مجلة أبحاث البصرة(الإنسانيات) المجلد ٣٠ العدد (٢-أ) ٢٠٠٦ ص١١٢-١٢٧

النقد الصوتي بين المفهوم النظري واليات التطبيق

د. عبد الواحد زيارة اسكندر
جامعة البصرة / كلية التربية / قسم اللغة العربية

المقدمة :

يعنى هذا البحث بدراسة جانب مهم من جوانب التحليل اللساني للنصوص الأدبية وهو الجانب الصوتي ، ومدى مساهمته في تحليل الإبداع الأدبي بشكل عام والشعر بشكل خاص ، من خلال تتبع بناء النصوص الإبداعية،وكشف أسباب تألقها، لما لهذا الجانب من اثر فاعل في كشف البنية الدلالية للنص الأدبي إذ أن الأصوات تعد الإطار الذي يبني البنى الأخرى ، فهي ذرات الكلام المجتمعة في قاموس الفرد والمنطلقة من معجم اللغة ،وهي الحاضنة الرمزية للغة التي نؤلف منها ما لانهاية من الكلمات والعبارات المفهومة.

كما إن التحليل الصوتي للعمل الأدبي يكشف لنا قدرة الباث ومهارته في انتقاء مفرداته وتشذيبها داخل الحقل الدلالي ،لكي تأتي منسجمة مع قانون علاقة الصوت بالمعنى ولم يكن النقد الصوتي معروفا ومتداولا في الدراسات التي تناولت تحليل الخطاب الإبداعي بشكل مستقل،إلا بعد التطور التقني السريع الذي قطعه علم الصوت، وبعد تعدد آلياته في العقود الأخيرة من هذا القرن.إذ أصبح واحدا من المناهج التي يعول عليها في الخطاب الأدبي وكشف جماليا ته ودلالاته . ولا يعني هذا أن التحليل الصوتي للخطاب الأدبي لم يكن معروفا في مناهج النقد المختلفة ، بل أن هناك مجالات كثيرة احتل التحليل الصوتي حيزا لا بأس به في عملية تحليل الخطاب الأدبي وكشف أسراره وجماليته . فالبينة الصوتية ودراستها -كما هو معروف- تعد جزءا لا يتجزأ من المستويات اللسانية للنص الأدبي،والدراسات اللغوية التي تناولت النصوص الأدبية بالدراسة والتحليل لم تغفل دراسة هذه البنية و إيضاح خصائصها ودورها في تركيب النص الأدبي ودلالاته .على أن هذه الدراسات قد جعلت البنية الصوتية مستوى يعمل مع المستويات الأخرى في بناء النصوص الأدبية،لذلك جاءت دراسة الجانب الصوتي مختصرة -بعض الشيء-ولم تنل القسط الأوفر من الدراسة . إن السؤال الذي يطرح في هذا الإطار هو: إذا كان التحليل الصوتي يعد جزءا مهما لا يستهان به في المناهج النقدية التي اتخذت علم اللغة أساسا في العملية النقدية ، كالبنيوية والأسلوبية ومناهج التحليل اللغوي ،فلماذا النقد الصوتي إذن؟قبل

الإجابة على هذا السؤال، لابد من الإشارة- وباختصار-إلى بعض المناهج النقدية الحديثة التي أفادت من علم اللغة الحديث في دراساتها النقدية للإبداع الأدبي وبخاصة الشعر، وكان للتحليل الصوتي حيز لا بأس به في هذه الدراسات.فالبنيوية طريقة ومنهج في تحليل شكل النص ومضمونه،وهي قد أفادت من معطيات علم اللغة الحديث وجعلته أساسا في تحليلها للنص الأدبي،وكان للجانب الصوتي في هذا التحليل حيز كبيروقد كانت للبنيوية دراسات نقدية رائدة في هذا الجانب ، سواءاً في المجال النظري أو التطبيقي كالدراسات التي تناولت اللغة الشعرية، أوالتي تناولت الأعمال الشعرية بالتحليل الذي أفاد من علم اللغة الحديث،وبالأخص دراسة الجانب الصوتي.وعلى الرغم من إن المنهج البنيوي قد اقتصر في تحليلاته على تيار لغوي واحد،هو البنيوية اللغوية الذي أرسى دعائمه دوسوسير، وأهمل التيارات اللغوية الأخرى فأن تحليلات المنهج البنيوي في مجال الشعر وبنية اللغة الشعرية قد أمدت الحركة النقدية الحديثة بدراسات كانت رائدة في بابها وتستحق كل التقدير. أما الأسلوبية فهي الأخرى طريقة في تحليل شكل النص الأدبي مع الإفادة من معطيات علم اللغة أيضا ((والنظرية الاسلوبية تنطلق-اساسا- في تحلياها للعمل من بنية اللغة، وتستمد معاييرها من النظرية العلمية لعلم اللغة الحديث، وتبدأ حيث ينتهي علم اللغة))(١)

ويعد التحليل الصوتي للأعمال الإبداعية وخاصة الشعر ركنا اساسيا من اركان التحليل الأسلوبي للنص الأدبي، وقد شغل هذا التحليل حيزا كبيرا في الدراسات الأسلوبيةأكثر مما شغله عند البنيويين ،ولعل السبب يعود – فيما يبدو-إلى أن النقاد الأسلوبين لم يقصروا تحليلاتهم للعمل الفني على تيار لغوي واحد كما كان يفعل البنيويون، بل اننانجد أن تحليلاتهم تعتمد أساسا مبادئ علم اللغة الحديث بمختلف تياراته ومدارسه.إن اكثر المناهج الأسلوبية التي عنيت بدراسة الجانب الصوتي في العمل الفني ، واولته الاهتمام منهجان هما:

١-منهج الأسلوبية الوصفية التعبيرية:الذي ارتبط بعالم اللغة السويسري شارل بللي١٨٦٥ -١٩٤٣م وهو رائدعلم الاسلوب ،وتلميذ عالم الألسنية الشهير دي سوسير . وتشكل اللغة بمستوياتها المختلفة المنبع الرئيس في تشكيل منهج الأسلوبية التعبيرية، وكان للجانب الصوتي دوركبير في تحليلات هذا المنهج ودراسته ،وخاصة عند رائد هذا المنهج ((بيير جيرو))الذي قسم الإطار الصوتي إلى ثلاث صوتيات:

أ-المفهومية الصوتية :وهي تدرس الصوت بوصفها عناصر لغوية موضوعية،ونطقا قاعديا لدراسة اللفظة ثم الجملة ثم النص .

ب-الصوتية الدلالية:وتسمى الانطباعية ،وتدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف الى احداث اثر في السامع .

ج- الصوتية التعبيرية :وتدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك العفوي للمتكلم(٢)

٢-منهج الأسلوبية الوظيفية:وقد اخذ المستوى الصوتي في رحاب هذا المنهج دورا فاعلا بسبب ((أن قراءة الأسلوبية الوظيفية للخطاب قراءة لغوية بالدرجةالأولى))(٣) والمستوى الصوتي -كما هو معروف – يعد الأساس المهم في الدراسات اللغوية . ولم تقتصر دراسة الجانب الصوتي في تحليلات البنيويين والأسلوبيين بمختلف مشاربهم واتجاهاتهم. بل إننا نجد توسعا في دراسة هذا الجانب في منهج التحليل اللغوي الذي يرى أنصاره أنه((منهج لدراسة اللغة والأدب دراسة تحليلية من الجوانب الصوتية والصرفية والمعجمية والدلالية والاشارية))(٤) ويحاولون أن يفرقوا بين منهجهم هذا وبين البنيويين والأسلوبيين في دراساتهم النقدية. ويرى هؤلاء أن هناك خلافا في التصور والهدف بين منهجهم وكل من البنيوية والأسلوبية، ((فأسلوب النص أو أسلوبه ومضمونه معا، هدف نهائي للأسلوبية والبنيونية والأسلوبية، أما منهج التحليل اللغوي فاللغة هدفه الأول والأخير))(٥) وعليه فقد احتل الجانب الصوتي في هذا المنهج -تنظيرا وتطبيقا -حيزا كبيرا ، بوصفه أحد المستويات المهمة في الخطاب الأدبي، واعتماد منهج التحليل اللغوي على معطيات علم اللغة الحديث في دراسته النقدية للأعمال الأدبية. بعد هذا العرض الموجز لثلاثة من المناهج التي تناولت تحليل النص الأدبي اعتمادا على معطيات علم اللغة الحديث، وبعد أن أتضح لنا دور الجانب الصوتي في تحليلات هذه المناهج، نعود إلى الإجابة عن السؤال الذي طرحناه في مفتتح البحث وهو، لماذا النقد الصوتي إذن ؟أو بمعنى أخر، لماذا اتجه الباحثون في التحليل الصوتي للعمل الفني إلى الاستقلالية لتكوين منهج نقدي قائم على أسس وآليات مستقلة ؟لعل فيما عرضناه أنفا من اقتصار اغلب المناهج النقدية التي أفادت من معطيات علم اللغة الحديث كالبنيوية والأسلوبية ومنهج التحليل اللغوي على دراسة الجانب الصوتي في العمل الفني بصورة مختصرة وضمن مستويات التحليل اللغوي الأخرى ، لعل ذلك يعد من الأسباب التي مهدت لنشوء النقد الصوتي واستقلاليته ليتسنى للنقاد الاصواتيين كشف جماليات العمل الإبداعي من خلال التركيز على جانب واحد في عملية التحليل. كما إن للتطور التقني السريع الذي قطعه علم الصوت ومالتيح له من وسائل علمية وأجهزة متطورة دوراً مهماً في ولادة النقد الصوتي، ونشوئه فضلاً عن ذلك فدراسة الأصوات وتحليلها في الخطاب الإبداعي وبخاصة الشعر يجمع بين العلم والذوق، وهذا ما يجعل دراسة الجانب الصوتي تشكل ما يمكن أن يعد منهجاً بمعناه الاصطلاحي.

ولكن على الرغم من اكتمال أدوات منهج النقد الصوتي، وتطور آلياته، نجد أن تطبيقاته في أدبنا ظلت في حدود ضيقة، ولم تستطع أن تكشف عن الإبداع في أدبنا العربي بما ينتجه لها المنهج النقدي الجديد من إمكانات هذا أولاً، والأمر الثاني هو حدوث خلط مقصود أو غير مقصود بين هذا النوع من النقد ومستويات التحليل اللغوي الأخرى ،فيضيع بذلك جهد الناقد الصوتي (٦) . بعد هذه المقدمة يحاول البحث وضع الأسس النظرية التي ينطلق منه الناقد الصوتي لتأسيس آليات المنهج ووسائله التي تدخل في تحليل العمل الفني والكشف عن الإبداع وبخاصة في الشعر، محاولاً- في الوقت نفسه- تطبيق هذه الآليات والوسائل على نص من شعرنا العربي الحديث، متوخياً الإيجاز لوضع مفاتيح يمكن للباحثين تطويرها بما ينتجه علم الصوت لهم من إمكانات نقدية كبيرة.

