لأن المعنى لايقف حينئذ عند صورة جزئية واحدة، بل يتجاوزه إلى كل الصور ومن ثم تتعدد أبعاده ودلالاته. ويتضح هذا فى تضافر كل صور القصيدة مع بعضها البعض من أولها إلى آخرها، حتى غدت صورة كلية واحدة.

ويتشكل المدلول الحركى للصورة أيضا من خلال استخدام الصورة فى النص كقيمة دلالية وجمالية فى آن واحد وليست حلية شكلية، وهذه القيمة الجمالية تتبلور فى علاقة اللغة بالقيمة الايحائية والدلالية وفى الصدق الدلالى والشعورى، الذى تؤديه هذه اللغة وفى المزج بين الرؤية الموضوعية والأدوات الفنية، فضلا عن اعتبارها العمل الفنى وحدة واحدة متكاملة"وعناصر الجمال فى العمل الفنى الجميل لاتستهدف غاية خارجية عنها، وإنما غايتها كامنة فيها. والكشف عن هذه العناصر بطريقة أو بأخرى بحوث لذة

ومتعة، هى المتعة الجمالية البحتة. والجمالى يعير اهتماما خالصا بجمال الفن المتميز. والفن -عنده- مستقل عن المنفعة وعن الأخلاق على السواء."(٢١)

وهكذا عندما نطالع قصيدة عفيفى مطر نجد أن المدلول الحركى للصورة يستمد حركيته من خلال القيمة الجمالية المتمثلة فى اللغة حينا، وفى تضافر الرؤية والأداة حينا آخر. ومن خلال تتبع السياق اللغوى لواحدة من صور القصيدة، سوف نجد أن الشاعر يفجر طاقات المعنى من خلال القيمة الشعورية والجمالية للنسق اللغوى والصورى فى النص، لذلك يقول على سبيل التمثيل:

"سرت من أعالى البروق الإشارات؛
متهمة أم شامية أم يمانية أم
شظايا دم يتضفر بين الفراتين والنيل!!
لا أفق إلا الصراخ الجليل
يدمدم فى حبك من سماء تهدم بين مشارقها ومغاربها
أنت لم تحتمل،
وهى لم تحتمل،
كان نمل بلاعدد يتسلل منك وفيك،
قبائله- فى ضراوة زحمته- فككتك
وبينكما شهقة ومسافة دمع ذليل."

ومن خلال هذا السياق يعرى الشاعر زيف الواقع الحاضر من خلال الدماء العربية التى تسيل فى كل الأمكنة دون هوادة، ولاملجأ غير العويل المدوى فى أفق الصمت اللانهائى. فقد تدمدمت كل المسالك والدروب السماوية من فرط الشظايا الدموية، التى أدت إلى انكسار الذات فلم تعد تحتمل، وإلى صنع الحواجز والمتاريس بين الذات وذاتها، بل بين الذات والمحبوبة، وأصبحت المسافات بينهما مسافات دمع ذليل.

إن السياق الأحادى للصورة لايعيننا على تفسير مثل هذه الصور لكن السياق الحركى المتعدد المعانى والدلالات، هو الذى يعيننا على فض مغاليق هذه السياقات

الصورية وعلى كشف أبعاد الصورة وجوانبها، وحينئذ يصبح مدلول الصورة حركيا. ويكتسب هذه الحركية من تفجير الطاقات الجمالية والدلالية للنص.

كما أن المدلول الحركي للصورة يتشكل أيضا من خلال الصورة التدويرية، إذ أن تدوير الصورة يؤدى إلى تضافر سياقها، وتضافر السياق يؤدى إلى تضافر المعانى وكلما كانت المعانى متضافرة فى النص كلما اكسبته أبعادا متعددة. وهذا التعدد يضفى على النص دينامية وحركية.

ونجد أن كل صور القصيدة تعتمد على هذا التدوير، حتى أننا نخال القصيدة صورة كلية واحدة، من خلال تضافر سطورها وصورها الشعرية. يقول على سبيل التمثيل:

هل كنتَ محضَ خيالٍ ونسَّاجَةٌ أبدعتكَ على
نولها واشتهتْ نقضَ ما نسجتْ فهى فى نشوةٍ
من فساد العناصر ترقبُ وجْهَكَ تنحلُّ لُحمتُه وسُداهُ؟!

وهكذا حتى نهاية الصورة نجد أن كل السطور يلتحم بعضها البعض حتى تشكل الصورة الكلية فى القصيدة.

الدلالة الكلية للنص

من الصوت والتشكيل السياقى للكلمة والجملة والصورة فى النص الشعرى، نتوصل إلى الدلالة الكلية، التى هى محصلة كل هذه السياقات النصية المتضافرة. على أن الدلالة الكلية ترتبط بالرؤية الشمولية-وقد وضحنا هذا فى المبحث التنظيرى -وتنقسم الدلاله إلى قسمين: الأول: يعنى بالدلالة الكلية الظاهرة وتتمثل فى مجموع الدلالات الصوتية والتركيبية والصورية فى النص، والتى تتضح من خلال السياق اللغوى الظاهر فى النص والثانى: يعنى بالدلالة الكلية المضمرة، وهى التى يؤول إليها تفسير النص وأبعاده من الناحية السياسية والاجتماعية والنفسية والثقافية والحضارية والفكرية والميثولوجية.

ومن خلال تتبعنا للصوت والكلمة والجملة والصورة يمكن القول: إن مجموع هذه السياقات يشكل الدلالة الكلية الظاهرة للقصيدة، فعلى مستوى الصوت أسهم النبر والتنغيم والجناس والمقطع الصوتى والهمس والجهر والشدة والرخاوة فى تشكيل جماليات النص الشعرى. فضلا عن توافق المتغيرات الصوتية النوعية مع الحالات الشعورية للذات فى القصيدة. وقد سبق توضيح هذا فى محور المتغيرات الصوتية فى القصيدة، وكذلك الأمر بالنسبة للكلمة والجملة والصورة فقد شكلت أبعادا دلالية متعددة أدت إلى الثراء الفنى والموضوعى للقصيدة.

ويمكن استنباط هذه الدلالة الكلية بالعودة إلى دور الصوت والتركيب السياقى للكلمة والجملة والصورة فى إثراء معانى القصيدة وكشف أبعادها.

إن الدلالة الكلية المضمرة فى هذه القصيدة تتمثل فى طبيعة الدلالة الكلية وفى أنماطها. أما طبيعتها فتتمثل فى الرموز والأحلام والأساطير "والزمكان" الظاهراتى.

وأنماطها تتمثل في الدلالة الاجتماعية والسياسية والنفسية والحضارية التي أفرزت هذه القصيدة.

واللافت للنظر أن الرمز الدلالي يشكل محورا جوهريا في هذه القصيدة، ويتضح هنا الرمز في التناص أو "التفاعل النصي" في بعض صور القصيدة، بغية تحميل النص أبعادا دلالية وايحائية يقول:

و"أرسال النمل يتكافأ بينها الدم والخطر
تكافؤ الكفاف وزهادة الشهداء
وإذ تقولُ نملةٌ نكرةٌ للنملِ المعرفِ بالنداء
والتنبيهِ والتعريفِ فيتعلمُ الجنّ والنبيّ
والملكُ وحشودُ الجند، وتمتثلُ الجماعةُ
-امتثالَ ضرباتِ القلب للعاشق-
أرسالاً أرسالاً فَيُستنقذُونْ."

وهنا يتضح التناص من خلال استلهام الشاعر روح الألفاظ والتعبيرات والسياقات الدينية بغية تحميلها أبعادا رمزية وايحائية. فقد تضاءلت الذات حتى صارت كالنملة. وتجتمع جماعات النمل تلاحقها الدماء والأخطار والضياع المحدق بها، وتقوم واحدة منهن بتنبيه بقية جماعات النمل للخطر الذي يحوم حولهن، فتكون كلماتها عظة لكل الخلائق على اختلاف أجناسهم ومكانتهم، وحينئذ تدرك جماعات النمل الحقيقة فتمتثل جميعها للنملة النكرة، تماما كما تمتثل نبضات القلب ودقاته للعاشق، ومن ثم يكون الخلاص.

والقصيدة تدور من أولها إلى آخرها حول ضآلة الذات. فقد أصبح الإنسان العربي في الواقع المعيش معدوم الفاعلية، ولاتتجاوز إيقاعاته فاصلة من فواصل النمل. بل إن النمل استطاع أن يفعل ما لم يستطع فعله الإنسان، ومن ثم تشكل هذه الصورة القائمة على التناص محور الرؤية التي يبغي الشاعر توصيلها. وهي إبراز حالة الضعف والانسحاق والضآلة التي يمر بها الإنسان العربي المعاصر، وبخاصة في مرحلة تمزيق الصف العربي

وتشتت أوصاله فى أحذية الأمم المختلفة، منذ منتصف السبعينيات وحتى تاريخ كتابة القصيدة فى ١٩٩٢/٧/١٧.

