

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

الشعر الوطني والغزلي في شعر إبراهيم طوقان "دراسة صوتية دلالية"

إعداد

ميسر صبري محمد أبو جبل

إشراف

أ. د. محمد جواد النوري

قُدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس. فلسطين.

2017م

الشعر الوطني والغزلي في شعر إبراهيم طوقان "دراسة صوتية دلالية"

إعداد

ميسر صبري محمد أبو جبل

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2017/08/24م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة

التوقيع

.....

1. أ. د. محمد جواد النوري / مشرفاً ورئيساً

.....

2. أ. د. عمر عتيق / ممتحناً خارجياً

.....

3. د. نادر قاسم / ممتحناً داخلياً

الإهداء

إلى طُهرِ رُوحِهِ، التي اشتاقها مَن فَقَدَ :

أبي الذي غرس في العلم كالوَدَّ...

إلى أحمك مَن وَكَلَدَ :

أمي التي لم تَنجِني، وأمِّي التي أُجِبتني، قرتي عيني بل يَزِدُّ...

إلى حنيد سَدَدَ :

إخوتي وأخواتي

إلى شَمَعَةِ خَدِي :

خطيبي، جواد أماتي إلى الأبد...

إلى كل من يقطعه ذاك البلد :

جبل النار، من المهدي إلى اللحد...

أهدي هذا البحث..

الشكر والتقدير

أتقدم بوافر الشكر وجزيل التقدير لدكتور محمد مشرفي، الأستاذ الدكتور: محمد جواد النوري؛ على منحه لي كامل الوقت، وعظيم الجهد والتشجيع الذي مدني بهما طيلة فترة إنجاز هذه الدراسة؛ إضافة إلى ما وقّره لي من مصادر ومراجع، خصوصا ما أنتجه من كتب، ثم إصدارها هذا العام، كما أنه يُشكر على ما قدمه من توجيهات وأفكار أفادت الدراسة، على مدار فترة كتابة هذا البحث، فله خالص الشكر والثناء والدعاء، أدامه الله ذخرا لهذا العلم، وجعله الله منا لخدمته.

كما أقدم شكري وتقديري العميق إلى الأستاذ الدكتور الفاضل: زهير إبراهيم، على ما قدمه لي من توجيهات واقتراحات.

كما لا أنسى أن أتقدم بعظيم امتناني وتقديري لأسرتي على ما تحمّلته من مشقة وتعب في أثناء فترة الدراسة، والكتابة في الأطروحة.

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى كل من ساعدني في إنتاج هذا البحث، أصدقاء، أقارب، معارف...، على وقوفهم إلى جانبي مشجعين وداعمين؛ لإنجاز هذه الأطروحة، وأسأل الله أن لا أكون قد نسيت من ذوي المعروف أحدا.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه، مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

الشعر الوطني والغزلي في شعر إبراهيم طوقان "دراسة صوتية دلالية"

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة أو لقب علمي أو بحث لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:

اسم الطالبة:

Signature:

التوقيع:

Date:

التاريخ:

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	الإقرار
و	فهرس المحتويات
ط	الملخص
1	المقدمة
6	جدول رموز الكتابة الصوتية المستخدمة في الأطروحة
8	التمهيد: إبراهيم طوقان سيرته الذاتية
9	مولده وأسرته
11	مراحل تعليمه
12	مصادر ثقافته
13	تجليات البعد الوطني في شعر إبراهيم طوقان
17	تجليات البعد الغزلي في شعر إبراهيم طوقان
19	الفصل الأول: الاصوات اللغوية ودلالاتها
121	المبحث الأول: الصوامت
21	تعريفها
21	مخارجها
23	المبحث الثاني: الحركات
23	تعرفها
24	خصائصها
26	وظيفتها
27	المبحث الثالث: الملامح التمييزية
28	الجهر والهمس
30	التفخيم والترقيق
31	الانفجار والاحتكاك
33	الصفير

الصفحة	الموضوع
34	الاستطالة
34	التكرار
35	الأصوات اللغوية من حيث درجة وضوحها السمعي
43	المبحث الرابع: المقاطع الصوتية
43	المقطع لغة
43	المقطع اصطلاحاً
45	أنواع المقاطع في اللغة العربية
48	أهمية المقطع
50	الفصل الثاني: الإيحاء الدلالي للصوت اللغوي في الشعر الوطني لدى الشاعر إبراهيم طوقان
52	المبحث الأول: الإيحاء الدلالي للصوامت في الشعر الوطني
53	الجهر والهمس
72	الترقيق والتفخيم
80	الانفجار والاحتكاك
85	المبحث الثاني: الإيحاء الدلالي للحركات الطويلة
92	المبحث الثالث: الإيحاء الدلالي للمقاطع الصوتية
105	المبحث الرابع: خصائص النسيج المقطعي في الشعر الوطني
107	الفصل الثالث: الإيحاء الدلالي للصوت اللغوي في الغزلية في شعر إبراهيم طوقان الغزلي والوجداني
108	المبحث الأول: الإيحاء الدلالي للصوامت
108	الجهر والهمس
116	الترقيق والتفخيم
122	الانفجار والاحتكاك
129	المبحث الثاني: الإيحاء الدلالي للحركات الطويلة
133	المبحث الثالث: الإيحاء الدلالي للمقاطع الصوتية في الشعر الغزلي والوجداني عند إبراهيم طوقان
140	خصائص النسيج المقطعي للشعر الغزلي

الصفحة	الموضوع
141	الفصل الرابع: موازنة صوتية إيحائية في النماذج المدروسة من وطنيات الشاعر إبراهيم طوقان وغزلياته
143	المبحث الأول: الإيحاء الدلالي للصوامت
143	الجهر والهمس
147	الترقيق والتفخيم
150	الانفجار والاحتكاك
156	المبحث الثاني: الإيحاء الدلالي للحركات الطويلة
160	المبحث الثالث: الإيحاء الدلالي للمقاطع الصوتية
166	الخاتمة
170	قائمة المصادر والمراجع
181	الملاحق
b	Abstract

الشعر الوطني والغزلي في شعر إبراهيم طوقان "دراسة صوتية دلالية"

إعداد

ميسر صبري محمد أبو جبل

إشراف

أ. د. محمد جواد النوري

الملخص

تعدّ البنية الصوتية من أهمّ بنيات النصّ الإبداعي؛ لأن أثر الملامح التمييزية التي تميّز كل صوت من آخر، وتكرار هذه الأصوات بنسب متفاوتة، وتوزيع المقاطع الصوتية، وفق نظام معين وترتيب خاص، يصور الإيحاء الدلالي للنص، ويعبّر عن طبيعة ما يجول في نفس المبدع من معان وأفكار، ويكشف من خلالها عمّا يريد إيصاله للمتلقّي، فيوضّح ما يريد توضيحه، ولا شكّ أن توزيع الأصوات والمقاطع الصوتية وتناسقها، وفق نظام معيّن داخل القصيدة، يضيء عليها رونقا وبهاء وجمالا، ويمنحها إيقاعا موسيقيا، تستحسّنه الأذان، وتستأنسه الألباب.

وقد جاء هذا البحث، الذي تنبّت جذوره من علم الأصوات؛ للوصول إلى دلالات الأصوات المختلفة عند الشاعر إبراهيم طوقان في شعره الوطني والسياسي، وإيضاح مدى تأثير النظام الصوتي في إيقاع النصّ الشعري، وجمال تشكيله، ومدى تعبير تلك الأصوات عن تجربة الشاعر، ورسالته التي يحاول أن يوصلها للمتلقّي، بكل ما تحمله من عواطف ومشاعر، خاصّة وأن لكل تجربة نظاما صوتيا خاصا، يتواءم والغرض الشعري الذي يعبر عنه. وقد تناولت الباحثة، في الفصل الأول، الأصوات وخصائصها، وما تحمله تلك الخصائص من دلالات، إضافة إلى دراسة المقاطع الصوتية ودلالاتها.

أما الفصل الثاني والثالث، فقد توجهت الباحثة فيهما، إلى إيانة الدلالة الصوتية في الشعر الوطني والسياسي ونظيره الشعر الغزلي والوجداني في قصائد الشاعر إبراهيم طوقان، من حيث الأصوات؛ الصّامة، والحركات الطويلة، وأبرز ملامحها التمييزية؛ من جهر وهمس وتفخيم

وترقيق...، وإلى إيضاح طبيعة النسيج المقطعي في الغرضين الشعريين؛ الوطني والغزلي في قصائد الشاعر ذاته.

وقد تبع هذين الفصلين، فصل رابع؛ يتضمن مقارنة بين طبيعة الأصوات اللغوية؛ الصوامت والحركات، إضافة إلى النسيج المقطعي، في النماذج المختارة، من الغرضين الشعريين؛ الوطني والغزلي.

أما أهمّ النتائج التي قدمتها الباحثة في نهاية هذه الدراسة:

تفوق الأصوات المجهورة، والأصوات المرققة في وطنيات الشاعر إبراهيم طوقان وغزلياته، على نظائرها المهموسة، والمفخمة (المستعلية)، أما الأصوات الانفجارية فقد تفوقت في الشعر الوطني على نظائرها الاحتكاكية، في حين غلبت الأصوات الاحتكاكية على نظائرها الانفجارية في الشعر الغزلي.

ولا شك أن هذا التفوق في نسب الأصوات السابقة، يؤكد أن الشاعر إبراهيم طوقان كان يميل إلى العناصر الصوتية التي تتمتع بملامح تمييزية تتسم بالقوة والمتانة والسهولة والسلاسة في آن واحد. وهذه بمجموعها، ملامح صوتية، من شأنها أن تتفق وتنسجم وطبيعة الموضوع أو الغرض الذي تناوله الشاعر في نصوصه الشعرية، سواء أكان وطنياً أم غزلياً، واللذين يناسبهما، من الأصوات، ما كان سهلاً في النطق والأداء، مع اتسامه، في الوقت ذاته، بالقوة والمتانة والرصانة.

كما استطاعت الحركات الطويلة؛ لما تتسم به من وضوح سمعي، وسلاسة نطقية، واتساع في المخرج، إبراز دلالات خاصة في شعر إبراهيم طوقان الوطني، ونظيره الغزلي، حيث عبرت هذه الحركات عن عواطف الشاعر الحافلة بالحزن والألم في شعره الوطني، والشوق والحنين للمحبوبة في شعره الغزلي.

وقد كشفت الدراسة الدور الذي تؤديه المقاطع الصوتية، التي تكون باجتماعها تفاعل
البحور العروضية المختلفة، وما يحدث فيها من تغييرات: الزحافات والعلل، في إيانة الدلالة
التي توحى بها النماذج الشعريّة المدروسة في وطنيات الشاعر وغزلياته.

أما ترتيب النسيج المقطعي في النماذج الشعريّة المدروسة، من وطنيات الشاعر
وغزلياته، فقد حقّق نوعاً من الشعور بالرشاقة، والعدوبة والخفة الكامنة في سهولة المقاطع
الصوتية في النطق.

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على نبيّه الصادق الأمين، المبعوث بلسان عربي مبين، وعلى آله الطاهرين، وصحبه المتّقين، وبعد؛

فإنّ اللغة ظاهرة إنسانية تستعملها المجتمعات؛ لأداء وظائف محددة، وتتألف هذه اللغات من، أصوات تنتظم في كلمات، والكلمات التي تتألف منها الجُمْل، ويستخدمها البشر جميعا في التعبير عن أفكارهم ورغباتهم وحاجاتهم، وتوصيلها إلى الآخرين، ومن هنا، يتّضح أنّ العنصر الصوتي بما يحتويه من صوامت وحركات، وملامح تمييزية (Distinctive features)، ومقاطع صوتية (Saund Syllables)، يعدّ العتبة الأولى لتكون النصوص والإيحاء بمعانيها.

ويشكّل إيقاع الصوت اللغوي، إضافة إلى انتظامه في كلمات، وإيحائه الدلالي الذي يضيفه على النصّ اللغوي، جزءا مهما في بنية الإيقاع العام للنصّ، فالأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة النصّ، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب، بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها، يتشكّل العمل الفني.

ولهذا فقد اختارت الباحثة، العنصر الصوتي في أشعار إبراهيم طوقان الوطنية والغزلية؛ ليكون ركيزة أساسية لدراستها؛ بقصد إيّانة إحياءات الجانب الصوتي، كونه يعدّ أول جانب لغوي يتشكّل منه النصّ الأدبي؛ الشعري والنثري، ويحمل دلالة تكشف تجليات هذا النصّ، وتُبيّن قدرته على إبراز المعنى.

وقد اختصت هذه الدراسة بالنصّ الشعري؛ لأنّ "لغة الشعر تفرّق عن لغة النثر بامتلاك الأول؛ أي النصّ الشعري، خصائص تنظيمية وتنسيقية طاغية"¹، يتجاوز بها بناء لغة النثر العادي.

¹ السعدني، مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. الإسكندرية: منشأة المعارف. 1987. ص 17.

لقد حظي الشعرُ بعامة، والعربي بخاصة، أهميةً كبيرةً؛ نظراً للظروفِ الخاصةِ التي مرَّ بها، إذ عبّر عن تاريخ الأمم وأيامهم وحروبهم، وما دار في الحياة اليومية من أحداث.

ولمّا كثرت المؤامرات التي حيكت للاستيلاء على فلسطين، وتصاعدت الثورات التي قادها الشعب قبل النكبة؛ فقد عزم نفر من أبنائها الشعراء للذود عنها، والدفاع عن قضيتها، أمام هجمة الانتداب البريطاني في البداية، ثمّ الاغتصاب الصهيوني بعد ذلك. حتى شكّلت القضية الوطنية، حجر الأساس الذي انطلق منه إبداع شعراء فلسطين في شعرهم الوطني، فجدّد إنتاجهم الشعري مدى الانتهاكات التي تعرضت لها أرضهم، من سلب ونهب، وفي مقابل ذلك شكّل الغزل البوصلة التي ساعدت الشعراء في الاتجاه نحو غذاء روحي، ألهب النفس، وأيقظ الحسّ وأرّهف الكلم.

ولأهمية هذا الشعر الفلسطيني وضرورة دراسته، عازمت الباحثة على اختيار نموذج منه، فوقع اختيارها على ديوان شاعر الأرض والوطن "إبراهيم طوقان"، الذي يعدّ من أبرز شعراء عصره، وتناولت شعره الوطني والغزلي، لتحقيق دراسة صوتية دلالية؛ تهدف من ورائها إلى سير أغوار البنية الصوتية.

ولم يحظ الشاعر، في حدود علم الباحثة، بدراسة صوتية دلالية بحتة، تناقش الجانب الصوتي بمظاهره المختلفة، إذ اكتفى الدارسون بمعالجة جوانب أخرى في شعره¹، دون تأمل صدى الأصوات في نفس المتلقي؛ لاستنباط المعاني التي يمكن أن تحملها؛ ذلك لما للصوت اللغوي من أثر كبير في توضيح المعنى وإبانتته. ولذلك فقد آثرت الباحثة، أن تقوم بهذه الدراسة، فتتطرق من تحليل الأصوات المكونة للبنى اللغوية، في الغرض الوطني والسياسي في شعر إبراهيم طوقان، وما يقابله في الجانب الآخر من الغرض الغزلي و الوجداني.

¹ ومنها رسالة الماجستير المُعنونة بـ "عوارض التركيب في ديوان إبراهيم طوقان، دراسة نحوية دلالية" وقد أعدتها الطالبة: سهيلة عبد الفتاح محمد سعد، في جامعة الأزهر في غزة. إضافة إلى رسالة الماجستير التي أعدتها سناء فرح في جامعة الأقصى في غزة، بعنوان "الأبنية الصرفية في شعر إبراهيم طوقان ...".

وتتبقى أهمية هذه الدراسة، من كونها دراسة صوتية دلالية، تحاول تناول نتاج الشاعر الذي عايش أولى لحظات حياكة مؤامرة لتمزيق وطنه، فوّهب قلمه وفكره وشعره وإبداعه للمقاومة، والدفاع عن هذا الوطن، بكل ما أوتي من إمكانيات إبداعية في ميدان نظم الشعر، كما أنه عايش أولى لحظات الاندماج والانفتاح والاختلاط بين الجنسين في بيروت، مما زاد من رهافة حسه وذوقه، من الناحية الصوتية الدلالية التطبيقية؛ وذلك لأهمية هذه الدراسة في النص الشعري، وفي الكشف عن وظيفة الصوت فيه، ودوره في صنعه؛ أي صنع النص، وتفسير نظام بنائه، وإدراك أثره في توجيه الدلالة.

إنّ تطبيق المادة النظرية، سيؤدي إلى إيضاح علاقة الأصوات بعضها ببعض، وبيان أثرها في إبراز معانٍ معينة في النصوص المراد تحليلها؛ بهدف المساعدة على فهم النصوص الشعرية.

واعتمدت الباحثة، في دراستها المنهج الوصفي التحليلي مستعينة بإجراءات الجداول الإحصائية للأصوات اللغوية التي تحمل بعدا دلاليا معينا، إذ يمكن أن يسهم، إلى حدّ ما، في التعبير عن المعنى اللغوي للنص. ثمّ بيان ملامحها التمييزية اللافتة، كالجهر والهمس، والتفخيم، والترقيق، والانفجار، والاحتكاك، وغيرها من الملامح التمييزية التي تسمُ الأصوات وتميزها؛ لأن صفات الأصوات ولامحها، تعدّ معيارا أساسيا في القصيدة للتعبير عن غرضه المقصود وهدفه المنشود. وتناولت الباحثة دراسة المقاطع الصوتية الواردة في الأبيات، وأثرها في إبراز دلالات معينة، وما يمكن أن تنتج من إيقاع موسيقي، من شأنه، أن يؤكد الأثر الجمالي للمستوى الصوتي في النصوص الشعرية بما يكشف عن الدلالات الصوتية في القصائد الشعرية عند طوقان.

تكونت الدراسة من مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، تضمنت أبرز النتائج والتوصيات، وقائمة بالمصادر والمراجع، وملحق بالمصطلحات، أما التمهيد، فقد تناول دراسة شخصية إبراهيم طوقان، ومولده ونشأته، وأهم ما مرّ به من مراحل تعليمية زادت من شاعريته، ومصادر ثقافته التي أثّرت في نفسيته أولا، ثمّ انعكست على قلمه بعد ذلك، إضافة إلى تجلي

البعد الوطني والغزلي في شعره. واعتنى الفصل الأول بالنظام الصوتي؛ من حيث الصوامت والحركات، وأبرز ملامحهما التمييزية، والمقاطع الصوتية، وخصائص النسيج المقطعي، وأبرز دلالات هذه الجوانب جميعها. وفي الفصلين الثاني والثالث؛ عرضت الدراسة للنظام الصوتي ودلالاته في وطنيات الشاعر إبراهيم طوقان وغزلياته، من حيث دلالة الأصوات (صوامت وحركات) ودلالة المقاطع بأنواعها، وخصائص النسيج المقطعي لها.

وفي الفصل الرابع؛ وازنت الدراسة بين الفصلين الثاني والثالث، من حيث النظام الصوتي للشعر الوطني والغزلي اعتمادا على الجداول الإحصائية.

وتضمنت الخاتمة، أبرز النتائج التي توصلت إليها الباحثة، تلتها قائمة بالمصادر والمراجع والدراسات التي قام عليها البحث.

إن هذه الدراسة، لم تكن لتتم، لولا ما استعانت به الباحثة، من دراسات صوتية، دللت الصعوبات أمامها؛ ككتاب الدكتور إبراهيم أنيس (موسيقى الشعر)؛ الذي يعدّ " بحثا علميا مؤسسا على الدراسة الحديثة للأصوات اللغوية، ينتفع به طالب اللغة في دراسته الجامعية، ويوقفه على بعض أسرار النّسج الشعري عند القدماء والمحدثين"¹، وكتاب عبد الرحمن أيوب (أصوات اللغة) الذي تناول الأصوات " باعتبارها المادة الواقعية التي نستطيع تحليلها تحليلا موضوعيا"²، والكتاب القيم (لغويات حاسوبية: دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب) للدكتور محمد جواد النوري، والذي تناول فيه "ظاهرة الأفعال الثلاثية الواردة في المعجم الوسيط، وما يمكن أن يتعلق بها من موضوعات وقضايا فونولوجية صوتية، أو مورفولوجية صرفية، أو الأمرين معا، وذلك فيما يعرف بالدراسات الصوتية الصرفية"³، وكتاب عبد الرحمن مبروك (من الصوت إلى النصّ نحو نسق منهجي لدراسة النصّ الشعري)، والذي درس " المؤثرات الصوتية وأثرها الإيقاعي في النصّ الشعري، وقد تمثلت هذه

¹ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ط5. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1978. ص3.

² أيوب، عبد الرحمن: أصوات اللغة. ط2. القاهرة: مطبعة الكيلاني. 1968. ص19.

³ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ط1. القدس: دار الجندي. 2017. ص13.

المؤثرات في تتبع التأثيرات الدلالية للصوت عند بعض اللغويين والنفاد القدامى والمحدثين" ¹، وغيرها من الدراسات التي زادت الدراسة رصانة ومنفعة.

ولا بدّ من التنبيه إلى أن الباحثة قد اعتمدت في هذه الدراسة على الطبعة الأولى لديوان الشاعر إبراهيم طوقان، الصادرة عن دار الشرق الجديد في بيروت، عام 1955؛ كونها الطبعة الأولى للديوان التي تتضمن ما رتبّه الشاعر بنفسه، وأعدّه للنشر، دون ترتيب أو زيادة من أحد.

وأمّل من الله أن تثمر هذه الدراسة، بما فيها من جهد متواضع، فائدة للعربية وأهلها. ما دام الأمل هو تلك النافذة الصغيرة لأفق حياة ناجحة.

¹ مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. ط1. الإسكندرية: دار الوفاء. 2002. ص16.

جدول رموز الكتابة الصوتية المستخدمة في الأظروحة¹

الرمز الصوتي	الرمز العربي	وصف الصوامت
ɔ	ء	صامت حنجري انفجاري لا مجهور ولا مهموس
b	ب	صامت شفوي ثنائي انفجاري مجهور
t	ت	صامت أسناني لثوي انفجاري مجهور
θ	ث	صامت أسناني احتكاكي مهموس
ɟ	ج	صامت لثوي غاري مركب مجهور
h	ح	صامت حلقي احتكاكي مهموس
x	خ	صامت طبقي احتكاكي مهموس
d	د	صامت أسناني لثوي انفجاري مجهور
ð	ذ	صامت أسناني احتكاكي مجهور
r	ر	صامت لثوي مكرر مجهور
z	ز	صامت أسناني لثوي احتكاكي مجهور
s	س	صامت أسناني لثوي احتكاكي مهموس
ʃ	ش	صامت غاري احتكاكي مهموس
ʒ	ص	صامت أسناني لثوي مهموس مطبق
ʒ	ض	صامت أسناني لثوي انفجاري مجهور مطبق
ʔ	ط	صامت أسناني لثوي انفجاري مهموس مطبق
ʕ	ظ	صامت أسناني احتكاكي مجهور مطبق
c	ع	صامت حلقي احتكاكي مجهور
ç	غ	صامت طبقي احتكاكي مجهور
f	ف	صامت شفوي أسناني احتكاكي مهموس
q	ق	صامت لهوي انفجاري مهموس
k	ك	صامت طبقي انفجاري مهموس
l	ل	صامت لثوي جانبي مجهور
m	م	صامت شفوي ثنائي أنفي مجهور

¹ ينظر: النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: **فصول في علم الأصوات**. نابلس: مطبعة النصر التجارية. 1991. ص14،15.

الرمز الصوتي	الرمز العربي	وصف الصوامت
n	ن	صامت لثوي أنفي مجهور
h	هـ	صامت حنجري احتكاكي مهموس
w	و	نصف صامت أو نصف حركة طبقي مجهور
y	ي	نصف صامت أو نصف حركة غاري مجهور
طويلة	قصيرة	وصف الحركات
ii	I	حركة امامية ضيقة (الكسرة الخالصة)
aa	A	حركة امامية واسعة (الفتحة المرققة)
uu	U	حركة خلفية ضيقة (الضمة الخالصة)

التمهيد

إبراهيم طوقان: سيرته الذاتية

مولده وأسرته

مراحل تعليمه

مصادر ثقافته

تجليات البعد الوطني في شعر إبراهيم طوقان

تجليات البعد الغزلي في شعر إبراهيم طوقان

التمهيد

إبراهيم طوقان: سيرته الذاتية

مولده وأسرته

ولد إبراهيم عبد الفتاح طوقان عام (1905 م)، في مدينة نابلس، لأسرة ثرية، اشتهرت بالعلم والأدب، حيث لمعت أسماء كثيرة من آل طوقان، في فترة ما بين الحربين، إذ نبغ فيهم عدد من الرجال والنساء في دنيا الأدب والسياسة، بذلوا جهودا في خدمة بلادهم وأمتهم¹.

وقد أنجبت أسرة عبد الفتاح طوقان كلا من أحمد، الذي شغل منصب رئيس الوزراء الأردن عام (1970م)، وإبراهيم، وفدوى اللذين أصبحا فيما بعد، من كبار الشعراء².

وللاطلاع على دور الأسرة في تكوين شخصية الشاعر، لابدّ من العودة إلى ما كتبه أخته فدوى طوقان، حين تحدثت عن أخيها إبراهيم في كُتيب أصدرته المكتبة العصرية، في يافا قبل النكبة بقليل، وأعدت نشره " دار الشرق الجديد" في بيروت عام 1955 مع ديوان إبراهيم طوقان، حيث كان بمنزلة تقديم، أجملت فيه الحديث عن ذكرياتها المتصلة بأخيها.

وعن طريق هذا التقديم، يمكن التعرف على أسرة طوقان، التي تعدّ إحدى العائلات العريقة التي عرفها جبل النار، ومن أكثرها حفاظا على التراث والعادات والتقاليد، فكانت أسرة يسار وعلم؛ معنية بالأدب وشؤونه، ومهتمة بقصص البطولة، فهي تزوي عن الآخرين الرواية الآتية: "... وإني لأمثل إبراهيم في خاطري، كما يصورونه لي، واقفا أمام جدّه، يرتجل ما ينقدح عنه فكره الصغير يومئذ، من قول يرسله في وصف حادث، حدث في البيت، فيه نكتة، أو طرافة... وذلك في عبارات تكاد تكون موزونة مقفاة، يقلّد فيها ما كان يستظهره في المدرسة من شعر، أو ما يعيه قلبه من قصص "عننرة" و "أبي زيد الهلالي" و "سيف ذي يزن"، تلك التي

¹ ينظر: شرارة، عبد اللطيف: إبراهيم طوقان دراسة تحليلية. بيروت: دار بيروت. 1979. ص10.

² ينظر: عبد الحميد، فراس: إبراهيم طوقان حياته - روائع من أشعاره. عمان: دار أمجد. 2015. ص28.

كثيرا ما أصغى إلى أمه، وهي تقرأها لجده لأبيه، في أمسيات الصيف الجميلة، أو في ليالي الشتاء الطويلة"¹.

من هنا، يمكن القول: إن نشأة إبراهيم في كنف أسرة مطلّعة على التراث العربي القديم، قد ساعدت كثيرا في حياكة الخيوط الأولى لشاعريته.

لا يمكن فصل الحياة الشخصية للشاعر، عن تلك المرحلة العاصفة في تاريخ الشعب الفلسطيني الممتدة من أواخر العشرينيات، حتى أواخر الأربعينيات. تلك الفترة التي شهدتها إبراهيم طوقان، حيث المخاض الشديد لأحداث فلسطين، التي "بدأت تتراكم فيها المظالم وأسباب العدوان، على بني وطنه بسبب الانتداب البريطاني والغزوة الصهيونية وتخاذه المتخاذلين"²؛ ففيها سُحق الفلاحون، وجردوا من أراضيهم، التي قُدمت على "صينية من ذهب" إلى الحركة الصهيونية تنفيذا لوعده بلفور. وقد أدى هذا بدوره، إلى إيقاظ الشعب عامّة من الرقاد الذي كانت تعيشه، واندلاع الثورات الفلاحية والعمالية في الريف والمدن، فكانت انتفاضة (1929م)، والثورة الوطنية الكبرى (1936-1939م) (فما كان من الشاعر المتوجع، الذي نشأ، وترعرع في هذه المرحلة، مقبلا على الحياة؛ إلا أن يلقي بنفسه في أتونها، ليس هاويا فحسب، بل فارسا اعتلى صهوة الشعر، "فتتابع الأحداث و الانتفاضات والثورات والمظاهرات، جعلت الشاعر يركض لاهثا وراءها؛ تعبيرا أو مشاركة...، وبذلك كانت للشعر قدرة على استباق الأحداث؛ تنبؤا أو تحذيرا..."³، ومنها ما صوره الشاعر في مقطوعته الشعرية "مناهج" التي يوضح فيها ما ابتليت به فلسطين من تهويد الوطن إلى تشريد الأهل وإذلالهم:

الوافر

لَنَا خَصْمَانِ: ذُو حَوْلٍ وَ طَوْلٍ وَ آخِرُ ذُو اِحْتِيَالٍ وَ اَفْتِنَاصِ

¹ طوقان، إبراهيم: الديوان. بيروت: دار الشرق الجديد. 1955. ص12.

² أبو هيف، عبدالله: تجارب أدبية: أربعون عاما على وفاة إبراهيم طوقان: إشارات حول الشاعر والوطن والنقد. سوريا:

الموقف الأدبي. 1981. ص143. (بحث منشور). <http://search.mandumah.com/Record/253103>.

³ مصطفى، خالد علي: الشعر الفلسطيني الحديث. بغداد: وزارة الثقافة والفنون. 1978. ص24.

تَوَاصَوْا بَيْنَهُمْ فَآتَى وَبِأَلَا وَإِذْ لَأَلْنَا ذَاكَ التَّوَاصِي¹

غير أن الأقدار لم تمهل الفارس طويلاً، ففي مساء يوم الجمعة، الثاني من شهر أيار، سنة (1941م)، أسند إبراهيم رأسه إلى صدر أمه، وقد نزف دمه، وخارت قواه، وهناك أسلم روحه الطاهرة إلى بارئته، واستراح استراحة الأبد²، بعد أن عانى منذ صغره من مرض فتك بجسده.

مراحل تعليمه

تلقى إبراهيم طوقان دروسه الابتدائية في مدينته، حيث كانت المدرسة الرشادية الغربية، التي أمضى فيها أربع سنوات، تتبع في تعليم اللغة العربية منهجا حديثا، يختلف اختلافا كبيرا في الأسلوب عن ذلك الذي كان متبعاً في المدارس الأخرى، في أثناء الحكم العثماني. وذلك بفضل أساتذتها الذين تخرجوا في الأزهر، وتأثروا في مصر، بالحركة الشعرية والأدبية التي كان أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم من أبرز أعلامها، كما امتاز المدرسون بجرأتهم، ونزعتهم القوية للعروبة، ومبادئ الوطنية التي كانوا يحملونها في قلوبهم³.

وفي عام (1919م)، انتقل إبراهيم إلى القدس؛ ليكمل دراسته الثانوية في مدرسة المطران، حيث تعرف هناك على الأستاذ نخلة زريق، الذي ترك أثراً واضحاً في نفسه؛ بسبب سعة اطلاعه على الآداب الإسلامية العربية، إضافة إلى شدة تعصبه للغة، فهو شديد الوطأة على كل عربي متفرنج يتهاون في لغته أو عروبته. وفي هذه الفترة من الزمن كان إبراهيم يحاول أن يقول الشعر الصحيح، فتلتوي عليه مسالكة، ولا يفلح فيه، إذ لم يكن قد درس علم العروض بعد⁴.

التحق إبراهيم بعد ذلك بالجامعة الأمريكية في بيروت، حيث مكث هناك ست سنوات، نال فيها شهادة الجامعة في الآداب عام (1929م).

¹ طوقان، إبراهيم: الديوان. ص 87.

² المصدر السابق. ص 32.

³ المصدر السابق. ص 13.

⁴ المصدر السابق. ص 14.

تشكلت ثقافة إبراهيم، من مجموعة من العناصر التي جاءت متغاممة في تكوين شاعريته، وقد كان لبيئته ونشأته أثر واضح في بزوغ أول شعاع المعرفة عنده. ففي ظل أسرة عُرِفَتْ باهتماماتها الأدبية والدينية، نشأ طوقان واشتد ساعده، فكان لجدّ الشاعر من أبيه، الذي كان شاعرا وأديبا، دور بارز في ذلك، رسمته شقيقته فدوى في كتابها حين قالت: " وإني لأمثل في خاطري ذلك الشيخ الوقور، جدي لأبي، رحمه الله متربعا في كرسيه، مشتملا بعباءته، وإلى جانبه حفيده الصغير إبراهيم، يتقارضان من الشعر والزجل "والعتابا" ما يعيه قلبهما...، وعلى مثل تلك المقارضات والمساجلات، وعلى مثل هذه المحاولة الصبيانية لقول الشعر، التي كانت تروق الجد، بما فيها من تسلية لشيخوخته، والتي كانت تستهوي الحفيد، بما فيها من إشباع لفطرة شعرية كامنة فيه، نشأ إبراهيم أول ما نشأ¹.

ولا يمكن تجاهل دور القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، اللذين كانا من " أكبر الروافد التي جعلت من إبراهيم شاعرا²، فقد كان كثير التلاوة للقرآن، عميق النظر فيه، والسبب في ذلك يعود إلى نشأته في بيت كان يُعنى بتلاوة القرآن، وسط هالة من الخشوع والسكينة، ف " لم تكن تلاوة القرآن الكريم، تلاوة سطحية عابرة، بل كان يتجه إليه بقلبه وروحه، ويحسّ له في نفسه وقعا عجيبا، وتفعل فيه بلاغته فعل السحر"³، ولذلك كان " تناوله له تناولا مؤمنا خاشعا، كما كان تناولا ذكيا وشاملا، بحيث لا نكاد نشك في أن القرآن الكريم بأكمله كان راسخا في عمق الشاعر ووعيه"⁴، فلا عجب بعد ذلك أن يلمح الدارس البعد الديني الذي يظهر جليا في أشعاره، إذ يقول في المقطوعة الشعرية "نعمة العافية":

¹ طوقان، إبراهيم: الديوان. ص12.

² بكار، يوسف حسين: قضايا في النقد والشعر. بيروت: دار الأندلس. ط1. 11984. ص143

³ ينظر: طوقان، إبراهيم: الديوان. ص15.

⁴ طه، المتوكل: الساخر والجسد، إبراهيم طوقان 1905-1941: دراسة في شعره. ط2. نابلس: الدار الوطنية للترجمة والطباعة. 1994. ص198.

المتقارب

إِلَيْكَ تَوَجَّهْتُ يَا خَالِقِي بِشُكْرِ عَلَى نِعْمَةِ الْعَافِيَةِ
إِذْ هِيَ وَلَّتْ فَمَنْ قَادِرٌ سِوَاكَ عَلَى رَدِّهَا ثَانِيَةً
وَمَا لِلطَّبِيبِ يَدٌ فِي الشِّفَاءِ وَلَكِنَّهَا يَدُكَ الشَّافِيَةَ
تَبَارَكْتَ أَنْتَ مُعِيدُ الْحَيَاةِ مَتَى شِئْتَ فِي الْأَعْظَمِ الْبَالِيَةَ
وَأَنْتَ الْمُفَرِّجُ كَرْبَ الضَّعِيفِ وَأَنْتَ الْمُجِيرُ مِنَ الْعَادِيَةِ¹

يتضح من هذه الأبيات أن الشاعر يتأثر بغير سورة قرآنية؛ فقوله في البيت الثاني (فمن قادر سواك) متأثر بقوله تعالى: " وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ"²، وفي البيت الثالث، في قوله: (ولكنها يدك الشافية)، تأثر بقوله تعالى: " وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ"³، وفي البيت الرابع، في قوله: (تباركت أنت معيد الحياة)، تأثر بقوله تعالى: " قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ"⁴

كما أن الشعر المُنْتخَبَ، الذي استطاع إبراهيم حفظه، وهو في سن مبكر، يندرج ضمن قائمة المصادر التي شكّلت روافد ثقافته، فقد كان كتاب الأغاني من أحب الكتب الأدبية إليه، فهو يرى فيه دنيا تغمرها الحياة، على اختلاف ألوانها، ويضاف إلى ذلك أن "المنتبي" و"العباس بن الأحنف" كانا من أحب الشعراء إليه، وأقربهما من قلبه. أما "شوقي"، فهو سيد المكان في قلب إبراهيم⁵.