طبيعة الأصوات الفيزيائية وصفاتها:

تختلف الأصوات العربية تبعاً لطبيعتها الفيزيائية والمنطقية، وتبعاً للصفات التي يحملها الصوت المفرد، وبما أن الأصوات المفردة هي التي تشكل بنية المقاطع في الكلمة، يبدو التأثير الصوتي واضحا على بنية الكلمة ودلالتها الإيحائية. إن هذا التباين بين الأصوات له أثر فاعل وكبير في تشكيل البناء الشعري من الناحية الشكلية والدلالية، أو بتعبير أخر فأن لهذا التباين أثرا في نسيج النص الشعري من الناحية الصوتية والموسيقية والدلالية ، لهذا حرص النقاد الصوتيون على إيضاح هذه المفروقات، واكتشاف قدرة الشعراء على استخدام الأصوات المعبرة في قصائدهم .

اجمع اللغويون على تقسيم أصوات اللغة العربية رئيسيين هما :

١-الأصوات الصامتة : consonant .

٢-الأصوات الساكنة أو الحركات:.vowels

وقد استندوا في هذا التقسيم على طبيعة الأصوات وخواصها الفيزيائية،مركزين جل اهتمامهم في ذلك على خاصيتين مهمتين هما: وضع الأوتار الصوتية عند النطق بالصوت، وطريقة مرور الهواء من الحلق والفم أو الأنف عند النطق بالصوت (٧).

والخاصية الثانية ــ كما يبدو ــ هي الأساس في هذا التقسيم بسبب إن طريقة مرور الهواء عند النطق بالصوت هي التي تمنح الصفة التي تميز الصوت اللغوي وتجعله ذا دلالة إيحائية عند دخوله في التركيب ، وبالاخص التركيب الشعري . تتميز أصوات العربية بوفرة الصوامت فيها، إذ تشكل الأصوات الصامتة نسبة ٨٩/٦ % أي أن الأصوات العربية البالغة تسعة وعشرين صوتا، نجد أن ستة وعشرين منها صامتة، والثلاثة الباقية هي أصوات صائتة، وهذا ما منح أصوات العربية دلالات صوتية متعددة، لما يحمله الصوت من دلالات ايحائية ينفرد بها. يتضح لنا من هذا التقسيم للأصوات اللغوية في العربية إن للأصوات الصائتة أو الحركات صفة مميزة وهي شدة وضوحها السمعي، فالحركات أوضح الأصوات قاطبة.وترتكز صفة الوضوح السمعي علىأساس فيزيائي، مفاده أن

الصوت الذي يحدث عند النطق به أن((يمر الهواء حرا طليقا جلال الحلق والفم دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقا من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا))(٨)

كما إن هذا الأساس الفيزيائي للصوت الصائت قد منحه صفة إضافية تتمثل في الجانب الموسيقي الذي يتمتع به الصوت نتيجة تشكل حزم صوتية ذات وضوح سمعي عال، لذلك يرى احد الباحثين في موسيقى الشعر إن الصوت الصائت عندما يكون في نهاية البيت الشعري فأنه يشكل بعدا هارمونيا، على عكس الصوت الصائت الذي يشكل بعدا إيقاعيا صرفا (٩). ولكن هذا لايعني إن صفة الوضوح السمعي مقتصرة على الأصوات الصائتة، بل إن هناك اصواتا صامتة ذات وضوح سمعي ظاهر كالميم والنون واللام والراء، وهذا ما يفسره لنا وفرة الموسيقى في هذه الأصوات . يتركز دور النقاد الصوتيين هنا على اكتشاف قدرة المبدع في انتقاء الأصوات المكونة للنسيج الشعري، ومدى إسهام هذه الأصوات في إضفاء الدلالات الإيحائية على النص الشعري، بعد التعرف الدقيق على صفات الصوت ودوره في بناء القصيدة ورسم خيوطها النغمية والدلالية ومن المعروف إن وظيفة الصوت في بناء القصيدة تشمل الجانب الشكلي والدلالي معا، إذ إن الطبيعة الفيزيائية للصوت اللغوي تؤثرتأثيرا كبيرا في موسيقى القصيدة، فالاصوات اللغوية التي تدخل في تركيب النصوص الشعرية تكون ذات اثركبير في إضفاء صفات موسيقية أو إيقاعية على نسيج القصيدة، فأصوات المد أو الأصوات الصائتة -كماهو معروف-هي أكثر الأصوات وضوحا في السمع، ثم تأتي بعدها أصوات صامتة كالميم والنون والام والراء لا تقل وضوحاً عنها، وهذه الصفة تؤثر أيضاً في المقاطع التي تتشكل منها كلمات القصيدة التي تلعب دوراً بارزاً في عملية التنغيم الموسيقي داخل النص الشعري سواء أ كان ذلك في ثنايا الأسطر أم في قافية السطر الشعري. وعليه فقد ركز النقاد الصوتيون على الطبيعة الفيزيائية للصوت اللغوي في النسيج الشعري، وبالأخص صفة الوضوح السمعي التي تتمتع بها هذه الأصوات لما لهذه الصفة من دور بارز في بناء النصوص الشعرية الإبداعية. و من الصفات النطقية الأخرى للأصوات اللغوية في العربية التي تمنح الصوت دلال إيحائية نذكر الآتي:

الجهر والهمس:

استند علماء الأصوات في تقسيم الأصوات اللغوية إلى أصوات مجهورة وأخرى مهموسة،على حركة الوترين الصوتيين، فالصوت المجهور هو الصوت الذي ((تصحب نطقه ذبذبة في الأوتار الصوتية))(١٠) والمهموس هو ((ما لا تصحب نطقه هذه الذبذبة))(١١) ولا علاقة لصفتي الجهر والهمس بمخارج الأصوات، فقد يتحد مخرج الصوت ولكن صفة الجهر والهمس تختلف كما نلاحظ ذلك في صوتي الدال والتاء مثلاً . إن صفتي الجهر والهمس تشكل ثنائة تقابلية مهمة في أصوات العربية، فلو قارنا مثلاًبين صوتي(الدال) و (التاء) نجد ان صوت (الدال) صوت مجهور أي ان الوترين الصوتيين يتذبذبان حين النطق به، ونجد أن صوت (التاء)صوت مهموس، أي ان الوترين

الصوتيين لا يتذبذبان حين النطق به، وبالمقابل نجد أن كلا الصوتين لثوي أسناني، أي إنهما متحدان في المخرج الصوتي (١٢). ترتبط صفة الجهر والهمس ارتباطاً وثيقاً بوضوح الصوت بسبب حركة الوترين الصوتيين عند النطق بالصوت، فكلما زادت ذبذبة الوترين عند النطق بالصوت أدى ذلك الى ظهور قمة في ضغط الهواء وبهذا يكون الصوت المجهور اكثر وضوحاً من الصوت المهموس، أي أن الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف وتحتاج الى وقت اكثر وضوحا من الصوت المجهورة التي تنتج بجهد اقل ووقت يسير. وهذا ناتج –فيما يبدو – من عدم قدرة الصوت المهموس في تحريك الوترين الصوتيين وذبذبتهما عندالإنتاج لذلك يرتبط إنتاج الأصوات من ناحية الجهر والهمس بالحالة النفسية والاجتماعية التي ينتج بها الخطاب الشعري، وعليه فقد افاد النقاد الصوتيون كثيراً في تحليل الخطاب الشعري من صفتي الجهر والهمس، ووظفوها في عملية تحليل النصوص الشعرية.

الانفجارية

وهي صفة صوتية تعنى بالكيفية التي يتم بها إنتاج الصوت اللغوي، فعندما ((ينسد مجرى الهواء انسداداً تاماً تحتجز كمية الهواء خلف نقطة الانسداد في حالة ضغط أعلى من ضغط الهواء الخارجي، حتى إذا أنفك هذا الانسداد وانفصل هذا العضوان المتصلان لسد المجرى انفصالاً مفاجئاً، اندفع الهواء الداخلي نوالضغط الثقيل إلى الهواء الخارجي ذي الأخف محدثاً جرسا انفجاريا))(١٣) ومن هذه الأصوات (الباء والطاء والتاء والدال والضاد والكاف والقاف) . وتلعب صفة الانفجارية دوراً بارزاً في تنسيق التنغيم في النصوص الشعرية، وبالأخص إذا تجمعت هذه الأصوات مع أصوات مجهورة أخرى، واستمر طول الانفجار في هذه الأصوات. كما أن للأصوات اللغوية بعداً إيحائيا دلالياً مستمداً من صفاتها الفيزيائية الأخرى ، كصفة الرخاوة والشدة والاحتكاك والغنة والصفير والتفشي والتكرار وغير ذلك من الصفات النطقية المتعددة.

وقد استطاع المبدعون من الشعراء توظيف هذا البعد الدلالي في نصوصهم الشعرية، لذلك ركز النقاد الصوتيين على اكتشاف قدرة المبدع في توظيف الجانب الإيحائي للصوت اللغوي، فالعلاقة بين الصوت والمعنى قائمة على الرغم من إن عدداً من اللغويين المحدثين يرون إن ترتيب الأصوات في الكلمة جاء اعتباطياً، ومن ثم فالعلاقة بين الصوت والمعنى، ولكنه أمثلة قليلة العدد، أي إن اختيار الدال ليس اعتباطيا دائماً (١٤) ويرى ياكوبسن إن الخطاب الشعري قائم على الصوت، وبالصوت تبدأ القصيدة في نسج خيوطها، كما ان بنية القصيدة تتظهر بوضوح عبر رمزية الأصوات، فتتحول العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية الى علاقة اكثر قوة.(١٥)

هناك اذن نوع من الدلالة الايحائية ((تستمد من طبيعة الأصوات، وهي التي يسميها علم اللغة الحديث (الدلالية الصوتية) وممن يذهب الى ذلك من علماء اللغة الغربيين: (همبلت)و(جسبرسن) وسمى الأخير هذه الظاهرة ((رمزية الأصوات)) (١٦) وقد أطلق ت.س إليوت على هذه الظاهرة الخيال الصوتي (١٧)وسماها آخرون المحاكاة الصوتية،

وهي وسيلة تعبيرية مهمة لا تكاد تخلو منها لغة، وتأتي على مستوى الكلمة المفردة إذا اشتملت على صوت أو أكثر يحاكي الحدث وتعرف باسم المحاكـــاة الأوليـــة (primary onomatopoeia) (١٨) وتعتمد هذه المحاكاة على صفة الصوت وأثره في توجيه المعنى، إذ أن ((للحـــرف فـــي اللغـــة العربية إيحاء خاصا فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، يدل دلالة اتجاه وإيحاء ويثير فـــي النفس جوا يهيئ لقبول المعنى ويوحي به، ولهذا كان المجال في العربية واسعا لاستثمار الأدباء لـــهذه الخاصية الموسيقية في أدبهم أكثر من أي لغة أخرى)) (١٩) ولا يعني هذا أن الصوت له معنى فـــي ذاته ((وإنما له قيمة تعبيرية مرتبطة بخصائصه الأكوستيكية والفيزيائية)) (٢٠) توجه إلى المعنـــى وتوحي به.