وتشكل الدلالة الحلمية-لو جاز استخدام هذا التعبير- بعدا آخر فى تشكيل الدلالة الكلية الظاهرة. لأن لغة القصيدة وتكنيكها من بداية القصيدة وحتى نهايتها تعتمد على لغة أقرب إلى لغة الأحلام، وهى لغة مصورة تعتمد على التصوير وتتابع المشاهد المصورة دون الارتكاز على منطقية الصور وعقلانيتها، وهذا ما نجده فى صور القصيدة. وهذا التتابع اللامنطقى للغة والصور يتوافق ولامنطقية الواقع الذى يعبر عنه الشاعر. يقول على سبيل التمثيل:

وصيد الكلام يفر ويدنو،
وأنت تفتش فى نبرة الصوت
تعلم علم اليقين وتجهل، تخبط خبط الذبيحة
بين عماء دم، وترى طائف الشك
واللهجة المستريبة نملا يدب دبيب الملامح فى
عاصف تتكسر تحت غرائزه الروح.

فيبدو الترابط المنطقى لمعانى الكلمات معدوما، لكن منطق الفن فى القصيدة يقبل هذا الترابط على أنه ترابط أقرب إلى الدلالة الحلمية، وإلى منطق الصور الحلمية. تلك الصور الدالة على الإدراك المتمثل. ويتضح من خلال هذا النص كيف يصبح الشىء اللامنطقى منطقيا. والعكس صحيح أيضا. إنه تعبير عن اختلال معايير الواقع. حيث تتخبط الذات ولاتدرك ماهيتها، وتصبح عاجزة عن الفعل حتى عن اصطياد الكلمات.

وهكذا نجد الدلالة الكلية الظاهرة فى النص تعتمد على اللغة الحلمية المصورة التى تعتمد على التصوير، وليس أدل على ذلك من أن القصيدة كلها تعتمد على التصور، وقد اتضح لنا من خلال تحليل الخيال فى القصيدة أن جميع سطورها الشعرية تعتمد على التصور.

وتشكل الأساطير بعدا آخر من أبعاد الدلالة الكلية الظـاهرة، سواء على مستوى الرؤية الأسطورية أو التشكيل الأسطورى. وفى هذه القصيدة اعتمد الشـاعر على الرؤيـة الأسطورية فى تشكيل الدلالة. فالرؤية الأسطورية شأنها شأن الدلالة الحلمية تعتمـد على لامنطقية السياق والمعانى. لكنها تبدو منطقية بمفهوم المنطق الفنى-خاصة إذا كـانت هـذه الدلالات تعبر عن المعايير اللامنطقية فى الواقع المعيش. يقول على سبيل التمثيل:

"(ها هو..رعدة فى الجسد تصعد وتهبط
يغريها صمغ الشجر والعسل المتفطر من
المن والأنساغ التى تربها أمسيات
الحلم والغناء الكفليم.. فاتحه سبلها
لاكتمال الليل حتى آخره..
وها هو.. من مكامن دفئه المظلم يرسل
طلائعه بشارة بالانقلاب الفلكى وعلة
شعرية لأوائل النوار وأزهار المشمش
والخوخ وخصف الورق على مكامن
الغرائز فى الشجر،
حتى يتعتعه جنون الانتشار حول مشافر
التين المتهتك وحلمات التوت وإغواءات
العناقيد وحرائر القطيفة من
طلع وحب حصيد)"

إن الرؤية الأسطورية التى تبدو فى القصيدة وبخاصـة فـى هـذه الصـورة تتمثـل فـى الخصوبة التى تتطلع إليهـا الـذات. فالمحبوبـة عندمـا تتوحـد بـالمخلص وتتحقـق الخصوبـة وطلائع البشارة والتكوين، حينئذ تورق الأشجار وتنضج الثمار، بل إن الشاعر يمـزج بـين المحبوبة والأشجار والثمار مزجا كليا أقرب إلى الاتحاد والحلول الصوفـى، وبخاصـة عندمـا يمزج بين مشافر التين المتهتك وحلمات التوت واغواءات العناقيد والطلع والحب الحصيد.

ومن خلال الرؤية الأسطورية للخصوبة يعبر الشاعر عن تطلع المحبوبة إلى المخلص القادم الذى يخلصها من الضياع والهزائم المكرورة والجدب والعقم الذى حل بها.

كما أن التشكيل "الزمكانى" الظاهراتى. أى الزمان والمكان الذى يتشكل فى النص من خلال الصورة الشعرية وليس من خلال مقاييسها الهندسية والطبيعية فى الواقع الحياتى. لأن جماليات المكان والزمان لاتتشكل داخلنا من خلال مقاييسهما الهندسية والطبيعية بقدر ما تتشكل من خلال حالات الألفة والانفعالات، التى تثيرهـ فينا الأمكنة والأزمنة "الظاهراتية" فى الصورة الشعرية. خاصة إذا كانت هذه الصورة قادرة على نقل حالات الألفة والجمال والرعشة التى تثيرها فينا هذه الأزمنة والأمكنة فى الواقع.

ومن ثم فإن البناء "الزمكانى" فى هذه القصيدة يتشكل من خلال الصور الشعرية المتتابعة فى النص. فضلا عن أن المكان الذى تتطلع إليه الذات فى النص هو المكان المرجو. لكن من الواضح أن هذا المكان المرجو لم يأت بعد، فما تزال أسراب النمل تبحث عن ملجأ لكن القيود ما تزال تحاصرها، والحاضر يزيل الماضى دون أثر، والظلمات تحيط بكل الأمكنه، والخراب يعم كل الأرجاء، والدماء تلطخ الأمكنة العربية من النيل إلى الفرات، والسجون تحاصر الذات وما تزال المحبوبة تلوح بالانتظار، لذلك يقول فى مواضع متفرقة من القصيدة:

"التواريخ تمحو التواريخ"
"ولاملجأ فملائذ النمل أكرم على نفسه
من عماءات الإمعات الجيف"
" أنت تهوى على ركبتيك دم واتكاء خراب على بعضه"
"والنمل يعتلها بددا فى الخراب العميم"
"شظايا دم يتضفر بين الفراتين والنيل"
"كان الشتاء البهيم يبعثر عريك فى السجن"

وهكذا نجد أن المكان المرجو طوال القصيدة لم تصل إليه الذات و لم يتحقق فكل

الأمكنة أصابها الفساد والخراب وعمتها الدماء وتحولت إلى سجون وزنازين.

ولايختلف الزمان كثيرا عن المكان، فالزمان يتحول إلى شبح قاتل يحطم الذات ويحيلها إلى رفات مبعثرة، كما أن الذات فى صراعها مع الزمن تشعر بالضآلة والعدمية، وعدم الفاعلية، لذلك نجد أن القصيدة من أولها إلى آخرها تشكل صورة النملة وايقاعاتها اللافاعلة محورا بارزا فيها وتقترن الذات اللافاعلة بصورة النملة طوال القصيدة. ومن ثم نجد الذات تشعر بالضياع والضآلة والعدمية فى كل الصور الشعرية يقول على سبيل التمثيل:

"نمل تنشر أرساله الحب من مكمن الظلمات وتقضمه
عله يتكم حبء تحوله وانكشافاته
وتلملم من زينة الشكل خط الحواجب والكحل والأحمر
المتآكل فالوجه تسفى معالمه
ليس يبقى سوى زفرة تتهدم فى دمعة صامتة."