تجليات البعد الوطني في شعر إبراهيم طوقان

نال الشعر الوطني والسياسي نصيبا واسعا من حيّز الإنتاج الإبداعي للشاعر إبراهيم طوقان، إذ شغل إنتاجه في هذا الجانب، مرتبة الصدارة، بالمقارنة مع الأغراض الشعرية

¹ طوقان، إبراهيم: الديوان. ص138.

² سورة الملك. آية 1.

³ سورة الشعراء. آية 80.

⁴ سورة يس. آية 79.

⁵ ينظر: طوقان، إبراهيم: الديوان. ص25.

الأخرى، ولذلك لُقِّبَ البدوي الملقب بـ" (شاعر فلسطين)، وقد أهله لهذا اللقب، أن (فلسطينياته) أهم قصائده، وكونه أول شاعر فلسطيني طار صيته بين العرب"¹، وسطع نوره بين الكواكب التي جادت قريحتهم الشعرية بشعر وطني لاهب.

والقارئ المتفحص للجانب الوطني والسياسي لشعر إبراهيم، يجده شعرا ممجدا للبطولات حيناً، ومنمدا بالزعامات أحياناً أخرى، فمنذ أن وعى الشاعر، رأى المؤامرات التي حيكت ضد وطنه وشعبه، وأدرك ما يصنع المستعمرون في بلاده، ولعل التمجيد في أشعاره، كان مقتصرًا على الأحداث الوطنية التي حدثت في العَدِّ الأول من العهد البريطاني²، كقصيدة" الثلاثاء الحمراء" التي يوثق الشاعر من خلالها الصلة بين الحياة الاجتماعية والشعر، فقد مجّد فيها، حادثة إعدام الشبان الثلاثة، فقال في خاتمتها التي توحى بشعور الإباء والاذعان لقضاء الله، إذ يجمع الشاعر الشهداء الثلاثة معاً، حيث يقول:

الكامل

أَجْسَادُهُمْ فِي تَرْبَةِ الْأَوْطَانِ أَرْوَاحُهُمْ فِي جَنَّةِ الرُّضْوَانِ
وَهُنَاكَ لَا شَكْوَى مِنَ الطُّغْيَانِ وَهُنَاكَ فَيُضُّ الْعَفْوِ وَالْغُفْرَانِ³

أمّا في الذكرى الرابعة لشهداء (الثلاثاء الحمراء)، فقد قام الشاعر بنظم قصيدة (الشهيد)⁴ التي تنفجر من نبع الوطنية، فتلزم المستمع بنوع من القرار، الذي يليق بحالة التصميم والتصميم الغامض التي يتحلى بها الشهيد منذ أن اعتزم اقتحام الخطب، وقد قال فيها:

مجزوء الخفيف

عَبَسَ الْخَطْبُ بِفَابْتَسِيمٍ وَطَغَى الْهَيُولُ فَاقْتَحِمَ

¹ الملقب. البدوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان. ط1. عمان. المطبعة الوطنية ومكتباتها. 1960. ص10.
² ينظر: المصدر نفسه. ص11. وينظر: الطريفي، يوسف عطا: إبراهيم طوقان، حياته وشعره. ط1. عمان: الأهلية للنشر والتوزيع. 2008. ص93.
³ طوقان، إبراهيم: الديوان. ص
⁴ الملقب. البدوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان. ص36.

رَابِطَ الْجَاشِ وَالنُّهَى ثَابِتَ الْقَلْبِ وَالْقَدَمِ
لَمْ يُبَالِ الْأَذَى وَالْمِمْ يَثْبُتْهُ طَارِيءُ النَّالِمِ
نَفْسُهُ طَوْعُ هَمِّهِ وَجَمَّتْ دُونَهَا الْهَمَمُ¹

ولأول مرة يطالب الشاعر في عام (1928م)، ببذل الدماء لأجل الوطن، في قصيدة (تفاؤل وأمل):

مجزوء الكامل

وَطَنٌ يَبَاعُ وَيَشْتَرَى وَتَصِيحُ فَايْحِي الْوَطَنِ!
لَوْ كُنْتُ تَبَغِي خَيْرَهُ لَبَدَلْتُ مِنْ دَمِي الْثَمَنُ²

ولم يتوان عن تمجيد الوطن وتبجيله، حيث نظم أناشيد مختلفة، أقرّ في بعضها بجمال وطنه وجلاله وبهائه من ناحية، وأفرغ في بعضها الآخر، حبه لوطنه، بوطنية صادقة وعقيدة راسخة، وفيها نشيد (وطني أنت لي)، التي يقول فيها:

وَطَنِي مَجْدُهُ فِي الْكَوْنِ أَوْحَدُ وَطَنِي صَافِحُ الْكُوكَبِ
وَطَنِي حُسْنُهُ فِي الْكَوْنِ مُفْرَدُ جَنَّةٌ سَاهِلُهُ وَالرُّبَى³

فالشاعر في هذه الأشعار، يمجّد وطنه، وما يقدمه أبناء هذا الوطن، من بسالة ورباطة جأش وشجاعة ونخوة، لكنه في مقابل هذا، عاب على زعماء بلاده، وسماسرتها ودلاليها، موقفهم مما يحصل فيها، فوصفهم بأسوأ الصفات وأرذلها وأوضعها، وواجههم بقوة وبطش، وصراحة وتهكم، حين قال:

¹ طوقان، إبراهيم: الديوان. ص

² المصدر نفسه. ص47.

³ طوقان، إبراهيم: الديوان. ص197. انظم الشاعر في ديوانه عددا من الأناشيد؛ كي ينخرط شعره في النضال اليومي بكل سهولة وراحة؛ لسهولة انتشاره وفاعليته المباشرة جمهوره الذي كان في أمس الحاجة من يرفع من معنوياتهم ويمجد وطنهم.

الخفيف

وَظَنِّي مُبْتَلَى بِعُصْبَةِ دَلَّالِينَ لَا يَتَّقُونَ فِيهِ إِلَهَ اللَّهِ
فِي ثِيَابِ تَرْيُكٍ عِزًّا وَلَكِنْ حَشَوُهَا الذُّلَّ وَالرِّبَاءَ سُدَّاهَا
وَوَجْوهٌ صَافِيَةٌ لَيْسَ تَنْدَى بِجِلْوِدٍ مَدْبُوعَةٍ تَغْشَاهَا
وَصُدُورٌ كَأَنَّهِنَّ قُبُورٌ مُظْلِمَاتٌ قُلُوبُهُمْ مَوْتَاهَا
حَسِبُوا فِي الرِّجَالِ هَلْ كَانَتْ الْأَنْعَامُ إِلَّا لِمِثْلِهِمْ أَشْبَاهَا¹

يسخر الشاعر في هذه الأبيات، ممن يتهاون في أرضه ووطنه، فيصفهم صراحة بأنهم عصابة من الدالّالين الذين لا يتقون الله في عملهم، كما أن ثيابهم يعتقدونها الناس عزاء، غير أنه في حقيقة الأمر محشوة بالذل والخسة والنفاق، أما وجوههم، فبذئبة، لا حياء فيها، وصدورهم لا تحمل إلا الكره والحقد والظلم، ولذلك هم كالأنعام لا احد يشبههم في هذه الصفات الدنيئة.

ولم يقتصر الشاعر في تهكمه على الزعماء والدالّالين فقط، بل تجاوز تهكمه ليصل إلى حكومة الانتداب البريطاني التي كانت تدّعي إقامة قواعد العدالة في البلاد:

الخفيف

قَدْ شَهَدْنَا لِعَهْدِكُمْ (بِالْعَدَالَةِ) وَخَتَمْنَا لِحُجْرِكُمْ بِالْبَسَالَةِ!
وَعَرَفْنَا بِكُمْ صَدِيقًا وَفِيًّا كَيْفَ نَنْسَى انْتِدَابَهُ وَاحْتِلَالَهُ..
وَخَجَانًا مِنْ (أَطْفِكُمْ) يَوْمَ قُلْتُمْ: وَعَدَّ بِأَقْوَرِ نَافِذٍ لَا مَحَالَةَ
كُلُّ (أَفْضَالِكُمْ) عَلَى الرَّأْسِ وَالْعَيْنِ ——— نِ وَكَيْسَتْ فِي حَاجَةِ لِذِلَالِهِ²

يسخر الشاعر في هذه الأبيات، من حكومة الانتداب التي لم تقم بالعدالة يوما، ولم تكن وافية في يوم، فهي التي انتدبت واحتلت، وهي التي سمحت بتنفيذ وعد بلفور، وإقامة وطن قومي لليهود في فلسطين، ولأجل ذلك كله، لن ينسى أحد ما فعلوه بفلسطين من تدمير.

¹ طوقان، إبراهيم: الديوان. ص55.

² المصدر السابق. ص76.

تجليات البعد الغزلي في شعر إبراهيم طوقان

لامسَ الحبَّ شغاف قلب إبراهيم طوقان بعد رحيله إلى بيروت؛ للدراسة في الجامعة الأمريكية، ومن هناك بدأت رحلة التحليق في سماء الغزل عند الشاعر، فبيروت هي مهد القصيدة الغزلية لديه، كما في قوله:

السريع

أَوَّلُ عَهْدِي بِفُنُونِ الْهَوَى .. بَيْرُوتُ؛ أَنْعَمَ بِالْهَوَى الْأَوَّلِ
وَقِيلَ هَلْ يَرشُدُ قَلْبٌ غَوَى وَالرُّشْدُ غِيٌّ فِي الصَّبَا الْمُقْبِلِ
مَدَدْتُ - لَمَّا قُلْتُ قَلْبِي ارْتَوَى - يَدِي، فَرَدَّتْهُ عَنِ الْمَنْهَلِ
بَيْرُوتُ، لَوْ شِئْتُ دَفَعْتُ النَّوَى طَوْعًا، وَلَمْ أَهْجُرْكَ، فَالْوَيْلُ لِي¹

وهذا يعني، أن الشاعر وجد في بيروت بعامته، والجامعة بخاصة، بيئة مناسبة للاختلاط بالمرأة، والحديث معها والتقرب إليها، وهذا ما افتقده طوقان في مسقط رأسه نابلس؛ ذلك لأنها كانت مدينة محافظة، "تحاسب الفتاة فيها على الابتسامة البريئة والنظرة الخاطفة"².

تعرف الشاعر أثناء فترة مكوثه في بيروت، على نساء كثر عنون القصائد بأسمائهن صراحة، ومنهن: فوز، والمرضة الروسية، ونزيهة، وغادة إشبيلية...، وقد قال فيهن غزلا ينفذ إلى القلوب المتعبة، وعبّ من هذا الحوض كثيرا، وكأنه يستشعر قصر العمر، ولا شك أن مرضه المزمن زاد من دافعيته للتشبث بالحياة واقتناص كل لحظة منها³. ولعلّه من الشعراء المعاصرين القلائل الذين أظهروا حبيباتهم؛ أسماء وعناوين ومغامرات.

أمّا أول النساء التي وقع إبراهيم طوقان في هواها، فقد كانت فتاة فلسطينية مسيحية من قرية (كفر كنا) القريبة من مدينة الناصرة، وتدعى (ماريا الصفوري) التي كان يرمز لها في قصائده برمز (م. ص)، فملأت هذه الفتاة عليه نفسه وقلبه، وشغلته، وأيقظت ما كان مكبوتا في

¹ طوقان، إبراهيم: الديوان. ص125

² الطريفي، يوسف عطا: إبراهيم طوقان، حياته وشعره. ص115.

³ ينظر: عبدالله، محمد حسن: إبراهيم طوقان: حياته ودراسة فنية في شعره. ص3.

داخله، " فانهمر شلال الغزل، وعنها كانت معظم قصائده الغزلية ¹، فجاءت أولى هذه القصائد، كاشفة حبّه لهذه الفتاة؛ بعنوان (عند شباكي)، التي يصور فيها وقوفه الطويل أمام شبّاك غرفته التي كان يسكنها وهو في الجامعة الأمريكية، ينتظر خروج الحبيبة، وما أن تطلع، يُفتضح أمره، ويصبح مكشوفاً للجميع:

مجزوء الوافر

طَلَعَتْ فَمَا لِقَلْبِي شَا ءَ يَفْضَحُ حُنِي فَسَـمَّكَ
صَبَاحُ النُّورِ! مِنْ دَيْفٍ تَنَهَّدَ ثُمَّ حَيَّيَاكَ..
سَلامَ الرُّوحِ والرَّيحَا نِ، وَأَنْتِ نَعِيمُ دُنْيَاكَ
مَرَرْتُ، وَقِيلَ مَرَّ النَّا س؛ هَلْ أَبْصَرْتُ إِلَيْكَ؟²

بدأ الشاعر يغوص شيئاً فشيئاً في هذا البحر؛ بحر المغازلة والإطراء، حتى وصل إلى مرحلة يجد فيها نفسه، مولعاً بالجماليات، يتغزل بهنّ، لمجرد لقاء عابر في الطريق، ودون أن يعلم بأسمائهنّ:

الطويل

تَعَلَّقَهَا قَلْبِي وَلَمْ أَدْرِ مَا اسْمُهَا وَفِي عَيْنِهَا مَا بِي وَمَا سَمِعْتُ بِاسْمِي
وَمَا كَانَ إِلَّا فِي الطَّرِيقِ لِقَاؤُنَا وَلَحْظٌ -كَبَاقِي النَّاسِ- يَرْمِي وَلَا يُصْنِي
أَمَا عَجَبٌ - وَالْأَرْضُ مَلَأَى بِمِثْلِهَا - هُيَامِي بِهَا دُونَ الْحَسَنِ عَلَى رَغْمِي؟³

ولا شكّ أن إبراهيم طوقان، أتقن فن الضرب على وتر الحب والشوق والحنين، " فقد كان فنانياً بارعاً يرسم اللوحة فيوقعها شعراً فتخرج قصيدة غزلية" ⁴، وهذا يعني، أنه استطاع أن يخلّق عالماً في سماء الشعر الغزلي، الذي جادت به قريحته الشاعرة بحسّ مرهف، ومشاعر صادقة.

¹ عبدالله، محمد حسن: إبراهيم طوقان: حياته ودراسة فنية في شعره. ص 13.

² طوقان، إبراهيم: الديوان. ص 90.

³ المصدر نفسه. ص 114.

⁴ الملتزم، البدوي: الغواني في شعر إبراهيم طوقان. بيروت: دار ربحاني للطباعة والنشر. 1957.

الفصل الأول

الأصوات اللغوية ودلالاتها

المبحث الأول: الصوامت

المبحث الثاني: الحركات

المبحث الثالث: الملامح التمييزية

المبحث الرابع: المقاطع الصوتية

الفصل الأول

الأصوات اللغوية ودلالاتها

يعدّ الصوت الركيزة الأساسية التي تتكوّن منها اللغة، كما يعدّ حجر الأساس الذي تستند إليه موسيقى الكلمات، والجمل، فما الكلمة إلا سلسلة من الأصوات المتآزرة، والمتتابعة، والمجمعة في وحدات أكبر، تسمو لتبلغ المجموعة النَّفسِيَّة (Breath group)¹، التي يتم إصدارها بين الشهيقيين.

ودراسة الصوتية الدلالية تؤدي الدراسة الصوتية، دورا بارزا في توضيح الوظيفة الصوتية، المتمثلة في تمييز الوحدات الصوتية بعضها من بعض، وتغيّرها الصوتي الذي يؤدي إلى تغيّرها الدلالي، وقبل الحديث عن دلالات الأصوات كان لا بدّ من عرض أقسام هذه الأصوات من حيث كونها صوامت وحركات، وعرض مخارجها الصوتية التي تواضع عليها علماء اللغة، وأبرز ملامحها التمييزية.

تقسم الأصوات اللغوية، من ناحية فونولوجية²، إلى قسمين رئيسيين، هما:

¹ المجموعة النفسية: هي "تتابع صوتي تحدد بدايته ونهايته طاقة النَّفس، والظاهرة الطبيعية للنَّفس تحكم الحد الأعلى للطول الممكن للمجموعة النَّفسية، ولكن الحد الأدنى هو مقطع واحد. عمر، أحمد مختار: دراسة الصوت اللغوي. القاهرة. عالم الكتب. ط1. 1976. ص162.

² أمّا أقسام أصوات اللغة العربية من الناحية الفوناتيكية، فهي:

✓ الأصوات الصامتة أو الصامتية كما يسميها بايك (Pike): وهي الأصوات، التي يتعرض تيار الهواء، الصادر من الرئتين، في أثناء إنتاجها، إلى قدر كبير من التضيق، والتوتر، والاحتكاك، والغلق في بعض الحالات. ومن أمثلتها: الباء، الجيم... الخ.

✓ الحركات (Vowels): وهي الأصوات التي يواجه معها تيار الهواء، في أثناء خروجه من الرئتين، مارا بالأعضاء النطقية، أقل قدر ممكن من التضيق والتوتر والاحتكاك، وتشمل: الفتحة والكسرة والضمة قصيرة وطويلة.

✓ أنصاف الصوامت أو أنصاف الحركات (Semi Consonants): وهي الأصوات التي يكون التضيق، الذي يواجهه تيار الهواء عند إنتاجها، ضئيلا، كما في صوتي الواو والياء في نحو: ولد، ويدع. ينظر: النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص224.

المبحث الأول

الصوامت (consonants)

تعريفها

"هي الأصوات التي يتعرض تيار الهواء، الصادر من الرئتين، في أثناء إنتاجها، إلى قدر كبير من التضيق والتوتر والاحتكاك والغلق في بعض الأحيان"¹، فمجرى الهواء، خلال أدائها، ينغلق ليمنع الهواء - الخارج من الجوف في عملية الزفير - من حرية المرور، أي أنه يحدث نتيجة إعاقة؛ إما بصفة تامة مثل الباء، حيث الانسداد الكامل في الشفتين، أو بصفة جزئية مثل السين، حيث الانسداد الناقص في أطراف الأسنان².

ويبلغ عدد الصوامت، في اللغة العربية، ثمانية وعشرين صامتا، وذلك عند إضافة نصفي الحركة الواو والياء (Semi Vowels) إليها، كما هي الحال في كلمة (بَيَّت: bayt \ وَلَد: walad).

مخارجها

وبالنسبة لمخارج أصوات هذه الصوامت، فقد وضع اللغويون العرب القدماء، مصطلحات متعددة لمخارج الأصوات، ويراد بها كلها " نقطة الانسداد والتضيق، التي يحدث عندها حبس الهواء، بحيث ينتج الصوت الذي نسمعه"³.

أمّا المحدثون، فقد اختلفوا في طريقة وصف المخارج؛ فمنهم من وصفها على أساس موقع نطقها، مبتدئين من الشفتين، ومنتهين بالحنجرة، كما فعل د. إبراهيم أنيس⁴، وقد أيدته، في

¹ النوري، محمد جواد: علم أصوات العربية. ط1. عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة. 1997. ص132.

² ينظر: الأنطاكي، محمد: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها. ط3. بيروت: دار الشرق العربي. (د. ت). ج1. ص13.

³ مرعي، عبد القادر: المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر. ط1. جامعة مؤتة. 1993. ص50.

⁴ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ط5. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1975. ص44-104.

هذا الوصف، د. تمام حسان¹، فوصفها بالطريقة ذاتها. في حين وصفها د. كمال بشر، بحسب صفتي الانفجار والاحتكاك.²

أما ترتيبها وفق موقع النطق (المخرج)، فهي كالآتي:

الرقم	المخرج	الصوت الأصوات التي تخرج منه
1	شفوي	الباء، الميم، الواو (نصف الحركة)
2	شفوي أسناني	الفاء
3	أسناني	الثاء. الذال. الظاء
4	أسناني لثوي	التاء. الدال. الطاء. الضاد. السين. الصاد. الزاي
5	لثوي	اللام. النون. الراء
6	غاري	الجيم. الشين. الياء (نصف الحركة)
7	طبقي	الكاف. الغين. الخاء. الواو (نصف حركة)
8	لهوي	القاف
9	حلقي	الحاء. العين
10	حنجري	الهمزة. الهاء

¹ حسان، تمام: مناهج البحث في اللغة. ط1. الدار البيضاء: دار الثقافة. 1974. ص84-85.

² بشر، كمال محمد: علم اللغة العام - القسم الثاني - الأصوات - مصر: دار المعارف. 1975. ص101-136.

المبحث الثاني

الحركات (Vowels) ¹

تعريفها

هي أصوات مجهورة، يكون الوتران الصوتيان في أثناء النطق بها، في وضع اهتزاز، فيمرّ التيار الهوائي حرا طليقا، خلال الحلق والفم، دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل، لذا فإنها؛ أي الحركات تخرج دون أن يعترضها حاجز يسدّ منطقة النطق، من شأنه أن يحدث تضيقا احتكاكا مسموعا²، يولد رنيناً مسموعاً، ومرور الهواء بهذه الطريقة في أثناء النطق بها يجعلها تمتاز بخفة في النطق واتساع في المخرج؛ لأن الأمواج الصوتية يحدثها في هذه الحالة الوتران الصوتيان وحدهما.

ويحدد نوع الحركات طريقة حركة اللسان أولاً، ثم حركة الشفتين ثانياً، ويمكن تحديد ثلاثة أوضاع تتخذها الشفتان أثناء إنتاج الحركات وهي:

1- وضع الاستدارة: وهي الحركات التي يصاحب نُطقها استدارة في الشفتين، بحيث تكون زاويتا الشفتين لمتقدمتين إلى الأمام وغالبا ما تتخذ الشفتان هذا الوضع في إنتاج الضمة بنوعيهما الطويل والقصير.

¹ تقسم الحركات إلى قسمين:

* حركات طويلة (Long vowels): (الفتحة الطويلة، والضمة الطويلة، والكسرة الطويلة)
** حركات القصيرة (Short vowels): (الفتحة والكسرة والضمة). وتعد الحركات القصيرة (الفتحة والضمة والكسرة)، مقابلة للحركات الطويلة (الفتحة الطويلة، والضمة الطويلة، والكسرة الطويلة)، لكنه يختلف القسم الأول عن القسم الثاني، في كون الزمن الذي يستغرقه إنتاج الثانية أطول نسبياً. لذلك سمين الحركات الطويلة بحروف المد واللين، فابن جني يذهب إلى " أن الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث، وهي: الفتحة، والكسرة، والضمة، فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو، وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة ". ابن جني، أبو الفتح عثمان: سر صناعة الإعراب. ج1. ص19. النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات ص247,249.

² ينظر: بشر، كمال محمد: علم اللغة العام. ص92.

2- وضع الانفراج: عندما تكون زاويتا الشفتين مسحوبتين إلى الوراء، غير مستديرتين، وغالبا ما تتخذ الشفتان هذا الوضع في أثناء نطق الكسرة بنوعيهما الطويل والقصير.

3- وضع الاستواء: عندما تتخذ الشفتان وضعاً محايداً، غير مستديرتين كذلك، وغالبا ما يتم ذلك في أثناء نطق الفتح بنوعيهما الطويل والقصير.¹

يمكن ترتيب الحركات، من حيث الوضوح السمعي، ترتيباً تنازلياً: فتحة، فكسرة، ثم ضمة؛ أي أن الفتحة العربية بنوعيهما: القصير والطويل، تعدّ أكثر وضوحاً في السمع من الكسرة، والضمة على التوالي؛ وذلك يعود إلى طبيعة نطق الفتحة، إذ يتسع الفم عند النطق بها، فيُفتح؛ أي الفم، بحجم أكبر من فتحه عند نطق الضمة والكسرة.²

أما ترتيب الحركات وفق الجهد العضلي المبذول، فترتيبها التنازلي يكون: ضمة، فكسرة، ثم فتحة؛ أي أن الضمة أصعب الحركات، وأثقلها نطقاً؛ وذلك بسبب "آلية إنتاجها المزدوجة عضوياً في جهاز النطق، من الشفتين المضمومتين مع بروزهما إلى الأمام أولاً، ثم من الطبقة، الذي يعدّ مركز القوة والتفخيم الصوتي، ثانياً، في آن واحد"³، كما أنّ النطق بها يحتاج إلى جهد كبير، لأنها تتكون "بتحرك أقصى اللسان، في حين أن الكسرة تتكون بتحرك أدنى اللسان، وتحرك أدنى اللسان أيسر من تحرك أقصاه"⁴، لذلك تعدّ الضمة أثقل الحركات.

خصائصها

تتمتع الحركة بقدرتها على تجميع الصوامت لتأليف المقاطع؛ إذ "يستحيل صنع الألفاظ من أصوات كلها صامتة، فلا يقال، نحو: (ر ز سش)⁵؛ فبالحركات لا تنشأ إعاقة في جهاز

¹ ينظر: المطليبي، غالب فاضل: في الأصوات اللغوية (دراسة في أصوات المد العربية). ط1. بغداد: دار الحرية للطباعة. 1984. ص34. 11 ينظر: النوري، محمد جواد: علم الصوت العربية. ص187.

² عبد الرضا، تحسين: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث. ط1. عمان. دار دجلة. 2011. ص153.

³ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية "دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص34.

⁴ أنيس، إبراهيم: في اللهجات العربية. ط3. القاهرة. مكتبة الأنجلو المصرية. 1965. ص85.

⁵ طليعات، غازي مختار: في علم اللغة. ط2. دمشق: دار طلاس. 2000. ص158.

النطق في أثناء أدائها، مما يسهل على جهاز النطق الانتقال بحرية أكبر من صامت إلى صامت آخر، كما أنها تمتلك؛ أي الحركات، قوة إسماع عالية جدا، تساعد الصوامت التي تكتنفها على أن تكون مسموعة هي أيضا؛ ذلك أن هذه الصوامت تكون ذات قوة إسماع منخفضة¹، لذلك تعدّ الحركات، في اللغة العربية، "أصواتا مقطعية"²، في حين تحتل السواكن (الصوامت) مركز الوديان في تكوين المقطع³، وهذا يعني أن الحركات تحتل مركز القمم، والقمم أعلى ما يصل إليه الصوت من الوضوح السمعي، ويعود سبب هذه المكانة التي تحتلها الحركة في المقطع إلى ما تمتاز به من خصائص ذاتية تؤهلها لأن تكون الصوت الأساسي في المقطع، فالمقطع لا يكتمل إلا بوجود الحركة؛ لأنها تعد جسرا لوصل الكلمة بمعناها.

كما يشكّل خلوّ الحركات من احتكاك الوترين الصوتيين، جوهرًا يميّزها من غيرها من الصوامت، ويجعلها تحمل طاقة أعلى، وقوة أكبر، تُكسيها وضوحا سمعيا عاليا، فتُسمَع صفاتها كاملة بكل وضوح من مسافة أبعد مما تُسمَع عندها الصوامت؛ وذلك لخروجها دون تكلف أو مشقة، وعند تبادل الحديث بين شخص وآخر قد يخطئ أحدهما على البعد سماع صوت صامت، لكنه يندر أن يخطئ في سماع صوت الحركة؛ لمرونتها في النطق.

وتعدّ الحركات أصواتا مجهورة، يهتز الوتران الصوتيان عند النطق بها، مما يجعلها تتمتع بهذه الميزة أكثر من الأصوات المهموسة. ونظرا لأنها أصوات مقطعية، ومجهورة، وخالية من الاحتكاك، فإن ذلك كله جعل منها أصواتا موسيقية منتظمة قابلة للقياس خالية من

¹ ينظر: المطلبي، غالب فاضل: في الأصوات اللغوية (دراسة في أصوات المد العربية). ص 237.

² يقصد بالصوت المقطعي (Syllabic): "القطعة التي تكون من العنصر الحركي في المقطع (النواة) وتحتل مركز القمة أي النواة في المقطع، أما الصوت غير المقطعي (non-Syllabic)، فيقصد بها: القطعة التي تمثل العنصر الصامت، في المقطع (المطلع والخاتمة)، وهو عنصر الحاشية أو الهامش (Margin) في المقطع، وعليه، فإن قمة المقطع تحتوي على الصوت الأكثر إسماعا أو تصويتا، في حين أن الصوت أو الأصوات الأقل إسماعا تلحق بمركز التابع أو الحاشية... وعلى هذا فإن الحدث الكلامي يشتمل على عدد من المقاطع بعدد ما فيه من حركات". النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص 174. ينظر: عمر، أحمد مختار: دراسة الصوت اللغوي. ص 138. 292.

³ مصلوح، سعد: دراسة السمع والكلام. القاهرة: عالم الكتب. 1980. ط 1. ص 266.

الضوضاء¹، فهي من أكثر الأصوات الموسيقية قبولا للغناء، وذات استمرار بحيث يمكن إطالتها على وجه يطرب السمع.

وظيفتها

تؤدي الحركات دورا لافتا في جذور الكلمة، حيث تُبرز الحركة كيان الصوت، فلولاها لما كان الصوت يُنطق، كما أن أعضاء النطق لا يمكن أن تتحرك إلا بفضل الحركة التي تصاحبها، إذ لا يتم المعنى دون كلمات محرّكة؛ ذلك أن الحركات عنصر ضروري؛ سواء في بنية الكلمة أو في وظيفتها أو دلالتها، فهي تعدّ النسيج الذي يحكم بناء الكلمات، إذ لا يمكن للصوامت وحدها أن تقيم البناء أو تدل عليه²، كما يتم في المعتلات، نحو: باع ويبيع قال ويقول.

وتتكشف وظيفة هذه الحركات في توضيح الدلالة الصرفية المحددة للكلمات، وذلك من خلال دخولها على الجذر، فلا تدخل الحركة على الكلمة اعتباطا، بل ليتجلى معناها، وتبرز دلالتها، ويأمن اللبس عند النطق بها، فتغذي الحركات الكلمة بقدر أكبر من المعاني وبها يتضح المعنى ويتبدى. وتغيّر الحركة الداخلة على الأصل يؤدي إلى تغيّر المعنى الصرفي للكلمة. ومثل ذلك أن بناء اسم الفاعل من الثلاثي، يتم بإدخال حركة طويلة بعينها بين الصوامت التي تمثل عناصر الأصل، وبهذا تمثل الحركات القلب الصرفي الذي تدخل فيه عناصر الأصل لتأدية المعنى العام.³ ومثل ذلك، الفعل الماضي (كَتَبَ) عند إضافة الفتحة الطويلة بعد فاء الفعل يتحول إلى اسم فاعل (كاتب) كالفعل الماضي الذي يُبنى للمعلوم وللمجهول نحو (دُرِسَ) (دُرِسَ) .. ومن هنا يمكن القول: إن الحركة تحمل وظيفة فونيمية، موازية لوظيفة الصوامت في الكلمة، وفي توجيه المعنى وتحديده.

¹ ينظر: مصلوح، سعد: دراسة السمع والكلام. ص19. ينظر: عيسى، خثير: الخواص الوظيفية للصوائت...كثرة الدوران. www.aluka.nemt

² ينظر: عبد الرحمن، ممدوح: القيمة الوظيفية للصوائت (دراسة لغوية). الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية. 1998. ص7.

³ ينظر: المطليبي، غالب فاضل: في الأصوات اللغوية (دراسة في أصوات المد العربية). ص248.

المبحث الثالث

الملامح التمييزية (Distinctive features)

تشكّل الملامح التمييزية، التي تسم الأصوات بنوعيتها، الصوامت والحركات_ مرحلة من مراحل الدراسة الصوتية التي يُعتمدُ عليها في دراسة النصوص المختلفة؛ لأنّ هذه " الملامح هي التي تميّز، بمجموعها، معنى منطوق من معنى منطوق آخر"¹، كما يُبرز استخدامها في النصوص الشعرية جماليات موسيقية خاصة، بنسب متفاوتة؛ ذلك لأن بعض هذه الملامح تُلزمُ الصوت، بطابعها الموسيقي الخاص، أكثر من غيرها من الملامح المكونة له، فتكون هذه الملامح، أقدر على إبراز الجمال الموسيقي، كما هي الحال في تكرارية الراء، وغنة الميم والنون. ويعتمد إظهار هذا الجمال الموسيقي في هذه الأصوات التي تحمل هذه الملامح، على الجهد المبذول في نطق تلك الأصوات؛ ذلك لأن " كلّ حرف أو مجموعة من الحروف تتطلب جهداً عضلياً أكثر، نستطيع أن نعدّها حروفاً رديئةً الموسيقى تأباها الأذن ولا تستسيغها"². لذلك تتمايز النصوص بأصوات كلماتها التي يحرص عليها المبدع بدقة تجعلها تنسم بموسيقية عالية، فالأصوات كالبصمة التعريفية تميّز كل شخص من غيره

وإضافة إلى ذلك، فإن " تكرار بعض الأصوات خلال النص، وبعض الكلمات، ليس خاضعاً لقانون يحكمه، وإنما مردّد ذلك، إلى مقاصد الشّاعر والأهداف التي يتوخاها"³، أي أن ما يحرك قلم الشاعر هو ما يجول في خاطره من انفعالات أو مشاعر أو أهداف يتوخى إيصالها للمتلقّي.

وأبرز الملامح التمييزية للأصوات، هي :

¹ النوري، محمد جواد: علم أصوات العربية. ص125.

² أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص26، الحرف في هذا الاقتباس يعني الصوت.

³ مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري " استراتيجيّة التناص". ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1986. ص43.

الجهر والهمس (Voiced and Voiceless)

ينتج عن " الدور الذي تقوم به الحنجرة، أو الوتران الصوتيان Vocal cords\Bands على وجه التحديد، في أثناء عملية النطق والتصويت Phonation؛ صوامت مجهورة Voiced Consonants، وذلك عندما يتذبذب، في أثناء النطق بها، الوتران الصوتيان، أو صوامت مهموسة Voiceless Consonants، لا يتذبذب، في أثناء النطق بها، الوتران الصوتيان، أو صوامت لا مجهورة ولا مهموسة It is neither breathed nor voiced، كما هو الحال في أثناء النطق بالهمزة"¹.

ويحدث اهتزاز الوترين الصوتيين، عند النطق بالصوت المجهور، " صوتا موسيقيا تختلف درجته، حسب عدد الهزات أو الذبذبات في الثانية، وكما تختلف شدته وعلوه، حسب سعة الاهتزازة الواحدة"²، فيمنح الصوت بروزا في النطق، ووضوحا في السمع، في حين يؤدي عدم اهتزاز الوترين الصوتيين، عند النطق بالصوت المهموس، إلى فقدان شيء من قوته، مما يؤدي إلى خفاء الصوت وهمسه.

وعند تصنيف الصوامت، ضمن دائرة الجهر والهمس، فإن الصوامت المجهورة في اللغة العربية، تحصر في خمسة عشر صامتا، هي: الباء - الجيم - الدال - الذال - الراء - الزاي - الصاد - الظاء - العين - الغين - اللام - الميم - النون، إضافة إلى نصفي الحركة (Semi Vawels) الواو والياء.