وقد تمتد المحاكاة الصوتية الى جزء من السياق، وتتوزع على عدد من مفرداته، وتقوم بتصوير الحدث تصويرا عاما ((وتكون –عند ذلك– كالموسيقى التصويرية المصاحبة لذلك الحدث، ويعرف هذا النوع بالمحاكاة الثانوية (secondary onomatopoeia)، إذ يعد هذا النوع من المحاكاة–على مستوى لأداء الفني– أعمق أثرا وادل على جماليات الاستخدام اللغوي، لعدم مباشرته وانتشاره فـــي وحـــدات السياق))(٢١) تكمن وظيفة الناقد الصوتي في الكشف عن الإبداع في النصوص الشعرية التي تعتمـــد الخيال الصوتي من خلال تتبعه الدقيق لتوزيع الأصوات الدالة في أسطر القصيدة، إذ أن صفة الصوت تلعب دورا بارزاً في بناء المفردة الإيحائية في القصيدة.

المقاطع

للمقطع في اللغة العربية دور مهم وحيوي في الدراسة الصوتية، إذ أن له تأثيرا كبيرا وواضحـــا فـــي توجيه الخطاب الشعري، ولهذا أهتم به النقاد الصوتيون أهتماماً بالغا. يعد الصوت الصائت قمة المقطع في اللغة العربية بوصفه ذا وضوح سمعي عال، كما أن كل مقطع في العربية لابـــد إن يتكـــون مـــن صوتين على الأقل: صوت صامت يليه صوت صائت (قصير أو طويل) وقبل الحديـــث عـــن دور المقطع في بناء القصيدة، وفي معرفةدلالاتها الخفية ومدى التأثير الحاصل في ذهن الملتقي، لابد مـــن معرفة بسيطة بأشكال المقاطع في العربية.

تتحدد أشكال المقاطع في العربية الفصيحة على النحو الاتي:

١–صوت صامت +صوت صائت قصير (حركة)مثل:و، ف.

٢–صوت صامت+صوت صائت طويل، مثل يا، في.

٣–صوت صامت+صوت قصير (حركة)+صوت صامت، مثل:بلْ، هلْ.

٤–صوت صامت+صوت صائت طويل+صوت صامت، مثل:عاشْ، حالْ (بسكون).

٥–صوت صامت+صوت صائت قصير(الحركة)+صوت صامت+صوت صائت، مثل:أمْرْ(بسـكون). (٢٢)

يتضح لنا من أشكال المقاطع الخمسة في العربية ما يأتي:

١-عند النظر إلى الصوت الأخير في المقطع يتبين لنا أن المقطع المفتوح هو الذي ينتهي بصوت صائت، سواء أكان الصائت طويلاً أم قصيراً ، أما المقطع المغلق فهو الذي ينتهي بصوت صامت، وعليه يكون الشكل الأول والثاني من المقاطع المفتوحة والثالث والرابع والخامس من المقاطع المغلقة.

٢- ويتضح لنا أيضاً عند النظر إلى أشكال المقاطع نوعية المقاطع من ناحية الطول والقصر، فالشكل الأول هو المقطع القصير ،والثاني والثالث هو المقطع المتوسط ،أما الرابع والخامس فهو المقطع الطويل يتباين نوع المقطع بتباين الأصوات التي تشكله، إذ أن الأصوات -كما ظهر لنا -تختلف بصفاتها الفيزياوية والنطقية، فالأصوات الصائتة أكثر وضوحا من الأصوات الصامتة، وعليه يكون المقطع المفتوح أوضح من المقطع المغلق،لأنه ينتهي بصوت صائت، ومن هنا فالشاعر الذي يستثمر هذه الطاقة الكامنة في المقاطع المفتوحة ويفجرها في خطابه الشعري يكون قد وفر لخطابه قمماً للوضوح السمعي في سلم القصيدة الموسيقي داخل أسطر القصيدة أو في نهايات الأسطر الشعرية المتمثلة بالقوافي. وهذا ما يعطي القصيدة دلالات إضافية ومضامين متعددة تسهم في إضفاء الجمالية والتأثير في الخطاب الشعري .

كما يلعب طول المقطع وقصره دوراً بارزاً في إضفاء الدلالات المختلفة والمضامين المتعددة، إذ يرتبط طول المقطع وقصره بالحلة النفسية التي تجسدها القصيدة ويبقى دور الناقد الصوتي منحصرا في الكشف عن هذه الدلالات والمضامين بتطبيق آليات اشتغال الأصوات داخل المقطع اللغوي .هذه هي أهم الأسس النظرية التي ينطلق منها الناقد الصوتي في تحليل النصوص الشعرية للكشف عن الإبداع بما يتيحه له علم الصوت من إمكانيات وآليات، أما الجانب التطبيقي لهذا البحث فهو محاولة تحليل نص شعري لشاعر، يبدو لنا-في الأقل – أنه قد احتفى كثيراً بالجانب الصوتي في نصوصه،والنص هو قصيدة بعنوان (الطارق) للشاعر محمود البريكان كتبها في سنة ١٩٨٤ م،ونشرتها مجلة الاقلام في عدده الثالث والرابع سنة ١٩٩٣م .