إن الذات بفعل الزمن تتحول إلى نملة منزوية فى المخابىء المظلمة، ولايبقى منها غير الزفرات المنكسرة والدموع الصامتة. وهكذا طوال القصيدة نجد أن الذات تقترن بضآلة النملة وايقاعاتها الزمنية الفاصلة. بل إن الذات عاجزة عما تفعله النملة فى التحذير من المخاطر، وهكذا تتضاءل الذات تجاه الزمن نتيجة التغيرات التى مر بها المجتمع، من جراء الصراع العربى العربى من ناحية وصراع السلطة والقوى الشعبية من ناحية ثانية. لأن "المعنى الاجتماعى للزمن يؤثر بعمق فى مكانة الذات وقيمتها....فالإنسان نفسه يصبح بالدرجة الأولى وحدة انتاجية على طول خطوط الجمع فى المجتمع أو كسلعة تستعمل فى الإنتاج اللاحق، وهو يساوى قيمته المحدودة بالزمان والمكان الحاليين."(٢٢) وهكذا تشعر الذات بالضآلة نتيجة اختلال المعايير السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

***

والدلالة الكلية "المضمرة" أو التأويلية، وهى الدلالة التى يتم على ضوئها تأويل كل جوانب النص. وأول جانب دلالى يطرحه النص الشعرى هو جانب الدلالة الاجتماعية، إذ أن القصيدة من أولها إلى آخرها تعبر من خلال أبنيتها عن التناقض الاجتماعى بين ما هو كائن وما يجب أن يكون. فالذات والمحبوبة كلاهما يشعر بالضياع نتيجة سيطرة القوى السلطوية التى تمنح نفسها الحق فى استلاب تراث الشعوب ومقدساته وحضارته. وكأن القوى الشعبية دمى ساكنة تحركها السلطة الفردية وفقما تريد يقول على سبيل التمثيل:

"وهو الموكل فى توالى الدهور بنقل الأهرامات
ورماد المومياوات وأقواس النصر وهياكل
الحضارات -ذرة ذرة- إلى خلال الشكل
وأبدية الفراغ المنبسط الذى تعود إليه
التراكيب ونضالات المعانى من مستنبت
الكون فى الحروف."

ولايقف الأمر عند هذا الحد بل إن احتلال المعايير الاجتماعية يتضح أيضا فى ضآلة الذات وضياعها، وهى الممثلة للمخلص الذى يطمح إلى تخليص المحبوبة من قيود الحصار والأسر. ولكن برغم انتظار المحبوبة إلا أن القوى الشعبية والمخلص ما يزالان فى زنزانات السجون. وهنا يتضح مدى القهر السلطوى الذى يعانيه المخلص لذلك يقول:"

"كان الشتاء البهيم يعثر عريك فى السجن
وهى بكامل زينتها انتظرتك"

وإذا كانت النملة لها إيقاع وفواصل واستطاعت أن تنبه الذات الجماعية إلى مكمن الخطر والانكسار، وتوحدت فى الذوات الأخرى، فإن الإنسان العربى نتيجة التغيرات التى طرأت على المجتمع، لم يستطع التوحد مع الذوات الأخرى، ولاحتى مع ذاته هو.

ومن ثم كان لجوء الذات إلى المونولوج الداخلى والخارجى وإلى حالات التداعى النفسى الحر للمعانى وإلى المناجاة النفسية خير وسيلة للتعبير عن الحالات الشعورية.

وهذا الجانب بدوره يقود إلى جانب الدلالة النفسية. لأن اختلال معايير الواقع الاجتماعى وعدم توافق الأنا الذاتية مع الأنا الجماعية يؤدى إلى انسحاب الذات حول ذاتها. وبالتالى يؤدى إلى التداعيات النفسية ومما يؤكد على أن الدلالة النفسية شكلت محورا جوهريا فى القصيدة اعتمادها على التفاعلات الداخلية والمونولوج ومناجاة النفس فى أغلب صور القصيدة.

ومن ثم نجد القصيدة تسير فى خطين متوازيين الأول السياق الخارجى الذى تتفاعل فيه الذات مع الواقع الخارجى المحيط بها. والثانى السياق الداخلى الذى تتفاعل فيه الذات مع ذاتها. ويتضح هذا فى الصور الشعرية المرضحة فى المقومات السياقية وبخاصة أرقام (٣،٦،٨،١٠،١٢). كما يتضح فى محاور التذكر والحواس والخيال التى اعتمدت عليها كل صور القصيدة، وفى اللغة الحلمية المصورة التى شكلت الركيزة الجوهرية للغة القصيدة.

غير أن الدلالة النفسية والأسطورية لاتأتى من فراغ لكنها تتشكل وفق التغيرات الاجتماعية والسياسية التى يمر بها المجتمع ويتفاعل معها الشاعر ويتأثر بها. وتكمن هذه التغيرات فى اهتراء الواقع السياسى العربى وبخاصة منذ نهاية الثمانينات وأوائل التسعينيات -وهى المرحلة التى كتب فيها عفيفى مطر قصيدته -وقد شهدت هذه المرحلة احتدام الصراع العربى العربى بدلامن الصراع العربى الصهيونى. الأمر الذى أدى إلى ضبابية الرؤية واختلال معايير الواقع عند الشاعر العربى. لذلك نجد الذات فى كل القصيدة يصيبها الشك والغموض والخلل بل والعجز التام عن تأويل متغيرات الواقع الحياتى والسياسى والاجتماعى. ومن ثم تكثر التعبيرات اللغوية والصورية الدالة على ضبابية الرؤية وطمس معالمها فيبدأ القصيدة بقوله:"غموض دم هارب يتقلب فى صفحة الوجه" فالدم الهارب المقترن بالخوف وتغير ملامح الوجه دم غامض لايدرك ماهيته، ثم يأتى السطر

الثالث ليؤكد هذا الغموض فيقول "خيطان من طائف الشك يشتبكان" فقد سيطرت على الذات خيوط الشك واحتوت الدماء وملامح الوجه، وبالتالى تصبح عاجزة عن تأويل ما يحدث فى الواقع، فالأحداث التاريخية الحاضرة تمحو كل أثر تاريخى فى الذاكرة، وتقف الذات حائرة تتخبط فى متاهات الواقع فيقول:

"تعلم علم اليقين وتجهل، تخبط خبط الذبيحة
بين عماء دم وترى طائف الشك
واللهجة المستريبة نملا يدب دبيب الملامح
فى عاصف تتكسر تحت غرائزه الروح."

وواضح مدى التخبط الذى تعيشه الذات من جراء المتناقضات السائدة فى الواقع الحياتى المعيش على المستويين الداخلى والخارجى، أى على مستوى الصراع العربى العربى من ناحية. وصراع السلطة والقوى الشعبية من ناحية ثانية. وهكذا حتى نهاية القصيدة يسيطر على الذات طائف الشك والغموض وطمس معالم الرؤية، فالدم بعد أن كان غامضا طمست معالمه تماما فأصبح يتسم بالعماء. وحينئذ تقف الذات فى كل القصيدة حائرة نتيجة الشعور بالضياع. وفى حالات التداعى لاتملك غير التصريح باهتراء الواقع السياسى فى حالة أشبه بالتداعيات النفسية فيقول."

ولاملجماً فملائذ النمل أكرم على نفسه
من عماءات الإمعات الجيف
-بعد أن أشتوا بجراد الكذب وهلكوا
بالرعاف وتبددوا ترابا فى أحذية الأمم
فهى الموكلة بأسرار الأرض وغيوب
الظلمة وباطل الليل والنهار."

وعندما تختل كل معايير الواقع لاتملك الذات غير العوالم الميثولوجية علها تكون طوقا للنجاة، فيستحضر الشاعر ملامح الخصوبة ويوظفها فى نهاية القصيدة -وقد سبق

توضيحها فى نمط الرؤية الأسطورية فى القصيدة- بل إن اللافت للنظر أن استحضار الخصوبة لايتم فى الصورة الخارجية لكنه يتم فى الصورة الداخلية. أى فى الصورة التى اعتمدت على الحلم والتداعى والمناجاة والمونولوج فى نهاية القصيدة، وكأن التطلع للخصوبة والميلاد والتجدد واستمرار الحياة وبتر العقم حلم لم يتحقق فى الواقع.

كما أن النص الكلى للقصيدة يعبر أيضا عن غياب الوعى الفكرى والحضارى الأمر الذى جعل الذات العربية كالامعات الجيف لاقيمة لها ولافكر مستقل تنهجه ولارأى سديد تتمسك به لكنها تتبدد ترابا فى أحذية عصابات الأمم الموكلة بأسرارها وحياتها ومماتها فى الأرض والبحر والجو والليل والنهار. وهكذا نجد أن الدلالة الكلية التأويلية تفض لنا غشاوة النص، وتكشف شتى جوانبه الكلية المطروحة فى القصيدة بداية من الصوت وحتى النص.

هوامش المبحث التطبيقي

(١) عفيفى مطر: ديوان فاصلة إيقاعات النمل، دار شرقيات للنشر والتوزيع -القـاهرة سنة ١٩٩٣.ونشرت هذه القصيدة فى مجلة الآداب، ع٢ س٤١ فبراير سنة ١٩٩٣

(٢) ف.بوش: أساسيات الفيزياء، ترجمة د. سعيد الجزيرى، د.محمد أمين ص٤٠٠ مؤسسة الأهرام، القاهرة ٨٢.