أمّا الصوامت المهموسة في اللغة العربية، فتحصر في اثني عشر صامتا، هي: التاء - الثاء - الحاء - الخاء - السين - الشين - الصاد - الطاء - الفاء - القاف - الكاف - الهاء.

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص66.

² أنيس، إبراهيم: الاصوات اللغوية. ص20.

يتضح مما سبق، أن عدد الأصوات المجهورة هي الغالبة، كما أنه وُجِدَ، بعد الاستقراء، أنها الأكثر شيوعاً في الكلام، " فالكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كلِّ كلام، مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك، وإلّا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص، الذي يُميز به الكلام من الصمت والجهر ومن الهمس والإسرار"¹.

أما " صوت الهمزة "، الذي يصنّف صامتاً لا مهموساً ولا مجهوراً، فيعدّ أشقَّ الأصواتِ وأعسرَها في النطق؛ لما يحتاج إليه هذا الصوت من جهد عضلي قد يزيد ما يحتاج إليه أيُّ صوتٍ آخر عند النطق به؛ ذلك لأنها " تقفل الفتحة التي بين الوترين الصوتيين إقفالاً تاماً، مما يؤدي إلى احتباس الهواء الصادر من الرئتين عبر القصبة الهوائية، فيما دون الحنجرة، ثمّ ينفرج الوتران الصوتيان، فيخرج الهواء فجأةً عبر المزمار (Glottis)، مُحدثاً صوتاً انفجارياً (Plosive)، لا هو مهموس ولا هو بالمجهور ولا بالمهموس"².

ويرى الأقدمون أن الهمزة، مجهورة، وذات وضوح سمعي، لذلك سميت بالجرسي؛ " لأن الصوت يعلو عند النطق بها، ولذلك استقلت في الكلام فجاز فيها التحقيق والتخفيف والبدل والحذف... والجرس في اللغة الصوت. فكأنه الحرف الصوتي، أي المصوت به عند النطق"³.

¹ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص21.

² النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص231.

يكون وضع الوترين الصوتيين عند النطق بالصوت المهموس ساكنين، كما أنهما مع نطق الصوت المجهور يهتزتان لذلك يمكن تصنيف صوت الهمزة على أنه صوت محايد، لا بالمهموس ولا بالمجهور. ينظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص90. في حين يرى الداني في كتابه (التحديد في الإتيان والتجويد) أن الهمزة صوت مجهور. وهكذا يصنفها سيبويه في (الكتاب) ج.4. ص434، أمّا الدكتور تمام حسّان، فيرى بأنها صوت مهموس؛ فنطق الهمزة عنده يتمّ بإقفال الوترين الصوتيين إقفالاً تاماً، وبحبس الهواء خلفهما، ثم إطلاقه بفتحهما فجأةً، وبهذا الإقفال لا يتمّ الجهر، ينظر: حسّان، تمام: مناهج البحث في اللغة. ص97.

³ القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب: الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة. تحقيق/ أحمد حسن فرحات. ط3. عمان: دار عمّار. 1996. ص133

في حين يرى بعض المحدثين¹ أنها ليست بالمجهورة؛ لأنها ليست صوتاً هوائياً- أي أن الهواء لا يخرج حرّاً طليقاً دون اعتراض عند النطق بها- ذلك أن حرية الهواء عند النطق بها، إنما تنسب إلى الحركة المصاحبة للهمزة لا إلى الهمزة ذاتها، لذلك أثر جهر الحركة على نطق الهمزة، مما أدى إلى وصفها هي الأخرى بالجهر خطأ².

التفخيم والترقيق (Velarization and Palatalization)

تعدّ الأصوات المفخمة " أصواتاً مطبقة (Velarized)، يتمّ إنتاجها بـ" ارتفاع مؤخره اللسان قليلاً إلى الأعلى في اتجاه الطبقة، ثم التحرك إلى الخلف قليلاً في اتجاه الجدار الخلفي للحلق"³، ويصاحب إنتاجها " أثر سمعي تدركه الأذن نتيجة لعملية فسيولوجية معقدة، تتعاون في تشكيلها مجموعة من العوامل"⁴، ينتج عنها قيمة صوتية تلون الصوت المنطوق برنين خاص، يتسم بالتفخيم عند النطق به.

وينقسم التفخيم في العربية إلى قسمين:

1- التفخيم الكلي تام (Total velarization): وأصواته هي: الصاد - الضاد - الطاء - الظاء.

2- التفخيم الجزئي (Partial velarization): وأصواته هي: الخاء - الغين - القاف.

ويقابل التفخيم ملمح الترقيق، ويعدّ الأخير صفة صوتية تمتاز بها أغلب الأصوات،" التي يصاحب إنتاجها ارتفاع مقدم اللسان في اتجاه الغار"⁵ لتتشكّل هيأتها بجريان الهواء دون عائق

¹ ومنهم: إبراهيم أنيس و تمام حسان وكمال محمد بشر و...

² ينظر: بشر، كمال محمد: علم اللغة العام. ص 143-146. || ينظر: حجازي، محمود فهمي: مدخل إلى اللغة. القاهرة: دار النهضة. 1990. ص 45.

³ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص 72.

⁴ بشر، كمال محمد: دراسات في علم اللغة. ط1. القاهرة: دار غريب. 1998. ص 207.

⁵ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص 229.

عند النطق بها، وسميت هذه الأصوات بالمنفحة؛ لأنك لا تطبق بشيء منها لسانك على الحنك، ونتيجته قيمة صوتية مرقة ترقيقاً عظيماً¹.

والأصوات المرققة، في اللغة العربية، تضمّ كل الأصوات ما عدا الأصوات المفخمة، وهي: الهمزة - الباء - التاء - الثاء - الجيم - الحاء - الدال - الذال - الراء - الزاي - السين - الشين - العين - الفاء - الكاف - اللام - الميم - النون - الهاء - الواو - الياء.

الانفجار والاحتكاك (Friction and Plosion)

يحدث الصوت الانفجاري عند التقاء عضوي النطق التقاء محكما، مما يؤدي إلى وقف تدفق تيار الهواء الصاعد من الرئتين، فلا يسمح له بالمرور، ثم يفصل العضوان بسرعة، لينشأ عنهما صوت قوي له دوي وانفجار، كالدال والتاء. ويطلق على الأصوات التي تنتج بهذه الطريقة اسم الأصوات الشديدة أو الإغلاقية أو الانسدادية (occlusives)، وقد أكسبت هذه الطريقة، الصوت قوة.

ومن هنا يمكن استنتاج ثلاث مراحل يمرّ بها الصوت الانفجاري وهي:

1- الحبس (الوقف)

2- الإطلاق

3- الانفجار (صوت يتبع الإطلاق)²

وبعد الوقف أهم مرحلة في تكوين الأصوات الانفجارية، ويعني الغلق اللحظي لممر الهواء، ولهذا السبب يطلق أحيانا على الصوامت الانفجارية، مصطلح "الوقفات"³ (stops)، أما

¹ ينظر: سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنير: الكتاب. بيروت: دار الكتب العلمية. تعليق: إميل بديع يعقوب. 1999. ج4 ص 575 الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد: التحديد في الاتقان والتجويد. تحقيق: غانم قدوي الحمد. عمان: دار عمار. ط1. 2000. ص 106.

² ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان: سر صناعة الإعراب. ج1. ص 61 ينظر: عبد الغفار، حامد: أصوات اللغة العربية. القاهرة: مكتبة وهبة. ط3. 1996. ص 143.

³ مالمبرج، بريتل: الصوتيات. ترجمة: محمد حلمي هليل. ط1. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية. 1994. ص 85

مرحلة الانفجار فتتبع مرحلة الإطلاق، إذ لا يمكن مدّ الصوت معها، لذلك أطلق عليها " الصوامت الانفجارية"، في حين أنه يطلق على الصوامت الاحتكاكية " الصوامت المستمرة"؛ لأنه يمكن مدّ الصوت معها¹.

وقد أطلق الأقدمون مصطلح " الصوت الشديد"، على الصوت الانفجاري، وقد يكون سبب تسميته بهذا الاسم؛ أنه يستطيع أن " تشدّد الصوت إذا لفظت به"²، حيث يسمع له صوت انفجار عند النطق به³.

والصوامت الانفجارية في اللغة العربية، هي: الهمزة - الباء - التاء - الدال - الضاد - الطاء - القاف - الكاف.

أما الصوت الاحتكاكي، فهو الصوت الذي يحدث عندما لا يلتقي عضوا النطق التقاء تاما، وإنما يتمّ تضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، إلى درجة تسمح بمرور الهواء، مع حدوث احتكاك جانبي المجري، فيحدث اضطراب نسمعه كضجيج وضوضاء؛ لأنه يُسمع للهواء عند مروره من مخرجه الضيّق " صوت احتكاك مسموع"⁴. ويطلق على هذه الأصوات اسم الأصوات الرخوة؛ ذلك لأنه لا يعترض طريق الصوت عند نطقه حبس تام، يحول دون استمرار جريانه، وإنما يجري الصوت جريانا تاما، عند النطق به، فتجعل ذلك صوتا رخوا متدفقا مستمرا.

والصوامت الاحتكاكية في اللغة العربية، هي: التاء - الحاء - الخاء - الذال - الزاي - السين - الشين - الصاد - الظاء - العين - الغين - الفاء - الهاء.

¹ ينظر: حركات، مصطفى: الصوتيات والفونولوجيا، ط1. بيروت: المكتبة العصرية. 1998. ص58.

² ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن: جمهرة اللغة. ط1. تحقيق: رمزي منير بعلبكي. بيروت: دار العلم للملايين. ج1. 1987. ص 8 و قد سمي بالصوت الشديد كذلك الأمر؛ لعدم جريان الصوت عند نطقه لانحباس الهواء في المخرج انحباسا تاما.

³ وقد سمي الصوت الانفجاري بالصوت الشديد كذلك الأمر؛ لعدم جريان الصوت عند نطقه لانحباس الهواء في المخرج انحباسا تاما.

⁴ باي، ماريو: أسس علم اللغة. ترجمة: أحمد مختار عمر. ط8. القاهرة: عالم الكتب. 1998. ص 78. بشر، كمال محمد: علم اللغة العام. ص151.

ويعدّ الانفجارُ ملمحاً مهماً في الصّوت العربي؛ وذلك لما يكسبه، للصوت من قوّة وصلابة وانفجارٍ حادّ يحدث في مخرجه أثناء إنتاجه وبلورته، فهو أكثر وقعا على المتلقي من الأصوات المقابلة؛ أي الاحتكاكية. أما الاحتكاك فملمح أقل قوة من الصوت الانفجاري.

1- الصفير (Sibilant)

هو ملمح " يتم إنتاجه عندما تكون أصوات هذا الملمح مصحوبة بظاهرة التقوس اللساني الذي يتخذ شكل أخدود (Groove)"¹، فعند النطق بها " يتصل أول اللسان بأصول الثنايا، بحيث يكون بينهما فراغ صغير جداً، ولكنه كافٍ لمرور الهواء، نسمع ذلك الصفير الذي نعبر عنه بالسين أو الزاي"²، إضافة إلى الصاد والشين، أي يضيق مجرى الهواء بصورة كبيرة عند مخرجها؛ فتحدث عند النطق بها صفيراً عالياً.

كما تنتم أصوات هذا الملمح في أثناء النطق بها، بعلو الدرجة نسبياً (Height pitch)، بحيث يكون الأصوات ذا صفة، أو ملمح هسيبي (Hissing feature)، أو صفة، أو ملمح هشيشي (Hushing feature)³.

والصفير من الملامح التي تكسب الصوت قوّة وحدّة وعلوًا في الدرجة؛ لأنه وليد الاحتكاك حيث تحدث بالآلية الاحتكاك ذاتها، لكن بتضييقٍ أشدّ، مما يتطلب تحفيزاً أكبر للهواء، وقد " أكدت الدراسات اللغوية الحديثة ذلك، حيث تؤكد أن الأصوات الصفيرية تتميز بوجود ضجة ذات تردد مرتفع تتجاوز (3000) هيرتز، كما أن أصوات هذا الملمح تمتاز، من بقية الأصوات الاحتكاكية التي تنتمي إليها بارتفاع شدتها"⁴.

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص78.

² أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص24.

³ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص78.

⁴ المصدر نفسه. ص79. نقلا عن (264, 281), Ladefoged, Peter, A Course in phonetics, pp: 257-258.

2- الاستطالة

ملمح يتميز به صوت الضاد الذي تنسب إليه اللغة العربية، إذ يُعدُّ أشدَّ الأصوات صعوبة عند نطقها، كما أنه "من أكثر الأصوات التي حار القدماء، بل واختلفوا، في وصف ملامحه، وفي كيفية نطقه أيضا"¹.

وتشكّل هذه الصفة، ملمح قوة يتميز به هذا الصوت، الناتج عن امتداد الصوت من أول حافة اللسان إلى آخرها، بحيث يستغرق زما أطول من غيره؛ لنطقه.

3- التكرار (Rolled)

من الملامح التي تشكّل العمود الفقري للصوت اللغوي عند تكوينه، ملمح التكرار وصوته العربي المتفرّد به، صوت الراء؛ لأنّ هذا الصوت تنتج عند" النقاء طرف اللسان بحافة الحنك، ممّا يلي الثنايا العليا، يتكرّر في النطق به، كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرفًا لينا يسيرا مرتين أو ثلاثا"²، ويمثّل النقاء طرف اللسان وحافة الحنك، شكلا من أشكال اعتراض الهواء الخارج من الرئتين، ويعمل تكرار هذا الاعتراض بسرعيته، بين انغلاق وانفتاح، على زيادة تذبذب الهواء الخارج، ممّا يؤدي إلى زيادة تردّد الأمواج الصوتية . وقد منح هذا التكرار لصوت الراء قوة تميزه من غيره من الأصوات.

والراء في العربية نوعان: الراء المكررة (Rolled)، التي تتشكل حين تكون نذبذة اللسان أكثر من مرّة، وذلك في حال إسكانها، والراء اللمسية (Flapped) التي تتشكل حين تكون مرّة واحدة، وذلك في حال الراء المتحركة³.

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص38.

² أنيس، إبراهيم : الأصوات اللغوية . ص66. وينظر: النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص236.

³ ينظر: شاهين، عبد الصبور: المنهج الصوتي للبنية العربية. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1980. ص28، 27.

تلك هي أهم الملامح التمييزية، التي تحدث عنها اللغويون القدماء والمحدثون، وما ينبغي توضيحه، أن من تلك الملامح ما هو من علامات قوة الصوت، ومنها ما هو من علامات ضعفه، فالجهر، والتفخيم، والانفجار، والقلقة، من علامات القوة، في حين أن الهمس، والترقيق، والاحتكاك... من علامات الضعف في الصوت. وكلما اجتمعت في الصوت ملامح القوة، كان ذلك أقوى له كصوت (الطاء) الذي اجتمعت فيه ملامح الانفجار والتفخيم والاستعلاء والقلقة، وكلما اجتمعت فيه ملامح الضعف، " كان ذلك أضعف له كصوت (الهاء) التي هي مهموسة، رخوة، منفتحة، خفية، وكل واحدة من هذه الصفات، من صفات الضعف " ¹.

الأصوات اللغوية من حيث درجة وضوحها السّمي

وبناء على ما سبق ذكره من الملامح التمييزية، التي يُميّز على أساسها بين صوت لغوي وآخر، يمكن تصنيف الأصوات اللغوية، من حيث درجة وضوحها في السمع، تنازلياً، على النحو الآتي ²:

1- الحركات (Vowels)، وهي أقوى الاصوات إسماعاً، وتقسم إلى:

- الحركات الطويلة: الفتحة الطويلة، فالكسرة الطويلة، فالضمة الطويلة. على التوالي

¹ القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب: الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة. تحقيق: أحمد حسن فرحات. ط3. عمان: دار عمّار. 1996. ص120.

² تعتمد درجة وضوح الصوت اللغوي على:

■ مقدار الطاقة الكامنة في الصوت اللغوي: حيث تتناسب الطاقة الكامنة في الصوت تناسباً طردياً مع درجة الوضوح السمي له؛ فكلما زادت هذه الطاقة، زادت درجة الوضوح السمي للصوت. وهذا يعطّل بسبب ارتفاع درجة الوضوح السمي في الأصوات المجهورة، مقارنة مع الأصوات المهموسة؛ حيث إن الطاقة الكامنة في الأصوات المجهورة أقوى من الطاقة الكامنة في الأصوات المهموسة.

■ طول الصوت اللغوي: وهو الزمن المستغرق في أداء هذا الصوت، حيث يتناسب طول الصوت اللغوي تناسباً طردياً مع درجة الوضوح السمي؛ أي أنه كلما زاد طول الزمن المستغرق في أداء الصوت، كلما زاد وضوحه السمي؛ لذلك تعدّ الحركات الطويلة الأوضح في السمع. ينظر: أنيس. إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 154. النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص210. ينظر: أيوب، عبد الرحمن: أصوات اللغة. ص13-136.

- الحركات القصيرة: الفتحة القصيرة، فالكسرة القصيرة، فالضمة القصيرة، على التوالي.

2- نصفًا الحركة (Semi Vowels) : الواو، والياء.

3- الصوامت الرنّانة (Resonants)، نحو: الراء، واللام، والميم، والنون.

4- الصوامت الاحتكاكية المجهورة (Fricative Voiced Consonants)، نحو: الذال، والزاي، والظاء، والعين، والغين.

5- الصوامت الانفجارية المجهورة (Plosive Voiced Consonants)، هي أصوات يمكن سماعها دون انفجار ولكن استمرار الانحباس يمنع من جريان الهواء الذي يجعل الذبذبات إلى الهواء الخارجي، ومن ثم يتوقف سماع الصوت بعد فترة، فيحدث الانفجار، نحو: الباء، والذال، والضاد.

6- الصوامت الاحتكاكية المهموسة (Fricative Voiceless Consonants)، وتتفاوت قوة إسماع هذه الأصوات، بتفاوت قوة انطلاق الهواء، وهو أمر يعتمد على كمية الهواء وعلى مقدار سعة مخرجه، نحو: التاء، والحاء، والحاء، والسين، والشين، والصاد، والفاء، والهاء.

7- الصوامت الانفجارية المهموسة (Plosive Voiceless Consonants)، نحو: التاء، والطاء، والكاف، والقاف، وتسمى هذه المجموعة من الأصوات " أصوات عديمة الإسماع"¹.

وهذا الترتيب للأصوات اللغوية، من حيث درجة الوضوح السمعي، إنما هو توضيح لقوة الأصوات وضعفها، حيث " يمكن وصف الصوت اللغوي الذي يسمع من أبعد مسافة بأنه أقوى الأصوات إسماعاً، في حين أن الصوت اللغوي الذي لا يسمع إلا من أقصر مسافة من

¹ داود، محمد محمد: العربية وعلم اللغة الحديث. ص115. وأيوب، عبد الرحمن: أصوات اللغة. ص135

المتكلم يكون أضعف الأصوات إسماعاً¹. أو بعبارة أخرى يمكن الاكتفاء بالاعتماد في الحكم على قوة إسماع الصوت بمجرد السماع، وذلك " بأن تنطق صوتاً من الأصوات بارتفاع خاص، ثم تنطق صوتاً آخر بالارتفاع نفسه، وتحكم أي هذين الصوتين أكثر تأثيراً في الأذن"².

أما ما يشيع استخدامه في اللغة العربية من الأصوات، فهي اللام والميم والنون والراء؛ إذ تصل "نسبة شيوع اللام حوالي (127) مرة، والميم حوالي (124) مرة، والنون حوالي (112) مرة، والراء حوالي (38) مرة، في كل ألف من الأصوات الساكنة"³، وكلها من الصوامت الرنانة، " الشبيه بأصوات اللين، التي لا تحتاج إلى مجهود عضلي كالذي تحتاجه بعض الأصوات كالطاء..."⁴ ومما يزيد تأكيد صحة هذه النسب، ما توصل إليه الفيروزآبادي عند ذكره لنسبة شيوع الأصوات في القرآن الكريم، " فكانت أكثرها شيوعاً اللام، حيث بلغ عددها حوالي (33522)، والنون حوالي (26525) والميم حوالي (26135)، والراء حوالي (11793) من أصل مجموع الأصوات في القرآن وعددها (323671) صوتاً"⁵.

كان هذا عرضاً موجزاً لأقسام الأصوات ومخارجها وأبرز ملامحها التمييزية؛ للوصول إلى دلالة الأصوات في النص الشعري؛ لأنه لا يمكن الوصول إلى دلالة الأصوات: صوامت، وحركات إلّا إذا رُبطت بلامحها التمييزية المختلفة والمتنوعة من جهة، وبالسياق من جهة أخرى، فلأصوات وظيفة دلالية تكشف قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته الشعرية؛ إذ يؤدي اختلاف التجارب، إلى اختلاف الأصوات الدالة عليها عند الشاعر الواحد، فشعر المقاومة والثورة ينسجم مع أصوات ذات ملامح تمييزية لا ينسجم معها شعر الغزل مثلاً، ومن هنا فالصوامت تنقسم إلى قسمين: " أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يناسب المعنى

¹ داود، محمد محمد: العربية وعلم اللغة الحديث. ص 115.

² أيوب، عبد الرحمن: أصوات اللغة. ص 135

³ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 238. الأصوات الساكنة هنا تعني الصوامت.

⁴ المصدر نفسه. ص 235-236.

⁵ الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز. تحقيق: محمد علي النجار.

ط3. القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. 1996. ج1. ص 561-564.

الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التقسيم في الصوامت يرجع إلى خصائصها وصفاتها ووقعها في الأذن¹.

وبعد التعرف إلى الملامح التمييزية، التي تمنح الأصوات قوة أو ضعفاً، لا بدّ من ذكر بعض الشواهد على الأصوات، ودلالاتها من خلال ملامحها التمييزية، ومن أهمها:

- نضح انضح

إنّ ملمح التفخيم، الذي يميّز صوت الخاء المفخم تفخيماً جزئياً، في كلمة (نَضَحَ) عن صوت الحاء المرقق، في كلمة (نَضَحَ)، كان له دورٌ كبير في تقوية المعنى؛ فـ(نَضَحَ) في اللغة تعني رش الماء، قال أهل اللغة: يقال لكل ما رقَّ نضح، ومنه نضح جلده بالعرق، قال أبو طالب: بورك الميت الغريب كما بورك نضح الرمان والزيتون²

ومادة (ن ض خ) قريبة في الدلالة من مادة نضح، والنضح للماء ونحوه، والنضح أقوى منه وأكثر³، فالنضح: شدة فور الماء في جيشانه وانفجاره من ينبوعه، قال أبو علي: ما كان من سفلى إلى علو فهو نضح وعين نضاخة، إذا جاشت بالماء، والنضح أقوى من النضح، وفي التنزيل "فيهما عينان نضاختان"⁴ ومعنى نضاختان أي فوارتان⁵، فجعلوا الحاء لرققتها للماء الخفيف، والحاء لغلظها لما هو أقوى، لأنّ ملمح التفخيم الجزئي للحاء، هو ما أكسبها قوة في المعنى من نضح⁶، ولأنّ الخاء من حروف الاستعلاء، والاستعلاء من أوصاف القوة وحروفه تفيد التفخيم، فقد اكتسبت الكلمة قوتها الأدائية في التعبير عن المعنى، من قوة ملامح الخاء

¹ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص41.

² ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. بيروت: دار صادر. (د.ت). ص279. مادة(نضح)

³ ابن فارس، أبو الحسين أحمد: معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام هارون. بيروت: دار الفكر. 1979. ج.5. ص438.

⁴ سورة الرحمن: آية 66.

⁵ ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. مادة (نضح). ص 279. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. القاهرة: المكتبة العلمية. ج2. ص158.

⁶ ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص. ص158.

التمييزية، وهي الاستعلاء ولكونها نصف مفخمة، كما أن استبدال الخاء في ضخامة التدفق، واشتداد قوته وصوته، في كلمة (داخرين) الواردة في قوله تعالى: "إن الذين يستكبرون عن عبادتي سيدخلون جهنم داخرين"¹ بصوت الخاء، قد أضافت قوة تعطي هزة مخيفة لدى سماع صوت الخاء المستعلي، فيزيد المعنى رهبة وخشوعاً وخوفاً².

- خضم ا قضم

إنّ للملامح التمييزية دور بارز في تقوية المعنى، ففي ثنائيات(خضم، قضم) و(قرت، قرد)، كان لملمح الانفجار في صوت القاف، هو ما أعطى قوة على الخاء في(خضم)، وصفة الجهر في صوت الدال، في (قرد) أقوى في التعبير من الهمس في صوت التاء، كما في لفظ (قرت). أما ثنائية(وسل، وصل) فالأصل في مادة (وس ل) الرغبة والطلب، والواصل الراغب إلى الله تعالى.

- (قسم ا قضم)

ومن ذلك أيضاً(قَسَمَ وقَسَمَ) فالقسم بين شيئين، لكن القضم يأتي معه الدق، والذي أكد هذه القوة ملمح التفخيم للصاد وهذا ينطبق على لفظي (حسر، حصر) فالسين مرقق، والصاد مفخم، والحسر تفيد إبعاد الأشياء دون جلبه أو صوت أو تعب. وفي قوله تعالى "وله من في السموات والأرض ومن عنده لا يستكبرون عن عبادته ولا يستحسرون"³. أفادت يستحسرون لا يأخذهم عيّ وكلال، بل يسبحون الليل والنهار من غير فتور، في حين أفادت كلمة (حصر) الفعل الأقوى المتأتي من حصر الأشياء في مكان معين، ففي قوله تعالى: "إلا الذين يصلون إلى قوم بينكم وبينهم ميثاق أو جاؤوكم حصرت صدورهم أن يقاتلوكم"⁴، معنى (حصرت) الخصر

¹ سورة غافر: آية 60.

² طيبان، نشأة محمد رضا: علوم اللغة العربية في الآيات المعجزات، علم أصوات اللسان العربي. ط1. بيروت: دار ابن حزم. 1997. ص157.

³ سورة الأنبياء: آية 17.

⁴ سورة النساء: آية 90.

والضيق والانقباض، فالمعنى الذي حملته كلمة(حصر) أشد وأقوى من الذي حملته كلمة(حسر) ويمكن هذه القوة، هو التفتيح الذي ميّز صوت الصاد عن السين، فشدّة الحدث بأشدتاد الصوت وتفتيحه في صوت الصاد¹.

- (دَعّ اَدْفَع)

ومثال على ملمح آخر، كملح الهمس والجهر، الذي يبرز في لفظتي(دَعّ ودفع) فقد جاء في القرآن الكريم لفظ دَعّ (دفع) مستبدلاً بالفاء المهموسة في(دفع) العين المجهورة، أقصى الجهر ليظهر من وراء اللفظ، قسوة هذا الإنسان، الذي خلت نفسه بشائر الرفق والرحمة، قال تعالى: "فذلك الذي يدعُّ اليتيم"² فالدعّ، في هذه الآية هو الدفع العنيف، بجفوة أو أذى³، وليس الدفع، الذي لا أثر لحدث فيه، وإنما هو الحدث المتكرر، تكرار الصوت في الفعل، المتخذ قسوة الصوت المجهور، المتأتي من أقصى عضو من أجهزة الصوت⁴

وفي موضع آخر، جاء التعبير الرباني بقوله تعالى:"يوم يدعون إلى نار جهنم دَعًّا"⁵ فهنا الدّع، بمعنى الدفع نحو النار بشدة، مغلولي الأيدي إلى أعناقهم، مدعوعين، دلالة على العنف والشدّة لجبايرة الكفار⁶.

أما الفعل (دفع)، فهو الدفع الطبيعي الذي لا يحمل معنى (دعّ)، فحذف الفاء المهموسة، واستبدالها بصوت العين المجهور، فتدغم وتشدد؛ لتدل على القوة والشدّة، فسماّت صوت الفاء(شفوي، أسناني، مهموس، احتكاكي)، أما صوت العين فهو (حلقي، مجهور، احتكاكي)، و(دع) ورد مرتين في الآيتين السابقتين، فحين أراد الخطاب للكفار استخدام اللفظ (دعّ) الدال على

¹ ظبيان، نشأة محمد رضا: علوم اللغة العربية في الآيات المعجزات، علم أصوات اللسان العربي. ص161.

² سورة الماعون: آية 2.

³ الأندلسي: البحر المحيط. ج8. ص11.738 والزمخشري: الكشاف. ج4. ص11.289 ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل

محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. مادة (دع)

⁴ ظبيان، نشأة محمد رضا: علم أصوات اللسان العربي. ص154.

⁵ سورة الطور: آية 13.

⁶ الأندلسي، أبو حيّان: البحر المحيط. بيروت: دار إحياء التراث العربي.(د.ت). ج8. ص208.

الدفع بقوة دون رحمة، وهنا جاء اللفظ، بالعين المجهورة، بدلا من الفاء المهموسة، لأن الجهر أقوى من الهمس.

- أَرَا هَزًّا:

ومثال آخر على ملمحي الانفجار والاحتكاك، كما في ثنائية (أزّ، هزّ)، فالهمزة (حنجرية، انفجارية، لامجهورة ولا مهموسة)، والهاء (حنجرية، احتكاكية، مهموسة)، والأزّ: هو التحرك الشديداً مع صلابة وقوة، والهز: التحريك أيضاً، إنّ دلالة الأز في اللغة تشبه دلالة الهز، ويقال: أزه أزاً وأزياً، مثل هزة، وهي الحركة الشديدة. قال رؤبة¹:

الرجز

لَا يَأْخُذُ التَّأْفِيكَ وَالتَّحْزِي فِينَا وَلَا قَوْلَ الْعَدَى ذُو الْأَزِّ²

كما جاء بمعنى الحركة في قول تأبط شرا³:

الطويل

أَهْزُبُهُ فِي نَدْوَةِ الْحَيِّ عَطْفُهُ كَمَا هَزَّ عَطْفِي بِالْهَجَانِ الْأَوْرَاكُ

وقد وردت (أزّ) في القرآن الكريم، في مقام الحديث عن الكفار والشياطين. قال تعالى " ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا " ⁴، والمعنى أنها (أي الشياطين) تحركهم تحريكاً شديداً إلى الكفر، وعلى تفيد الاستعلاء أي من فوقهم، ويصاحب ذلك قوة الشياطين فأزهم أقوى بكثير من هز جذع النخلة، وفي كتب التفاسير: تؤزهم أزا: أي تزعجهم وتخزيهم على

¹ ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. ج1. ص99. مادة (أزّ).

² رؤبة بن العجاج: الديوان. تحقيق: وليم بن الورد البروسي. الكويت: دار ابن قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع. (د. ت). ص64.

³ الفهمي، ثابت بن جابر: الديوان. تحقيق: علي ذو الفقار شاكر. بيروت: دار الغرب الإسلامي. 1984. ص150.

⁴ مريم: آية 83.

المعاصي، وتهيجهم لها بالوسواس والتسويلات¹، في حين جاء التعبير القرآني بكلمة (هزّ) في الخطاب الإلهي الموجه إلى مريم (عليها السلام)، قال تعالى: " وهزّي إليك جذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً"² ومعنى هزي أي حركي جذع النخلة، أو افعلي الهز به؛ لأن العرب تقول هزة وهز به ولأنه جذع يقتضي التحريك³، وهل تستطيع مريم بالوضع الذي هي عليه، أو أي شخص آخر هزّ جذع النخلة؟ إنها قوة الله وإرادته تجلت في ذلك لأجل الخير وما يصاحب ذلك من نعمة مصحوبة بقلّة الجهد للحفاظ على سلامتها لتحفظ عيسى عليه السلام فالأز والهز والاستفزاز أخوات، بمعنى الحركة، وتعني في اللغة التهيج وشدة الإزعاج⁴ واختلاف صوتي الهمزة والهاء أدى إلى اختصاص كل صوت بالحالة التي سيق من أجلها. وقد عبر عن ذلك ابن جني بقوله: " الهمزة أخت الهاء، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأنهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز؛ لأنك قد تهز ما لا بال له كالجذع وساق الشجرة، ونحو ذلك⁵، وهكذا نجد أن التعبير القرآني قد امتاز بالدقة في اختيار اللفظ المناسب للتعبير عن المقام بما يلائمه، ففي الحديث عن الكفار اختار (الأزّ) لما في صوت الهمزة من شدة وصلابة، فالهمزة توصف بأنها من أشد الحروف في اللغة العربية، وهي أكثر الأصوات ملائمة للبيئة البدوية لما فيها من الشدة والقوة، لذا فإنها ناسبت المقام الذي وردت فيه، على حين اختيرت الهاء في مقام الخطاب الموجه إلى مريم (عليها السلام) انسجاماً مع الحالة النفسية التي كانت تتسم بالقلق والاضطراب، لما كان يكتنفها من ظروف اجتماعية؛ إذ كانت متهمّة في عفتها فكيف تضع امرأة وليداً من غير زوج؟؟ فكان صوت الهاء الذي يتصف بالهمس والاحتكاك أكثر مناسبة للموقف الذي عبر عنه، فجاء الصوتان أكثر ملائمة للحالة التي عبر عنها الصوتان في هذين الموضعين المختلفين.

¹ الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد الحنبلي: معاني القرآن. ج2. تحقيق: محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي. ط2. القاهرة: الهيئة المصرية العامة. 1980. ص89. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. ج1. ص99. مادة(أز)

² سورة مريم: آية 25.

³ الأندلسي، أبو حيّان: البحر المحيط. ج6. ص228. الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد الحنبلي: معاني القرآن. ص84.

⁴ الرازي، فخر الدين: التفسير الكبير ومفاتيح الغيب. بيروت: دار الفكر. 2005. مج 7. ج21. ص233.

⁵ ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص. ج2. ص146.

المبحث الرابع المقاطع الصوتية

المقطع لغة

هو "إبانة بعض أجزاء الشيء من بعض، يقال: قطعه قطعاً، وقطعه واقتطعه والقطع، وتقطعّ بتشديد الطاء للكثرة"¹، وقد حلل حسن عباس مادة (قطع) إلى أصوات بقوله "قطع الشيء (فصل بعضه وأبانه)، وفي حروفها (أصواتها) ذهب إلى أن: القاف (للقوة والمقاومة والانفجار الصوتي) والطاء: (للمطاوعة والطرأوة والفاطحة)، والعين: (للعيانية والوضوح والفعالية)، والحرف الأصل هو القاف، وهكذا يبدأ حادث القطع بحسب أصوات حروفها، بصدمة قوية تحدث صوتاً انفجارياً (للقاف) ثم يطرى موضع الصدمة ويلين (لطاء) مما يؤدي إلى فصل بعضه عنه بوضوح وعيانية (للعين) وذلك سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المراد"². فالمقطع " هو ما يقسم المادة إلى أجزاء"³.