أن دراسة التركيب الصوتي في الشعر يقود بلا شك إلى الكشف عن الدلالات الخفية التي تحويهاالقصيدة لما للصوت من اثر فاعل في إضفاء الدلالات الإضافية على النص الشعري ،وقصيدة ((الطارق)) على الرغم من قصرها فأن الصوت يلعب دوراً بارزاً في نسيج بنائها. من السمات التي نراها في لغة الشعر إنها تميل إلى تحقيق اكبر قدر من المماثلة الصوتية وهذه السمة طبيعية في لغة الشعر لا تتأتى إلا للمبدعين من الشعراء، وهي -في الوقت نفسه- الحد الفاصل بين الشعر واللاشعر، فبقدر وجود المماثلة الصوتية تظهر عندنا الأعمال الشعرية المبدعة.يلعب التراكم الصوتي في اسطر القصيدة دوراً بارزاً في تهيئة المماثلة الصوتية وهو – في الوقت نفسه – يتحرك في مستويات عدة في بناء القصيدة .

وقصيدة (الطارق) تزخر بهذه السمة الصوتية المهمة:

-على الباب نقرٌ خفيفٌ

على الباب نقرٌبصوتٍ خفيفٌ, ولكنْ شديد الوضوحْ .

يعاودُ ليلاً, أراقبهُ, أتوقعهُ ليلةً بعد ليلةْ

أصبحُ إليه بإيقاعِه المماثلِ

يعلو قليلاً قليلاً .

ويخفتُ

أفتح بابي

وليس هناك أحدْ .

من الطارقُ المتخفي؟ ترى؟

شبحٌ عائدٌ من ظلامِ المقابر!

ضحيةُ ماضٍ مضى وحياةٍ خلتْ

أتتْ تطلبُ الثأر؟

روحٌ على الأفق هائمة أرهقتها جريمتها

أقبلت تنشد الصفحَ والمغفرةْ؟

رسولٌ من الغيبِ يحملُ لي دعوةً غامضةْ

ومهراً لأجلِ الرحيلْ .

يظهر التراكم الصوتي في هذه القصيدة على شكل محاور عديدة,منها ما يتصل بحشد الأصوات المهجورة على طول المقاطع أو في القصيدة كلها, أو بتكرار أصوات معينة في القصيدة تشكل مفردات ذات علاقة إيحائية تتحرك في داخل القصيدة, أو غير ذلك من التراكمات الصوتية الأخرى. تحتشد الأصوات المهجورة في هذه القصيدة في ثنايا الأسطر الشعرية لتشكل بعدا صوتيا يتمثل فيوضوح الصوت واستطالته، إلا إن نسبة هذه الأصوات تبدأ بالانخفاض عند نهاية الأسطر كما نرى ذلك في (خفيف /وضوح/ ليلة)

وهذا -بحد ذاته-يحمل دلالة نفسية وشعورية تملكت الشاعر حال الإنتاج، فهو في الأسطر الثلاثة الأولى يبدأ بصوت واضح ثم يهمس ويأخذ صوته بالانخفاض, ويعلو بعد ذلك ثم يهبط ويعلو ويهبط, وعدم الاستقرار , هذا ناتج عن الحالة النفسية والشعورية التي انتابته , فهو قلق ومضطرب ووجل .

___ خفيف	____قليلا
____الوضوح	____ بابي
____ ليلة	____ ترى
____ يخفت	____ مقابر
____ المغفرة	____ جريمتها
____ غامضة	____ الرحيل

وتحتشد في هذه القصيدة أيضاً مجموعة من الأصوات الانفجارية مثل (الباء, الضاد, القاف, التاء, الدال) و هذه الأصوات إذا تجمعت مع الأصوات المجهورة الأخرى فأنها تلعب دورا في تنسيق التنغيم في القصيدة, إذ لا يخلو سطر من أسطر هذه القصيدة من تجمع لهذه الأصوات, وهذا قد أعطى للقصيدة بعدا نغميا عاليا يشعر به المتلقي حال سماعه القصيدة أو حال قراءتها.كما تلعب أصوات المد الطويلة (الألف, والباء, والواو)دورا بارزا في عملية التنغيم والتصويت, إذ إن هذه الأصوات أكثر أصوات العربية وضوحا في السمع, وقد تراكمت هذه الأصوات في هذه القصيدة بشكل لافت للنظر. وقد عد الدكتور شكري عياد هيمنة حروف المد في نهاية البيت الشعري بأنه يشكل بعدا هارمونيا(٢٣) في حين ترتبط هيمنة حروف المد في نظر الدكتور محسن اطيمش بالحركة الموسيقية للقصيدة إذ يقول((لعل المشكلة التي تواجه دراس الإيقاع الداخلي وتغيراته في القصيدة تتعلق بقضية حروف المد التي تكسب المقطع إذ شاعت شيوعا واضحا نوعا من البطء الموسيقي , أو ما يمكن ان يوصف بالتراخي الموسيقي ,كماان انعدامها أو قلتها يسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب إلى السرعة))(٢٤)ولعل صفة التراخي الموسيقي التي عناها الدكتور محسن اطميش متأتية- فيما يبدو- لنا من استطالة صوت المد , لذلك عبر اللغويون العرب عن المقطع المنتهي بصوت المد بأنه مقطع مفتوح, وقد انتبه علماؤنا الأقدمون إلى ظاهرة استطالة صوت المد هذه, فقد قال سيبويه (١٨٠ ه) ((أما إذا ترنموا فأنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون لأنهم أرادوا مد الصوت)) (٢٥) كما نتبه بعضهم إلى ان الألف حرف عال, والباء حرف منخفض, فالألف عندهم يحكي المد إلى الأعلى, والياء يحكي المد إلى الأسفل, والواو يحكي المد إلى الأمام (٢٦) ولا يكاد يخلو سطر من اسطر القصيدة من أصوات المد الطويلة, مما اعطى للقصيدة بعدا موسيقيا وإيحائيا, إذ أن أصوات المد ((تقوي من إيحاء الكلمات والصور)) (٢٧) ويمكن ملاحظة تحشد هذه الأصوات في المفردات (على/ الباب / خفيف/ خفيض / إليه / بإيقاعه / قليلا / بابي / هناك / ترى).