(٣) انظر: نفسه ص٤٠٠

(٤) وللمزيد أنظر الأبجدية الصوتية العالمية التي صدرت حتى عام ١٩٨٩ في كتاب Peter Roach., English Phonetics and Phonology, A practical course second edition. Cambridge University Press, 1991. P. 40. وبيانها موضح في الجدول التالي:

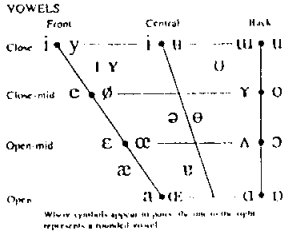
Table 1. *The International Phonetic Alphabet (revised to 1989)*

CONSONANTS

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k g	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ			r					ʀ		
Tap or Flap				ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			
Ejective stop	pʼ			tʼ		ʈʼ	cʼ	kʼ	qʼ		
Implosive	ɓ	ɗ				ᶑ	ʄ	ɠ	ʛ		

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

VOWELS



Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a rounded vowel.

OTHER SYMBOLS

ʍ Voiceless labial-velar fricative	ʘ Bilabial click
w Voiced labial-velar approximant	ǀ Dental click
ɥ Voiced labial-palatal approximant	ǃ (Post)alveolar click
ʜ Voiceless epiglottal fricative	ǂ Palatoalveolar click
ʢ Voiced epiglottal fricative	ǁ Alveolar lateral click
ʡ Epiglottal plosive	ʞ Alveolar lateral flap
ɕ ʑ Alveolo-palatal fricatives	ʃ͡ʒ Simultaneous ʃ and X
ɜ Additional mid central vowel	

Affricates and double articulations can be represented by two symbols joined by a tie bar if necessary. k͡p t͡s

DIACRITICS

̥ Voiceless	n̥ d̥	̹ More rounded	ɔ̹	ʷ Labialized	tʷ dʷ
̬ Voiced	s̬ t̬	̜ Less rounded	ɔ̜	ʲ Palatalized	tʲ dʲ
ʰ Aspirated	tʰ dʰ	̟ Advanced	u̟	ˠ Velarized	tˠ dˠ
̤ Breathy voiced	b̤ a̤	̠ Retracted	i̠	ˤ Pharyngealized	tˤ dˤ
̰ Creaky voiced	b̰ a̰	̈ Centralized	ë	~ Velarized or pharyngealized	ɫ
̼ Linguolabial	t̼ d̼	̽ Mid-centralized	e̽	̝ Raised	ɹ̝ (= voiced alveolar fricative)
̪ Dental	t̪ d̪	̩ Syllabic	ṭ	̞ Lowered	β̞ (= voiced bilabial approximant)
̺ Apical	t̺ d̺	̯ Non-syllabic	e̯	̘ Advanced Tongue Root	e̘
̻ Laminal	t̻ d̻	˞ Rhoticity	ɚ	̙ Retracted Tongue Root	e̙

SUPRASEGMENTALS

ˈ Primary stress	ˌfoʊnəˈtɪʃən	TONES & WORD ACCENTS	
ˌ Secondary stress		LEVEL	CONTOUR
ː Long	eː	e̋ or ˥ Extra-high	ě or ˦˥ Rising
ˑ Half-long	eˑ	é ˦ High	ê ˥˩ Falling
̆ Extra-short	ĕ	ē ˧ Mid	ĕ ˧˥ High rising
. Syllable break	ɹi.ækt	è ˨ Low	ĕ ˨˧ Low rising
| Minor (foot) group		ȅ ˩ Extra-low	ĕ ˧˩˧ Rising-falling
‖ Major (intonation) group		↓ Downstep	
‿ Linking (absence of a break)		↑ Upstep	
↗ Global rise			
↘ Global fall			

وللمزيد أيضا انظر الأبجدية الصوتية العالمية التي صدرت حتى عام ١٩٩٣ وبيانها كالتالي:

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 1993)

CONSONANTS (PULMONIC)

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k g	q G		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	N		
Trill	B			r					R		
Tap or Flap				ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

CONSONANTS (NON-PULMONIC)

Clicks		Voiced implosives		Ejectives	
ʘ	Bilabial	ɓ	Bilabial	'	as in:
ǀ	Dental	ɗ	Dental/alveolar	pʼ	Bilabial
ǃ	(Post)alveolar	ʄ	Palatal	tʼ	Dental/alveolar
ǂ	Palatoalveolar	ɠ	Velar	kʼ	Velar
ǁ	Alveolar lateral	ʛ	Uvular	sʼ	Alveolar fricative

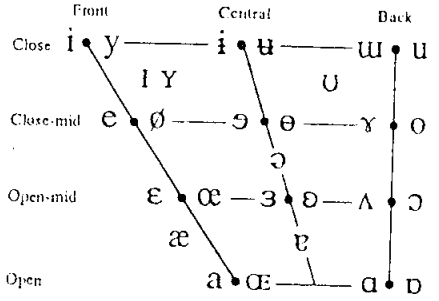
SUPRASEGMENTALS

ˈ	Primary stress	ˌfoʊnəˈtɪʃən
ˌ	Secondary stress	
ː	Long	eː
ˑ	Half-long	eˑ
˘	Extra-short	ĕ
.	Syllable break	ɹi.ækt
|	Minor (foot) group	
‖	Major (intonation) group	
‿	Linking (absence of a break)	

TONES & WORD ACCENTS

LEVEL		CONTOUR	
é̋ or ˥	Extra high	ě or ˩˥	Rising
é ˦	High	ê ˥˩	Falling
ē ˧	Mid	e᷄ ˦˥	High rising
è ˨	Low	e᷅ ˩˧	Low rising
ȅ ˩	Extra low	e᷈ ˧˦˧	Rising-falling
↓	Downstep	↗	Global rise
↑	Upstep	↘	Global fall

VOWELS



Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a rounded vowel.

OTHER SYMBOLS

ʍ	Voiceless labial-velar fricative	ʘ ǀ	Alveolo-palatal fricatives
w	Voiced labial-velar approximant	ɺ	Alveolar lateral flap
ɥ	Voiced labial-palatal approximant	ʩ	Simultaneous ʃ and x
ʜ	Voiceless epiglottal fricative		
ʢ	Voiced epiglottal fricative		
ʡ	Epiglottal plosive		

Affricates and double articulations can be represented by two symbols joined by a tie bar if necessary.

k͡p t͡s

DIACRITICS

Diacritics may be placed above a symbol with a descender, e.g. ŋ̊

̥	Voiceless	n̥ d̥	̤	Breathy voiced	b̤ a̤	̪	Dental	t̪ d̪
̬	Voiced	s̬ l̬	̰	Creaky voiced	b̰ a̰	̺	Apical	t̺ d̺
ʰ	Aspirated	tʰ dʰ	̼	Linguolabial	t̼ d̼	̻	Laminal	t̻ d̻
̹	More rounded	ɔ̹	ʷ	Labialized	tʷ dʷ	̃	Nasalized	ẽ
̜	Less rounded	ɔ̜	ʲ	Palatalized	tʲ dʲ	ⁿ	Nasal release	dⁿ
̟	Advanced	u̟	ˠ	Velarized	tˠ dˠ	ˡ	Lateral release	dˡ
̠	Retracted	i̠	ˤ	Pharyngealized	tˤ dˤ	̚	No audible release	d̚
̈	Centralized	ë	~	Velarized or pharyngealized	ɫ			
̽	Mid-centralized	e̽	̝	Raised	e̝	(ɹ̝ = voiced alveolar fricative)		
̩	Syllabic	n̩	̞	Lowered	e̞	(β̞ = voiced bilabial approximant)		
̯	Non-syllabic	e̯	̘	Advanced Tongue Root	e̘			
˞	Rhoticity	ɔ˞	̙	Retracted Tongue Root	e̙			

(٥) اعتمدنا فى هذا الجدول على كتاب "الكلام إنتاجه وتحليله" للدكتور عبد الرحمن أيوب، "ودراسة الصوت اللغوى" للدكتور: أحمد مختار عمر. ووضعنا حرفى "الواو والياء" ضمن الصوائت لأن معظم اللغويين قد درسوها ضمن أصوات اللين أو أشباه اللين على اختلاف مستوياتها مثل : الدكتور كمال بشر فى كتابه "الأصوات العربية" ص١٣٥، ١٥٠، والدكتور إبراهيم أنيس فى كتابه، "الأصوات اللغوية" والدكتور أحمد مختار عمر فى "دراسة الصوت اللغوى" ص٢٦٧، والدكتور سعد مصلوح فى "دراسة السمع والكلام" ٢٤٩ ونظرا لتعذر بعض الرموز الدولية فى آلات الطباعة العربية سنرمز للجيم المعطشة بالرمز dz بدلا من dj.