المقطع اصطلاحاً

المقطع هو: " تتابع من الأصوات الكلامية، له حدّ أعلى أو قمة إسماع طبيعية - بغض النظر عن العوامل الأخرى، مثل النبر والنغم الصوتي - تقع بين حدّين أدنيين من الإسماع"⁴، والحدّ الأعلى؛ أي قمة الإسماع تكون حركة، أما الحدّ الأدنى من الإسماع فهو صوت آخر يسبق القمة أو يلحقها، أو يسبقها ويلحقها، وبذلك يمثل المقطع الصوتي حركة قصيرة أو طويلة، مكتنفة

¹ ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. ج1. ص 146. مادة (قطع). ينظر: أبو الحسن بن زكريا: معجم مقاييس اللغة. ج5. مادة (قطع)

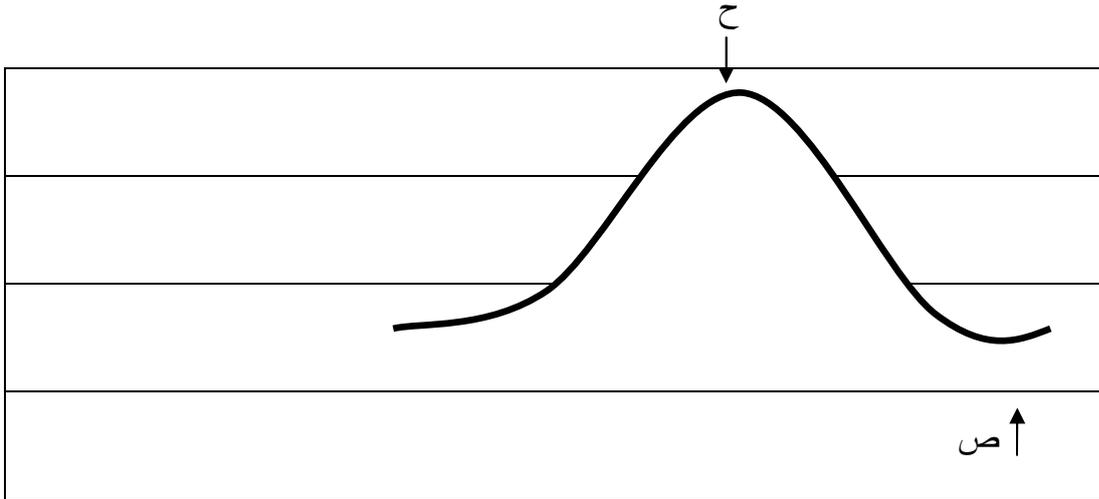
² عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها. دمشق. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1998. ص 241-242.

³ السيوطي، أبو الفضل عبد الرحمن جلال الدين: معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم. تحقيق: محمد إبراهيم عبادة. ط1. القاهرة: مكتبة الأدب. 2004. ج1. ص 663.

⁴ عمر، أحمد مختار: دراسة الصوت اللغوي. ص 284. تلك القمم هي أعلى ما يصل إليه الصوت من الوضوح السمعي، أما الحدّ الأدنى، فهو أقل ما يصل إليه هذا الصوت من الوضوح، والحركات الطويلة تحتل معظم الأحيان، تلك القمم، تاركة الأماكن الهامشية للأصوات الصامتة. ينظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 159. ينظر: النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص 165.

بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة، لذلك يتألف من مزيج من الصوامت والحركات، مرتبة ترتيباً تبادلياً، يتوافق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها، ويعتمد هذا على الإيقاع التنفسي، فكل ضغطة من الحجاب الحاجز على هواء الرئتين يمكن أن تنتج إيقاعاً يعبر عن مقطع منسوج من صامت وحركة، في أقل الأحوال، وهذا يؤكد، أن بنية المقطع، في أبسط أشكالها، تتشكل من فونيمات متتالية في اللغة.

إنّ الأصوات الصامتة، بطبيعتها أقل وضوحاً في السمع، من أصوات اللين؛ أي الحركات الطويلة؛ ذلك أنّ الأخيرة؛ أي الحركات الطويلة، تحتل موقع القمة أو النواة التي لها وضوح سمعي واسع، كما وتحمل هذه النواة الدلالات المختلفة مع اختلاف السياقات، كما هو موضح في الشكل (1) ¹.



الشكل (1) يمثّل المقطع الصوتي

- الرمز (ح) يمثّل: الحدّ الأعلى من الإسماع، يكون صوتاً صائتاً (حركة).
- الرمز (ص) يمثّل: الحدّ الأدنى من الإسماع، يكون صوتاً صامتاً (صامت).

¹ ينظر: أيوب، عبد الرحمن: أصوات اللغة. ص138. تختلف الصوامت في درجة إسماعها فمثلاً درجة الإسماع لصوت العين أعلى من درجة الإسماع لصوت الكاف. في حين أنّ الحركات تحتل أعلى درجات الإسماع.

أنواع المقاطع في اللغة العربية

يعدّ المقطع أصغر وحدة تركيب في الكلمة، أو الكلمة كاملة، يمكن أن تُتطَق مستقلة، وتختلف المقاطع الصوتية من لغة إلى لغة، أمّا في اللغة العربية فتتعدد المقاطع الصوتية وتتنوع، كما يشيع استعمال بعضها، في حين يندر استعمال الآخر، وتحتوي على ستة أنواع من المقاطع، يمكن تصنيفها وفق طبيعة الصوت الأخير في المقطع، على النحو الآتي:

أ- المقطع المفتوح¹ (open syllable): يسمى كذلك بالمقطع الحر (free syllable) أو المتحرك. حيث قسّم إبراهيم أنيس المقاطع الصوتية إلى قسمين: أحدهما متحرك وهو الذي ينتهي بصائت، والآخر ساكن وهو الذي ينتهي بصامت. وهذا المقطع ينتهي بصوت صائت (بحركة قصيرة أو طويلة)، وهما نوعان:

1- مقطع قصير مفتوح: يتكون من (صامت + حركة قصيرة) = ص ح (cv) نحو: كَ، تَ، بَ (ka \ ta \ ba).

2- مقطع متوسط مفتوح: يتكون من (صامت + حركة طويلة = ص ح ح (cvv) نحو: في (fii).

ب- المقطع المغلق: وهو المقطع الذي ينتهي بصوت صامت (صوت ساكن)، وهذا ما تؤثر اللغة العربية استخدامه في كلامها، وهو أنواع أربعة:

1- مقطع متوسط مغلق: يتكون من (صامت + حركة قصيرة + صامت) = ص ح ص (cvc)، نحو: حرف الاستفهام: هَلْ (hal).

2- مقطع طويل مغلق: يتكون من (صامت + حركة طويلة + صامت) = ص ح ح ص (cvvc)، نحو: بابُ (baab).

¹ ينظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 159.

3- مقطع طويل مزدوج الإغلاق¹: يتكون من (صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت) = ص ح ص ص (cvcc)، نحو: بِنْتُ (bint).

4- مقطع بالغ الطول مزدوج الإغلاق: يتكون من (صامت + حركة طويلة + صامت + صامت) = ص ح ص ح ص ص (cvvcc)، نحو: رَادَّة (raadd)².

وبناء على ما سبق ذكره من أنواع المقاطع الصوتية، يمكن ترتيبها تنازليا، وفق درجة وضوحها في السمع، من الأوضح إلى الأقل وضوحا، على النحو الآتي³:

- المقطع بالغ الطول مزدوج الإغلاق (ص ح ص ص)
- المقطع الطويل المغلق (ص ح ص)
- المقطع الطويل مزدوج الإغلاق (ص ح ص ص)

¹ يظهر هذا المقطع في حالة الوقف بالسكون، إلا أن بناء الجملة أو التغير الصرفي قد يؤدي إلى ظهور هذا النوع من المقاطع في حشو الكلمة أيضا، وهو ما قد يشير إليه العرب بعبارة (إلتقاء الساكنين) ويتم التخلص من هذا الأمر بأحكام حركة بين الصامتين اللذين ينتهي بهما المقطع، وبذلك يتحول إلى مقطعين اثنين، الأول منهما مقطع قصير مفتوح، والثاني مقطع طويل مغلق، وتختار العربية في العادة الكسرة للاحكام بين الصامتين، وقد توضع الفتحة أو الضمة أحيانا.

² ينظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. 147. عبد التواب، رمضان: **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1981. ص 63-64. 11. وتعدّ هذه الأشكال المقطعية (ص ح ص ح ص ح ص) التي تتكون منها كلمات اللغة في حالتها الوصل والوقف. بينما تشكل المقاطع (ص ح ص ح ص ح ص) كلمات اللغة في حالة الوقف. ينظر: شاهين، عبد الصبور: **المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي**. ص 140 وقد سمى سعد مصلوح في كتابه دراسة السمع والكلام المقطعين (2+1) بـ (مقطع ثلاثي): واللذان يتكونان من قمة محصورة بين قاعدتين، أما المقطعان (3+4) سماهما بـ (مقطع رباعي) ويكون عند الوقف فقط، ويتميز بأن قاعدته الثانية تتكون من ساكنين متتابعين. ينظر: مصلوح، سعد: **دراسة السمع والكلام**. ص 274.

³ تعتمد درجة وضوح المقطع الصوتي على:

1- مقدار الطاقة التي يحملها المقطع: حيث تتناسب هذه الطاقة تناسباً طردياً مع درجة الوضوح السمعي للمقطع؛ أي أنه كلما زادت هذه الطاقة في المقطع، زادت درجة وضوحه السمعي. وهذا يعلّل بسبب ارتفاع درجة الوضوح السمعي في المقطع الطويل مزدوج الإغلاق مقارنة مع المقطع المتوسط المفتوح.

2- طول المقطع الصوتي: وهو الزمن المستغرق في أداء المقطع، حيث يتناسب طول المقطع تناسباً طردياً مع درجة الوضوح السمعي؛ أي أنه كلما زاد طول المقطع، زاد وضوحه السمعي، ويعتمد هذا الزمن على عدد مكونات المقطع من حركات وصوامت، لذلك يعدّ المقطع بالغ الطول مزدوج الإغلاق الأوضح في السمع. ينظر: قبهاء، مهدي عناد أحمد: **التحليل الصوتي للنص (بعض قصار القرآن الكريم أنموذجاً)**. ط1. عمان: دار أسامة. 2013. ص 44

• المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)

• المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)

• المقطع القصير (ص ح)

أما المقاطع التي يشيع استخدامها، فهي: المقطع القصير المفتوح (ص ح)، والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، والمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)؛ ويعود ذلك إلى سهولة نطق هذه المقاطع، وجمالها الموسيقي المميز، لذلك اعتمد عليها العرب قديماً في بناء أشعارهم. في حين يندر استخدام ما تبقى من مقاطع، إذ لا ترد إلا في أواخر الكلمات أو عند الوقف عليها.

وفيما يتعلق بتوالي المقاطع، فقد وضحه د. إبراهيم أنيس حين قال: "وتوالي المقاطع من النوع الأول؛ أي المقطع القصير (ص ح) أو النوع الثالث؛ أي المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، جائز ومستساغ في الكلام العربي، وإن كانت اللغة العربية في تطورها تميل على التخلص من توالي النوع الأول؛ أي (ص ح)، أما توالي النوع الثاني؛ أي المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) فهو مقيد غير مألوف في الكلام العربي، ولا يسمح الكلام العربي بتوالي أكثر من اثنين، من هذا النوع في الكلمة الواحدة لا الجملة"¹، أما توالي المقطع القصير، فيكثر بالنثر توالي ثلاثة مقاطع قصيرة، أو أكثر، في كلمة واحدة، أو في كلمات متتالية، لكن هذا لا يجوز في الشعر؛ ذلك لأن لا يمكن أن تتوالى فيه؛ أي الشعر، أكثر من ثلاثة مقاطع قصيرة، في أي بحر من البحور بحال من الأحوال².

ويمكن تعليل سبب كثرة شيوع المقاطع الثلاثة (القصير المفتوح، والمتوسط المفتوح، والمتوسط المغلق) في الشعر العربي - التي أُشير إليها سابقاً - إلى موافقتها والحالات الشعورية والانفعالات النفسية، في حين يقل شيوع المقاطع الطويلة (الطويل المغلق، والطويل مزدوج الإغلاق، والبالغ الطول المزدوج الإغلاق) في الشعر العربي؛ وذلك لعدم توافقها مع الحالات

¹ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 93

² ينظر: عبد التواب، رمضان: فصول في فقه اللغة. ط6. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1999. ص 158.

الشعورية والانفعالات النفسية، إلا في حالات الوقف، أو نهاية الكلام؛ لذلك تتوافق و الأهات الحبيسة التي تخرج في هواء زفير طويل يتطلب الوقف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه؛ ليواصل بعدها أدائه الشعري؛ ولذلك فهي تتوافق وحالات انفعالية يجسد الشاعر خلالها " الفرح العميق، أو الحزن الطويل، الأمل الموصول إلى مالا نهاية، أو الحزن الممتد إلى مالا نهاية"¹.

أهمية المقطع

وتؤدي المقاطع دورا كبيرا في مجال الكتابة، وتعليم اللغة، وتعليم القراءة كذلك؛ ذلك لأن المقطع وحدة صغرى للكلام المتصل، وهو أصغر وحدة منطوق بها.² أي أن المنطوق اللغوي يتكون عمليا من مقاطع، وليس من سلسلة خطية من الصوامت والحركات. وكذلك يعدّ المقطع، الوحدة الأساسية التي تتأثر بالفونيمات غير التركيبية، كالنتغيم والمفصل³.

ومما يميّز المقاطع الصوتية أن الصوامت والحركات المكونة لها قابلة للتغيير والتشكيل، إذ لا تلتزم الثبات أو الجمود، وقد " حرص بولنجر (Bolinger) على تأكيد أهمية المقطع، وذلك من خلال هذه الحيوية التي يمنحها المقطع للأصوات، إذ لا حياة لها إلا داخل المقطع، حيث تنطق على شكل تجمعات فصفاتها وخصائصها وكيفية انتظامها في مقاطع، تعتمد على طبيعة المقطع وتشكيلاته"⁴، لتنتج في اندماجها وائتلافها سلاسل المقاطع الصوتية التي تشكل مجموعها هيكلية الكلام وصورته.

إن إدراك النظام المقطعي لا بدّ منه في تصريف الكلمة العربية، فالواقع أن هذا النظام هو الذي يفرق بين الاسم والفعل فيها⁵، وبهذا تساعد دراسة المقطع على الحكم فيما " إذا كان نسيج المقطع متوافقا أو مخالفا لما يسمح به نظام اللغة العربية في صياغة مفرداتها وبنائها

¹ مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. ص 53.
² ينظر: عبد الرضا، تحسين: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث. ط1. عمان. دار دجلة. 2011. ص 293.

³ ينظر: النوري، محمد جواد: علم الأصوات العربية. ص 238, 239.

⁴ عبد الجليل، عبد القادر: التنوعات اللغوية. عمان. دار صفاء. ط1. 2009. ص 74.

⁵ ينظر: شاهين، عبد الصبور: المنهج الصوتي للبنية العربية. ص 40.

اللغوية"¹، ليتمّ التمييز بين بنية الألفاظ العربية وغير العربية؛ ذلك " أن ما تقبله لغة من النسيج الصوتي، وتكثر منه، قد ترفضه لغة أخرى، أو يندر وجودها فيه"²، فمعرفة مقاطع لغة معينة، تساعد على معرفة أصولها وجذورها.

ولم تعد المقاطع الصوتية مجرد " ظاهرة صوتية لا حدود لها، كما أنه أصبح من الخطأ الاعتقاد بأن تجميع الفونيمات في مقاطع مجرد اصطلاح دون تحقيق موضوعي"³، بل أصبحت المقاطع بأنواعها، تأخذ دورا كبيرا في تلوين النص بألوان مختلفة وانفعالات متنوعة، وإيقاعات موسيقية متميزة، وهذا يحدده الشاعر المبدع؛ عند اختياره للألفاظ التي تتسم مقاطعها بالوضوح، وتكرار هذه المقاطع، وتآلفها، وانسجامها بعضها مع بعض. فمثلا المقاطع المفتوحة التي تنتهي بحركة مفتوحة، تكون أوضح من المقاطع المغلقة التي تنتهي بصوت صامت، والشاعر المبدع الذي يميل إلى انتقاء الألفاظ ذات المقاطع المفتوحة يزيد من قوة الوضوح في السلم الموسيقي الداخلي لنصّه الشعري، وبخاصة إذا تفاعلت المقاطع الواضحة وانسجمت مع القوافي في نهايات الأبيات الشعرية؛ لأن هذه المقاطع تمثل نقاط الارتكاز، وتنسق تنعيم الأبيات، إذا وفق الشاعر في أعماق حسّه في النقاط ذلك الانسجام والتوافق.⁴

وعطفا مع ما سبق، تؤدي المقاطع الصوتية دلالة واضحة في النص الشعري والمبنية على أساس الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر لحظة إنتاجه للنص، فمثلا في حالة السكينة وهدوء النفس يزيد استخدام الألفاظ ذات المقاطع الكثيرة؛ ذلك لأنه يكون قادرا على النطق بها دون عناء أو تعب، أما في حالة اضطراب النفس وتموجها وقلقها، يزيد استخدام الألفاظ ذات المقاطع القليلة؛ ذلك لأنه غير قادر على ذلك، وهذا يشكل ركيزة أساسية في انخراط الشاعر بالأوزان المناسبة لحالته النفسية، وإن لم يكن في الحقيقة منتبها لهذه الفكرة. أي أن الشاعر يستطيع أن يكشف جوانب نفسيته وحالته الشعورية أثناء إنتاج النص الشعري، وذلك من خلال ترتيب المقاطع في الكلمات وتتابعها وفق نهج معين.

¹ النوري، محمد جواد: علم الأصوات العربية. ص249.

² شاهين، توفيق محمد: علم اللغة العام. ط1. القاهرة: دار التضامن. 1980. ص109.

³ عمر، أحمد مختار: دراسة الصوت اللغوي. ص280.

⁴ ينظر: البريسم، قاسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري. ط1. دار الكنوز العربية. 2000. ص48.

الفصل الثاني

الإيحاء الدلالي للصوت اللغوي في الشعر الوطني لدى الشاعر إبراهيم طوقان

المبحث الأول: الإيحاء الدلالي للصوامت في الشعر الوطني

المبحث الثاني: الإيحاء الدلالي للحركات الطويلة

المبحث الثالث: الإيحاء الدلالي للمقاطع الصوتية

المبحث الرابع: خصائص النسيج المقطعي في الشعر الوطني

الفصل الثاني

الإيحاء الدلالي للصوت اللغوي في الشعر الوطني لدى الشاعر إبراهيم طوقان

يهدف الفصل الثاني إلى تحليل نماذج من قصائد إبراهيم طوقان الوطنية والسياسية، تحليلًا صوتيًا دلاليًا، ويعود سبب انتقاء هذه النماذج؛ إلى أن الشاعر عايش بداية مؤامرة تمزيق وطنه، فكتب في قصائده الوطنية والسياسية تاريخ وطنه وقضيته، ووثق الحدث السياسي الذي طرأ على وطنه حينذاك، بكل ما أوتي من إمكانات إبداعية في ميدان نظم الشعر.

ويعد شعره، في تلك الفترة، من أصدق ما نظمته، وأخلصه لوطنه ولقضيته، فقد كان شعره، في هذا الجانب، مرآة ناطقة تعكس حال وطنه، وأداة يعبر بها عما يعانیه أبناء هذا الوطن، لأنه نابع من تجربة حقيقية عايشها الشاعر، " فالشاعر يعي العالم وعيا جمالياً ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً"¹، وهذا يعني، أن الشعر إذا كان تجربة، فالكلام تجلّ لتلك التجربة، وتلك العواطف والأحاسيس التي تتملك الشاعر.

ولذلك أبدع طوقان في رسم الواقع، فقد جاء شعره صرخات مدوية، مجلجلة تحفز الهمم، وتثير مشاعر الرّوح الأبية في نفوس أبناء شعبه، وبذلك يكون طوقان قد سجّل آلام شعبه، وما مرّ به من مصاعب، وآماله التي يطمح إليها، فشعره ذات طابع فلسطيني خاص، ختمته أحوال البلاد الكئيبة بطابعها.

من هنا كان لا بدّ من تقديم هذه الدراسة التطبيقية؛ للتعرف إلى مدى نجاح شعر طوقان، في توظيف الأصوات اللغوية المكونة لألفاظ الأبيات الشعرية للغرض والمعنى الذي يصبو إلى إيصاله، وهل شكّل الصوت في شعره دوراً لافتاً في توجيه المعنى نحو دلالة معينة؟

وتقتضي الدراسة، عند تحليل النموذج الشعري تحليلًا صوتيًا دلاليًا، بالاستعانة بالجدول الإحصائية، إحصاء لعناصره الصوتية: الأصوات اللغوية، والمقاطع الصوتية، وإبراز ما قد تحمله هذه الأصوات والمقاطع الصوتية من دلالات مختلفة، ومدى إيحاءها بالمعنى، وبالانفعالات والمشاعر التي سيطرت على الشاعر لحظة نظم القصيدة.

¹ رومية، وهب أحمد: شعرنا القديم والنقد الجديد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1996. ص 25.

المبحث الأول

الإيحاء الدلالي للصّوامت

تعدّ الصّوامت من العوامل المهمة، في الكشف عن قدرة الشّاعر، في التعبير عن واقعه وتجاربه، التي يمرّ بها؛ وذلك من خلال ملاحظة كثرة الصّوامت أو قلّتها والتركيز على مدى تكرار بعض الصّوامت، أو عدم تكرار بعضها الآخر بشكل لافت في النّص، ومدى انعكاس ذلك على المعنى الذي يحمله النّص؛ لأنّ للصّوامت وظيفة دلالية قادرة على حمل المعنى و الإيحاء به، فتكرار بعض الصّوامت " يُكسب الشطر لونا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتُقبل عليه... ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن، فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا"¹.

والسّبب في ذلك يعود إلى، ما تحمله هذه الصّوامت من إيحاءات " ترتبط بصفاتهما العامة: كالجهر والشدة و... أو تتبع من صفاتها الخاصّة التي تتميز بها مجموعة صغيرة من الأصوات: كأصوات الإطباق والتفشي و..."²، فهناك ارتباط وثيق بين الصامت ولامحه التي تميّزه من غيره من الصّوامت، ليكسبه هذا التميّز القيمة الإيحائية الدلالية، وكذلك القيمة الموسيقية، التي تؤثر في بناء القصيدة، ورسم الشعر؛ فلغة النّص الشعري، في كل تجلياتها، تنبض بالدلالات التي يستنطقها المتلقي بالنظرة الدقيقة والتحليل المنطقي؛ لأنّ اللغة، في الشعر، ليست ألفاظا لها دلالة ثابتة جامدة، ولكنها لغة انفعال مرنة، ولذلك تتحول اللغة، في الشعر، من مجرد لغة إخبارية، يستعملها الإنسان، في توصيل المعلومات، إلى لغة إشارية جمالية تفيض بالدلالات الموحية، والموسيقى الإيقاعية المؤثرة؛ لتعبّر عما يجول في خاطر الشّاعر، وما يمرّ به من انفعالات؛ لأنّ الانفعالات المتجددة تجعله يستخدم اللغة استخداما مبتكرا، لتتحول بعدها العلاقة بين الصوت و المعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة وتظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة³.

¹ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 39.

² سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ط1. سوريا: دار الحوار. 1983. ص36.

³ ياكوبسن رومان: قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. ط1. المغرب: دار توبقال للنشر. 1988. ص54.

وسيتم عرض بعض نماذج الشعر الوطني و السياسي عند إبراهيم طوقان؛ لإبانة مدى نجاح الشاعر في رصف قصائده بصوامت ذات بعد دلالي بارز، وقدرتها على حمل المعنى العميق، الذي يحاول الشاعر التعبير عنه، وأبرز ملامح هذه الصوامت التمييزية التي تقوي المعنى وتؤكدده.

1- الجهر والهمس (Voiced and Voiceless)

تؤثر الحالة النفسية للشاعر، على طبيعة اللغة التي تساعد في ولادة نصوص شعرية لها خصوصيتها الصوتية؛ لأن الشاعر يعكس هذه الحالة من خلال الأصوات المكونة لهذه النصوص؛ فيزيد من استخدام أصوات بعينها في نصّه الشعري بشكل لافت؛ ليخدم المعنى الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، والشاعر عندما يوظف الأصوات المجهورة أو المهموسة، التي تعتمد على تذبذب الوترين الصوتيين عند النطق بها، أو عدم تذبذبهما، فإنه يوظفها بطريقة تعكس العاطفة المسيطرة عليه حينذاك، وتبرز المعنى الذي يريد التعبير عنه. وهذا ما يؤمل تعقبه في نماذج من نصوص الشاعر؛ لإيضاح العلاقة بين نسبة شيوخ أصوات ملمحي - الجهر والهمس - والمعنى الذي حاول الشاعر التعبير عنه، وإيصاله للمتلقي بطريقة فنية مبدعة.

ولتوضيح ذلك - على سبيل التمثيل لا الحصر - اختيرت أبيات " الساعة الثالثة " من قصيدته الخالدة (الثلاثاء الحمراء)¹، التي تعدّ، "درّة لأمعة في ديوان الشعر العربي الحديث... حيث تتوهج فيها عظمة الإنسان، ونبله وتفانيه من أجل المثل الوطنية الحقّة، والجود، في سبيلها، بالنفس، أقصى غاية الجود"²، إذ يقول فيها:

¹ كتبت هذه القصيدة بعد إعدام شهداء الثلاثاء الحمراء، في 17 حزيران 1930 م، بعشرة أيام من تنفيذ الإعدام، وقد هيجت هذه الحادثة مشاعر العرب وملأت صدورهم حماسة، فثار الشباب، وكانت النتيجة هذه القصيدة التي تألفت من (75) بيتاً، مكونة من مقدمة وثلاثة أقسام سميت بالساعات الثلاث وخاتمة. وقد ألقاها الشاعر في مدرسة النجاح حينذاك طوقان، إبراهيم: الديوان. ص43.

² محمود، حسني: شعر المقاومة الفلسطينية: دوره وواقعه في عهد الانتداب. ج1. ص85.

مجزوء الكامل

أنا ساعة القلب الكبير	أنا ساعة الرجل الصبور
ية في الخطير من الأمور	رمز الثبات إلى النها
ء الموت من صم الصخور	بطلي أشد على لقا
فأعجب لموت في سرور	جذلان ¹ يرتقب الردى
كفين) في يوم النشور	يلقى الإله (مخضب الـ
ب وديعتي ملء الصدور	صبر الشباب على المصا
د بشر يوم من تطير	أنذرت أعداء البلا
ء) وجنة الملك القدير	قسما بروحك يا (عطا
كي الليث بالدمع الغير	وصغارك الأشبال تبـ
دى غير صبار جسور	ما أنقذ الوطن المقـ

الأبيات الشعرية بالكتابة الصوتية، مع تحديد مقاطعها

ʔa \ naa \ saa \ ca \ tur \ ra \ du
 \ li \ a \ buu \ rii

ʔa \ naa \ saa \ ca \ tul \ qal \ bil
 \ ka \ bii \ rii

ram \ zuθ \ θa \ baa \ ti \ ʔi \
 lan \ ni \ haa

ya \ ti \ fil \ ka \ tii \ ri \ mi \
 nal \ ʔu \ muu \ rii

ba \ ta \ lii \ ʔa \ v ad \ du \ ca
 \ laa \ li \ qaa

ʔil \ maw \ ti \ min \ s am \ mi s
 \ s u \ xuu \ rii

ʔa δ \ laa \ nu \ yar \ ta \ qi \
 bur \ ra \ daa

fac \ ʔab \ li \ maw \ tin \ fii \
 su \ ruu \ rii

yal \ qal \ ʔi \ laa \ ha \ mu \ xa
 d \ d a \ bal

kaf \ fay \ ni \ fii \ yaw \ min \
 nu \ v uu \ rii

s ab \ ru v s \ v a \ baa \ bi \ ca \
 lal \ mu \ s aa

bi \ wa \ dii \ ca \ tii \ mil \ ʔu s
 \ s u \ duu \ rii

¹ من جذل، بمعنى فرحان.

ʔan \ ʔar \ tu \ ʔac \ daa \ ʔal
\ bi \ laa

di \ bi^v \ sar \ ri \ yaw \ min \
mus \ ta \ t^t.ii \ rii

qa \ sa \ man \ bi \ ruu \ hi \ ka
\ yaa \ ca \ t^t.aa

ʔu \ wa \ ʔan \ na \ til \ mul \ kil \
qa \ dii \ rii

wa \ si \ ʔaa \ ri \ kil \ ʔa^v \ baa \
li \ tab

kil \ lay \ ʔa \ bid \ dam \ cil \
ʔa \ zii \ rii

maa \ ʔan \ qa \ ʔal \ wa \ t^t.a \
nal \ mu \ fad

daa \ ʔay \ ru \ ʔab \ baa \ rin
\ ʔa \ suu \ rii

يصور الشاعر في هذه الأبيات، ذلك " اليوم القاني المخضب بالدماء، أروع تصوير، ويسجل، في سفر الشعر الوطني الخالد، مصرع أولئك الشهداء فتكون (الثلاثاء الحمراء) تلك القصيدة الخالدة بعقب القومية المتوثبة المضمخة بعطرها"¹، وبهذا وثق الشاعر الساعات الثلاثة، التي سبقت إعدام الشبان الثلاثة، بتصوير آخر أنفاس مشاعرهم وأحاسيسهم، بتلك اللغة القوية ذات الجرس العالي، التي تجلّت فيها الأصوات المجهورة بصورة لافتة؛ نفذ، من خلالها، إلى التعبير عن معان القوة، والشدة النابعة من اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق بهذه الأصوات. وقد اتضح بعد إحصاء الأصوات في الأبيات الشعرية للساعة الأولى والثانية والثالثة، أن عدد الأصوات المجهورة يأخذ في التزايد ساعة بعد ساعة؛ وقد يكون السبب في ذلك، له علاقة بحالة اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازاً منتظماً عند النطق بالأصوات المجهورة، التي تُشابه حالة الإعدام المنتظمة في ساعاتها الثلاث، بحق الشبان الثلاثة (فؤاد حجازي، ومحمد مجوم، وعطا الزير)، ومن شأن هذا الحضور اللافت للأصوات المجهورة أن يعمق معاني الصبر والقوة والصلابة في النفس، قبيل مواجهة الموت، حيث يزداد عمق هذه المعاني ساعة بعد ساعة، حتى تصل إلى ذروتها، في هذه الساعة- الساعة الثالثة، حيث وصل عدد الأصوات المجهورة والمهموسة في أبياتها (236) مرة، من مجموع الأصوات الصامتة، وقد توزعت على النحو الآتي:

¹ الملثم. البديوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان. ط1. عمان. المطبة الوطنية ومكباتها. 1960. ص39.

ترتيب الصوامت المجهورة والمهموسة ترتيبا تنازليا في " الساعة الثالثة " من قصيدة " الثلاثاء الحمراء "					
الصوامت المهموسة			الصوامت المجهورة		
النسبة	التكرار	الصامت	النسبة	التكرار	الصامت
%4.8	12	ت	%12.8	32	ل
%4.4	11	ص	%10.4	26	ر
%2.8	7	ق	%8	20	ب
%2.4	6	س	%7.6	19	م
%2.4	6	ش	%7.6	19	ن
%2.4	6	ف	%4.4	11	د
%2.4	6	ك	%3.6	9	ع
%2	5	ط	%3.6	9	ي
%1.2	3	ث	%3.2	8	و
%1.2	3	خ	%2	5	ج
%0.8	2	هـ	%1.2	3	ذ
%0.4	1	ح	%1.2	3	ز
%27.2	68	المجموع	%0.8	2	ض
الصامت اللامجهور واللامهموس			%0.8	2	غ
%5.6	14	ء	%67.2	168	المجموع

يتبين، من خلال هذا الجدول، الذي يُظهر نسبة الأصوات المجهورة والمهموسة في

الأبيات (الساعة الثالثة) من قصيدة "الثلاثاء الحمراء"، ما يأتي:

- ورود الأصوات المجهورة في المرتبة الأولى، في الجدول السابق، من حيث عدد مرات تكرارها البالغة (168)، ونسبتها في ذلك بلغت (%67.2).

• تليها، الأصوات المهموسة، وعدد مرات تكرارها (68) مرة، ونسبتها في ذلك بلغت (27.2%).

• يليها، صامت الهمزة، الذي يوصف بالصامت اللام مجهور واللام مهموس، وعدد مرات تكراره (14) مرة، ونسبته في ذلك (5.6%).

يلاحظ مما سبق، تفوق نسبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، وقد يعود السبب في ذلك؛ إلى تفوق عدد الأصوات المجهورة وقد كان أكثر الأصوات المجهورة تكرارا هو صوت اللام، الذي تكرر (32) مرة، وهو صوت يحدث بسبب تحفز أعضاء النطق في إنتاجه، حيث " يتصل طرف اللسان باللثة خلف الأسنان العليا، عند النطق به، حيث تنشأ عقبة في وسط الفم، تمنع الهواء من المرور، إلّا من خلال منفذ يسمح للهواء بالانسياب من أحد جانبي الفم أو كليهما"¹، حيث إن هذا الوضع الذي يتخذه اللسان أثناء النطق به، يمنح الصوت وضوحا سمعيا لافتا، يحمل معه دلالة القوة والثبات والتماسك التي يتصف بها عطا الزير.

وتعدّ اللام من الأصوات المائعة الرتانة، مما يجعلها توحى " بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والإصاق"²، التي تتسجم مع الدلالة التي تحملها هذه الأبيات وتؤكدّها، فتلاحم هؤلاء الشبان ومواجهتهم للعدو فيه نوع من التماسك والإصاق. أما امتداد صوت اللام واتصافه بالاستطالة، فيوحي بامتداد الزمن الذي يبثّ في قلب عطا الزير القوة والصلابة في مواجهة معاناة الموت المنتظر، الذي سيؤهله للقاء الإله.

ويأتي صوت الراء تاليا لصوت اللام في المرتبة، فقد تكرر (26) مرة، في كلمات (الكبير، الصخور، سرور، نشور، صدور، مستطير، جسور...)، وهو صوت ينتج عند " التقاء طرف اللسان وحافة الحنك، مما يلي الثنايا العليا، يتكرر في النطق بها، كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا يسيرا، مرتين أو ثلاثا،"³، والتكرار صفة ينفرد بها ولا يشاركه فيها

¹ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص241.

² عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها. ص79.

³ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص66.

صوتاً آخر سواه، وقد أراد الشاعر من خلال تكراره لهذا الصوت أن يكرر المعاني التي حرص على إيرادها، بهدف التأكيد عليها.

ولعل هذا التكتيف لصوت الراء، قد قصد منه الشاعر الاستدلال والاستعانة بسعة القدرة الإلهية وتكرار بثّ الصبر وقدرة التحمل والشجاعة في نفس عطا الزير، الذي تحمّل وكابد مشاق ظلم العدو وصعوبة رؤية رفيقيه يُعدمان أمامه في اليوم ذاته، وذلك كله في سبيل الدفاع عن الوطن، فـ (الصبور والكبير والقدير والجسور والسرور...) لا يكون إلا الله، فالصبر من عند الله، وسعة الصدر والتحمل لا تكون إلا بمشيئة الله، والشجاعة يبثها الله عزّ وجل في نفوس عباده متى أراد.

ولمّا كان صوت الراء يتمتع بالتكرارية، إضافة إلى مجموعة من الصفات كالجهر، وقبول التفخيم والترقيق، وتوسطه بين الانفجار والاحتكاك، إضافة إلى كونه صامتاً مائعاً رناناً، فإن هذا يضعه في حيز الأصوات القويّة؛ الأمر الذي أدى إلى تكراره بشكل لافت في هذه الأبيات؛ لبيّن ما يتمتع به هذا الصوت من الوضوح السمعي العالي، إذ يعدّ " من أوضح الأصوات الساكنة في السمع"¹، أما كونه من الأصوات الاستمرارية فقد أكسبه هذا استمراراً في ذكر سعة رحمة الله بوضوح جلي دون خوف أو رهبة، والتأكيد على استمرار التحدي للعدو، وتكرار التزامه بنهج الله والتخلي بصفاته بكل قوة وإرادة.