كما يظهر التراكم الصوتي في هذه القصيدة نتيجة تكرار أصوات معينة تشكل مفردات ذات علاقةإيحائية تقوم بدور المحاكاة الصوتية أو الخيال الصوتي, فالشاعر يركز في بعض الأحيان على أصوات معينة تدخل في تركيب مفردات معينة تهيمن على جو القصيدة وأسطرها, كما هو الحال في تكرار صوت (القاف) فقد تكرر هذا الصوت في المفردات (نقر / نقر /أراقبه/ أتوقعه /بإيقاعه /قليلا

/الطارق /المنير / الأفق / أرهقتها /أقبلت). والقاف -كما هو معلوم-صوت انفجاري وهو من الأصوات التي يطلق عليها أصوات القلقلة, ويلعب هذا الصوت دورا بارزا في تنسيق التنغيم في القصيدة, خاصة إذ لا حظنا انه قد تجمع مع أصوات مجهورة أخرى مثل (النون والراء والباء والعين واللام والضاد والميم) وغيرها من الأصوات.

وكذلك تكرر صوت (الهمزة)في القصيدة بشكل لافت للنظر, وفي المفردات (أراقبه /أتوقعه / أصيغ/ إليه/ بإيقاعه/ افتح /احد/ عائد / أتت / الثأر / الأفق / هائمة / أرهقتها /أقبلت /الأجل). والهمزة صوت حنجري انفجاري لا بالمهجور ولا بالمهموس (٢٨) وحين النطق به ((ينقفل المزمار تمام الانقفال وينطبق الوتران الصوتيان تمام الانطباق فلا يسمح للهواء بالمرور مدة قصيرة)) (٢٩) ومعنى هذا أن النطق بالهمزة يحتاج إلى جهد مضاعف, وتراكم هذا الصوت في الخطاب الشعري يوحي بالجهد والتعب والصراخ لأن الصوت ينطلق من الحنجرة. ليس التراكم الصوتي وحده مما يهيئ **الماثلة الصوتية في النصوص الشعرية, فهناك أيضاً التجانس الصوتي, ونعني به التشابه الصوتي في بعض مفردات القصيدة, أي تشابه بعض الأصوات مع بعضها الأخر في الصفات الفيزيائية والنطقية, وهذا التشابه يشكل تقابلاً دلالياً بين الفردات, كما يساعد على تنسيق التنغيم في القصيدة.**

ويحدث التجانس الصوتي في الغالب بين المفردات التي تتشكل منها القوافي, كما يقع أيضاً في ثنايا الأسطر. إن التجانس الصوتي الحاصل بين (أراقبه /أتوقعه) في السطر الثالث من القصيدة يشكل تقابلا دلاليا بارزا في هذا السطر, نتيجة للتشابه بين أصوات المفردتين في (الهمزة والقاف والهاء) والاختلاف الحاصل في أصوات (الراء والألف والباء /والتاء والواو والعين) فالراء تقابل التاء وكلاهما صوتان ذلقيان, والألف يقابل الواو وكلاهما صائتان /والباء تقابل العين وكلاهما مجهوران.ونجد ذلك التجانس ايضاً في (خفيف/خفيض) فقد حل صوت الضاد الانفجاري المفخم المجهور في المفردة الثانية محل صوت الفاء المهموس, وهذا التجانس الصوتي قد شكل تقابلا دلاليا بارزا, إذ أن كلمة (خفيف)جاءت صفة للنقر, فالنقر على الباب هو نقر خفيف, ولكن صوت هذا النقر صوت خفيض, بنت عليه كلمة (خفيض) التي جاءت صفة للصوت. أما على صعيد القوافي التي تنتهي بها أسطر القصيدة, فنجد هناك تجانسا صوتيا بارزا في قابلية السطر الأول مع قافية السطر الثاني.

خفيف/ الوضوح

فصوت (الفاء)صوت شفهي أسناني مهموس احتكاكي (٣٠), وصوت (الحاء)صوت حلقي مهموساحتكاكي (٣١)، فهما يشتركان إذن في صفتي الهمس والاحتكاك, ومعنى ذلك أن درجة وضوحها الصوتي متدنية, وهذا ما شكل تقابلا دلاليا بين هاتين المفردتين بفضل احتوائهما على هذين الصوتين.أن اللافت للنظر في التركيب الصوتي لقصيدة الطارق, ان اغلب قوافيها تنتهي بالأصوات الصامتة كما نرى ذلك في الأسطر (١, ٢, ٣, ٤, ٦, ٨, ٩, ١٠, ١١, ١٢, ١٤, ١٥, ١٦) أما الأسطر الأربعة المتبقية (٥, ٧, ٩, ١٣) فأنها تنتهي بأصوات صائتة.

ومعنى هذا أن الأسطر التي تكون قوافيها أصواتا صامتة هي أقل وضوحا سمعيا من التي تكون قوافيها أصواتا صائتة, ومن ثم فالشاعر في الحالة الأولى وجل وخائف يتحدث بصوت لا يكاد يسمع, أما في الحالة الثانية فأن صوته يعلو ويعلن تحديه بوضوح.