(٦) محمد عفيفى مطر: ديوان "إيقاعات فاصلة النمل" ص٨٥

(٧) وتجدر الاشارة فى هذا الصدد إلى رسالة الدكتوراه للدكتورة فوزية بوكشيشه عن: An Experimental Fonatic Study of some Aspects Arabic, A thesis submitted for the degree of doctor of philosophy, University of Edinburgh, 1985, Ch.3 P.215-220, Ch.4 P. 250-274.

وفيها عنيت بالعلاقة التجاورية الصوتية بين الفونيمات بعضها البعض، وقد وجدنا هذه الصفة موجودة أيضا فى اللغة العربية عند تحليلنا للقصيدة الشعرية. وقد أشار إلى هذه العلاقة أيضا الدكتور عبد الرحمن أيوب فى كتابه انتاج الكلام وتحليله ص٢٥٦.

(٨) عبد المنعم السيد عشرى: الصوت، ص١٥٦، النهضة المصرية، القاهرة د.ت

(٩) ف.بوش: مرجع سابق ص٤١٦

(١٠) عبد الرحمن أيوب: الكلام انتاجه وتحليله ص٢٥٧

(١١) فى شكل (٤) سقط حرف (غ) فى أول الكلام نتيجة تكبير الشكل الطيفى وعدم اتساع ورقة الجهاز المخصصة للرسم الطيفى.

(١٢) د. سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام ص١٧٧

(١٣) د. سعد مصلوح: مرجع سابق ص١٧٩

(١٤) انظر: د. عبد الرحمن أيوب، سابق ص٢٧٥

(١٥) انظر رأى كل من د. إبراهيم أنيس "الأصوات اللغوية" ص١٦٩، د. تمام حسان اللغة العربية ص١٧٠، د. عبد الرحمن أيوب، "الكلام إنتاجه وتحليله" ص٢٧٨، د. سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام ص٢٦٥ د. داود عبده: دراسات فى علم أصوات العربية ص١٠٧ وغيرهم والرسم الطيفى لأبيات القصيدة وضح أن النبر فى الكلمة له مستويات عديدة متباينة، تبعا لاتساع الموجة وطاقتها، ولانعنى كثيرا بالتقسيمات الفيزيائية كما عنى بها الدرس اللغوى لكننا نعنى بأثر النبر كما ينطقه المرسل أو المستقبل على النص الأدبى.

(١٦) انظر: طريقة د. إبراهيم أنيس فى المبحث التنظيرى لهذه الدراسة.

(١٧) عفيفى مطر: مصدر سابق: ص٨٧

(١٨) تجدر الإشارة إلى أن بعض اللغويين والنقاد القدامى قد فطنوا إلى هذه الظاهرة وأهميتها الدلالية. فقد سمع عن الكسائى يقول: "إجتمعت وأبو يوسف عند هارون الرشيد، فجعل أبويوسف يذم النحو، ويقول ماالنحو؟ فقلت وأردت أن أعلمه فضل النحو- مانقول فى رجل قال لرجل أنا قاتلٌ غلامك، وقال آخر أنا قاتلٌ غلامك أيهما كنت تأخذ به. قال آخذهما جميعا. فقال له هارون أخطأت وكان له علم بالعربية فاستحى وقال كيف ذلك، فقال الذى يؤخذ بقتل الغلام هو الذى قال أنا قاتلُ غلامك بالاضافة لأنه فعل ماض. فأما الذى قال أنا قاتلٌ غلامك بلا إضافة فإنه لايؤخذ لأنه مستقبل لم يكن بعد كما قال الله تعالى:"ولاتقولن لشىء إنى فاعل ذلك غداً إلا أن يشاء الله." السيوطى: الأشباه والنظائر، تحقيق طه عبد الرءوف ٢٤٥/٣، سنة ١٩٧٥. وإذا كان التنوين له وظيفة تركيبية فى النص، فإنه فى النص الشعرى تبلورت وظيفته فى التوكيد والإيقاع الصوتى.

(١٩) د. كمال أبو ديب: فى البنية الإيقاعية للشعر العربى، ص٢٢٢، دار الشؤون الثقافية، بغداد سنة ١٩٨٧

(٢٠) من هؤلاء الدارسين د. كمال أبو ديب، وحاولاته تحديد مواضع معينة وثابتة للنبر فى كل بحر من لبحور الشعرية. فى البنية الإيقاعية للشعر العربى، سابق ص٣٣٨-٣٤٠

(٢١) وتجدر الإشارة إلى أن هذه الظاهرة قد فطن إليها علماء التجويد فى القراءات القرآنية، لما لها من أثر دلالى فى فهم المعانى وأبعادها.

(٢٢) للمزيد انظر:: د. عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى ص١١٦،١٢٤. دار الفكر العربى ط(١) سنة ١٩٥٥.

(٢٣) هانزميرهوف: الزمن فى الأدب. ص١٢٤-١٢٥ ترجمة د. أسعد رزوق. سجل العرب. القاهرة.

الخاتمـــة

من خلال تتبعنا لدراسة النص الأدبى، وبخاصة الشعرى -بداية من الصوت. وصولا إلى النص. أمكننا التوصل إلى النتائج الآتية:-

١- إن النص الشعرى أداته اللغة بمستوييها المكتوب والمنطوق والاقتصار على مستوى واحد وهو المستوى المكتوب واهمال الآخر، يؤدى إلى قصور نسبى فى فهم كل جوانب النص.

وقد فطن بعض اللغويين والنقاد القدامى إلى أهمية دراسة الصوت الدال، و لم يقصدوا الصوت لذاته لكنهم قصدوا به التدليل على صحة قضيه لغوية أو تركيبية أو أدبية أو دينية، ومن هؤلاء العلماء: الخليل بن أحمد، سيبويه، وابن دريد، وابن جنى، وابن فارس، وابن سينا.

ويعد الجاحظ فى طليعة النقاد القدامى الذين اهتموا اهتماما كبيرا بدراسة الصوت فى النص الأدبى وبخاصة الخطابة والرسائل، كما تعد محاولته فى حصر الألفاظ اللغوية فى الخطابة والرسائل واستخلاص الحكم والنتائج من خلالها، تجربة رائدة فى دراسة النص على أسس علمية إحصائية وتطبيقية. كما عنى فخر الدين الرازى بربط الصوت بالحالات الشعورية والنفسية .

وتعد تجربته رائدة أيضا فى علاقة الصوت بسيكلوجية المتكلم. ومهما يكن من صحة هذا التصور من عدمه فإن محاولة الجاحظ وفخر الدين الرازى تعد ضمن المحاولات البكر فى دراسة المؤثرات الصوتية على النص الأدبى والمتكلم. وان كانت لاتخلو من مزالق التجريب الأولى. ويضاف إلى هذه المحاولات أيضا محاولة ابن القيم الجوذية فى تأثير الصوت على السامع والمتلقى.

وتبرهن كل هذه المحاولات على عناية بعض اللغوين والنقاد القدامى وعلم التجويد بالدلالة الصوتية وأثرها النفسى على المتلقى. وأن هذه المحاولات تعد اللبنة الأولى فى التشكيل النظرى لأهمية الصوت فى النص. وان كان أغلبهم، باستثناء الجاحظ لم يقصد

النص الأدبى. إلا أنها تعد محاولات بكر فى التنبيه إلى أهمية الصوت وأبعاده الدلالية والنفسية.

٢- كما عنى الدرس اللغوى والنقدى الأوروبى الحديث بالمؤثرات الصوتية، وبخاصة عندما انتجت لهم الوسائل العلمية الحديثة فى كشف جوانب الصوت ومكوناته وأبعاده وصبغت دراستهم صبغة علمية خالصة. وممن عنى بالمؤثرات الصوتية فى الكلام همبلت Humboldt، وجسبرسن Jespersen، وبوز H.G.Pos، وماريوباى Mariopei، وفندريس وفيرث Firth. وستيفن أولمان وغيرهم.

كما عنى بهذه القضية أيضا أصحاب الاتجاه الاثنوميثودولوجى Ethnomethadolgie وبخاصة فى التفاعلية اللغوية الرمزية واللغة المنطوقة على وجه الخصوص، وكان على رأس هذا الاتجاه عالم الاجتماع الأمريكى جورج هربرت ميد G.H.Mead

وبرغم أن هناك فريقا آخر وقف موقفا معارضا من حيث علاقة الدال والمدلول أو الصوت ومدلوله مثل دى سوسير وسابير Sapir وروبرت هول R.Holl ، وادجارسترتفنت E.Sturtevant وهياكوا Hayakawa. إلا أن ما يعنينا هو الأثر الدلالى الذى يحدثه الصوت المنطوق فى معنى النص الأدبى.