ويضفي تكرار صوت الراء في كلمة (السرور) بالانسجام والتآلف داخل تراكيبيها، إذ جسدت هذه الكلمة " مشاعر إنسانية مبهجة لا تخلو من رقة الراء ونضارتها وحلاوتها"²؛ ليؤكد الشاعر أن ترقّب الموت ولقائه يكون في فرح وسرور، وفي تكرار ذلك عزاءه؛ إذ يخفف حدّة الجوّ المشحون بالتوتر بعامة، وحدّة وطأة الموت في نفس عطا بخاصة، فيكنتم ألمه ووجعه في صدره. وكأنه يكسر الحزن الباطني الدفين ببعض الفرح والسرور.

¹ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 66.

² عباس، حسن: خصائص الحروف ومعانيها. ص 89.

وقد اختار الشاعر صوت الراء، رويًا للقصيدة، إذ يشكّل الأساس الذي تقوم عليه القصيدة ومركز القيمة الصوتية لأبياتها، فـ " الشاعر الحاذق يوظف في قوافيه بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة وبصورتها الفنية؛ فيعتمد إلى صوت يكرره، مصورًا به اللوحة والحركة المطلوبين...، إضافةً إلى أنه؛ أي صوت الراء، صوت ذو ذبذبة قوية ثقيلة تُحقق للنص جانبًا جماليًا، وموسيقيا له وقعه الخاص في نفس المتلقي"¹

وقد منح مجيء صوت الراء مردوفا بضمة أو كسرة طويلتين، في هذه الأبيات، كما في (السرور، الكبير، الأمور، القدير...) حرية أكبر للشاعر للتعبير عما يريد؛ بسبب كونهما حركتين يمتدّ الصوت معهما؛ حيث ساعده على هذه المعاقبة بين هاتين الحركتين الطويلتين، أنهما " حركتان ضيقتان (Close Vowels)، ينتجان عندما يكون الانفتاح في الفم ضيقًا واللسان مرفوعًا نحو الجزء الأمامي أو الخلفي من الفم"².

أما ورود الكسرة الطويلة بعد الراء؛ فمن شأنها أن تعبّر عن " الانفعال المؤثر في البواطن"³؛ أي أنها تعبّر عما يختلج في صدر عطا ونفسه من مشاعر وانفعالات، فحالة تكتّل اللسان في المنطقة الأمامية من الفم عند النطق بالكسرة الطويلة، واتخاذ الشفتين وضع الانكسار مع التراجع إلى الخلف⁴، يوحيان بانفعال و حزن عطا؛ لما أصاب رفيقيه من جهة، وما أصاب بلاده من جهة أخرى. أما وقوع هذه الراء بين حركتين طويلتين؛ فيبرز تكرارها، ويعطيها استمرارًا أكثر، وكثافة موسيقية أغزر.

ويلي صوتُ الباء صوتي اللام والراء في التكرار، حيث تكرر (20) مرة في الأبيات، وهو " صوت ينتج عندما تقفل الشفتان إقفالا تاما أمام تيار الهواء الصاعد من الرئتين، ويصاحب ذلك رفع الحنك اللين (Soft Palate)، حتى لا يخرج الهواء من التجويف الأنفي " ⁵ وهذه

¹ الضالع، محمد صالح: الأسلوبية الصوتية. القاهرة: دار غريب. 2002. ص28.

² النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص248.

³ علي، أسعد أحمد: تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي. دمشق. دار السؤال للطباعة والنشر. ط3. 1985. ص 64.

⁴ الأنطاكي، محمد: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها. ج1. ص35.

⁵ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص231

الطبيعة النطقية توحى بدلالة القوة والصلابة، التي تتسجم مع ما يحمله النص؛ لأن مواجهة الموت، والثبات أمامه، يحتاجان إلى قوة كالقوة التي تحلى بها عطا وصلابته وثباته في الخطير من الأمور. وهل هناك أخطر من الموت!

وقد ساعد على إبراز قيمة صوت الباء في هذه الأبيات، مجاورته لأصوات قوية مفخمة تفخيما كليا كما في (صبور، مخضّب، مصاب، بطلي، صبار..)، أو مفخمة تفخيما جزئيا، كما في (القلب، يرتقب،...)؛ التي زادت في إيحائه على الصلابة والغلظة.

يلي صوت الباء، صوتا الميم والنون، إذ تكرر في هذه الأبيات (19) مرة بالتساوي؛ وقد يكون لتكرارهما دلالة تعبر عن موضوع القصيدة، وغرضها، فهما الأقدر على الدلالة على "القطع والإصرار على العزيمة"¹؛ لأن في صوت الميم انطباقا للشفتين وانقطاعا لمرور الهواء في الفم، وفي صوت النون قطع للمجرى الهواء نتيجة انخفاض الطبقة، ليندفع الهواء في كلا الصوتين باتجاه الأنف، وبذلك يعدّ هذان الصوتان أشد تمثيلا ودلالة على الإصرار على العزيمة التي تحتاج إلى صبر وقوة تحمل لإنقاذ الوطن.

أضف إلى ذلك، أن هذين الصامتين، يمتازان بالأنفية أو الغنة (Nasality)، وهو "ملمح يمنح الصوتين قوة"²، يجعلهما يوحيان "بالالتزام ومكابدة الأمر"³، وهذا الإيحاء بلا شك، يؤكد مدى التزام وثبات (عطا) أمام الموت، وضرورة التماسك والتلاحم بين أبناء الوطن لمواجهة للعدو، وهذا فيه من المكابدة والمشقة ما فيه. كما أنه يُستَمُّ من مخرجهما الأنفي، ما تحمله هذه الأبيات من العزة والأنفة والشموخ والكبرياء.

¹ العقاد، عباس محمود: أشتات مجتمعات في اللغة والأدب. القاهرة: دار المعارف. 1970. ص46.

² القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب: الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة. ص131.

³ عبدالله، محمد فريد: الصوت اللغوي ودلالته في القرآن الكريم. ط1. بيروت: دار الهلال. 2008. ص139.

كما تمنح غنّتهما القوية أبيات القصيدة، إيقاعاً شجياً عذبا مؤثرا في نفس المتلقي¹، فهو إيقاع ترتاح لسماعه الأذن، وكأنها تشي بتطريب لا يزول، تملأ به ذات الشاعر؛ لتخفف عنه حدة الموت والحزن الكامن في صدره ومواجهته للموت بقوة وشجاعة وثبات. وبهذا فقد عكس صوتا الميم والنون، ما في نفس الشاعر من حزن و كَمَد و أَسَى، مثل: (الموت، المصاب، الدمع، النهاية...) الناجمة عما يميّزهما من غنة، ورنين (مائع)، ووضوح سمعي عالٍ.

كما أكسب نصفا الحركة (الياء والواو)، اللذين تكررا (10) مرات، و(8) مرات على التوالي، في هذه الأبيات، وضوحا سمعيا عاليا، ساعد في منح الشاعر حرية أكبر للتعبير عما يريده؛ لما " يمتازان به من انفتاح كبير جدا، يقربهما من الحركات حيث الانفتاح التام"².

أما تكرار صوت الدال الانفجاري المجهور (11) مرة، وصوت العين الحلقي المجهور (9) مرات، فقد أضافا وقعا قويا شديدا؛ لأن صوت الدال " للتصلّب"³، وصوت العين يدل على " العنف والقوة"⁴، وبهذا فهما ملائمان للتعبير عن الأحداث الشديدة التي توحى بالقوة والصلابة التي تجعل المتلقي يشعر بعمق العنف الذي يمارسه الأعداء بحقّ الشبان الفلسطينيين، ومدى الوجد والحزن والألم الذين يخلفه هذا العنف، كما هو الحال في (أعداء، الدمع، وديعتي..).

يلاحظ مما سبق، أن أكثر الأصوات تكرارا في هذه الأبيات هي - اللام والراء والميم والنون-، دون غيرها من الأصوات المجهورة، وقد يعود السبب في ذلك؛ إلى أنها أصوات تتمتع بوضوح سمعي لافت⁵. ولا بدّ لهذا الوضوح السمعي أن يظهر في المواقف التي تتطلب ضمان إسماع الآخرين ما يقال بوضوح وجلاء، يكون وراءها درجة عالية من الثقة في النفس، والإيمان القوي، كما حصل مع عطا الزير، حين كابد مشاق انتظار الموت بصبر وتحمل

¹ ينظر: الحصونة، حسين مجيد رستم: *الدلالة الصوتية في نونية ابن زيدون مقارنة في ضوء منهج النقد الصوتي*. مجلة كلية التربية. بغداد: جامعة بغداد. مج 2. 2010. ص11.

² البكوش، الطيب: *التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث*. ط3. تونس: المطبعة العربية. 1992. ص41.

³ العلايلي، عبد الله: *مقدمة لدرس لغة العرب*، وكيف نضع المعجم الجديد. ص 210.

⁴ مفتاح، محمد: *تحليل الخطاب الشعري " استراتيجيات التناس "*. ص202.

⁵ النوري، محمد جواد: *علم الأصوات العربية*. ص235.

وتمسك بالله، حيث أراد الشاعر من ذلك كله، أن يثير في نفوس أبناء شعبه مشاعر التقوى، والسرور، والفرح في لقاء الله تعالى، والموت في سبيل الوطن، كي لا يهابوا الموت؛ لأنه موت مرتبط بالوطن والتضحية، فتحدّث الشاعر بنبرة واضحة جهورة صلبة؛ ليبوح بكلماته التي تعبّر عن الصبر والثبات والعطاء في سبيل الوطن، ليضمن وصول كلماته بفهم ووضوح عاليين.

ويتبين أن شيوع هذه الأصوات؛ أي المجهورة، بهذه النسب، جاءت لتؤكد حقيقة ما يواجه أبناء الوطن، وما سيواجهون من مصائب وانتهاكات يمكن أن تمارس ضدّهم. وضرورة التمسك بالصبر، والقوة، والتحمل؛ للحفاظ على أرضهم، وضرورة التضحية؛ لنيل التحرر والحرية. ومما لا شكّ فيه، أن اعتماد النصّ الشعري على هذه الأصوات دون غيرها، قد جاء ملائماً لطبيعة الموضوع والمعاني التي أراد الشاعر التعبير عنها. وكأنّ في الجهر العالي الذي تتسم به هذه الأصوات، تكمن صيحة الشاعر المدوّية في وجه العدو وانتهاكاته لحقوق أبناء الوطن.

ولم يقف الشاعر عند توظيف الأصوات المجهورة، التي حملت دلالة القوة والصلابة والثبات في هذا الغرض الشعري فحسب، بل وظّف الأصوات المهموسة كذلك؛ لإبراز دلالة محددة في النصّ الشعري، وإن كان هذا التوظيف بصورة أقل؛ لما توحىه من معان داخل النصّ الشعري؛ فأوضاع البلاد حينذاك لم تكن كما يجب، وحياة الناس لم تعد كما كانت، فقد غاب الأمان، والطمأنينة، والهدوء، والتفائل... وبدأت الدول القويّة تسيطر على كل شيء، وتسلب الناس حقوقهم، حتى البسيط منها، لذلك عوضت هذه الأصوات القليلة ما يُسلب من قلوب أبناء الشعب؛ فبثت بعض الطمأنينة والسيكنة والراحة في نفوس الناس، في وقت الحاجة الماسّة إليها، وقد حتّ الشاعر من خلال توظيفها على التفائل والأمل اللذين انتزعا في تلك الفترة من قلوبهم، بل من حياتهم كلها. فزادت هذه الكلمات الثّقة بقدرة الإنسان على النّضال والتّحدي لأجل الوطن.

وكانت أكثر الأصوات المهموسة شيوعاً وانتشاراً في هذه الأبيات، تتمثل في صوت النّاء الذي تكرر (12) مرة؛ ليوحى بانفجاره، ما يكمن في نفس الشاعر من حزن وألم حبيسين، فهو

صوت "تضطر معه لإخراج الهواء كأنه آهة حبيسة ذبيحة"¹ يبرزه الشاعر بقوله (الموت، يرتقب، مستطير، أذرت، تبكي)، وكلها كلمات توحى بألم، ووجع الموت صبرا.

ويلي صوت التاء، صوت الصاد الذي تكرر (11) مرة؛ ليعبر عما تحمله خصائصه الصوتية من شدة وصلابة وقوة وحبس، وهذا يتوافق و العاطفة المسيطرة على نفس الشاعر في هذا الغرض؛ حيث أورد لفظة (الصبور والصبّار والصخور...) وكلها تحمل معنى الصلابة والقوة والحبس.

أما بقية الأصوات المهموسة وهي: القاف التي تكررت (7) مرات، و(السين، والشين، والفاء، والكاف) التي تكررت كل منها (6) مرات بالتساوي، والطاء التي تكررت (5) مرات، و(الثاء، والحاء) اللذين تكررا (3) مرات لكل منهما بالتساوي، و الهاء التي تكررت مرتين، والحاء التي تكررت مرة واحدة، فقد ازدادت قوة، بأصوات تجاورها تتسم بملامح القوة؛ ومنها مجاورة هذه الأصوات للحركات الطويلة التي تتمتع بقوتها ووضوحها السمعي، فتزيد مجاورتها لهذه الأصوات المهموسة من وضوحها وقوتها، كما هو الحال، نحو: (لقاء، النشور، مستطير، تبكي)، ومجاورتها للام التي تتمتع بالجانبية، كما في (لقاء، الإله...)، والراء التي تتمتع بالتكرارية، كما في (سرور، يرتقب...)، والميم و النون اللتان تتمتعان بالغنة، كما في (صمّ، مخضّب... و (النهائية، الكفين، الوطن...)) على التوالي، والباء التي تتمتع بالانفجار والقوة والحزم، كما في (صبور، صبار، بطلي، تبكي...).

ويمكن الاستدلال، من خلال النسب الواردة في الجدول، أن طوقان، في توظيفه للأصوات المهموسة، قد وظّف أكثر الأصوات قوة، وأقدرها على التعبير عما يختلجه من مشاعر، بصورة عفوية؛ أي دون علم أو دراية، أما الأصوات المهموسة الضعيفة، فقد دعمها بأصوات قوية؛ وقد يعود هذا إلى طبيعة الموضوع الذي سيطر على نفس الشاعر وقت الكتابة.

وقد حملت هذه الأصوات؛ أي المهموسة، بعض الألم والأنين بهمس، وهذا ناتج عن حالة الحزن والألم التي كان الشاعر يعانيتها، فالتكرار لهذه الأصوات بعامة، أوحى بموسيقية

¹ عيد، رجاء: التجديد في الشعر العربي. الإسكندرية: منشأة المعارف. 1987. ص10

معينة، كما أنها أضافت ضربات إيقاعية تنبّه المتلقي إلى حالة الشاعر وما ألمّ به من حزن ووجع.

وعلى الرغم من الفرق في نسبة الشيوخ بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، وقرب عدد الصوامت بينهما، إلا أن قلة شيوخ الأصوات الأخيرة - بما تنبّه من رقة ونعومة- مقارنة مع الأصوات المجهورة، قد يعود إلى " أن الأصوات المهموسة تحتاج عند النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة؛ فالصوامت المهموسة مجهدّة للتنفس"¹؛ أي أنها تحتاج إلى جهد كبير للنطق بها، لذلك كثّف طوقان من توظيف الأصوات غير المجهدّة- المجهورة -، في بناء أبياته؛ لأن مجمل الشاعر والمعاني التي أراد التعبير عنها في هذا الغرض، لا تتحمل الجهود الكبيرة والمشقة والإجهاد عند نطقها، بل تحتاج إلى أقل جهد ممكن؛ ذلك أن التضحية بالروح وانتظار الموت بصلاية وقوة من جهة، والتحفيز على المقاومة والدفاع عن الأرض من جهة أخرى، كانا المحرك الأساسي وراء طريقة توظيفه للأصوات، وكلّ هذا لا يتوافق واختيار أصوات مجهدّة تُتعب الشاعر وتُرهبه عند نسج الشعر من خيوطها، لذلك كان لا بدّ أن يكون لموضوع شعره، والفكرة التي يقوم عليها، حضورهما (بصمتهما) في اختيار الأصوات الملائمة...

كما لا يغيب عن الأذهان، ما تُحدثه الأصوات المجهورة والمهموسة في إيضاح الحالات الشعورية التي يعيشها الشاعر، حيث تحمل في طياتها انفعالاتٍ ومشاعرٍ وأحاسيسٍ متنوعةٍ، تتشكّل المعنى وتوضحه، بما يتوافق ومواقف الحياة التي يسعى الشاعر إلى التعبير عنها، إذ يستطيع المتلقي الشعور بها والإحساس بما تنبّه من انفعالات ومعانٍ، ولا شكّ في أنّ لتناسب الأصوات المجهورة والمهموسة وتعالقهما، بُعدهما الإيقاعي الموسيقي في القصيدة الشعريّة؛ فالإيقاع الموسيقي " يتناسب في كثير من الأحوال مع الحالات الدلالية التي يطرحها النص"².

¹ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص39.

² مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النصّ الشعري. ص48.

أما صوت الهمزة الذي تكرر (14) مرة في هذه الأبيات، فيوحي انفجاره الحنجري الذي ينتج عندما "تُقفل الفتحة التي بين الوترين الصوتيين إقفالا تاما... ثم ينفرج الوتران الصوتيان"¹ بصعوبته النطقية التي تعبر عن مدى شدة الألم والضيق الذي بات يعتصر قلب الشاعر؛ نتيجة ما يلاقيه عطا من صبر وتحمل في لقاء الموت، كما هو الحال في الألفاظ: (لقاء، أشد، ملء،...).

ويمكن الاستنتاج، أن إبراهيم طوقان قد وُفق في نظم قصده التي احتوت على الأصوات المجهورة والمهموسة، والتي بدورها قد أسهمت في إبراز قيمة دلالية بلاغية أدت في تحديد المعنى وتوضيحه.

- تحليل مقطوعة " أيتها الحكومة"²، التي يقول فيها الشاعر:

المتقارب

عَلَامَ احْتِرَاسُكَ؟ لَا أَعْلَمُ..	وَفِيمَ احْتِشَادُكَ؟ لَا أَفْهَمُ..
وَهَلْ فِي فَلَسْطِينَ مَا تُرْهِيبُ	مِنْ سِوَى أَنَّهُ اجْتَمَعَ الْمَوْسِمُ:
جَوَادٌ بِرَاكِبِهِ عَاثِرٌ...	وَأَيُّنَ لَهُ الْفَارِسُ الْمُعْلَمُ؟
وَسَيِّفٌ بِحَامِلِهِ سَاخِرٌ..	وَأَيُّنَ لَهُ الْكَفُّ وَالْمِعْصَمُ؟
وَهَذَا بِتَهْدِيدِهِ يَدْعِي	وَذَاكَ بِتَنْذِيرِهِ يَزْعُمُ..
مَعَاذِيْلُ إِلَّا مِنَ الْعَنْعَنَاتِ	مَشَاغِيلُ عَنْ كُلِّ مَا يُكْرَمُ
مَظَاهِرُ، لَيْسَ بِهَا مَا يُخِيفُ	وَلَكِنَّمَا خَافَ مَنْ يَظْلَمُ..

¹ - النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص 231.

² - نشرت هذه المقطوعة عام 1935، حيث اعتاد الفلسطينيون الاحتفال في شهر نيسان (4) من كل عام بموسم النبي موسى، وكان الناس يحضرون إلى موقع الاحتفال بين القدس وأريحا من أنحاء فلسطين كلها، فكانت حكومة الانتداب تحشد قوى أمنية خشية وقوع اصطدام بين الجموع العربية واليهود

الأبيات الشعرية بالكتابة الصوتية، مع تحديد مقاطعها:

ca \ laa \ ma^h \ ti \ raa \ su \ ki? \
laa \ ʔac \ la \ muu..

wa \ fii \ ma^h \ ti \ s^vaa \ du \ ki? \
laa \ ʔaf \ ha \ muu..

wa \ hal \ fii \ fi \ las \ t^tii \ na \
maa \ tur \ hi \ bii

na \ si \ waa \ ʔan \ na \ hu^h \ ta
\ ma \ cal \ maw \ si \ muu:

ʔa \ waa \ dun \ bi \ raa \ ki \ bi \
hii \ caa \ ʔi \ run..

wa \ ʔay \ na \ la \ hul \ faa \ ri \
sul \ muc \ la \ muu?

wa \ say \ fun \ bi \ h^haa \ mi \ li \
hii \ sa \ xi \ run..

wa \ ʔay \ na \ la \ hol \ kaf \ fa \
wal \ mic \ s^sa \ muu

wa \ haa \ ʔ^ʔaa \ bi \ tah \ dii \ di
\ hii \ yad \ da \ cii

wa \ ʔ^ʔaa \ ka \ bi \ tan \ dii \ di \
hii \ yaz \ cu \ muu..

ma \ caa \ zii \ lu \ ʔ^ʔil \ laa \ mi \
nal \ can \ ca \ naa \ ti

ma \ s^vaa \ ʔ^ʔii \ lu \ can \ kul \ li
\ maa \ yuk \ ri \ muu

ma \ ʔ^ʔaa \ hi \ ru \ lay \ sa \ bi \
haa \ maa \ yu \ xii \ fu

wa \ laa \ kin \ na \ maa \ xaa \ fa
\ man \ ya^ʔ \ li \ muu

يتضح بعد إحصاء أصوات هذه الأبيات، أن عدد الأصوات الصامتة فيها بلغ (196)

صوتا صامتا، وجاء توزيع الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة التي بلغ عددها (190)

صوتا من مجموع الأصوات الصامتة، مرتبة ترتيبا تنازليا، على النحو الآتي:

ترتيب الصوامت المجهورة والمهموسة ترتيبا تنازليا في مقطوعة " أيتها الحكومة "					
الصوامت المهموسة			الصوامت المجهورة		
النسبة	التكرار	الصامت	النسبة	التكرار	الصامت
%7.1	14	هـ	%12.2	24	ل
%5.1	10	ف	%12.2	24	م
%4.1	8	س	%9.2	18	ن
%4.1	8	ك	%6.1	12	ع
%3.6	7	ت	%6.1	12	و
%2.1	4	ش	%4.7	9	ي
%1.5	3	ح	%4.1	8	ر
%1.5	3	خ	%4.1	8	د
%0.5	1	ث	%3.6	7	ب
%0.5	1	ص	%1	2	ج
%0.5	1	ط	%1	2	ز
%30.6	60	المجموع	%1	2	ظ
الصامت اللامجهور واللامهموس			%0.5	1	غ
%3.1	6	ء	%0.5	1	ذ
			%66.3	130	المجموع

يتضح، من هذا الجدول، الذي يُبين نسبة الأصوات المجهورة والمهموسة في المقطوعة الشعرية " أيتها الحكومة"، ما يأتي:

- ورود الأصوات المجهورة في المرتبة الأولى، في الجدول السابق، من حيث عدد مرات تكرارها البالغة (130) مرة، ونسبتها (%66.3).

- تليها، الأصوات المهموسة، وعدد مرات تكرارها (60) مرة، ونسبتها(30.6%).
- يليها، صامت الهمزة، الذي يوصف بالصامت اللا مجهور واللا مهموس، وعدد مرات تكراره (6) مرات، ونسبته (3.1%).

يتبين، من النسب السابقة غلبة الأصوات المجهورة في هذه الأبيات، وكانت أكثر مجموعة هذه الأصوات تكررا هي أصوات (اللام والميم والنون)، التي تكررت (24، 24، 18) مرة على التوالي، وبلغت نسبتها (12.2%، 12.2%، 9.2%) على التوالي، وقد يكون، لكثرة تكرار هذه الأصوات دون غيرها في هذه المقطوعة الشعرية، كما في أبيات القصيدة السابقة، دلالتها، التي توائم مضمونها، وغرضها؛ وبالعودة إلى ملامح هذه المجموعة من الأصوات، يلاحظ أنها تنتمي إلى مجموعة " الأصوات المائعة أو الرنانة (Resonants \ Iquids، التي لا توصف بانفجار أو احتكاك؛ فالهواء في أثناء النطق بها يمرّ في مجراه، في الممر الصوتي، دون احتكاك، أو انحباس من أي نوع، إمّا لأن مجراه، في الفم يتجنب المرور بنقطة السّد، أو التضيق، كما في صوت (اللام)،... أو لأن الهواء يمرّ عبر الأنف، كما في صوتي(الميم والنون)"¹، ومن شأن هذا الوصف للطبيعة النطقية لهذه الأصوات، أن يوحي بحالة الجماهير، وهي في طريقها إلى موقع الاحتفال، إذ تمرّ دون إحداث أي انفجار أو احتكاك باليهود، ومما يؤكد هذه المعاني ما ورد في المقطوعة من كلمات، نحو:(معاذيل، مشاغيل، مظاهر...)، فهي تبدأ وتنتهي بصوت مائع، يوضّح انشغال العرب في ذلك الوقت بأمر بعيدة كل البعد عن إحداث أي مشاكل أو شغب مع اليهود وانحرافهم عن ذلك المسار.

ولا شكّ، في أن تضافر هذه المجموعة من الأصوات ذات الوضوح السمعي (Sonority)²، في هذه الأبيات، يسهم إسهاما مباشرا في إيصال الشّاعر لفكرته وإسماعها

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص43.

² الجبوري، محمد يحيى سالم: مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. ص104. يصل متوسط الذبذبات لصوت الميم (2319.5303) ذبذبة/ثانية، ولصوت اللام (2122.206) ذبذبة / ثانية، أما صوت النون، فيبلغ متوسط ذبذباته حوالي(1083.03) ذبذبة / ثانية، ينظر: الصغير، محمود فتح الله: الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية. ط1. الأردن: عالم الكتب الحديثة. 2008. ص227\143\101.

لحكومة الانتداب البريطاني، التي تحمل، في مضمونها، اللوم والعتاب؛ إذ يلومها على كثرة الاحتياطات التي تتخذها، والمجهود الذي تبذله؛ لحماية اليهود في حال التعرض لهم أو الهجوم عليهم؛ لأنها إجراءات لم يبقَ لها بعدَ استفحالِ التنازع بين العرب ميرر كبير. وبهذا يكون الشاعر قد نقل لحكومة الانتداب البريطاني حقيقة هذا التجمع وهذا الاحتفال، ووضّح لها شدة حرص الأمة على الاجتماع مرة بعد مرة، في هذا المكان، بعاطفة دينية، لتستمرّ بذلك شعلة الدين منقّدة في قلوبهم.

كما أن إنكار الشاعر، لاعتداء الجموع المحتشدة في موسم النبي موسى على اليهود، يتطلب وضوحاً سمعياً عالياً، تماماً كالوضوح الذي تتمتع به هذه الصوامت، إضافة إلى ما تتمتع به من صفات قوية تكمن فيها؛ كالغنة التي في (الميم والنون)، والوضوح والبيان الذي في (اللام).

ويمثّل هذا الوضوح السمعي الذي تتسم به هذه الصوامت، إضافة إلى امتداد النفس فيها، عنصراً مهماً، من العناصر التي تشكّل إيقاعاً موسيقياً متميزاً، للأبيات الشعرية، وهذا الإيقاع الكثيف يوحى بتلك النغمات الموسيقية التي تملأ الاحتفال، الناتجة من دقّ الطبول، والرقص بالسيوف عند ترديد الأهازيج الدينية والوطنية، وإقامة حلقات الدبكة الشعبية، التي يرافقها إطلاق الرصاص في الهواء، الذي يشكّل ذروة الحماسة والاحتفال ولا شكّ في أن وقوع صوت الميم، وهو أحد الأصوات (المائة \ الرنانة)، روياء، " يضيف على موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد مزيداً من الجمال والإيقاع"¹، وهذا يعني أن اختيار الشاعر لصوت الميم، روياء، قد زاد من جمال المقطوعة الشعرية وإيقاعها؛ لأن الروي في الشعر، يعدّ ركناً أساسياً في تكوين بنيته الإيقاعية؛ لما له من دور كبير في إبراز المعنى من جهة، وإظهار الموسيقى الجمالية للأبيات من جهة أخرى.²

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص44.

² هوميروس: الإلياذة: معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي. ترجمة: سليمان البستاني. بيروت: دار إحياء التراث العربي. 1970. ج1. ص87. و ينظر: يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص120.

أما انطباق الشفتين، أثناء نطق صوت الميم من جهة، ودلالته على " الانجماع " ¹ من جهة أخرى، فقد جعله أصلح الأصوات المجهورة؛ لإيحائه باجتماع أبناء الشعب الفلسطيني في هذا المقام، واحتفالهم به في كل عام.

وقد ساندت الأصوات المجهورة الأخرى، التي ورد تكرارها على النحو الآتي: صوت العين الحلقي الذي تكرر (12) مرة، ونصف الحركة (الواو والياء) المجهورين، اللذين تكرر (12)، (9) مرة على التوالي، وصوت الراء التكراري، وصوت الدال الانفجاري اللذين تكرر (8) مرات بالتساوي، وصوت الباء الانفجاري الذي تكرر (7) مرات، الأصوات السابقة في الدلالة، حيث أسهمت هذه الأصوات إلى جانب الأصوات السابقة، بالدلالة على الموقف الانفعالي الذي قيلت فيه هذه المقطوعة، فهذا التكرار للأصوات المجهورة، يعكس حالة الوضوح والجهر التي ساعدت الشاعر في إيانة فكرته والتعبير عنها بوضوح وجلاء.

أما الأصوات المهموسة، التي تتسم بالحسّ الخفي والسهولة التي يجري معها النفسُ عند النطق بها، فقد تكررت، في هذه الأبيات (60) مرة، وقد بلغت نسبتها حوالي (30.6%)، وكان أكثر الأصوات المهموسة وروداً هو صوت الهاء، الذي تكرر (14) مرة، وبنسبة (7.1%) تقريباً، وهو "صوت حنجري مهموس احتكاكي مرقق، يتخذ الفم الوضع الصالح لنطق حركة كالفتحة مثلاً، عند النطق به، ويمرّ الهواء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الوترين الصوتيين في الحنجرة" ²، محدثاً صوتاً ضعيفاً؛ " لما فيه من الضعف والخفاء" ³، لذلك يمكن وصف هذا الصوت بالهشّ، حيث ذهب الخليل إلى أنه " لم يكن في الحروف حرف أهش من الهاء؛ لأن الهاء نفس" ⁴، والهشّ " كلّ شيء فيه رخاوة" ⁵، فالهشّ بهذا المعنى يحمل دلالة الضعف، التي كانت تعاني منه البلاد في ذلك الوقت؛ نتيجة الخلافات القائمة بين الأحزاب

¹ العلايلي، عبد الله: مقدمة لدرس لغة العرب، وكيف نضع المعجم الجديد. القاهرة: المطبعة العصرية. 2003. ص211.

² النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص242.

³ ابن جني، أبو الفتح عثمان: سر صناعة الإعراب. ج1. ص64.

⁴ الفراهيدي، الخليل بن أحمد: العين. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. (د.م): دار ومكتبة الهلال. ج3. (د.ت).

ص355.

⁵ المصدر نفسه. ص343

الوطنية، وهذا ما أراد الشاعر أن يظهره لحكومة الانتداب البريطاني في هذه الأبيات، حيث لا يوجد في فلسطين ما يرهب اليهود؛ ذلك لأنه لا يوجد فارس معلم، يركب الخيل الأصيلة، ولا حامل سيف، صلب الكفّ والمعصم، فهم يتظاهرون بالتهديدات لا أكثر.

ويُلي صوتَ الهاء صوتُ الفاء الشفوي الأسنانِي، الذي تكرر (10) مرات، وبنسبة بلغت (5.1%) تقريباً، وهو "صوت احتكاكي مهموس، ينتج عند ملامسة الشفة السفلى للأسنان العليا التي تسمح لتيار الهوائي بالمرور، بين هذين العضوين"¹، محدثاً بعثرة للنفس لحظة خروجه ضعيفاً واهياً، ليدل على "التشتت والبعثرة والانتشار"²، الذي يلائم إجراءات حكومة الانتداب البريطاني التي تتخذها عند بدء موسم النبي موسى من كل عام، حيث تنتشر عناصرها وتكثفها في كل مكان؛ كي تحمي اليهود من أي اعتداء قد يتعرضون إليه، ولتعكس، في الوقت ذاته، مدى الضعف و الخوف الذي يسيطر عليهم.

وإذا كان صوت السين يعبر عن معنى "الحركة والطلب"³، فإن هذا الصوت الأسنانِي اللثوي الاحتكاكي الذي يتكون بارتفاع مقدمة اللسان تجاه اللثة العليا، عند النطق به، مع وجود منفذ ضيق، يتسرب منه تيار الهواء الصادر من الرئتين"⁴، يتكرر في المقطوعة الشعرية السابقة (8) مرات، وبنسبة بلغت (4.2%) تقريباً؛ ليوحى بتكراره على هذا النحو، بحركة أبناء الأمة، وسيرهم لأيام عدّة؛ للوصول إلى مقام النبي موسى مرورا بالقدس، وحركة عناصر حكومة الانتداب البريطاني؛ لتحمي اليهود مزامنة مع تجمع الأمة الإسلامية في مقام النبي موسى.

كما أن هذا الصوت، يمكن أن يدل على التنبيه والشدة، لكونه صوتاً صفيحياً⁵، مناسباً لغرض اللوم والعتاب، فالشاعر يلوم حكومة الانتداب البريطاني، ويعاتبها على كثرة احتراسها،

¹ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص239.

² عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها. ص134

³ الأرسوزي، زكي: العبقريّة العربية في لسانها. دمشق: دار اليقظة العربية. 1962. ص48.

⁴ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص236، 237.

⁵ المصدر نفسه. ص237.

وينبها إلى عدم الحاجة إلى هذه الاحتشادات والإجراءات كلها، فالسيف يسخر من حامله، والحواد يتعثر براكبه، وبالتالي لا شيء يدعو إلى هذا الخوف كله.

ويشارك صوت الكاف صوت السين في عدد مرات وروده في هذه الأبيات، حيث تكرر هو الآخر (8) مرات، وبنسبة (4.1%) تقريبا، ليوحى " بانفجاره بعد احتباس تيار الهواء، الصادر من الرئتين، خلف نقطة الالتقاء"¹، إلى ضيق نفس الشاعر وسخطه ضجره من حكومة الانتداب البريطاني؛ بسبب الأعمال المبالغ فيها، التي تقوم بها لحماية اليهود.

أما بقية الأصوات المهموسة، فقد وردت بنسب قليلة في الأبيات السابقة، على النحو الآتي: التاء (7) مرات، وبنسبة (3.6%) تقريبا، والشين (4) مرات، وبنسبة (2.1%) تقريبا، وورود الحاء والحاء (3) مرات، وبنسبة بلغت (1.5%) تقريبا، وورود صوت الثاء والصاد والطاء، مرة واحدة لكل منهما، وقد عبّرت، على قلتها، عن حالة الشاعر النفسية آنذاك التي تتوافق مع طبيعة الغرض الشعري، ألا وهو اللوم والعتاب.

إضافة إلى أن تعالق الأصوات المجهورة مع الأصوات المهموسة في هذه الأبيات، أسهم في تصوير عتاب الشاعر لحكومة الانتداب البريطاني ولومها المغلف بالسخرية، الذي ولّد شعور الحزن والألم الذي ألمّ بالشاعر؛ نتيجة ما حصل في بلاده من غياب الوحدة الوطنية بين أبناء الأحزاب المختلفة.