من الطرق المتخفي ترى ؟

وهو سؤال ذو نبرات حادة وعالية بعض الشيء, إلا أن هذه النبرات سرعان ما تخبو وتضمحل في أسطر أخرى

ضحية ماض مضى وحياة خلت

رسول من الغيب يحمل لي دعوة غامضة.

ومهرا لأجل الرحيل.

الهوامش

١-ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن:٣٥.

٢- الأسلوب والأسلوبية, بير جيرو:٣٩.

٣- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن:٦٩.

٤- منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي: ٢٥٥.

٥- المرجع السابق: ٢٣٩.

٦- ينظر على سبيل المثال: التركيب الصوتي في قصيدة أنشودة المطر, آفاق عربية,عدد ٥, ١٩٩٣, واحتضار حارس القفار, آفاق عربية عدد ٣ ,١٩٩٤ .

٧- ينظر علم اللغة, الأصوات:٧٣.

٨- المرجع السابق: ٧٤.

٩- ينظر موسيقى الشعر العربي: ١١٦.

١٠- مناهج البحث في اللغة: ١١٤.

١١- المرجع السابق:١١٤.

١٢-ينظر علم اللغة المبرمج:١١٦.

١٣- مناهج البحث في اللغة: ١١٢.

١٤- ينظر علم اللغة العام:٨٨.

١٥- قضايا الشعرية:٥٤.

١٦- الجرس والإيقاع في تعبير القرآن:٣٣٧, وينظر دلالة الألفاظ: ٦٨-٧٠.

١٧-النقد الأدبي, د. سهير القلعاوي:٧١.

١٨- ينظر من صور الإعجاز الصوتي في القران الكريم:٧٧.

١٩- فقه اللغة وخصائص العربية:٢٦١.

٢٠- منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي:٢٥٥.

٢١- ينظر من صور الإعجاز الصوتي في القران الكريم:٧٧.

٢٢- مدخل إلى علم اللغة:٤٧

٢٣- ينظر موسيقى الشعر العربي:١١٦.

٢٤- دير الملاك, دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر:٣٠٧.

٢٥- الكتاب: ٤/٢٠٧.

٢٦- ينظر الموسيقى الكبير, الفارابي: ١٠٧٣, وكمال أدب الغناء:٩٢.

٢٧- عن بناء القصيدة العربية الحديثة:٤٨.

٢٨- ينظر علم اللغة المبرمج:١٢٢.

٢٩- علم اللغة المبرمج:١٢٢.

٣٠ - المرجع السابق:١١٣.

٣١- نفسه:١٢٢.

المصادر والمراجع

١- الأسلوب والأسلوبية، بير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء القومي بيروت .

٢- أفاق عربية، العدد الخامس ١٩٩٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .

٣- أفاق عربية، العدد الثالث ١٩٩٤ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .

٤- الجرس والايقاع في تعبير القرآن، د. ياسر كاصد الزيدي، مجلة آداب الرافدين، العدد التاسع، ١٩٧٨ .

٥- دلالة الألفاظ، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية،ط٥ ، ١٩٧٩ .

٦- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد، بغداد، ط١، ١٩٨٢ .

٧- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، د. احمد قاسم الزمر، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط١، ١٩٩٦ .

٨-علم اللغة، الأصوات، د. كمال محمد بشر، دار المعارف بمصر، ط٥، ١٩٧٩ .

٩-علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د. مالك يوسف المطلبي، دار أفاق عربية، ١٩٨٥ .

١٠- علم اللغة المبرمج، د. كمال ابراهيم بدري، الرياض، ١٩٨٨.

١١- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩ .

١٢- فقه اللغة وخصائص العربية، محمد المبارك، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٩٦٨ .

١٣- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

١٤- الكتاب " كتاب سيبويه "، أبو بشر عمرو بن عثمان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨.

١٥- كمال ادب الغناء، الحسن بن احمد الكاتب، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة د. محمد احمد الحوفي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٤ .

١٦- مدخل إلى علم اللغة، د. محمود فهمي حجازي، دار الثقافة، ط٢ ، ١٩٧٨.

١٧- مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، دار الثقافة، المغرب، ١٩٧٩ .

١٨-- من صور الأعجاز الصوتي في القران الكريم، د. محمد السيد سلمان العبد، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد٣٦، المجلد التاسع، ١٩٨٩ .

١٩- منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي، د. سمير شريف ستيتية، مجلة آداب المستنصرية، المجلد ١٨، ١٩٨٨.

٢٠-- موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨ .

٢١-- الموسيقى الكبير، أبو نصر الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٣ .

Abstract:

This is study tackles an aspect of linguistic analysis of literary texts, namely the phonological one and it shows the extent to which this analysis participates in literary creativity in general and in poetry in particular. The analysis is carried out by tracind the structure of effective verse and pinpoirtaing the reasons behind such unmatched creativity. This is a very important attempt to be made explore the semantic aspect of the literary text. It is phonology that forms the frame within which other text It is phonology that forms the frame within which other text structures develop . This very aspect forms but the atoms of speech that are available in the individual's dictionary that stem from his own lexicon. It is there where one gets the phonemes of which unlimited number of words and grammatical sentences consist. It is the phonological analysis of the literary texts that indicates the researcher's ability to select his own well – formed vocabulary items within the semantic field . He does so to make his word match with the rules that govern the relation between phonology and semantics . It is the application of this analysis to a sample of modern Arabic poetry that has been the mian concern of this study .