وبرغم أن هذه المحاولات كانت لغوية خالصة إلا أنها فتحت المجال أمام الدراسات الأدبية والنقدية. وبخاصة الشعر وما يحدثه الصوت من تأثيرات إيقاعية وجمالية فى النص الشعرى.

٣- وقد عنى بعض اللغويين والنقاد العرب المحدثين بالتأثيرات الصوتية المتنوعة وأثرها فى المعنى نذكر منهم على سبيل التمثيل: أحمد فارس الشدياق، وجورجى زيدان، ومرمرجى الدومنيكى، وانستاس الكرملى، والعلايلى، والعقاد، والدكاترة محمود السعران، إبراهيم أنيس، وعبد الرحمن أيوب، ومحمد كمال بشر، وعبد الصبور شاهين، وتمام حسان، ومحمد عونى عبد الرؤوف، وأحمد مختار عمر، ومحمود فهمى حجازى، ومصطفى مندور، وسعد مصلوح، وأحمد كشك، وماهر هلال، ومصطفى شحاتة،

وكريم حسام الدين، ومحمد العبد وغيرهم.

وقد فطن بعضهم إلى التأثيرات الصوتية النوعية وأثرها على النص الأدبى كالمسرحية والرواية والشعر، ومنهم الدكتور محمد عونى عبد الرؤوف، والدكتور سعد مصلوح، والدكتور كريم حسام الدين، والدكتور محمد العبد، وغيرهم.

وعلى الرغم من عناية بعض اللغويين المحدثين والمعاصرين بأهمية الصوت فى النص الأدبى، إلا أن الدراسات النقدية التى حاولت الإفادة من إمكانيات الدراسات الصوتية المعاصرة، ومن التقنيات الحديثة فى دراسة الصوت ما تزال ضئيلة. فضلا عن أن معظم الدراسات النقدية المعاصرة التى عنيت بدراسة الأسلوب والبنى النصية، انطلقت من السياق التركيبى للكلمات والجمل، و لم تنطلق من الصوت برغم أن الصوت يشكل أصغر وحدة لغوية فى النص الأدبى المكتوب أو المنطوق.

٤- يتضح من خلال الدراسات الصوتية قديما وحديثا أن المؤثرات الصوتية النوعيةVoice quality effects، لها دور كبير فى فهم معانى النص وكشف أبعاده وجوانبه الدلالية، ويعنى بها الظواهر الصوتية المتنوعة التى تحدث أثرا فى النص الأدبى على مستوى المعنى، وبخاصة التشكيل الإيقاعى النصى، وتتمثل فى الجهر والهمس ، والشدة والرخاوة، والمقاطع الصوتية، والنبر والتنغيم، والجرس الصوتى، والمفصل، ومن خلال تماثل هذه الوحدات الصوتية مع بعضها البعض يتشكل الإيقاع، وتتعدد المعانى.

على أن هذه المؤثرات الصوتية لاتقوم بوظيفتها فى النص منعزلة عن السياق، ولكن تتشكل معانيها وأبعادها ودلالاتها من خلال ارتباط الصوت بالسياق الكلى للنص. كما أن الإيقاع لايتشكل من خلال التفعيلات العروضية فحسب بقدر ما يتشكل من خلال تماثل الوحدات الصوتية الصغيرة مع بعضها البعض فى النص الأدبى. إذ أن كل وحدات صوتية متماثلة ومكررة فى النص يحدث تماثلها ايقاعا فى القصيدة. وهذا الايقاع يتوافق مع الحالات الشعورية من ناحية ويعمل على تأكيد المعنى وتعدده من ناحية ثانية.

٥- يشكل سياق الكلمة فى النص الشعرى محورا جوهريا فى فض مغاليق النص

وتعدد معانيه. وفى اطار النص الشعرى تصبح الكلمة المنطوقة أو المكتوبة تعبيرا عن الحالات الشعورية والنفسية كما أنها تشكل الخطاب الشعرى الذى يعبر الشعر من خلاله عن قضايا الوطن والواقع المعيش، وتتمثل عناصر الكلمة فى سياق النص فى ثلاثة عناصر هى: الدال والمدلول والعلاقة الاتصالية بينهما، أى أن سياق الكلمة يبحث فى النص من زاويتين الأولى: علاقة الكلمة بالكلمات المجاورة لها والثانية طبيعة الكلمة فى علاقتها بالمعنى على اعتبار أن الكلمة هى اللفظ المنطوق أو المكتوب أو الرمز الدال، وما ترمز إليه هو المدلول وما يدور فى الذهن من صور حولها هو الفكرة أو الصورة الذهنية، وهذه الصورة تتحول إلى صورة أدبية بعد انتاج النص فتتمثل فى ثلاثة محاور: الأول: محور السياق الذاتى للكلمة: ويعنى بدراسة سوابق الكلمة ولواحقها وبعدها الزمكانى. والثانى: السياق التجاورى للكلمة: ويعنى بعلاقة الكلمة بما يجاورها فى النص من ناحية المعنى كالتضاد والجناس والترادف والموقف والعاطفة. والثالث: المعنى الدلالى للكلمة: ويتمثل فى المعنى الأحادى أو التركيبى أو لنقل المعنى المركزى والفرعى.

والكلمة لها تأثير فى النص من خلال اقترانها بالمؤثرات الحضارية والفكرية والاجتماعية. لأنها تشكل اللبنة الأولى فى بناء المعنى، ومن خلال تضافر ها يتكون السياق الشعرى فهى وسيلة من الوسائل العديدة التى تستطيع اللغة بواسطتها أن تؤثر على التفكير.

٦- وتشكل الجملة الركن الثانى فى فهمنا لسياق النص الشعرى، إذ أن علاقة الجمل بالقضايا المطروحة تبلور رؤية الشاعر تجاه هذه القضية، خاصة إن الجمل تعد أداة تعبيرية عن هذه القضايا، لأنها تعتبر ذات دلالة حقيقية عن القضية المطروحة شريطة أن يكون الشاعر واعيا فكريا وحضاريا وثقافيا وسياسيا واجتماعيا بأبعاد هذه القضية. ولايتطلب هذا بالضرورة أن تكون الجملة منطقية من حيث التركيب النحوى التقليدى، لكنها لابد أن تتوافق والمعنى الذى يبغى الشاعر توصيله، قد تكون النصوص الشعرية المعاصرة شاذة من الناحية الدلالية لكونها غير مألوفة أو تطرح أفكارا غير منطقية من

الناحية العقلية، لكن فى حقيقتها لها معنى على المستوى الفنى. فالجملة التى تبدو متناقضة ولا معنى لها على المستوى الحرفى يمكن قبولها فى إطار المعنى الدلالى الفنى للسياقات الكلية فى النص الشعرى. أى ضرورة فهم الجملة فى إطار المعنى الكلى للنص.

ويعتمد سياق الجملة على ثلاثة محاور: الأول: محور الاندماج والثانى: محور المحمولات، والثالث: محور الوحدة التركيبية. الأول: يتمثل فى دمج المركبات الإسمية والفعلية مع بعضها البعض وأثر هذا الاندماج فى معنى النص. والثانى يتمثل فى المعانى التى تحملها هذه المركبات الإسمية والفعلية والعلاقة الترابطية بينهما، التى تعين فى تشكيل المعنى. والثالث: وفيه تتضافر المركبات والجمل وتتوحد فى نسيج متكامل من الألفاظ والمعانى.

٧- إن تضافر الأصوات والكلمات والجمل يشكل الصورة الأدبية فى النص الأدبى وخاصة الصورة الكلية فى النص الشعرى. والصورة الكلية هى التى تتضافر فيها سياقات الجمل تضافرا تاما حتى تشكل مشهدا أو لوحة أو صورة فنية متكاملة تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس والاختفاء التدريجى. أى أن الصورة الأدبية المكتوبة أو المنطوقة تشكلت نتيجة ترابط عدة سياقات أولية أولها سياق الأصوات اللغوية المنطوقة أو المكتوبة، وثانيها سياق الكلمات المتضافرة والمتجاورة التى شكلت جملا ذات معانى ثابتة أو متحركة. وثالثها سياق الجمل المتعاقبة الداله على معان متعددة والتى شكلت مقطوعات جزئية أو كلية فى النص، ومن تضافر هذه السياقات تتشكل الصورة الأدبية.