2- التفخيم والترقيق (Velarization and Palatalization)

يمنح ملمح التفخيم الصوت قوةً، مما يؤثر في المعنى؛ فيزيده قوةً وتفخيماً، وعلى عكس ذلك يكون ملمح الترقيق، الذي يتسم بالضعف، الذي يجعله ينسجم مع معاني الرقة والهدوء في النصوص.

¹ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات.. ص240.

ولمعرفة مدى فعالية هذين الملمحين في بيان المعنى الخاص والعام في القصائد الوطنية و السياسية عند طوقان، وإدراك الأثر الدلالي للأصوات التي تحمل أحد الملمحين في أبياتها الشعرية، سيتمّ تحليل قصيدة "مناهج"¹، كنموذج شعري يوضح المعنى الدلالي لهذه الأصوات، ويتنبأ الشاعر في هذه الأبيات بمجيء أيام شاقّة شديدة سيعيشها العرب، يزول فيها نعيمهم، كما يستشعر هول النكبة الفادحة التي أصابت فلسطين في شهر أيار، عام 1948م، فترك بعضهم الوطن المغصوب مكرهين. يقول الشاعر:

الوافر

تَشَيَّبُ لِهَوَالِهِ سَوْدُ النَّوَاصِي	أَمَامَكَ أَيُّهَا الْعَرَبِيُّ يَوْمٌ
بِغَيْرِ مَظَاهِرِ الْعَبَثِ الرَّخَاصِ	وَأَنْتَ كَمَا عَهْدَتِكَ لَا تُبَالِي
وَسَارَ حَدِيثُهُ بَيْنَ الْأَقَاصِي ²	مَصِيرُكَ بَاتَ يَلْمِسُهُ الْأَدَانِي
لِسَاكِنِهَا وَلَا ضَيْقُ الْخَصَاصِ ³	فَلَا رَحْبُ الْقُصُورِ غَدًا بِيَّاقِ
وَأَخْرُزُ نُوَاحِشِي وَأَقْتِنَاصِ	لَنَا خَصْمَانِ: ذُو حَوْلٍ وَطَوْلٍ
وإِذْ لَا لَنَا ذَاكَ التَّوَاصِي	تَوَاصَوْا بَيْنَهُمْ فَآتَى وَبَالَأِ
وَبِالْحُسْنَى تَنْقُذُ وَالرَّصَاصِ	مَنَاهَجٌ لِلْإِبَادَةِ وَاضِحَاتٌ

الأبيات الشعرية بالكتابة الصوتية، مع تحديد مقاطعها:

ʔa \ maa \ ma \ ka \ ʔay \ yu \
hal \ ca \ ra \ biy \ yu \ yaw \
mun

ta \ ṣii \ bu \ li \ haw \ li \ hii \
suu \ dun \ na \ waa \ ṣii

¹ قصيدة مناهج: هي قصيدة قالها طوقان في عام 1935، وفي هذه السنة تحديدا زادت أعداد الهجرة اليهودية إلى فلسطين وكان الشاعر أحسّ باقتراب الخطر... فاستطاع بذكائه قراءة واقعه الذي يعيشه قراءة عميقة، ليتنبأ بضياح فلسطين وتآمر الصهاينة والانتداب عليها وإبادتها، وهذا ما حصل بعد 13 سنة، في عام 1948م، كما أنه تنبأ بأساليب المعاملة السيئة التي استخدمتها حكومة الانتداب بحق الفلسطينيين؛ من ترغيب وتهجير وإذلال وقتل.... وهذا واقع أيام صعبة ستأتي على العرب بعد أن يكون الأعداء قد تأمروا عليهم. طوقان، إبراهيم: الديوان. ص87.

² الأفاصي: جمع قصي، البعيد، قال تعالى {فانتبذت من أهلها مكانا قصيا} (مريم:22)

³ الخصاص: الفقر وسوء الحال، قال تعالى {ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة}، (الحشر:9).

wa \ ʔan \ ta \ ka \ maa \ ca \ hid
\ tu \ ka \ laa \ tu \ baa \ lii

ma \ ṣii \ ru \ ka \ baa \ ta \ yal \
mi \ su \ hul \ ʔa \ daa \ nii

fa \ laa \ ra \ ḥbul \ qu \ ṣuu \ ri \
ʔa \ daa \ bi \ baa \ qin

la \ naa \ xa \ ṣmaa \ ni \ ʔuu \ ḥ
aw \ lin \ wa \ ṭaw \ lin

ta \ waa \ ṣaw \ bay \ naa \ hum \
fa \ ʔa \ taa \ wa \ baa \ lan

ma \ naa \ hi \ ʔu \ lil \ ʔI \ baa \
da \ ti \ waa \ ḍi \ ḥaa \ tun

bi \ ʔay \ ri \ ma \ ʔaa \ hi \ ril \
ca \ ba \ ʔir \ ri \ xaa \ ṣii

wa \ saa \ ra \ ḥa \ dii \ ʔu \ huu \
bay \ nal \ ʔa \ qaa \ ṣii

li \ saa \ ki \ ni \ haa \ wa \ laa \
ḍii \ qul \ xa \ ṣaa \ ṣii

wa \ ʔaa \ xa \ ru \ ʔẉḥ \ ti \
yaa \ lin \ waq \ ti \ naa \ ṣii

wa \ ʔi \ ʔ \ laa \ lan \ la \ naa \
ʔaa \ kat \ ta \ waa \ ṣii

wa \ bil \ ḥus \ naa \ tu \ naf \ fa \
ʔu \ war \ ra \ ṣaa \ ṣii

وقد توزعت الأصوات المفخمة والمرققة في هذه القصيدة التي بلغ عدد أبياتها، سبعة

أبيات، وعدد أصواتها (214) صوتاً، على النحو الآتي:

ترتيب الصوامت المفخمة والمرققة ترتيبا تنازليا في القصيدة "مناهج"					
الصوامت المرققة			الصوامت المفخمة		
النسبة	التكرار	الصامت	النسبة	التكرار	الصامت
%4.7	10	ء	%6.1	13	ص
%4.7	10	م	%2.3	5	ق
%4.7	10	هـ	%1.9	4	خ
%4.7	10	ي	%0.9	2	ض
%2.8	6	ح	%0.9	2	غ
%2.8	6	د	%0.5	1	ط
%2.8	6	ك	%0.5	1	ظ
%2.3	5	ذ	%13.1	28	المجموع
%2.3	5	س	الصوامت المرققة		
%1.9	4	ف	%11.7	25	ل
%1.4	3	ع	%10.7	23	ن
%0.9	2	ث	%8.9	19	و
%0.5	1	ج	%6.5	14	ب
%0.5	1	ش	%6.5	14	ت
%86.9	186	المجموع	%5.6	12	ر

يتبين، من خلال الجدول السابق، الذي يوضح نسبة الأصوات المفخمة والمرققة في

الأبيات (1 - 7) من القصيدة الشعرية "مناهج"، ما يأتي:

- ورود الأصوات المرققة في المرتبة الأولى، في الجدول السابق، من حيث عدد مرات تكرارها البالغة (186)، ونسبتها (86.9%).

- تليها، الأصوات المفخمة، تفخيما كليا وجزئيا، وعدد مرات تكرارها (28) مرة، ونسبتها (13.1%).

يتضح من النسب السابقة، غلبة نسبة الأصوات المرققة على نسبة الأصوات المفخمة بنوعيتها، الكلية والجزئية، وقد يعود سبب ذلك؛ إلى تفوق عدد الأصوات المرققة مقارنة مع عدد الأصوات المفخمة، إضافة إلى أن النطق بالأصوات المفخمة " يحتاج إلى آلية نطق مزدوجة، تكلف الناطقين بها جهدا عضويا إضافيا، يختلف عما هو عليه الحال عند النطق بالأصوات الأحادية المخرج، ويتمثل النطق بتلك الأصوات؛ أي الأصوات المفخمة، في ازدواجية المخرج، بحيث يكون للصوت المفخم، في أثناء النطق به، مخرجان: أحدهما أساسي، أو رئيسي (Primary articulation)، والآخر ثانوي، أو تابع (Secondary Subordinating articulation) " ¹، وكأن الشاعر يعبر عن هذا الجهد الإضافي المبذول في نطق هذه الأصوات، على الرغم من أنه لا يناسب النفسية المتعبة الحزينة التي كان عليها في تلك الفترة، عن إحساسه بقرب ضياع البلاد من أيدي أصحابها، وسيطرة الأعداء عليها بطرق إبادية مُمَنَّهجة، مُتَّفَق عليها مسبقا بين الدولة المنتدبة والدولة اليهودية، وخصوصا، أنه كان يتأمل من أبناء شعبه أن يتنبهوا لهذا الخطر الذي يدهمهم، ولكنَّ أمله قد خاب فيهم؛ لأن المظاهر كانت أكبر همهم.

ثم إن " اللغة العربية، بصفة عامة، قد مالت في تطورها، إلى التخلص من الأصوات المفخمة، إذ إن نسبة شيوعها في الأسلوب القرآني ضئيلة جدا. فمثلا نسبة شيوع الصاد (8) مرات في كل ألف من الأصوات الصامتة، والضاد (6) مرات...، في حين أن أصواتا كالنون مثلا، تصل نسبة شيوعه حوالي (112) مرة في كل ألف من الأصوات الصامتة" ².

وتشكّل نسبة الأصوات المفخمة، في هذه الأبيات، رغم قلّتها مقارنة بنظائرها المرققة، نسبة كبيرة، إذ لا يمكن إنكار ما توحى به هذه الأصوات، من تضخيم وتعظيم وتكبير، ينطبع

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص40.

² أنيس، إبراهيم: في اللهجات العربية. ص111.

أثرها في أذن السامع؛ لما فيها من تجشّم وعناء ومشقة، عند النطق بها؛ نتيجة هذه الازدواجية في آلية نطقها؛ ففي أثناء النطق بصوت الظاء، يوضع طرف اللسان بين الثنايا العليا والسفلى، أما صوت الصاد، فإن " طرف اللسان (Blad of the tongue) يقترب، عند النطق به، من الأسنان العليا واللثة، مع اعتماده على الأسنان السفلى، في حين أنه أثناء النطق بصوتي الصاد والطاء، يلتحم طرف اللسان بأصول الأسنان العليا واللثة. كل ذلك تزامنا في الوقت نفسه، مع ارتفاع مؤخرة اللسان (Back of the tongue) واقترابه من الطبق (Velum \ Soft palate)¹، وكأن الشاعر مع كثرة هذه الأصوات، التي تحمل التعظيم، يريد أن يوحي بغياب ما يدعو إلى التعظيم والتبجيل، إذ لا يوجد أحد من أبناء شعبه من هو جدير بالتعظيم أو التفخيم أو التمجيد أو الإجلال؛ ذلك لأنهم لا يكثرثون، بل لا يهتمون إلا بمظاهر العبث الرخيصة، التي لا تسمن ولا تغني من جوع، هذه المظاهر التي ستجعلهم يخسرون وطنهم، ويسمع بمصيرهم الأداني والأقاصي من كل بقاع الأرض. وهذا كله لا يدفع الشاعر إلى تبجيلهم وتعظيمهم، فهو ليس في موقف تمجيد و تعظيم، بل في موقف تحذير وتنبيه.

ويمكن ملاحظة التكرار اللافت، لصوت الصاد، إذ تكرر (13) مرة، وبلغت نسبته حوالي (6.1%)، وقد أوحى هذا الصوت بصفته القوية ومخرجه المزدوج، بالدلالة على الصلابة والقوة، التي كان يحذر منها الشاعر أبناء عربته، فالخصمان (الدولة المنتدبة والدولة الصهيونية)، اتفقا على تنفيذ الإبادة بالحسنى أو بالرصاص، بهدف السيطرة على البلاد، وقد عزز هذا المعنى، كلمة (الرصاص)، التي أسهم تكرار صوت الصاد المفخم فيها، بمنح المتلقي دلالة تتضمن صلابة أكثر، وقوة أكبر؛ لأنها تصور بإيقاعاتها المفخمة قوتها وشدتها، وكأنها تنقل مع هذه الإيقاعات، صوت هذه الأحداث، حيث كثافة الرصاص التي يوجهها العدو بصورة متعمدة للقتل. ولما كان هذا الأمر بهذه القوة والشدّة، فقد وافق التعبير عنه أصوات التفخيم، وكأن هذه الأصوات هي الصدى المدوي لهذه الرصاصات المتلاحقة والموجهة نحو العربي؛ ليتمّ التخلص منه، والسيطرة على بلاده.

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص41.

والصاد من الأصوات الصفيرية التي تحدث ضجة ذات تردد مرتفع تتجاوز (3000) هيرتز¹، ويكسب الألفاظ، بروزاً متميزاً يجعلها تبدو أكثر لفتاً للانتباه، وأشدّ جلباً للسامع؛ ومجيء هذا الصامت في موضع الروي؛ حقق للنص جانباً جمالياً وموسيقياً، له وقعه الخاص في نفس المتلقي، ومما لا شكّ فيه، "أن التزام حركة بعينها قبل الروي يُكسب القافية نغماً موسيقياً جلياً، حيث سبق رويّ هذه القصيدة، بفتحة طويلة، زادت من جمال الأبيات، وهنا يمكن القول إن موسيقى القافية أقرب للكمال"².

ويلي صوت الصاد في تكراره، صوت القاف، حيث تكرر (5) مرات، في هذه الأبيات، والذي يصفه العلايلي بأنه صوت للمفاجأة، ويصفه الأرسوزي بأنه للمقاومة، ومن الملاحظ أن كلا الوصفين يفضيان به إلى القسوة والصلابة والشدة³، كما هي الحال في كلمة (اقتصاص) حيث زاد تعالق صوتي الاستعلاء: صوت القاف المقلقل الذي يوحي بالانفجار الصوتي، وصوت الصاد الذي يوحي بالضخامة والتفخيم، زاد الألفاظ شدة وقوة ومقاومة، وكأن الشاعر يطلق من هذه الأصوات المفخمة القوية المتعاقبة فيما بينها، صافرة الإنذار؛ ليحذر أبناء عروبتة من خطر قادم سيفاجئهم بقوته وقسوته. كما يمكن الاستيحاء من هذه الأصوات دلالة أعمق تتم عن مدى عمق الألم والحزن الذي يعتصر قلب الشاعر؛ لعدم قدرته على إقناع العرب بهذا الخطر الذي يتهددهم.

وقد أوحى الصوتان السابقان (الصاد والقاف) إضافة إلى صوت الخاء، الذي تكرر (4) مرات، و صوتي الضاد والغين اللذين تكررنا مرتين لكل منهما، وصوتي الطاء والظاء اللذين تكررنا مرة واحدة لكل منهما، مجتمعة، على الرغم من قلتها- بفكرة الشاعر التي أراد التعبير عنها، وإن كان ذلك بصورة عفوية لا إرادية، فهي تتبع مما يختزنه طوقان من مشاعر وأحاسيس جعلته أكثر قدرة على تصوير الموقف والتعبير عنه، فقد عبّر هذا التكرار للأصوات

¹ النوري، محمد جواد: حاسوبية "دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في معجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص79. نقلا عن (Ladefoged, Peter, pp: 257-258, 264, 281.)

² أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص263.

³ عباس، حسن: خصائص الحروف ومعانيها. ص144.

المفخمة تعبيراً صادقاً عن الحالة الانفعالية التي يمرّ بها الشاعر، وقد جاءت هذه الأصوات بما تحويه من قوة وصلابة؛ لتخدم الدلالة الموحية بالتجربة النفسية الشعورية للشاعر. وقد أحدثت هذه الأصوات إيقاعات موسيقية أبرزت الدلالة الموسيقية في الأبيات.

كما يتبين، من الأبيات السابقة، كثرة الكلمات التي تتضمن أكثر من صوت من الأصوات المفخمة، ولو لم يتجاوزا، نحو: (الرّخّاص، الرّصاص، الرّصاص، القصور، خصمان...) وقد أحدث هذا التكرار للأصوات المفخمة في الكلمة الواحدة، صعوبة وعسراً في النطق، لا يستريح المتلقي لموسيقاه¹، ويدل ذلك على ما يشعر به الشاعر من ضيق، وبؤس وعدم ارتياح؛ لما يقوم به أبناء وطنه من استهتار ولامبالاة، مصيرها فقدان البلاد وضياعها من جهة، ولما يُحاك من خطط وحيل لإبادة الأهالي، والسيطرة على البلاد بالقوة والرّصاص من جهة أخرى.

أما مجاورة الأصوات المفخمة للأصوات المرققة في هذه الأبيات، فقد ولّدت تنوعاً في الأصوات، وجمالاً في الإيقاع، وجزالة في النطق، كما أن "تنوع الإيقاع ساعد على إبراز القيمة التعبيرية للكلمات؛ ليعكس بتنوعه، التغيرات التي تطرأ على الفكرة والصورة والإحساس"². فقد جعل هذا التجاور كلا الصوتين أكثر وضوحاً؛ لتتناغم مع الجوّ العام للقصيدة المعبر عنها، وتحمل المعنى الخفي لذات الشاعر، فتعالق هذه الأصوات مع تلك، يعبر عن المعنى المراد. وبذلك يكون طوقان قد نجح في إدراك الكيفية التي يقوم عليها الجرس الخاص لكل صوت من الأصوات المستعملة في كل بيت، ثم كيفية توالي هذه الأصوات في كل كلمة من الكلمات التي وظّفها في هذه القصيدة، ثم الجرس النابع من تكرار هذه الأصوات، وكل ذلك خلق قدراً من التناغم والموسيقى.

¹ ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف ومعانيها، ص 27

² العبد، محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي "مدخل لغوي أسلوبي". ط 1. القاهرة: دار المعارف. 1988. ص 33.

نقلا عن: p. 87 The Appreciation Of Poetry

3- الانفجار والاحتكاك (Friction and Plosion)

تسمى الأصوات الانفجارية أصواتا وقفية، والصوت الوقفي " هو صوت يتوقف قبل نطقه تيار النفس ثم يطلق، ويصاحب تسريح تيار النفس انفجار خفيف"¹، يمنح الصوت صفة القوة والشدة والانفجار. فلأي من ملمحي الانفجار والاحتكاك كانت الغلبة عند طوقان في قصائده الوطنية والسياسية؟ وما مدى فعالية صوامت هذين الملمحين في بيان المعنى العام والخاص في هذه القصائد، وهل كان طوقان موفقا في استخدامه للأصوات الانفجارية والاحتكاكية في هذا الجانب؟ وما الإيحاء الدلالي الذي تبرزه هذه الأصوات في النص الشعري؟ هذا ما سيتمّ تتبعه في النموذج الشعري المختار؛ لإيضاح مدى العلاقة بين ملمحي الانفجار والاحتكاك، بصفتها ملمحين مميزين للأصوات، والدلالة الإيحائية للنص الشعري، والمعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي، من خلال دراسة الأبيات (1- 5) من قصيدة "تفاؤل وأمل"²، وأمل"²، التي يقول الشاعر فيها:

مجزوء الكامل

كَفَفٌ ³ دُمُوعَكَ لَيْسَ يَنْـ	فَعُوكَ الْبُكَاءُ وَلَا الْعَوِيلُ
وَأَنْهَضُ وَلَا تَشْتُكَ الزَّمَا	نَ، فَمَا شَكَا إِلَّاءَ الْكَسُولُ
وَأَسْأَلُكَ بِهَمَّتِكَ السَّبِيلُ	لَ، وَلَا تَقْلُ كَيْفَ السَّبِيلُ
مَا ضَلَّ ذُو أَمَلٍ سَعَى	يَوْمًا وَحِكْمَتُهُ الدَّلِيلُ
كَأَنَّ وَلَا خَابَ أَمْرُهُ	يَوْمًا وَمَقْصَدُهُ نَبِيلُ

¹ الخولي، محمد علي: الأصوات اللغوية. عمان: دار الفلاح. 1990. ص37.

² نظمت هذه القصيدة في نهاية عام 1928. أي قبل اندلاع ثورة البراق وكان الشاعر متوقعا هذه الثورة. لذلك أراد أن يشحذ هم الشباب لاستبدال التفاؤل بالتشاؤم، والعزيمة بالتكاسل.... طوقان، إبراهيم: الديوان. ص46.

³ كفف: مسحه مرة بعد مرة حتى يجف. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. مادة (كفف).

الأبيات الشعرية بالكتابة الصوتية، مع تحديد مقاطعها:

kaf \ kif \ du \ muu \ ca \ ka \ lay
 \ sa \ yan

fa \ cu \ kal \ bu \ kaa \ ʔu \ wa \
 lal \ ca \ wii \ luu

wan \ ha^d \ wa \ laa \ ta^v \ kuz\
 za \ maa

na \ fa \ maa \ ʔa^v \ kaa \ ʔil \ lal
 \ ka \ suu \ luu

was \ luk \ bi \ him \ ma \ ti \ kas
 \ sa \ bii

la \ wa \ laa \ ta \ qul \ kay \ fas \
 sa \ bii \ luu

maa \ ʔ^dal \ la \ ʔ^huu \ ʔa \ ma \
 lin \ sa \ caa

yaw \ man \ wa \ hik \ ma \ tu \
 hud \ da \ lii \ luu

kal \ laa \ wa \ laa \ xaa \ bam \ ru
 \ ʔun

yaw \ man \ wa \ maq \ ʔ^sa \ du \
 huu \ na \ bii \ luu

يتضح بعد إحصاء أصوات الأبيات السابقة، أن عدد الأصوات الانفجارية والأصوات

الاحتكاكية فيها، بلغ (64) صوتاً من مجموع الأصوات الصامتة، وقد جاء توزيع هذه الأصوات

مرتبا ترتيبا تنازليا، على النحو الآتي:

ترتيب الصوامت الانفجارية والاحتكاكية ترتيبا تنازليا للأبيات (1-5)					
من قصيدة " تفاؤل وأمل "					
الصوامت الاحتكاكية			الصوامت الانفجارية		
النسبة	التكرار	الصامت	النسبة	التكرار	الصامت
%12.5	8	س	%20.3	13	ك
%7.9	5	ف	%9.3	6	ب
%6.2	4	ع	%6.2	4	ء
%6.2	4	هـ	%6.2	4	ت
%3.1	2	ز	%6.2	4	د
%3.1	2	ش	%3.1	2	ض
%1.5	1	ص	%3.1	2	ق
%1.5	1	ح	%54.6	35	المجموع
%1.5	1	خ			
%1.5	1	ذ			
%45.4	29	المجموع			

يلاحظ، من خلال إحصاء الصوامت في الأبيات الشعرية السابقة، الذي يوضح نسبة تكرار الأصوات الانفجارية والاحتكاكية في الأبيات (1 - 5) من قصيدة " تفاؤل وأمل "، ما يأتي:

- ورود الأصوات الانفجارية في المرتبة الأولى، في هذا الجدول، من حيث عدد مرات تكرارها البالغ (35) مرة، ونسبتها في ذلك حوالي (54.6%).
- تليها الأصوات الاحتكاكية، من حيث عدد مرات تكرارها البالغ (29) مرة، ونسبتها في ذلك حوالي (45.4%).

يتبين مما سبق، تفوق الأصوات الانفجارية على الأصوات الاحتكاكية، ومن هنا كان صوت الكاف، أكثر الأصوات الانفجارية تكراراً، حيث تكرر (13) مرة، وقد بلغت نسبته حوالي (20.3%)، وهو، " صوت شديد مهموس مرقق، يتم نطقه برفع مؤخرة اللسان في اتجاه الطبقة وإصاقه به، وإصاق الطبقة بالحائط الخلفي للحلق، ليسدّ المجرى الأنفي، مع إهمال الأوتار الصوتية وعدم اهتزازها"¹. وفي هذه الأبيات من القصيدة، يحذر الشاعر أبناء شعبه من استمرار الوقوع في بؤرة اليأس والخيبة والتخبط. فتضيع منهم البلاد دون إدراك. فتكرار هذا الصوت يوحي بدلالته على الحالة النفسية التي كان يمرّ بها الشعب الفلسطيني من يأس واحباط واستسلام للواقع، داعياً الشاعر شعبه إلى التحلي بالهدوء والأمل وترك الحزن والتشاؤم، وذلك بكفكفة الدموع ومسحها مرة بعد مرة حتى تجف، وهذا يدفع باتجاه تشوير الروح والعاطفة لمواجهة التحديات بهدوء وروية.

وقد انسجم هذا الصوت، بجرسه الانفجاري، مع حالة الشاعر الذي يعيش مقهوراً مكبوتاً؛ بسبب وضع أبناء شعبه المتشائمين المستسلمين للواقع الظالم، حيث سادهم صمت أهل الكهف، فانفجرت أحاسيسه مرة واحدة كانفجار صوت الكاف المفتوح، الذي بدأ به الشاعر قصيدته هذه؛ ليدعو أمته إلى الثورة على الأعداء والنهضة من هذا السبات العميق، وحثهم على التقدم قداماً.

ولكن لم يكن هذا الانفجار، في الوقت ذاته، انفجاراً عنيفاً منفرّداً شديداً، بل كان انفجاراً يتسم بالهمس والهدوء؛ وهذا ما ينسجم مع خاصية صوت الكاف الذي يتصف بضعف الوضوح الصوتي، إذ " يعد من أقل الأصوات وضوحاً في السمع"²، وقد ساعده، في ذلك، مجاورته لصوت الفاء الاحتكاكي المرقق المهموس في كلمة (كفكف)، ورافقه صوتا السين والشين الاحتكاكيان الصغيريان المرققان المهموسين في كلمة (اسلك، شكاً) على التوالي...، وكأنه في تعالق هذه الملامح، في هذه الكلمات، يتعالق الانفجار بالاحتكاك، و تتعالق القوة بالليونة، وذلك كله؛ ليشد

¹ عبد التواب، رمضان: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. ط3. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1997. ص53.

² المصدر نفسه. ص100

الشاعر هم أبناء شعبه بالإصرار والعزيمة والإرادة المتفجرة من أعماق الواقع الأليم، بصمت،
"فتراه يجنح في لهجته الأمرة إلى الهدوء والروية، وهذا مما لا ترفضه الأذن العربية ولا
الوجدان العربي"¹.

¹ طه، المتوكل: دراسة في "الثلاثاء الحمراء" للشاعر إبراهيم طوقان. القدس: بيت المقدس. 2003. ص44.

المبحث الثاني

الإيحاء الدلالي للحركات الطويلة (Vowels)

تتسم الحركات الطويلة، بجهرها وامتدادها، ووضوحها السمعي، وتنتج بواسطة " فتح الفم على أوسع قدر ممكن، ووضع اللسان من الفم في أسفل وضع ممكن، ثم دفع الهواء إلى الخارج دون أن تغلق مجراه أو تضيقه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تستند إلى تدخل أعضاء النطق، دون أن ينتج عن ذلك احتكاك مسموع؛ وذلك لأن تضيق ممر الهواء إلى درجة صغيرة، لا تكفي لإحداث أي احتكاك"¹.

إن دراسة دلالات الأصوات الصامتة دون النظر إلى الحركات، يجعل الدلالة ناقصة بعض الشيء، والسبب في ذلك يعود إلى " أن الصعوبة في تحديد نوع صوت من الأصوات، لا تظهر بشكل واضح إلا في الحركات، وذلك لأن السواكن (الصوامت) تنطلق بواسطة تحركات عضوية تمكن رؤيتها أو الإحساس بها عند النطق"².

وتسهم الحركات الطويلة بدرجة كبيرة، في إيصال ما يجول في داخل المبدع من مشاعر وأحاسيس إلى المتلقي، كما أنها في الوقت ذاته، تعبّر عن مكونات المبدع أفضل تعبير؛ لما فيها من الإطالة والمد، الذي بإمكانه منح المتلقي دلالات أعمق ومعاني أوضح، ويضمّ هذا إلى جانب ما تمتاز به هذه الحركات من دلالة موسيقية؛ إذ تنتوع الإيقاعات الموسيقية فيها، ليمنح النصّ الشعري، بُعداً تطريبيّاً عذبا، فينتج نصّ فنيّ إبداعيّ.

فكما أن الحركات القصيرة ليست حليّة في الكلام، وإنما تؤدي دورا في المعنى، فإن الحركات الطويلة لها أهميتها البالغة في توجيه المعنى، ومن هنا يمكن القول: إن ضمّ الخاء في كلمة (خطبة) مثلا، ملائمة لارتفاع الخطيب على المنبر أو غيره. والخطبة لا تكون إلّا في اجتماع، فكانت الضمة على الخاء، في حين أنّ كسر الخاء في الكلمة ذاتها (خطبة)؛ يجعلها تتلائم مع انكسار ظهر الخاطب؛ لما يُلقى على عاتقه من مسؤوليات جسام.

¹ أيوب، عبد الرحمن: أصوات اللغة. ص158.

² المصدر نفسه. ص 161.

وفي قصيدة (موطني)¹، وظّف الشاعر الحركات الطويلة؛ للدلالة على الأمل الذي يحاول أن يبثه في نفوس شباب وطنه، وتحفيز قلوبهم للوثوب والتطلع إلى فجر يوم جديد مليء بالتفاؤل والحرية، حيث يقول:

الرمل

مَـوَطِنِي مَـوَطِنِي
 الحُسَامُ وَالْيَرَاعُ لَا الْكَلَامُ وَالنَّزَاعُ رَمَزُنَا
 مَجْدُنَا وَعَهْدُنَا وَوَجِبُ إِلَى الْوَفَا يَهْرُنَا
 عَزُنَا
 غَايَةَ تَشَرَّفُ وَرَايَةَ تُرْفَرُ
 يَا هَنَّاكَ فِي عُلاكَ
 قَاهِرًا عِدَاكَ
 مَـوَطِنِي مَـوَطِنِي

الأبيات الشعرية بالكتابة الصوتية، مع تحديد مقاطعها

maw \! i \ nii maw \!
 i \nii
 al \ h u \ saa \ mu \ wal lal \ ka \ laa \ mu \ wan ram \ zu \ naa
 ya \ raa \ cu \ ni \ zaa \ cu
 ma \ d e \ du \ naa wa \ cah \ du \ naa wa \ waa \ d e \ bun \ ʔ
 I \ lal \ wa \ faa \ ya \
 huz \ zu \ naa

¹ نشيد وطني نظمته الشاعر عام (1930)، يعد من احسن الأناشيد الوطنية العربية محمود، حسني: شعر المقاومة الفلسطينية: دوره وواقعه في عهد الانتداب. ط1. الزرقاء: الوكالة العربية للتوزيع والنشر. 1983. ص83. ورد ذكره في بعض المصادر أن تم نظمه في عام 1924م. ينظر: أبو حاقه، أحمد: الالتزام في الشعر العربي. ط1. بيروت: دار العلم للملايين. 1979. ص267. أصبح النشيد الرسمي لفلسطين منذ ذلك الحين حتى أبدل بنشيد فدائي بنشيد موطني، كما أنه اعتمد نشيدا وطنيا في العراق بعد عام 2003. طوقان، إبراهيم: الديوان. ص191.

ciz \ zu \ naa

8 aa \ ya \ tun \ tu \ s^var \
ri \ fuu

wa \ raa \ ya \ tun \ tu \
raf \ ri \ fuu

yaa \ ha \ naak

Fii \ cu \ laak

qaa \ hi \ ran \ ci \ daak

maw \ t[!]i \ nii maw \ t[!]i
\nii

بلغ عدد الحركات الطويلة، في هذه المقطوعة الشعرية (25) حركة، وقد جاءت موزعة على النحو الآتي:

ترتيب الحركات الطويلة ترتيباً تنازلياً في نشيد " موطني "		
النسبة المئوية	التكرار	الحركات الطويلة
%72	18	فتحة طويلة
%20	5	كسرة طويلة
%8	2	ضمّة طويلة
	25	المجموع

يتبين، من الجدول السابق، الذي يوضّح نسبة الحركات الطويلة في نشيد " موطني"، ما

يأتي:

- ورود الفتحة الطويلة في المرتبة الأولى، في الجدول السابق، من حيث عدد مرات تكرارها البالغة (18) مرة، وبنسبة بلغت (%72).
- تليها، الكسرة الطويلة، وعدد مرات تكرارها (5) مرات، وبنسبة بلغت (%20).
- تليها، الضمة الطويلة، وقد تكررت مرتين، وبنسبة بلغت (%8).

ويرجع سبب تفوق الفتحة الطويلة في هذا النشيد؛ لخفتها وسهولة نطقها الذي مكن الشاعر من بثّ مشاعره بأنفاس قوية، يطرب لها السامع؛ كونها؛ أي القصيدة، نشيدا وطنيا مُعنى، يردده أبناء الوطن كلهم، وقد اعتمد الشاعر على الحركات الطوال بعامة، وعلى الفتحة الطويلة بخاصة؛ لأنها أوسع الحركات وألينها وأسهلها نطقا، وأوضحها في السمع، لذلك فهي " تتفوق من ناحية الإشباع الموسيقي الذي تطرب له الأذن، وينشط له العقل"¹، ولذلك كانت الفتحة الطويلة متكا للشاعر؛ يعبر بها عن حبه لوطنه وسموه في قلبه..

وجاءت الكسرة الطويلة، في المرتبة الثانية، فقد تكررت (5) مرات، بنسبة (20%) تقريبا، من مجموع الحركات الطويلة، وهي "حركة أمامية ضيقة"²، تكون " الشفتان فيهما في حالة انفراج وتراجع نحو الخلف"³، لذلك جاء استخدامها أقل من استخدام الفتحة الطويلة؛ لأن الشاعر متفائل بشباب الوطن في حفاظهم على وطنهم حرا طليقا، حرية تتلاءم وحرية مرور الهواء من الفم في أثناء النطق بالحركات، ودون عائق أو مانع يقطعه، وهذه الحرية متفاوتة في الحركات؛ فالفتحة الطويلة هي الحركة التي تتمتع بالنصيب الأوفى من هذه الحرية؛ لذلك غلب استخدامها في هذه القصيدة، تلاؤما مع مضمونها، وما تحمله من أمل في تحقيق الحرية والكرامة والاستقلال.

ثم تأتي الضمة الطويلة، في المرتبة الثالثة، بعد الفتحة والكسرة، على التوالي، بمساحة قليلة، حيث وردت مرتين فقط، بنسبة (8%) تقريبا، وهذا يتناغم مع الحركات الطويلة خفة وثقلا؛ ذلك لأن نشاط أعضاء النطق مع الفتحة قليل جدا قياسا على الكسرة التي يصاحبها ارتفاع مقدم اللسان وانفراج الشفتين، وفي الضمة يتضاعف الجهد بارتفاع مؤخر اللسان، وتراجعه إلى الخلف قليلا، فضلا عن جهد ضمّ الشفتين الأقوى من انفراجهما⁴، فالضمّ يؤدي إلى الاجتماع،

¹ عزيز، كوليزار كاكل: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية. ط1. عمان: دار دجلة. 2009. ص227.

² بشر، كمال: علم اللغة العام. ص151.

³ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص250.

⁴ ينظر: الجبوري، محمد يحيى سالم: مفهوم القوة والضعف في الأصوات العربية. ص104.

فربما قصد الشاعر جمع أبناء الوطن على كلمة واحدة، مما يزيد من قوتهم؛ لما في " الواو من ثقل وقوة"¹. ومنها ما ورد في مقطوعة (السماسرة)² التي تتكون من سبعة أبيات، يقول فيها:

الكامل

أَمَّا سَمَاسِرَةُ الْبِلَادِ فَعُصْبَةٌ عَارٌ عَلَى أَهْلِ الْبِلَادِ بَقَاؤُهَا
 إِبْلِيسُ أَعْلَنَ صَاغِرًا إِفْلَاسَهُ لَمَّا تَحَقَّقَ عِنْدَهُ إِغْرَاؤُهَا
 يَنْتَعِمُونَ مُكْرَمِينَ، كَأَنَّمَا لِنَعِيمِهِمْ عَمَّ الْبِلَادِ شَقَاؤُهَا
 هُمْ أَهْلُ نَجْدَتِهَا، وَإِنْ أَنْكَرْتَهُمْ وَهُمْ، وَأَنْفُكَ رَاغِمٌ، زَعْمَاؤُهَا!!
 وَحُمَاتُهَا، وَبِهِمْ يَتِمُّ خَرَابُهَا وَعَلَى يَدَيْهِمْ بَيْعُهَا وَشِرَاؤُهَا
 وَمِنَ الْعَجَائِبِ إِنْ كَشَفْتَ قُدُورَهُمْ أَنْ الْجَرَائِدَ بَعْضَهُنَّ، غِطَاؤُهَا
 كَيْفَ الْخَلَاصُ إِذَا النُّفُوسُ تَزَاحَمَتْ أَطْمَاعُهَا، وَتَدَافَعَتْ أَهْوَاؤُهَا؟

الأبيات الشعرية بالكتابة الصوتية، مع تحديد مقاطعها:

am \ maa \ sa \ maa \ si \ ra \ caa \ run \ ca \ laa \ ah \ lil \ bi \
 tul \ bi \ laa \ di \ fa \ cu \ ba \ tun laa \ di \ ba \ qaa \ u \ haa
 ib \ lii \ su \ ac \ la \ na \ aa \ lam \ maa \ ta \ haq \ qa \ qa \ cin
 i \ run \ if \ laa \ sa \ huu \ da \ huu \ i \ ra \ u \ haa
 ya \ ta \ nac \ ca \ muu \ na \ mu \ kar li \ na \ cii \ mi \ him \ cam \ mal
 \ ra \ mii \ na \ ka \ an \ na \ maa \ bi \ laa \ da \ sa \ qaa \ u \ haa
 hum \ ah \ lu \ na \ da \ ta \ haa \ wa \ hu \ muu \ wa \ an \ fu \ ka \
 wa \ in \ an \ kar \ ta \ hum raa \ i \ mun \ zu \ ca \ maa \ u
 \ haa

¹ - عيسى، عيسى شحاتة: دلالات الواو في النص القرآني. ط1. القاهرة: دار الآفاق العربية. 2012.

² - قصيدة نظمها إبراهيم الشاعر في عام (1935)، تصدى فيها طوقان بكل ما أوتي من قوة لسماسرة البلاد، حيث أيقن إبراهيم أن هؤلاء السماسرة في فلسطين هم عامل هدم وتدمير وضياع للبلاد وتسهيل وقوعها في يد اليهود، لذلك ما كان من طوقان إلا أن فضح أمرهم وزيف تعاملهم مع أبناء شعبهم، كما عرّى مواقفهم وبسطها أمام الجميع من خلال هذه القصيدة، طوقان، إبراهيم: الديوان. ص78.

wa \ h u \ maa \ tu \ haa \ wa \ bi
\ him \ ya \ tim \ mu \ xa \ raa \ bu \ haa

wa \ ca \ laa \ ya \ day \ him \ bay
\ cu \ haa \ wa \ s i \ raa \ u \
haa

wa \ mi \ nal \ ca \ aa \ i \ bi \
in \ ka \ af \ ta \ qu \ duu \ ra \ hum

an \ nal \ a \ raa \ i \ da \ bac \
u \ hun \ na \ i \ aa \ u \ haa

kay \ fal \ xa \ laa \ u \ i \ an \
nu \ fuu \ su \ ta \ zaa \ a \ mat

a \ maa \ cu \ haa \ wa \ ta \ daa
\ fa \ cat \ ah \ waa \ u \ haa?

وصل عدد الحركات الطويلة في هذه القصيدة (49) حركة، وقد جاءت موزعة على

النحو الآتي:

ترتيب الحركات الطويلة ترتيباً تنازلياً في الأبيات (7-1) من قصيدة " السماسرة "		
النسبة المئوية	التكرار	الحركات الطويلة
%82	40	فتحة طويلة
%12	6	ضمة طويلة
%6	3	كسرة طويلة
	49	المجموع

يتضح، من الجدول السابق، غلبة الفتحة الطويلة، الذي يبيّن نسبة الحركات الطويلة في

الأبيات (7-1) من قصيدة " السماسرة "، ما يأتي:

- ورود الفتحة الطويلة في المرتبة الأولى، في الجدول السابق، من حيث عدد مرات تكرارها البالغة (40) مرة، وبنسبة بلغت (%82).
- تليها، الضمة الطويلة، وعدد مرات تكرارها (6) مرات، وبنسبة بلغت (%12).
- تليها، الكسرة الطويلة، وقد تكررت (3) مرات، وبنسبة بلغت (%6).

يعود سبب غلبة الفتحة الطويلة وسيطرتها، في هذه الأبيات؛ إلى أن الفتحة الطويلة هي أكثر الحركات الطويلة وضوحاً في السَّمع، وأكثر الأصوات اللغوية امتداداً في النطق، ولذلك كانت الفتحة الطويلة بقوة إسماعها العالية، عصا يتكئ عليها الشاعر؛ للإفصاح عما يختلج في صدره من أحزان وآلام، على هذا الوطن الحزين الذي يُشتري ويُباع.

وقد أطلق الشاعر لكلماته العنان والحرية؛ للكشف عن أولئك المتجلببين بأثواب الوطنية، فأطلقها صرخات مدوية محذرا من خطر السماسرة، فكانت الضمة الطويلة دالة على قوة الصرخة المحذرة من باعة الوطن كما جاء في ألفاظ مثل: (هُمو، قدورهم، يتنعمون،...)، لذلك استخدمها الشاعر (6) مرات، وفاقت بذلك الكسرة الطويلة رغم ثقلها وصعوبتها النسبية، وما ذلك إلا حاجة الشاعر إلى القوة في الوقوف أمام من يدمرون هذا الوطن.

وعلى عكس الطبيعة في التدرج من الأسهل إلى الأصعب، فقد احتلت الكسرة الطويلة، المرتبة الثالثة، فتكررت (3) مرات، بنسبة (6%) تقريبا، التي لجأ لاستخدامها؛ لتتلاءم مع انكسار الوطن المبيع.

المبحث الثالث

الإيحاء الدلالي للمقاطع الصوتية (Saund Syllables)

تحتل الأصوات في النص الشعري وظيفة دلالية، تحددها طبيعة مخارجها الصوتية و ملامحها التمييزية، ونسبة تكرارها في النص الشعري، كما أنّ البحر العروضي، والتفاعيل العروضية التي تتكون من المقاطع الصوتية، دلالة في تشكيل النصوص، واختلافها وتميّزها، إضافة إلى إحداث موسيقاها الخاصة التي تميّزها من غيرها، " وبهذا تكون صلة تجمع بين العروض والموسيقى بصفة عامة، وهذه الصلة تتمثل بالجانب الصوتي؛ ذلك أن الموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولاً وقصراً، أو إلى وحدات صوتية معينة على نسق معين، وكذلك العروض فالبيت من الشعر يقسم إلى وحدات صوتية معينة أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل"¹.

ولهذا، فإن للمقاطع الصوتية التي تتكون منها التفاعيل العروضية دوراً في " تلوين الخطاب بألوان مختلفة باختلاف أنظمتها من حيث التكرار والتجانس والإيقاع"²، ويعتمد، ذلك كله، على الحالة الشعورية التي تسيطر على الشاعر لحظة نظمه للأبيات الشعرية، فطول المقاطع مثلاً يتلاءم مع الآهات الحبيسة التي يقذفها الشاعر إلى الخارج على شكل دقات هوائية شعورية³.

من هنا، يظهر الارتباط الوثيق للمقاطع الصوتية بالبحر العروضي؛ لأنه البحر العروضي؛ مبنيّ أساساً على المقاطع الصوتية، طولاً وقصراً، كثرة وقلة، فهي؛ أي المقاطع، حجر الأساس في علم العروض، لذلك يتحتم على الشاعر أن يراعي البحر العروضي، عند نظمه لقصيدة ما؛ وذلك لوجود صلة وثيقة بين عاطفة الشاعر وما يتخيره من أوزان شعرية، وما يحدثه من تغييرات في تفاعيلها سواء كان في الحشو أو العروض أو الضرب؛ لينظم شعره على أساسها.

¹ عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. بيروت: دار النهضة العربية. 1987. ص13.

² عبد الجليل، عبد القادر: التنوعات اللغوية. ص76.

³ ينظر: مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. ص54.

وقد أدرك د. إبراهيم أنيس ذلك، عند دراسته لأغراض الشعر، فلاحظ العلاقة الوطيدة بين الغرض الشعري والبحر العروضي المستخدم، إذ " إن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع؛ ليعبّر به عما يجيش في نفسه من حزن وجزع، فإذا نظم شعره وقت المصيبة والهلع، فإنه يتأثر بالانفعال النفسي الذي يتطلب بحرا قصيرا يلائم زيادة نبضات قلبه، ومثل هذا الرثاء الذي ينظم ساعة الهلع والفرح، في حين أن شعر الحماسة والفخر الذي يتطلب ثوران النفس الأبية لكرامتها وانفعالها، فيتملكها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة"¹.

وللوقوف على الإيحاء الدلالي للبحر العروضي وتفاعيله المكونة من المقاطع الصوتية في شعر إبراهيم طوقان السياسي والوطني، يمكن تحليل القصيدة الشعرية المسماة بـ(1000)²، التي يصف فيها طوقان مشهد هجرة اليهود المتزايدة إلى فلسطين، هؤلاء اليهود الذين كانوا يتوافقون إليها بطرق غير مشروعة، في ظل حماية حكومة الانتداب البريطاني لهم، والتستّر عليهم، كما أنه يناشد من خلالها زعماء فلسطين، وينبّههم إلى عمق الخطر الذي يداهمهم وبلادهم، نتيجة هذه الهجرات، في قوله:

الطويل

أرى عَدَدًا فِي الشُّومِ لَأَكْثَلِثَةِ وَعَشْرٍ، وَلَكِنْ فَاقَهُ فِي الْمَصَائِبِ
هُوَ (الْأَلْفُ).. لَمْ تَعْرِفْ فِلِسْطِينَ ضَرْبَةً أَشَدَّ وَ أَنْكَى مِنْهُ يَوْمًا لِضَارِبِ
يُهَاجِرُ أَلْفٌ.. ثُمَّ أَلْفٌ مُهْرَبًا وَيَدْخُلُ أَلْفٌ سَائِحًا، غَيْرَ آيِبِ..
وَأَلْفٌ (جَوَازٍ)، ثُمَّ أَلْفٌ وَسَيْلَةً لِتَسْهِيلِ مَا يُلْقَوْنَهُ مِنْ مَصَاعِبِ
وَفِي الْبَحْرِ أَلْفٌ.. كَأَنَّ غِيَابَهُ وَأَمْوَاجَهُ مَشْحُونَةٌ فِي الْمَرَاقِبِ
بَنِي وَطَنِي، هَلْ يَقْظَةٌ بَعْدَ رَقْدَةٍ وَهَلْ مِنْ شُعَاعٍ بَيْنَ تِلْكَ الْغِيَابِ
فَوَاللَّهِ مَا أَدْرِي، وَلِإِيَّاسِ هَبَّةً أَنْادِي (أَمِينًا) أَمْ أَهْيَبُ (بِرَاغِبِ)

¹ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ط2. ص176.

² طوقان، إبراهيم: الديوان. ص79.

• وَأَلْفٌ (جَوَازٍ)، ثُمَّ أَلْفٌ وَسَيْلَةٌ: ص ح ا ص ح ص ا ص ح (ز) ا ص ح ا ص ح ح ا ص ح
ص ا ص ح ص ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح
ص.

لِتَسْهِيلِ مَا يُلْقَوْنَهُ مِنْ مَصَاعِبٍ: ص ح ا ص ح ص ا ص ح ح ا ص ح ا ص ح ح
ا ص ح ص ا ص ح ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح (ع) ا
ص ح ح.

• وَفِي الْبَحْرِ آلَافٌ.. كَأَنَّ عُيَابَهُ: ص ح ا ص ح ص ا ص ح ص ا ص ح ح ا
ص ح ح ا ص ح ص ا ص ح ا ص ح ا ص ح (ز) ا ص ح ا ص ح ح ا ص ح ا (ع) ا
ص ح.

وَأَمْوَاجُهُ مَشْحُونَةٌ فِي الْمَرَائِبِ: ص ح ا ص ح ص ا ص ح ح ا ص ح ا ص ح ح ا
ص ح ص ا ص ح ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح (ع) ا
ص ح ح.

• بَنِي وَطَنِي، هَلْ يَقْطِئُ بَعْدَ رَقْدَةٍ: ص ح ا ص ح ح ا ص ح (ز) ا ص ح ح ا ص ح ا ص
ح ص ا ص ح ص ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح (ع) ا
ص ح ص

وَهَلْ مِنْ شُعَاعٍ بَيْنَ تِلْكَ الْغِيَاهِبِ: ص ح ا ص ح ص ا ص ح ص ا ص ح ح ا ص ح ح ا
ا ص ح ص ا ص ح ص ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح (ع) ا ص
ح ح.

• فَوَاللَّهِ مَا أَدْرِي، وَلِلْيَاسِ هَبَّةٌ: ص ح ا ص ح ص ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ا ص
ح ص ا ص ح ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح (ع) ا ص
ح ص.

أنادي (أميناً) أم أهيبُ (براغِب): ص ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا
 ص ح ص ا ص ح ص ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا
 ح ح .

ترتيب المقاطع الصوتية ترتيباً تنازلياً في القصيدة المسماة بـ (1000) للشاعر إبراهيم طوقان			
نوع المقطع	وصف المقطع	عدد مرات الورد	النسبة
القصير	ص ح	79	41%
المتوسط المغلق	ص ح ص	70	36%
المتوسط المفتوح	ص ح ح	46	23%
المجموع: 195			

يلاحظ، من الجدول السابق، الذي يوضح نسبة تكرار المقاطع الصوتية في القصيدة (1000) إحدى القصائد الوطنية، ما يأتي:

- ورود المقطع القصير (ص ح) في المرتبة الأولى، في هذا الجدول، من حيث عدد مرات تكراره البالغة (79) مرة، ونسبتها في ذلك حوالي (41%).
- يليه، المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، البالغ عدد مرات تكراره (70) مرة، وبنسبة (36%).
- يليه، المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، وقد تكرر هذا المقطع (46) مرة، وبنسبته (23%).
- تخلو هذه الأبيات من المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)، والمقطع الطويل مزدوج الإغلاق (ص ح ص ص)، والمقطع الطويل بالغ الطول مزدوج الإغلاق (ص ح ح ص ص).

ينشأ إيقاع هذه القصيدة، من " تقسيم منظوماتها، على أجزاء متساوية، ومتماثلة وفق انتظام زمني معين"¹؛ فتفاعيل هذه القصيدة بأكملها موزعة على سبعة أبيات، توزيعاً متساوي الأقدار، كما هي الحال في مقاطعها الصوتية أيضاً؛ إذ يتكون كل بيت من (28) مقطعاً صوتياً، يتضمن كل شط (14) مقطعاً، وفي هذا ما يضبط إيقاع القصيدة وينظمه.

ويعد البحر الطويل²، الذي نظمت عليه هذه القصيدة الشعرية، أكثر البحور الشعرية شيوعاً في العربية، فهو بحر قومي³، نظم ثلث الشعر العربي منه، وقد آثره المبدعون على غيره، " واتخذوه ميزاناً لأشعارهم"⁴، ولذلك يسميه بعضهم " بالبحر (الركوب)؛ لكثرة ما كان يركبه الشعراء"⁵، إذ " يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني، ويتسع لسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال...، ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه من البحور"⁶، كما " أن أكثر ما في دواوين الفحول من الشعراء، الطويل والبسيط "⁷.

وبما أنه بحر " رحيب الصدر، طويل النفس، فإن العرب قد وجدت فيه مجالاً أوسع للتفصيل مما كانت تجد في غيره من الأوزان، ولهذا فقد كان أصلح من غيره في تسجيل الأخبار"⁸، وهذا يعني، أن البحر الطويل يتمتع بإمكاناته المتسعة التي تتيح توظيفه في شتى

¹ الضالع، محمد صالح: الأسلوبية الصوتية. ص 140.

² البحر الطويل، بحر مركب؛ يتكون من تفعيلتين، هما: (فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ)، وتكرر في البيت ثماني مرات، ووزنه:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

³ الوزن القومي: هو الوزن الشعري الذي يشترط فيه أن يكون كثير الشيوخ، مألوفاً، محبوباً، يطرقه كل الشعراء وينسجون عليه معظم أشعارهم؛ فلا يستطيع شاعر وحده أن ينتج وزناً قومياً، بل لا بد لهذا من تضافر هيئة من الشعراء على كثرة النظم من وزن جديد مخترع يتفقون عليه، ويصوغون منه قصائد كثيرة، يرددونها على الأسماع، ويكثرون من ترديدها حتى تألفها النفوس، ويستريح إليها الناس في بيئتهم. ينظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 186.

⁴ المصدر نفسه. ص 189.

⁵ يعقوب، إميل بديع: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ط 1. بيروت: دار الكتب العلمية. 1991. ص 103.

⁶ هوميروس: الإلياذة: معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي. ص 82.

⁷ المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. القاهرة: الهيئة المصرية لشؤون المطابع الأميرية. 1977. ص 212.

⁸ الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ط 2. الكويت: مطبعة الحكومة. 1989. ج 1. ص 452-453.

المواضيع التي تحتاج إلى تفصيل، ولذلك وجد الشاعر في هذا البحر مجالاً أوسع للتفصيل؛ لتسجيل الأخبار والأحداث التي تمرّ فيها فلسطين، ومنها آفة الهجرة اليهودية التي بُليت بها، والتي في تاريخها مادة للتفكير والتأمل والعظة.

كما أن منشد أبيات البحر الطويل "يجد مشقة وعنتا حين يحاول وصل بيتين من البحر الطويل في نفس واحد، ولا يكاد ينتهي من البيت الثاني حتى نسمعه ينطق بالألفاظ مع جهد كبير وقد تخللها بعض الإبهام ولم تتضح للسامع. ويظهر أن أقصى ما يستطيعه المرء في الإنشاد، دون مشقة وإجهاد ومع وضوح الألفاظ، هو ذلك القدر من المقاطع الذي يجده في البحر الطويل؛ إذ يحتاج إلى إعادة التنفس بعد كل بيت من أبيات هذا البحر، إن لم يكن في وسط البيت الواحد"¹، ومن هنا يمكن القول: إن البحر الطويل يرتبط بمضمون هذه الأبيات ارتباطاً وثيقاً؛ لأن الشاعر يعيش في حالة من الشؤم، وبلاده تمرّ بمصائب وضربات لم تعهد قوتها من قبل، فحالة النقل والإجهاد والمشقة التي يشعر بها منشد الأبيات الشعرية على البحر الطويل، توازي حالة طوقان وأبناء شعبه المثقلة بالتعب والإجهاد والمشقة.

وتجدر الإشارة إلى أنه في اجتماع التفاعيل وتكرارها تتشكل البحور الشعرية، ولذلك وُجد لكل بحر من هذه البحور نظام خاص، يتكون من عدد من التفاعيل، و البحر الطويل، الذي نُسجت عليه أبيات هذه القصيدة، يتكون من تفعيلة (فعولن: ب - -) و (مفاعيلن: ب - - -)، وقد يحدث في تفاعيل البحر الطويل، تغييرات خاصة، تدخل على الحشو أو العروض أو الضرب، تسمى بالزحافات² أو العلل³، أما التغيير الذي يحدث في تفاعيل البحر الطويل في هذه القصيدة، يُظهر أهمية الزحافات والعلل في إحداث التنوع في الإيقاع، وكسر الرتابة التي

¹ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 174.

² الزحاف: هو التغيير الذي يحدث في ثواني الأسباب، ويحصل في الحشو، وهو تغيير لا يلتزم في أبيات القصيدة كلها. عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. ص 29، وينظر: خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية. ط 5. بغداد: مكتبة المثني. 1977. ص 41، 42.

³ العلة: هي التغيير الذي يحصل في العروض والضرب وهو تغيير يلتزم بأبيات القصيدة كافة. عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. ص 29؛ خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية. ص 41، 42.

تكمُن في الالتزام بالتفعيلات؛ لأن " النفس التي جبلت على حب النقلة¹...، جديرة أن تسأم التماذي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه بنقلها من شيء إلى شيء²."

وقد أدى دخول بعض الزحافات والعلل، إلى تفاعيل هذا البحر إلى تغيير نظام المقاطع فيها؛ ولذلك يقتضي النظر إلى المقاطع الصوتية، وما نشأ فيها من تغيير بسبب هذه الزحافات والعلل، ذلك لأنه كما يتبين، من خلال الجدول السابق، أن عدد المقاطع في هذه القصيدة، يتكون من (195) مقطعا، منها (79) مقطعا قصيرا، ونسبته حوالي (41%) من مجموع مقاطع القصيدة. في حين أن عدد المقاطع المتوسطة (116) مقطعا، ونسبتها حوالي (59%)، تنقسم إلى (70) مقطعا مغلقا (ص ح ص)، ونسبته حوالي (60%) من مجموع المقاطع المتوسطة في القصيدة، و(47) مقطعا مفتوحا (ص ح ح)، ونسبته حوالي (40%)، من مجموع المقاطع المتوسطة في القصيدة.

ويتضح من التقطيع الصوتي السابق للقصيدة، أن البنية المقطعية للأبيات السابقة تضمنت المقاطع الثلاثة: القصير (ص ح)، والمتوسط المفتوح (ص ح ح)، والمتوسط المغلق (ص ح ص)، في حين لم تتضمن المقاطع الطويلة بأنواعها الثلاثة: الطويل المغلق (ص ح ح ص)، والطويل المزدوج الإغلاق (ص ح ص ص)، والبالغ الطول المزدوج الإغلاق (ص ح ح ص ص)، " فالشعر العربي يتكون من المقطع القصير والمقطع المتوسط³، وهي الشائعة في الشعر العربي، أما بقية المقاطع، فقليلة الشبوع فيه.

وقد حقق استخدام المقطع القصير (ص ح)، المتكون من صامت وحركة قصيرة، في بداية كل بيت شعري من القصيدة، نتيجة البدء في تفعيله (فعولن)، التي تبدأ بمقطع قصير، ما

¹ النقلة: مأخوذة من الفعل (نَقَلَ) ومعنى النقل: تحويل الشيء من موضع إلى موضع، نَقَلَهُ يَنْقُلُهُ نَقْلًا، والنقل: التحول ونقله تنقيلا إذا أكثر نقله، والنقلة الاسم من انتقال القوم من موضع إلى موضع، ومنها جاءت همزة النقل: فهي الهمزة التي تنقل الفعل غير المتعدي إلى المتعدي، كقولك قام وأقمته. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي. لسان العرب (ن ق ل)

² القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 221.

³ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 147.

يعرف" بالتصاعد النغمي أو القولي؛ أي البدء بجملة قصيرة، وإحاقها بجملة أطول فأطول، في تسلسل متصاعد يشد بعضه بعضاً"¹، وقد منحها هذا الترتيب والتسلسل المنسجم و المنتظم، تأثيراً في الإيقاع، والدلالة والمعنى كذلك؛ إذ إن هذا التصاعد النغمي المتسلسل، يعطي إحياء للمتلقى بتصاعد أعداد المهاجرين اليهود إلى فلسطين شيئاً فشيئاً؛ لأن هجرتهم بدأت بأعداد قليلة، أخذت بعدها بالتزايد أكثر فأكثر، حتى أصبحت هذه الهجرات لا يمكن تجنبها أو غضّ البصر عن تزايدها.

وإذا كان الشاعر في مقطوعته الشعرية، يؤكد تزايد أعداد المهاجرين اليهود إلى فلسطين، فإن خفة هذا المقطع؛ أي المقطع القصير، ورشاقته، الذي يعود سبب تكونه، في بعض الأحيان، إلى تحوّل المقطع المتوسط إلى المقطع القصير؛ نتيجة دخول التغييرات على تفعيلتي (فعولن، مفاعيلن) ليصبحن (فعول، مفاعيلن) على التوالي؛ أي أنّ المقطع الأخير في تفعيلية (فعولن: ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص) يتحول من مقطع متوسط مغلق، إلى مقطع قصير (ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح). في حين يتحول المقطع الثالث في تفعيلية (مفاعيلن: ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص) من مقطع متوسط مفتوح، إلى مقطع قصير (ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص)، وهذا " مما يستحب في البحر الطويل"²، وقد كان لمثل هذه التغييرات التي طرأت على تفاعيل هذه الأبيات، أثر في إدخال التغيير على مقاطعها، وهذا من شأنه أن يزيد من سرعة حركة المقاطع، لتوحي بسرعة حركة اليهود وهجرتهم إلى فلسطين؛ ذلك لأن لزخافات الحذف أثراً في إحداث سرعة في الإيقاع الشعري؛ فهي تزيد من عدد المقاطع القصيرة، بعكس زخافات التسكين التي تؤدي إلى إبطائه؛ لأنها تزيد من عدد المقاطع المتوسطة³، وبلا شك، سيؤدي هذا إلى إسراع الوزن الشعري أو إبطائه، وقد قام الشاعر هنا، في هذه الأبيات، بتوظيف زخافات الحذف (القبض) التي حُذف فيها صوت ساكن، فزادت عدد الأصوات المتحركة، مما أدى إلى زيادة المقاطع القصيرة، وبالتالي زيادة سرعة الوزن

¹ الضالع، محمد صالح: الأسلوبية الصوتية. ص123.

² خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية. ص 47.

³ البحر اوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي. ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص75.

الشعري، ولا تبرز هذه السرعة أو ما يعاكسها إلا كردة فعل لما تدركه نفس الشاعر، وما تكون عليه. وهكذا، فإن هذه الزخافات، تعبّر عن التجربة التي عاشها الشاعر وتأثر بها.

وإضافة إلى ذلك، فإن المقاطع القصيرة، تتمتع بحرية الانتقال من مكان إلى آخر في الأبيات الشعرية، لأنها من "المقاطع الحرة" (free syllable) التي يمكن أن ترد في بداية الكلمة أو وسطها أو نهايتها"¹، وهذا يجعلها توحى بحرية انتقال اليهود من شتى بقاع الأرض إلى فلسطين بكل سهولة وسرعة وخفة، " فقد أخذ الجوّ والبرّ والبحر يقذف فلسطين برواسب الشعوب وحنّالاتهم"²؛ لأن حكومة الانتداب البريطاني كانت تغطي هجراتهم بطرق غير مشروعة، فنيسّر لهم كل الوسائل؛ لتسهيل ما يلاقونه من مصاعب أثناء قدومهم إلى فلسطين، واستقرارهم فيها.

ويُظهر الجدول السابق تفوق المقاطع المتوسطة المغلقة، وعددها (70) مقطعاً، على المقاطع المتوسطة المفتوحة، وهذه المقاطع؛ أي المتوسطة المغلقة، من شأنها أن تعكس بانقطاع النفس معها، والثقل الملاحظ في نطقها، حالة الضيق والاستياء وعدم الرضا التي تسبب ثقلاً على نفس الشاعر؛ لما يحصل من تسرب لأعداد كبيرة من اليهود إلى البلاد.

وتحمل هذه المقاطع، بسبب عدم امتداد الصوت معها، وحاجتها إلى قراءة سريعة حادة بأنفاس متلاحقة، دلالة الإصرار والتأكيد على مواجهة هذه الضربة التي لم تعرف فلسطين أشد أو أنكى منها، إذ لا بدّ أن يكون هناك هبة وفورة لا مجال لنهاون أبناء الوطن فيها؛ لتضييق الخناق على هؤلاء المهاجرين، ومن ثم تقييد حرية انتقالهم من مكان إلى آخر، تماماً كما هو الحال في توزيع مقاطع كلمة: (يَقْطَعُ: ص ح ا ص ح ا ص ح ص) وكلمة (هَبَّةٌ ا ر قُدَّة: ص ح ص ا ص ح ا ص ح ص) اللتين دخل عليهما تغييرات في تفعيلة (مفاعيلن) ففي الأصل هي: (ب - - -)، لكنها في هذا الموضع، طرأت عليها علة الحذف، مؤثراً المقطع القصير، فتحوّلت إلى (ب - ب -) وهذا يسمى (قبضاً)، وقد وقعت في عروض البيت الشعري، لذلك يطلق

¹ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 166. ينظر: النوري، محمد جواد: علم الأصوات العربية. ص 241.

² الملثم، البدوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان. ص 73.

عليه (علة مقبوضة)، التي يلزم ورودها في أبيات القصيدة كلها؛ وقد أدى وقوع مقطع قصير يمتاز بالخفة، محصور بين مقطعين متوسطين مغلقين، إلى الحدّ من خفة هذا المقطع وتقييده، إذ كان المقطع القصير قبل دخول الحذف عليه، مقطعا متوسطا مفتوحا، حيث تمّ حذف الكسرة الطويلة من التفعيلة، التي يقابلها حركة طويلة في الكلمة، فمثلا (هَبَات هَبَّة) و(رَقَدَات رَقْدَة)، وهذا الحذف للحركة الطويلة، قصرّ المقطع المتوسط المفتوح وحوّله إلى مقطع قصير؛ و"من المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعا، بخلاف الطويلة التي تجعله بطيئا، وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة، في حين تلائم الأخرى الهدوء"¹، وابتاع المقطع القصير الذي ينجم عنه إيقاع سريع متدفق يندغم مع البعد النفسي الذي يرفض الهجرة، فالقصيدة تؤكد ضرورة عدم التهاون مع هذه الهجرات، والقيام بهبة واحدة عنيفة، تغير من الواقع المعاش، فالتزام القصيدة بهذه العلة في عروضها وضربها، تثبت لزوم إيجاد حلّ لتيار الهجرات المتتالية، ووقوف أبناء الشعب بوجهها وقفة رجل واحد.

أما ورود المقاطع المتوسطة المفتوحة في القصيدة، وعددها (46) مقطعا، وهي مقاطع قوية، يستغرق النطق بحركتها الطويلة زمنا أطول، من الزمن الذي يستغرقه المقطع القصير، أو المقطع المتوسط المغلق، فهي تعطي دلالة على استمرار في الحدث، وعدم التوقف، وهذه الزيادة في الزمن، هي زيادة التأكيد على استمرار تزايد عدد الوافدين من اليهود إلى فلسطين، وعدم توقفهم، "فقد عدّد الشاعر (ألف) ضربة أصابت فلسطين، و(ألف ألف) مهاجر مهربّ غزاها، و(ألف) سائح بلغها سرّا و(ألفا) وطأها جهرا ولم يبارحها... و(ألف) جواز شرعي، و(ألف ألف) جواز مزور... أباح لشذاذ الآفاق غزو فلسطين والاستقرار فيها توطئة لتهويدها سواء أرضي بذلك أهلها الشرعيون أم أبوه"².

وقد انتهت الأبيات جميعها، بمقطع متوسط مفتوح؛ وهو المقطع الأخير من تفعيلة (مفاعيلن)، حيث أصابتها علة الحذف فأصبحت (مفاعِلن) التي التزم بها الشاعر مقبوضة في

¹ ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط11. القاهرة: دار المعارف. 1987. ص 72.

² الملتنم، البدوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان. ص73.

أبيات القصيدة الشعرية كلها؛ ليعبر بصوتيتها الأخيرين اللذين تكونت منهما الأبيات الشعرية، وهما: الباء الشفوية، والكسرة الطويلة، أعداد المهاجرين من اليهود تعبيراً صوتياً يجمع بين الملامح الصوتية والحالة النفسية الوجدانية؛ فهي هجرة تتزايد بقوة وشدة، حتى " أصبحت كالسرطان المستشري في وطنه، وكالطاعون البشري المتفشي في أمته"¹، مسببة انفجاراً غير مسبوق، كانفجار صوت الباء الذي انتهت به الأبيات جميعها، أما توالي الكسرة الطويلة في آخر الأبيات، التي تعدّ " حركة أمامية ضيقة"²، فتوحي بضيق الشاعر وإنزعاجه؛ لما سيحصل في بلاده من مصائب نتيجة توافد اليهود بهذه الأعداد إليها، واستيائه وشعبه مما يلاقيه هؤلاء اليهود من تسهيلات لكل مصاعب يمكن أن تلاقهم.

ويحمل الجزء الأخير من التفعيلة، المقطع المتوسط المفتوح(ص ح ح)، لامتداد النفس معه، دلالة استمرار الشاعر في المناذة وطلب النجدة من زعماء فلسطين؛ ليخلصوا أنفسهم ووطنهم من هذا التدفق المستمر لليهود في بلادهم، الذي سيسبب لهم انكساراً ساحقاً؛ لأنه لم يرَ في اليهود إلا أعداء تريد من سلب البلاد والسيطرة عليها دون وجه حق.

وعلى الرغم من السلاسة والعدوبة التي تتمتع بها هذه الأبيات، نتيجة طبيعة التفاعيل الخماسية (فعولن) والسباعية (مفاعيلن) المتتابعة، إلا أن هذه السلاسة يخالطها بعض النقل؛ إذ لم تسلم هذه التفاعيل من التغييرات الكمية المستحبة، التي أباحها الخليل، من الزحافات والعلل التي تقوم أساساً على توالي مقاطعه³؛ فوجود بعض الزحافات والتزام العلة في هذه الأبيات، أسهم في تتابع المقاطع القصيرة والمتوسطة فيها؛ وإن كان هذا التتابع لا يتعدّ المقطعين، إلا أن من شأن هذا النقل في النطق، أن ينسجم مع ما ترمي إلى إثباته هذه الأبيات من ثقل تزايد هذه الهجرات على نفس الشاعر، وضيقه منها؛ لما يترتب عليها من ضياع للبلاد.

ومن هنا، يمكن القول: إن تلاحم الوزن العروضي وتفاعيله ومقاطعته بالتجربة الشعرية للشاعر، قد أعطى قيمة تعبيرية للوزن الشعري ومقاطعته، تتوافق مع التجربة التي مرّ بها

¹ الملمث، البدوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان.. ص73.

² النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص252.

³ البحر اوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي. ص125.

الشاعر، فتشكيل التراكيب الصوتية واللغوية التي نتج عنها زحافات وعلل، خدمت المعنى الذي أراد الشاعر أن يعبر عنه، وبهذا يظهر أن بحور الشعر بما تحتويه من تفاعيل تتكون من مقاطع، تُحدث أثرا في الأبيات الشعرية، وإلا ما الحكمة من وجود الزحافات والعلل في هذه البحور، إذا لم يكن لوجودها أهمية وتأثيرا.

المبحث الرابع

خصائص النسيج المقطعي في الشعر الوطني

يكشف التحليل المقطعي للمقطوعة الشعرية (1000)، عن أنواع المقاطع التي تتألف منها، ونسبة شيوع كل مقطع وتكراره، وهذا يساعد في استنتاج خصائص النسيج المقطعي، على النحو الآتي:

أولاً: لا يبدأ المقطع الصوتي إلا بصوت صامت، يتبعه حركة قصيرة أو طويلة، حيث لا يمكن أن يجتمع صوتان صامتان في أول المقطع، فـ " لا يجوز البدء إلا بصامت واحد"¹

ثانياً: لا توجد في القصيدة، كلمة اشتملت على أقل من مقطع واحد؛ فالمقطع أصغر تجمع صوتي.