ويتمثل سياق الصورة فى محورين: الأول محور السياق الدال ويعنى بالأنماط السياقية للصورة كالسياق الذهنى للصورة والسياق المنطوق لها، ثم السياق المكتوب الذى يتضح فى النص الأدبى المكتوب. كما يعنى بالمقومات السياقية للصورة أيضا وهى التى تتمثل فى الذاكرة والحواس والخيال. والثانى: محور المدلول السياقى للصورة ويعنى بالمعانى التى تدل عليها السياقات الصورية من حيث نمطية المعنى وسكونيته ومباشرته، أو من حيث حركيته

وتعدد معانيه وأبعاده، ولذلك ينقسم إلى قسمين:-

الأول: المدلول النمطى للصورة وهو المدلول الثابت أو المقيد عند معنى معين لايتجاوزه وهو المعنى المعجمى، أو الأحادى للصورة.

والثانى: المدلول الحركى "الحر" للصورة، وهو الذى يتجاوز المعنى الأحادى للصورة إلى معان متعددة، وبالتالى لايتقيد عند جزئية معينة فى القصيدة لكنه ينساب حرا طليقا من أول القصيدة إلى آخرها. واتسمت الصورة فى هذه الحالة بعدة سمات أدت إلى تعدد المعنى هى: المفارقة، والايحائية والحركية والكلية والجمالية والتدويرية.

٨- إن تتابع المستويات الدلالية للصوت ثم الكلمة ثم الجملة ثم الصورة يشكل لنا فى النهاية الدلالة الكلية الظاهرة فى النص الشعرى وهى الدلالات التى تظهر من خلال تضافر السياقات اللغوية للصورة، ويقف معناها عند الحدود اللغوية النصية، غير أن النص ليس منعزلا عن بيئة منتجة (قائله أو كاتبه) ومتلقيه (قارئه أو سامعه) وهذه البيئة متعددة الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسية والفكرية والفنية وتتداخل هذه الأبعاد مع بعضها البعض ولذلك تشكل هذه الأبعاد الخارجية -لو جازا استعمال هذا التعبير- الدلالة الكلية "التأويلية " أو المضمرة للنص الشعرى. لأن النص لايمكن حرمان دلالته من الأبعاد الحياتية التى شكلته بل والتى شكلت الوعى الفكرى والإبداعى لكاتبه.

وتأتى الدلالة الكلية بشقيها الظاهر والمضمر لتشكل الرؤية الشمولية التى يبغى الشاعر طرحها فى نصه الشعرى. كما أن التحليل الموضوعى الدقيق للنص الأدبى بداية من الصوت وصولا إلى الدلالة الكلية للنص سوف يكشف لنا فى يسر وسهولة الدلالات التأويلية المطروحة فى العمل الأدبى، وهذه الدلالات المتعددة تكون الرؤية الشمولية.

٩- تعد قصيدة "فاصلة إيقاعات النمل" لعفيفى مطر نموذجا من النماذج الشعرية التى تمت دراستها وفقا للنسق المنهجى المطروح فى المبحث التنظيرى، والذى تمثل فى دراسة القصيدة بداية من التحليل الطيفى لها عن طريق جهازSONAGRAPH أو السبكتروجراف لكشف مواضع النبر والتنغيم والهمس والجهر والشدة والرخاوة وأثرهما

فى معنى القصيدة وتعدد أبعادها، ثم تحليل دور الكلمة فى السياق ثم الجملة ثم الصورة وانتهاء بدراسة الدلالة الكلية والرؤية الشمولية للنص الشعرى.

وهذا التصور المنهجى يمكن تطبيقه على أى نص من النصوص الشعرية. وقد جاءت قصيدة عفيفى مطر -نموذجا على سبيل التمثيل وليس الحصر- وتخضيص هذا النص قد يرجع إلى مواكبة عفيفى مطر لحركة تطور القصيدة العربية بداية من أواخر الخمسينيات وحتى أوائل التسعينيات، وبرغم انتمائه للموجة الثانية فى حركة الشعر الحديث إلا أنه من حيث تاريخ ميلاده ١٩٣٥ يقف مع بعض شعراء الموجه الأولى إلا أن أعماله الشعرية التى نشرت متناثرة فى الصحف والمجلات العربية وعدم نشرها فى ديوان مبكر أدى إلى انتمائه للموجه الثانية. لكن القضية هنا لاتخضع لانتماء الشاعر لموجه شعرية معينة بل تخضع لمدى معايشة الشاعر لحركة تطور القصيدة ومواكبته لهذا التطور، وقد جاء شعر عفيفى مطر مواكبا إلى حد كبير لتطور القصيدة العربية مدة لاتقل عن ثلث قرن تقريبا، ومن ثم جاءت قصيدته نموذجا لهذه الطريقة المنهجية.

لكن هذا الاختيار لاينفى وجود قصائد جيدة أخرى لشعراء آخرين واكبوا حركة تطور القصيدة العربية، بل جاءت -كما ذكرنا- على سبيل التمثيل، كما أن الطريقة المنهجية لاتفترض صحة تطبيقها على قصيدة دون أخرى، لكنها تصلح لأى نص شعرى آخر.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع العربية:

١- إبراهيم أنيس "دكتور" الأصوات اللغوية. ط(٣) القاهرة ١٩٦١.

- من أسرار اللغة، القاهرة ١٩٧٥

- دلالة الألفاظ، ط(٦)، الأنجلو المصرية ١٩٨١

٢- أحمد فارس الشدياق: "الساق على الساق فيما هو الفارياق حـ١ المكتبة التجارية، مطبعة الفنون الوطنية القاهرة د.ت

٣- أحمد كشك "دكتور": من وظائف الصوت اللغوى، مطبعة المدينة، القاهرة ١٩٨٣

- القافية تاج الإيقاع الشعرى، القاهرة ١٩٨٣.

- محاولات التجديد فى إيقاع الشعر، القاهرة ١٩٨٣.

٤- أحمد مختار عمر"دكتور": البحث اللغوى عند العرب، القاهرة ط(١) ١٩٧١ دراسة الصوت اللغوى، عالم الكتب، القاهرة ١٩٨١

٥- الأزهرى: تهذيب اللغة، تحقيق أحمد عبد العليم البردونى، مراجعة على البجاوى، الدار المصرية للتأليف والنشر حـ١٢.

٦- أسعد على: تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلى، دار النعمان، لبنان ١٩٦٨.

٧- تمام حسان "دكتور": مناهج البحث فى اللغة، القاهرة ١٩٥٥، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣.

٨- حسن البندارى "دكتور": تكوين الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم، الانجلو المصرية١٩٩٢

٩- جابر عصفور "دكتور" : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعارف ١٩٧٣؛ مفهوم الشعر. دراسة فى التراث النقدى. التنوير بيروت ط(٣) ١٩٨٣

١٠- الجاحظ: البيان والتبيين حـ١، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجى القاهرة ١٩٦٩

١١- ابن جنى: الخصائص حـ٢ ، تحقيق محمد على النجار، دار الكتب المصرية ١٩٥٥

١٢- داود عبده "دكتور": دراسات فى علم أصوات اللغة مؤسسة الصباح الكويت، د.ت.

١٣- ابن دريد: الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجى، القاهرة ١٩٥٨

١٤- زكريا إبراهيم "دكتور": فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٦

١٥- زكى نجيب محمود "دكتور": ديفدهيوم، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨.

١٦- زينب شاهين "دكتورة" : الاثنوميثودولوجيا: رؤية جديدة لدراسة المجتمع، مركز التنمية البشرية والمعلومات، القاهرة ١٩٨٧.

١٧- سامى الدروبى "دكتور"، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة ط(٢).
١٨- سامى عياد حنا "دكتور"، شرف الدين الراجى "دكتور": مبادىء علم اللسانيات الحديث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ١٩٩١.
١٩- سعد مصلوح "دكتور": دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة ١٩٨٠؛ الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب ط(٣) ١٩٩٢.
٢٠- سيبويه: الكتاب، حـ٢. المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة ط(١) ١٣١٧هـ.
٢١- ابن سينا: أسباب حدوث الحروف، طبعة القاهرة ١٣٣٢ه، وطبعة مجمع اللغة العربية بدمشق، تحقيق محمد حسان الطيان، يحيى ميرعلم، تقديم ومراجعة دكتور شاكر الفحام ط(١) ١٩٨٣
٢٢- عاطف جودة "دكتور": الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.
٢٣- عباس محمود العقاد:أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب، دار المعارف القاهرة ١٩٦٣.
٢٤- عبد الرحمن أيوب "دكتور": الكلام إنتاجه وتحليله، جامعة الكويت ١٩٨٤.
٢٥- عبد الصبور شاهين"دكتور" المنهج الصوتى للبنية العربية، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٧٧
٢٦- عبد المنعم السيد عشرى: الصوت، مكتبة النهضة المصرية د.ت
٢٧- عز الدين إسماعيل "دكتور" الأسس الجمالية فى النقد العربى، دار لفكر العربى ط(١) ١٩٥٥.
٢٨- فخر الدين الرازى: كتاب الفراسة، تحقيق يوسف مراد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢.
٢٩- القسطلانى: لطائف الإشارات لفنون القراءات، تحقيق الشيخ، عامر السيد د. عبد الصبور شاهين، المجلس الأعلى ١٩٧٢.
٣٠- ابن القيم الجوذية: مدارج السالكين، دار الحديث، القاهرة ١٩٨٤
٣١- كريم زكى حسام الدين:"دكتور" الدلالة الصوتية، دراسة لغوية لدراسة الصوت ودوره فى التواصل، الأنجلو المصرية ١٩٩٢
٣٢- كمال أبو ديب "دكتور": فى البنية الإيقاعية للشعر العربى، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧.
٣٣- كمال بشر "دكتور": الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٧.
٣٤- ماهر هلال "دكتور": حرس الألفاظ ودلالتها. بغداد ١٩٨٠.
٣٥- محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، بيروت ١٩٧٥.
٣٦- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء ط(٢) ١٩٨٥ فى اتجاه صوتك العمودى، سلسلة الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ط(١) ١٩٨٠.

٣٧- محمد العياشي: نظرية الإيقاع فى الشعر العربى، تونس ١٩٧٦.
٣٨- محمد العبد "دكتور": اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٠.
٣٩- محمد عفيفى مطر: فاصلة إيقاعات النمل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٣.
٤٠- محمد عونى عبد الرؤوف"دكتور": القافية والأصوات اللغوية، القاهرة، ١٩٧٧
٤١- محمود فهمى حجازى "دكتور": أسس علم اللغة، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٩.
٤٢- مريم أحمد مصطفى "دكتورة": قضايا التنظير للتنمية فى العالم الثالث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ١٩٨٥.
٤٣- مصطفى شحاته "دكتور":لغة الهمس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
٤٤- مصطفى مندور "دكتور" : اللغة بين العقل والمغامرة، منشأة المعارف، الاسكندرية ١٩٧٤.
٤٥- نعيم اليافى "دكتور": تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣
٤٦- نصرت عبد الرحمن "دكتور" فى النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان ١٩٧٩

ثانيا - المراجع المترجمة :

٤٧- إرنست بوجرام: فى علم الأصوات الفيزيقى، مدخل إلى التصوير الطيفى للكلام ترجمةد. سعد مصلوح. مكتبة دار العلوم ١٩٧٧
٤٨- إرنست كاسيرر: مقال فى الإنسان، ترجمة .د. احسان عباس، دار الأندلس، بيروت ١٩٦١.
٤٩- جون لاينز: اللغة والسياق، ترجمة .د. عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧.
٥٠- ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبى، ترجمة .د. محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت ١٩٦٨
٥١- رولان بارط: درس فى السيميولوجيا: ترجمة عبد السلام بنعبد العالى الدار البيضاء، دار توبقال ط(٢) ١٩٨٦
٥٢- رونالد إيلور: مدخل إلى اللسانيات، ترجمة د. بدر الدين القاسم، منشورات وزارة التعليم العالى، سورية ١٩٨٠.
٥٣- ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبى ترجمة د. مصطفى بدوى المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة.
٥٤- رينيه ويلك، اوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى، راجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط(٢) ١٩٨١
٥٥- ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة. د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٧.

٥٦- سوزان لانجر: فلسفة الفن، إعداد راضى حكيم، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٦

٥٧- ف. بوش: أساسيات الفيزياء، ترجمة د. سعيد الجزيرى، د. محمد أمين، مؤسسة الأهرام، القاهرة ١٩٨٢.

٥٨- فتجنشتين، لودفيج: رسالة منطقية فلسفية، ترجمة عزمى إسلام، الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٨.

٥٩- ف.ر. بالمر: علم الدلالة إطار جديد، ترجمة د. صبرى إبراهيم السيد دار قطرى بن الفجاءة، الدوحة ١٩٨٦.

٦٠- فرديناند دى سوسير: دروس فى الألسنية العامة، تعريب صالح الفرماوى، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، ليبيا ١٩٨٥.

٦١- كريستوفرنوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة د.صبرى محمد حسن، دار المريخ الرياض ١٩٨٩.

٦٢- ماريوباى: أسس علم اللغة، ترجمة د. أحمد مختار عمر، منشورات جامعة طرابلس ١٩٧٣.

٦٣- موريس يورا: الخيال الرومانسى، ترجمة إبراهيم الصيرفى الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧.

٦٤- هانزميرهوف: الزمن فى الأدب، ترجمة أسعد رزق مطابع سجل العرب، القاهرة ١٩٧٢.

ثالثا: بحوث منشورة فى كتب ودوريات:-

٦٥- أميرتواكو: "تحليل اللغة الشعرية" ضمن كتاب" فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ترجمة أحمد المدينى، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧.

٦٦- تزفتان تودروف: "الإرث المنهجى للشكلانية" ضمن كتاب" فى أصول الخطاب النقدى الجديد" ترجمة أحمد المدينى، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧.

٦٧- جابر عصفور"دكتور": قراءات فى لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية م. فصول عدد يناير ١٩٨١.

٦٨- جاك ديريدا: البنية ، اللعبة، العلامة في خطاب العلوم الانسانية. ترجمة وتقديم د. جابر عصفور فصول مج (١١) ع(٤) شتاء ١٩٩٣.

٦٩- حمادى صمود "دكتور": فى مقتضيات التعامل مع النص" . ضمن كتاب "علامات فى النقد الأدبى" النادى الأدبى الثقافى بجدة، عدد سبتمبر ١٩٩٢.

٧٠- ديفيد سافان: الأصول السيميائية فى فكر شارل بيرس، ترجمة د.عبد الملك مرتاض، ضمن كتاب "علامات فى النقد الأدبى، النادى الثقافى بجدة، عدد يونية ١٩٩٢.

٧١- سيزاقاسم"دكتورة": المفارقة فى القص العربى،م. فصول، عدد مارس ١٩٨٢.

٧٢- صبرى حافظ "دكتور": مدخل إلى علم اجتماع الأدب،م. فصول عدد يناير ١٩٨١.

٧٣- عبد الكريم مجاهد "دكتور":العلاقة بين الصوت والمدلول "ضمن كتاب المورد (١) "دراسات فى اللغة" دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٦.

٧٤- عبد الملك مرتاض "دكتور":"التحليل السيميائى للخطاب الشعرى" ضمن كتاب علامات فى النقد الأدبى، النادى الأدبى الثقافى بجدة عدد سبتمبر ١٩٩٢.

٧٥- علوى الهاشمى: تشكيل فضاء النص الشعرى بصريا، م. الوحدة عدد أغسطس ١٩٩١.

٧٦- ف.م. بيلكين: حول طابع الكلمات المترادفة فى اللغة العربية الفصحى، ترجمة د.خليل كمال الدين، ضمن كتاب المورد (١) دراسات فى اللغة "دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦.

٧٧- لوسيان جولدمان: أ-"المادية الجدلية وتاريخ الأدب"

ب-"الوعى القائم والوعى الممكن" ترجمة د.محمد برادة، ضمن كتاب "البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤.

٧٨- محمد حافظ دياب"دكتور": الاثنوميثودولوجيا، ملاحظات حول التحليل الاجتماعى للغة،م. فصول مج٤ ع٣ ١٩٨٤.

٧٩- محمد السرغينى: الشعر والتجربة، م. الوحدة، المغرب عدد أغسطس١٩٩١.

٨٠- محمد المهدى المقدود: تكوين شعرية النص،م. الوحدة، أغسطس ١٩٩١.

رابعا : المراجع الاجنبية:

1. Beaty j., and Matchett, W.H., Poetry From Statement to meaning, Oxford University Press, 1965.

2. Pergson, Henri - Matter and Memory, Tra. by Nancy Paul and Palmer, Muirhead, London, 1911.

3. Bloom Field, L., Language, Univ. of Chicago, U.S.A., 1984.

4. D. C. Mueck, "Irony", in the Critical Idion, Ed., John D. Jump (London: Methoem, 1976).

5. Doubleday, N. F., Studies in Poetry, Harper, New York. 1949.

6. Dudley, L., The Study of Literure, Hougton & Mifflin, U. S. A. 1928.

7. Eliot, T. S., The Sacred Wood, Methuen, London, 1964.

8. Ezrapound, Aretrospect (From the previous book)

9. Firth, Papers in Linguistics, Oxford University, Press, London, 1957.