ثالثاً: يتراوح عدد المقاطع الصوتية في الكلمة الواحدة، بين مقطع واحد كما في: (و: ص ح، لَم: ص ح ص، في: ص ح ح)، أو مقطعين كما في: (أدري: ص ح ص، ص ح ح ا أنكى: ص ح ص، ص ح ح ايوما: ص ح ص، ص ح ص)، أو ثلاثة مقاطع كما في: (عَدَدًا: ص ح، ص ح، ص ح ص اهبةً: ص ح ص، ص ح، ص ح ص)، أو أربعة مقاطع كما في: (مَشْحُونَةٌ: ص ح ص، ص ح ح، ص ح ص، ص ح ص)، أو خمسة مقاطع كما في: (الغياهب: ص ح ص، ص ح ح، ص ح ح، ص ح ح).

رابعاً: أكثر المقاطع وروداً؛ كما جاء في تحليل هذه القصيدة، هو المقطع القصير (ص ح)، يليه المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، يليه المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، وهذه المقاطع الثلاثة، هي الشائعة في اللغة العربية، في حين أن المقاطع المتبقية لم ترد ألبتة.

خامساً: توالى المقاطع القصيرة (ص ح)، والمقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص)، والمقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح)، في القصيدة السابقة؛ وقد كان توالي المقاطع القصيرة

¹ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص178.

والمتوسطة ثابتا في كل بيت شعري، وإن اختلف قليلا، فإنما يعود إلى ما حصل من تغييرات على تفاعيل البحر الذي بنيت عليه الأبيات. ويكون هذا الاختلاف طفيفا بسيطا، بحيث يسهم توالي المقاطع الشعرية وتوازنها في تكوين الإيقاعات الموسيقية للنصّ وجمالياته، الذي "يعد لازمة من لوازم أيّ نصّ أبداعي، وخاصة إذا كان هذا النصّ نصّا شعريا محكما متقنا"¹.

¹ مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النصّ، نحو نسق منهجي لدراسة النصّ الشعري. ص54.

الفصل الثالث

الإيحاء الدلالي للصوت اللغوي في شعر إبراهيم طوقان الغزلي والوجداني

المبحث الأول: الإيحاء الدلالي للصوامت

المبحث الثاني: الإيحاء الدلالي للحركات الطويلة

المبحث الثالث: الإيحاء الدلالي للمقاطع الصوتية

المبحث الرابع: خصائص النسيج المقطعي.

المبحث الأول

الإيحاء الدلالي للصوامت

1- الجهر والهمس (Voiced and Voiceless)

للأصوات المجهورة و المهموسة، بإيقاعاتها المختلفة، دور في مصاحبة المعنى وتجسيده؛ والتعبير عن الحالة النفسية للشاعر، فهو عندما كان يوظف هذه الأصوات؛ أي المجهورة أو المهموسة، بنسب متباينة، كان يتجه من خلالها إلى إبراز عواطفه وأحاسيسه المرهفة، التي يعيشها وقتذاك، خصوصا إذا وقع الحديث عن شعر طوقان الغزلي الوجداني، الذي نسجت خيوطه عندما سافر إلى بيروت، لأجل الدراسة.

تجسد الأبيات الشعرية من (1 - 10) من قصيدة " في المكتبة"، التي تؤرخ تجربته الأولى في الغزل، وهو ابن الحادية والعشرين سنة، والقصيدة تعدّ الخطوة الأولى للشاعر مع فتاة فلسطينية، اسمها (ماري الصفوري)، وباكورة حبّه معها " وبعدها انهمر شلال الغزل"¹، فوصفها وهي تجلس في مكتبة الجامعة²:

مجزوء الكامل

بِجَمَالِهَا مُتَنَقِّبَةً	وَعَرِيْرَةً ³ فِي الْمَكْتَبَةِ
حِ الْغَضِّ تُشْبِهُ كَوَكَبَةً	أَبْصَرْتُهَا عِنْدَ الْمَصَّابَا
تُبُّ مَا الْمَعْلَمُ رَتَّبَهُ	جَلَسْتُ لِتَقْرَأَ أَوْ لِتَكْتُبَ
حَتَّى جَلَسْتُ بِمَقْرَبَةٍ	فَدَنَوْتُ أَسْتَرْقُ الْخَطِي
أَنْفَاسِي الْمُتَلَهَّبَةَ	وَحَبَسْتُ، حَتَّى لَا أُرَى،
قِ فَاضِحٍ فَتَجَنَّبَهُ	وَنَهَيْتُ قَابِي عَنِ خُفُو

¹ عبدالله، محمد حسن: إبراهيم طوقان " حياته ودراسة فنية في شعره. ص 13.

² تتكون هذه القصيدة من (27) بيتا شعريا. طوقان، إبراهيم: الديوان. ص 92.

³ غريرة: حديثه السن التي لا تجربة لها. مصطفى، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط. القاهرة: مجمع اللغة العربية. 1960. مادة (غرر). ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. مادة (غرر)

راقبتهَا، فَشَهَدْتُ أَنْ
 اللهُ أَجْزَلَ فِي الْعِبَادَةِ
 حَمَلَ الثَّرَى مِنْهَا عَلَى
 نَوْرِ الْيَدَيْنِ وَقَلْبَهُ
 وَسَقَاهُ فِي الْفِرْدَوْسِ مَخْمُومًا
 تومَ الرَّحِيْقِ وَرَكَّبَهُ
 فَإِذَا بِهَا مَا مَكَتَ تَنْزِيلًا
 لَللِّقَاءِ بَوَابِ الْمُتَعَبِّهِ

الأبيات الشعرية بالكتابة الصوتية، مع تحديد مقاطعها

wa \ δ a \ rii \ ra \ tin \ fil \ mak \ ta \ bah

bi \ da \ maa \ li \ haa \ mu \ ta \ naq \ qi \ bah

ab \ s ar \ tu \ haa \ cin \ da \ s \ s a \ baa

hil \ δ a \ d \ d i \ tu \ s \ bi \ hu \ kaw \ ka \ bah

da \ la \ sat \ li \ taq \ ra \ a \ a aw \ li \ tak

tu \ ba \ mal \ mu \ cal \ li \ mu \ rat \ ta \ bah

fa \ da \ naw \ tu \ as \ ta \ ri \ qul \ xu \ t aa

hat \ taa \ da \ las \ tu \ bi \ maq \ ru \ bah

wa \ ha \ bas \ tu \ hat \ taa \ laa \ u \ raa

an \ faa \ si \ yal \ mu \ ta \ lah \ hi \ bah

wa \ na \ hay \ tu \ qal \ bii \ can \ xu \ fuu

qin \ faa \ i \ hin \ fa \ ta \ an \ na \ bah

raa \ qab \ tu \ haa \ fa \ s a \ hid \ tu \ an \ na

al \ laa \ ha \ a \ za \ la \ fil \ hi \ bah

ha \ ma \ la \ a \ a \ ra \ min \ haa \ ca \ laa

nuu \ ril \ ya \ day \ ni \ wa \ qal \ la \ bah

wa \ sa \ qaa \ hu \ fil \ fir \ daw \ si \ max

tuu \ mar \ ra \ ii \ qi \ wa \ rak \ ka \ bah

fa \ i \ a \ bi \ haa \ ma \ la \ kun \ ta \ naz \ za

la \ lil \ qu \ luu \ bil \ mut \ ca \ bah

ترتيب الصوامت المجهورة والمهموسة ترتيبا تنازليا في الأبيات من (10-1)					
من قصيدة " في المكتبة "					
الصوامت المهموسة			الصوامت المجهورة		
النسبة	التكرار	الصامت	النسبة	التكرار	الصامت
%10.8	27	ت	%12.7	32	ل
%9.6	24	هـ	%8.7	22	ب
%4.3	11	ف	%6.8	17	ن
%4.3	11	ق	%6	15	ر
%2.8	7	ح	%5.6	14	م
%2.8	7	س	%4	10	و
%2.8	7	ك	%2	5	ج
%1.2	3	خ	%2	5	د
%1.2	3	ص	%1.6	4	ع
%0.8	2	ث	%1.6	4	ي
%0.8	2	ش	%1.2	3	ز
%0.4	1	ط	%1.2	3	ض
%41.8	105	المجموع	%0.8	2	غ
الصامت اللامهموس واللامجهور			%0.4	1	ذ
%3.6	9	ء	%54.6	137	المجموع

يتضح بعد إحصاء أصوات هذه الأبيات، أن عدد الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة فيها، بلغ (242) صوتا، من مجموع الأصوات الصامتة، وقد وجاء توزيع هذه الأصوات، مرتبة ترتيبا تنازليا، على النحو الآتي

يتبين، من خلال هذا الجدول، الذي يُظهر نسبة الأصوات المجهورة والمهموسة في الأبيات (1- 10) من قصيدة " في المكتبة "، ما يأتي:

- ورود الأصوات المجهورة في المرتبة الأولى، في الجدول السابق، من حيث عدد مرات تكرارها البالغة (137)، ونسبتها في ذلك بلغت (54.6%).
- تليها، الأصوات المهموسة، وعدد مرات تكرارها (105) مرة، ونسبتها في ذلك بلغت (41.8%).
- يليها، صامت الهمزة، الذي يعدّ صامتا لا مجهورا ولا مهموسا، وعدد مرات تكراره (9) مرات، ونسبته في ذلك (3.6%).

جاء أكثر هذه الأصوات المجهورة تكرارا مجموعة الأصوات الذليقة، أو أصوات الذلاقة، التي تمتاز بالسهولة والسلاسة والخفة النطقية، إضافة إلى الوضوح السمعي العالي، وهذه الأصوات هي (اللام، الباء، النون، الراء، الميم)، التي تشكّلت من الاعتماد على ذلق اللسان؛ أي طرفه، وذلق كل شيء حدّه، فتوزعت هذه الأصوات على مخرجين من مخرج النطق، هما: المخرج اللثوي (Alveolar)، وذلك عن طريق اعتماد طرف اللسان على اللثة، أو طرقه للثة، وينسب إليه ثلاثة أصوات، هي: اللام والراء والنون، والمخرج الشفوي الثنائي (Bi-Labial)، الذي تعدّ فيه الشفتان عضو نطق إيجابي في إنتاج الصوت، وينسب إليه صوتان، هما: الباء والميم¹، وبلغت نسبة هذه المجموعة من الأصوات في هذه الأبيات (39.8%)، وكان أكثرها تكرارا صوت اللام، الذي تكرر (32) مرة، بنسبة بلغت (12.7%)، وهو صوت يتسم بالامتداد عند نطقه، وقال فيه سيبويه إنه "حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع

¹ يعد هذا تصنيفا صوتيا حديثا لهذه المجموعة من الأصوات؛ أي الأصوات الذليقة، في حين أن التصنيف الصوتي عند العلماء القدماء لهذه المجموعة من الأصوات، فكانت أصوات: اللام والراء والنون، تنتمي إلى المخرج الذليقي أو الذوقي، في حين تنتمي أصوات: الباء والميم، إلى المخرج الشفوي. ينظر: النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية "دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص 49. ينظر: النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص 97، 98.

الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة، وإن شئت مددت الصوت¹، وينشأ هذا الانحراف، بسبب حرية مرور الهواء من جانبي اللسان عند النطق به، وهذا فتح المجال لإدراك مدلوله في الحركة الانتقالية من مكان إلى مكان، أو من حال إلى حال²؛ ليوحي هذا الصوت، في هذه الأبيات، بالتغيّر والانتقال الذي دخل إلى حياة إبراهيم طوقان، حيث انتقل من حياة الخواء العاطفي إلى حياة غذاؤها الحب والعشق، وهذا يعني، أن ورود هذا الصوت يتلاءم مع ما يمرّ به الشاعر؛ إذ " تخلص من حالة الحفاظ على التراث في العادات والتقاليد، لأنه وجد متنفسا له في جنائن الجامعة، ليجد طوقان ضالته في (فتاة المكتبة) التي أضاعت في قلبه أول شعلة"³.

ويتبين، أن صوت اللام، يحمل إحياء آخر، يُستمد من دلالاته على " الالتصاق"⁴؛ ليوحي بمحاولة الشاعر الدؤوبة، للاقتراب من فتاة المكتبة التي أحبّ جمالها، ومحاولة الجلوس معها على الطاولة نفسها؛ ليستطيع تأمل جمالها، ما استطاع إلى ذلك سبيلا.

وقد جاء صوت الباء، في المرتبة الثانية بعد صوت اللام، إذ تكرر (22) مرة، بنسبة بلغت (8.7%)، وقد أوحى انحباس الهواء عند النطق بهذا الصوت، ثم انطلاقه منفجرا، بما كان يعانيه الشاعر من حبس مشاعر الحب والهيام، التي حصرها في داخله، لأن التعبير عن هذه المشاعر بين الفتيان والفتيات " في أيام دراسة طوقان في الجامعة، كان أمرا غير مقبول، فقد كان الطالب يُعرض نفسه للتأنيب أو الطرد أيضا، لو حاول أن يستوقف طالبة ليسألها عن عدد الصفحات التي فرض الأستاذ قراءتها، لكن الفتى الشاعر؛ أي إبراهيم طوقان، وقد بلغ الثانية والعشرين من عمره، لم يبقَ بلا حبّ، فقد أراد (كيوبيد) إله الحب أن يشكّ فؤاده، بسهم من جعبة نباله، وهنا مسّ الحب قلبه...⁵، ففجّر مشاعره التي حبسها في داخله؛ ليعبر عما يجول

¹ سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب. ج2. ص435.

² البستاني، ملحم إبراهيم: أسرار لغوية معربة، ومعلق عليها ويلى ذلك نبأ اكتشاف حلقة اللغة المفقودة. بيروت: دار غندور. (د.ت). ص121

³ الملمث، البدوي: الغواني في شعر إبراهيم طوقان. بيروت: دار ربحاني للطباعة والنشر. 1957. ص30،31.

⁴ عباس، حسن: خصائص الحروف ومعانيها. ص79.

⁵ ينظر: الملمث، البدوي: الغواني في شعر إبراهيم طوقان. ص29،30. ينظر: طوقان، فدوى: أخي إبراهيم. ص24.

في قلبه من حبّ لتلك الفتاة. وبهذا فقد عكس صوت الباء، الفكرة التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقى، وقد أكد ذلك ورود كلمات مثل: (أبصرتها، راقبتها، حبست، المتلهّبة، المتعبه...) التي تدل على حبسه لمشاعره، وانفجارها، وبذلك يكون قد كسر العادات والتقاليد التي اعتاد عليها.

ويلي صوتي اللام والباء، صوتُ النون، الذي تكرر (17) مرة، بنسبة بلغت (6.8%)؛ ليوحي بجو من الشجن والهدوء المناسبين لجو القصيدة؛ فصوت النون يعدّ من الأصوات الأنفية المكتومة التي تبدو للسامع وكأنها تخرج من الأعماق إلى الخارج، وهذا ساعد الشاعر على إخراج شحنات من الحب الكامن في نفسه، مشوباً بجو من الشجن واللوعة، إلى الخارج؛ لأن الشاعر كان يدنو دنوا هادئاً ناعماً من المحبوبة؛ كي لا تحسّ بوجوده، كما أنه نهى قلبه عن الخفوق؛ لأن هذا الخفقان قد يفضح أمره، وحبّه، وشغفه، وشدّة حبه لوصل المحبوبة، كما أن أنفاسه المتلهّبة قد حبسها؛ كي لا تراها المحبوبة، فكان في لوعة وحزن لهذا الحال الذي يمرّ به.

ومن شأن هذه الأصوات الذلقية؛ أي (اللام، والباء، والنون الراء و الميم)، التي " تتّسم بسمة الفصاحة والسهولة في الأداء الصوتي"¹، أن تفتح أمام الشاعر ممراً؛ للإفصاح عن كل ما يعانيه من لوعة الحب والشوق، وما يفكر به، وقد يكون لكثرة هذه الأصوات دون غيرها، في هذه الأبيات من القصيدة، دلالتها، التي تتناسب مضمونها، وموضوعها.

أمّا نصفاً الحركة المجهوران، الواو والياء، اللذان تكررنا بنسبة (5.6%)، فقد منحنا، لاتساع مخرجهما مقارنة بالصوامت الأخرى، الشاعرَ امتداداً نفسياً، يعبر به عما ينبثق من نفسه، وينبعث من أعماق روحه من آهات العشق والحب التي تلهم صدره.

كما أكسبت الأصوات المجهورة، بما تتّسم به من الوضوح السّمعّي العالّي، النّصّ الشعري، موسيقى عذبة، تجذب آذان المتلقى لسماعها، فتخترقها اختراقاً؛ إصغاء إليها، وقد ساعد هذا في إبراز صدى صوتي عميق؛ يعبر عن حزن الشاعر نتيجة ما في قلبه من لوعة،

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص47.

واشتياق، وتلهّف لوصل المحبوبة، وانتظار سؤال المحبوبة له عمّا استغلق عليها فهمه، اثناء مراجعتها لدروسها، فيظفر بابتسامة شكر من عينينها الصافيتين الجميلتين.

كما أن صوت الهمزة الحنجري، الذي تكرر في هذه الأبيات (9) مرات، وبنسبة بلغت (3.6%) تقريبا، من شأنه أن يوحي، نتيجة مكابدة المشقة في نطقه واحتياجه " لجهد عضلي قد يزيد على ما يحتاج إليه أي صوت آخر"¹، بالمشقة والتعب نتيجة حبه لهذه الفتاة، ما يبذله من جهد في سبيل الوصول إلى المحبوبة والحديث إليها، فقد كان الشاعر يسترق الخطى؛ حتى يظفر بجلسة قريبا، كما أنه كان يحبس أنفاسه المتلهّبه خشية أن تفضح أمره، وهذا فيه من المشقة والعناء ما فيه.

ويتّضح، من خلال الجدول السابق، أن الأصوات المهموسة تكررت بنسبة بلغت (41.8%) تقريبا، وكان أكثر هذه الأصوات تكرارا، صوت (التاء)، الذي تكرر (27) مرة، وبنسبة بلغت (10.8%) تقريبا؛ ليعكس بدلالاته على " الحركة و الاضطراب"²، حركة الشاعر المضطربة، التي يمكن ملاحظتها في كلمات هذه الأبيات، مثل: (أبصرتُ، جلستُ، دنوتُ، حبستُ، نهيتُ، راقبتُ...) فهذه الكلمات، أفعال ماضية أسندت إلى تاء المتكلم؛ أي أن الشاعر كان يعبر عن نفسه؛ فقد أبصر المحبوبة، وحاول الجلوس قريبا، والاقتراب منها، وبذلك جاءت الأفعال هنا، تتطلب الحركة، لكن هذه الحركة يشوبها الاضطراب؛ إذ إن الشاعر كان يحسّ، نتيجة اضطراب مشاعره واختلاجها، بوصول المحبوبة، لكنّ العادات والتقاليد تمنعه، لذلك فهو يقع في اضطراب نفسي ووجداني.

وقد جاء صوت الهاء الذي " يظل المزمار عند النطق به، منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يُحدث نوعا من الحفيف يسمع من أقصى الحلق"³، في المرتبة الثانية بعد صوت التاء، وقد تكرر (24) مرة، وبنسبة بلغت (9.6%)؛ ليوحي مع اندفاع

¹ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص90.

² العلايلي، عبد الله: مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد. ص210.

³ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص88.

الهواء بكمية كبيرة، بالآهات الحبيسة المتتابعة، وزفرتها المتتالية، النابعة من لوعة الشاعر وتأكل قلبه نتيجة الحب العميق لماريا الصفوري، الذي أتعبه وأرهقه...

وإضافة إلى ذلك، يدلّ صوت الهاء، الذي يتّسم بالضعف؛ لكونه صوتا احتكاكيا خفياً¹ على التّؤودة واللين، كما أن همسه واحتكاكه يدلّان على الحنوّ والهدوء و الرّقة، وهذا ينسجم مع حالة الشاعر عند رؤيته للمحبوبة في المكتبة، وحالة النشوة التي تغمر روحه، عندما يراقبها، وهي جالسة لتقرأ ولتكتب ما أراه المعلم منها، فيتسلل بهدوء ورقة؛ كي يجلس بالقرب منها؛ ليتأمل ملامح الجمال التي كانت تبرز منها، فقد " كانت فتاة فارعة الطول، سمراء مفصّلة نواحي الوجه، تجول على وجهها ابتسامة خفيفة، إذا كانت غافلة في مقعدها أو مسيرها، فإذا نبّهتها أنفاس متأمل أو نظرات متتبع غاضت ابتسامتها..."²، ولذلك كان الشاعر يرسم ملامح السعادة التي يعيشها في تلك المكتبة، لكن هذه السعادة كانت بصمت وخفوت وخفية، وهذا جعله يُصاب بحرقة القلب نتيجة هذا الحب.

وتجدر الإشارة، إلى أن تفوق الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في هذا الغرض الغزلي، ينسجم مع "حاجة هذه الأصوات؛ أي المهموسة، عند النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأصوات المهموسة، مجهدة للنفس، في حين أن الأصوات المجهورة، أقلّ إجهادا للتنفس منها في أثناء النطق بها"³، وقد يعود ذلك، إلى خور قوى الشاعر التي بددها حبّ ماريّا، التي أسرته بجمالها وحسنها، ولذلك لجأ إلى أصوات غير مجهدة للتنفس، إضافة إلى كونها أوضح في السمع؛ كي يوصل حبه ولهفته للمحبوبة وإعجابها بها دون إجهاد في نطق الأصوات، وبصوت واضح بيّن.

ولكنّ تضافر الأصوات المجهورة والمهموسة في النصّ، قد أسهم في تصوير حالة الشاعر وهيامه بالمحبوبة، كما أعطت بعدا موسيقيا جميلا للنصّ، أوحى بمعاني الحب والشوق وما ينتج عنهما من لوعة وحرقة قلب.

¹ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص242.

² الملتئم، البدوي: الغواني في شعر إبراهيم طوقان. ص32.

³ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. 32.

2- التفخيم والترقيق (Velarization and Palatalization):

لتوضيح خصائص الأصوات المفخمة والمرققة، ودلالاتها في الشعر الغزلي والوجداني عند طوقان، لا بدّ من تحليل نموذج شعري؛ يوضح البعد الدلالي للأصوات التي تحمل هذين الملمحين؛ أي ملمح التفخيم والترقيق، وقد تمّ اختيار الأبيات (19- 25) من قصيدة " ملائكة الرحمة"¹ التي قال الشاعر في مطلعها:

بِيضُ الْحَمَامِ حَسْبُ بُهْنَةٍ أَنِّي أُرَدِّدُ سَجْعَهِنَّ

وتعد هذه القصيدة من إبداعات الشاعر الغزلية المميزة، التي يتّضح أنها كتبت استجابة لحدث طارئ في حياته؛ أي أن مناسبة هذه قصيدة، أوحى له بالشعر، فهي تؤرخ مناسبة، لجولته الأولى مع المرض في معدته، الذي ظلّ يطارده بقية حياته، وقد أثارت هذه القصيدة ضجة كبيرة بين الصحفيين، حتى أنها؛ أي القصيدة، تركت آثارا بعيدة في نفس الشاعر، وعدّها الطلاب في الجامعة الأمريكية في بيروت، فتحا جديدا لشاعر جديد من شعراء العربية.

مجزوء الكامل

الرَّوْضُ كَالْمُسْتَشْفَى تِ، دَوَائِهِمَا إِيْنَسُ هُنَّ
مَا الْكَهْرُبَاءُ وَطَبَّهَ مَا بِأَجَلٍ مِّنْ نَّظْرَاتِهِنَّ
يُشْفَى فِي الْعَلِيلِ عَنَّا وَهَنَّ وَعَظْفُهُنَّ وَلُطْفُهُنَّ
مُرُّ الدَّوَاءِ بِفِيكَ حُنًّا وَ مِنْ عَذُوبَةِ نُطْقِهِنَّ
مَهْلًا، فَعِنْدِي فَارِقٌ بَيْنَ الْحَمَامِ وَبَيْنَهُنَّ
فَلَرَبَّمَا انْقَطَعَ الْحَمَامَا نِمُّ فِي الدُّجَى عَنْ شَدْوِهِنَّ
أَمَّا جَمِيلُ الْمُحْسِنَا تِ فَفِي النَّهَارِ وَفِي الدُّجْنَةِ²

¹ قصيدة ملائكة الرحمة: نظمها إبراهيم طوقان، وهو يمكث مريضا في إحدى غرف مستشفى الجامعة الأمريكية في بيروت؛ ليعالج من قرحة في معدته، وكان هذا في أواخر عام 1924. وقد كان طالبا في بداية دراسته الجامعية، وتتكون هذه القصيدة من (25) بيتا. طوقان. إبراهيم: الديوان. ص139.

² الدجّة: شدة الظلام. ينظر: ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. مادة(دجن)

الأبيات الشعرية بالكتابة الصوتية، مع تحديد مقاطعها

ar \ raw \ d \ u \ kal \ mus \ ta \ s \
fa \ yaa

ti \ da \ waa \ u \ haa \ ii \ naa \
\ su \ hun \ nah

mal \ kah \ ru \ baa \ u \ wa \ t \
ib \ bu \ haa

bi \ a \ al \ la \ min \ na \ a \
raa \ ti \ hun \ nah

yu \ s \ fil \ ca \ lii \ la \ ca \ naa \
u \ hun \ na

wa \ ca \ fu \ hun \ na \ wa \ lu \
\ fu \ hun \ nah

mur \ rud \ da \ waa \ I \ bi \ fii \
\ ka \ ul

wun \ min \ cu \ uu \ ba \ ti \
nu \ qi \ hun \ nah

mah \ lan \ fa \ cin \ dii \ faa \ ri \
qun

bay \ nal \ ha \ maa \ mi \ wa \
bay \ na \ hun \ nah

fa \ la \ rub \ ba \ man \ qa \ ta \
cal \ ha \ maa

i \ mu \ fid \ du \ aa \ can \ s \
ad \ wi \ hun \ nah

am \ maa \ a \ mii \ lul \ mu \ h \
\ si \ naa

ti \ fa \ fin \ na \ haa \ ri \ wa \ fid \
\ du \ sun \ nah

يتبين أن عدد الأصوات الصامتة في هذه الأبيات قد بلغ (187) صوتاً، وجاءت موزعة

على النحو الآتي:

ترتيب الصوامت المفخمة والمرققة ترتيبا تنازليا في الأبيات من (19 - 25)					
من قصيدة "ملائكة الرحمة"					
الصوامت المرققة			الصوامت المفخمة		
النسبة	التكرار	الصامت	النسبة	التكرار	الصامت
%4.8	9	ء	%2.7	5	ط
%4.8	9	د	%1.6	3	ق
%4.4	8	ر	%0.5	1	ظ
%3.7	7	ع	%0.5	1	ض
%2.7	5	ت	% 5.3	10	المجموع
%2.2	4	ج	الصوامت المرققة		
%2.2	4	ح	%18.7	35	ن
%2.2	4	ي	%10.7	20	هـ
%1.6	3	س	%8	15	ل
%1.6	3	ش	%8	15	م
%1.6	3	ك	%6.4	12	ف
%0.5	1	ذ	%5.3	10	ب
%94.7	177	المجموع	%5.3	10	و

يتضح، من خلال الجدول السابق، الذي يبين نسبة الأصوات المفخمة والمرققة في

الأبيات (1 - 7) من قصيدة "ملائكة الرحمة"، ما يأتي:

- ورود الأصوات المرققة في المرتبة الأولى، في الجدول السابق، من حيث عدد مرات تكرارها البالغة (177)، ونسبتها في ذلك بلغت (%94.7).
- تليها، الأصوات المفخمة تفخيما، كليا وجزئيا، وعدد مرات تكرارها (10) مرة، ونسبتها في ذلك بلغت (%5.3).

يتبين من هذه الأعداد، قلة ورود الأصوات المفخمة مقارنة مع الأصوات المرققة، ولهذا دلالاته في هذا الغرض الشعري؛ أي الغزل، بعامته، وفي هذه الأبيات بخاصة؛ ذلك لأن الأصوات المرققة توحى، لعذوبتها ورقنتها وسلاسة نطقها، بحالة الهدوء والأنس والارتياح الذي أصبح طوقان يحسّ بها، إثرَ إقامته في مستشفى الجامعة العربية الأمريكية؛ لمعالجة مرضٍ أصاب معدته. وهذا يعني، أنه لا حاجة به إلى توظيف الأصوات المفخمة؛ لما تُجسّم الناطق عناء ومشقة، بسبب الازدواجية في الآلية النطقية عند إنتاجها،¹ وبذلك فهي توحى بالقوة والعنف وتجسيد ضخامة الحدث وتعظيمه، والإيحاء بنوع الترهيب، والغاية من الغزل تصوير العاطفة ورقنتها ولطفها.

ويلاحظ أن أكثر الأصوات المفخمة تكرارا، هو صوت الطاء، الذي تكرر (5) مرات، وبنسبة بلغت (2.7%) تقريبا، ويوحى هذا الصوت؛ لما فيه من الاضطراب والتحرك، كونه أحد أصوات القلقة " أصوات تحتاج إلى تحريك، فكأن القلقة جاءت من الفعل (قلقل) الشيء بمعنى حركه"²، بحركة المشاعر التي تجعل قلب الشاعر يضج بالفرح، فهو يشفى من مرضه، ويصبح قادرا على الحركة بعدما كان معللا مريضا؛ نتيجة ما يلاقه في المستشفى، أثناء فترة علاجه، من اهتمام الممرضات به، وعطفهن عليه، ولطفهن معه في التعامل؛ حتى أن طعم الدواء المرّ يصبح حلوا في فمه نتيجة عذوبة ما ينطقن به من كلام، ويدلّ على هذه الحركة غزله الواضح، في هذه الأبيات، بالممرضات اللواتي كُن يعالجنه، ومن الألفاظ التي وردت: (عطفهنَّ، لُطفهنَّ، نُطقهنَّ...) إلى غير ذلك من الكلمات التي وصفها الشاعر بالممرضات.

ويبرز من الجدول السابق، تفوق الأصوات المرققة، التي لا يحتاج الناطق، في أثناء إنتاجه لها، إلى بذل الجهد الذي يكلفه عند النطق بالصوامت المفخمة، وقد تبين أن أصوات الذلاقة؛ أي صوت (النون، واللام، والميم، والفاء، والباء، والراء) على التوالي، ترد في بداية الترتيب التنازلي لتكرار الأصوات المرققة، في هذه الأبيات، بتكرار قوي، وبنسب مرتفعة؛

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص41.

² بشر، كمال محمد: علم اللغة العام. ص116.

فصوت النون، كما يبرز في الجدول السابق، يرد في بداية الترتيب التنازلي لتكرار الأصوات، في حين تشغل كل من اللام، والميم والفاء والباء والراء، الترتيب الثالث، والرابع، والخامس، والسادس، والعاشر، وفي ذلك الترتيب التنازلي، فهي، أي النون، واللام، والميم، والفاء، والباء، والراء، ترد، في مجموع ورودها في هذه الأبيات، (35، 15، 15، 12، 10، 10، 8) مرة على التوالي، وذلك بالنسب (18.7%، 8%، 8%، 6.4%، 5.3%، 5.3%، 4.4% تقريباً) على التوالي، ولعلّ السبب في ذلك، يعود إلى كونها، كما يذكر الدكتور محمد جواد النوري، أصواتاً تتسم " بخفتها في النطق، وسهولة مذاقها على اللسان"¹، و " أحسنها امتزاجاً بغيرها"² من الأصوات، مما يفسّر كثرة ورودها واستعمالها في أبنية كلمات هذه الأبيات الشعرية، وهذا يعكس دلالة الوهن والضعف التي كان عليها الشاعر، إضافة إلى دلالة الرقة والجمال التي كانت تتمتع به الممرضات، فكلامهن مع الشّاعر، كان كالترانيم الغنائية الجميلة التي يُطرب المتلقي لسماعها، فغناؤها لا ينقطع نهاراً ولا ليلاً، مما يبث الراحة والهدوء في نفسه، ويخفف من ألمه ووجعه.

وإضافة إلى ذلك فقد عبّر صوت النون الأنفي، أكثر الأصوات المرققة وروداً، في الأبيات الشعرية، عن المشاعر التي تنبعث عفوة الخاطر؛ لتوحي بتعبيرها "عن الصميم"³، بتوجّع الشّاعر وإحساسه بالألم العميق، فهو " يرقد في مستشفى الجامعة العربية الأمريكية ببيروت؛ لإجراء عملية جراحية في المعدة"⁴ مريضاً معلولاً، فيتوق إلى الخلاص من مرضه، بوصف ما تبثّه الممرضات في نفسه من راحة، وأنس، وهدوء تُعيد الحياة في عروق المريض من جديد، وتمنحه الأمل بعد فقدانه. ولا شكّ في أن هذا الصّوت، قد استطاع، بما يتمتع به من رقة وأناقة، أن يوحي برقّة الممرضات، وأناقتهنّ، وجمالهنّ أثناء تعاملهنّ مع الشّاعر في فترة مرضه.

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص48.

² ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن: جمهرة اللغة. ص45.

³ الأرسوزي، زكي: العبقريّة العربية في لسانها. ص109.

⁴ فروخ، عمر: شاعران معاصران إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشّابي. بيروت: المكتبة العلمية. 1954. ص20.

ولا يزال الشاعر يصنع الأبيات الشعرية السابقة، بألوان من الرقة والأنس والهدوء تارة، والتعب والإرهاق تارة أخرى، وذلك بورود صوت الهاء في المرتبة الثانية بعد صوت النون، حيث تكرر (20) مرة، وبنسبة بلغت (10.7%) تقريباً، إذ يعدّ صوتاً احتكاكياً هادئاً، يوحي بالهدوء واللطافة، ولذلك فهو إن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ على تلك المشاعر المليئة بالوجع والألم من ناحية، ومن ناحية أخرى، يدل على الوداعة والإيناس والسكون، التي تكتنف نفس الشاعر وقلبه، وهو ملقى على أحد أسرة المشفى يتداوى من مرضه. وقد جاء هذا الصوت روياء، متلائماً مع النغم وراحة النفس، ومخففاً لحالة الوجع والتعب والألم التي تهيمن على نفس الشاعر وجسده. وهذا يعني، " أن تجربته الأولى في الغزل، هي تجربة اقترن فيها إحساسه بالمرض، بإحساسه برقة المعاملة وفتنة الجمال"¹.

ثمّ يأتي صوت اللام، الذي تكرر (15) مرة، وبنسبة بلغت (8%) تقريباً؛ ليوحي، عند خروج الهواء معه، من أحد طرفي اللسان أو كليهما، حيث "يتجنب نقطة السدّ أو التضيق"²، بتجنب الشاعر التعبير عن مرضه وانحرافه عنه، إلى التعبير عن رقة الممرضات وحنوّهنّ وسهرهنّ وتحركاتهنّ في أروقة المستشفى³. وهذا يعني، أن الطبيعة النطقية لهذا الصوت أظهرت، شيئاً من الهدوء والرقة، الذي يلائم الوضع النفسي الذي كان عليه الشاعر فترة وجوده داخل جدران المستشفى.

وقد طبعت هذه الأبيات بالطابع الموسيقي العذب، وهذا يعود، بلا شكّ، إلى المزيج الصوتي بين الأصوات المفخمة والأصوات المرققة، كما أن تفوق الأصوات المائعة، المكوّنة من صوتي النون والميم، اللذين يشكّلان ملمح الغنة، وصوت الراء المتفرّد بملمح التكرار، وصوت اللام المتّسم بملمح الجانبيّة، إضافة إلى الأصوات الأخرى، قد زاد من موسيقية الأبيات الشعرية، حيث منحت هذه الأصوات مجتمعة، الأبيات الشعرية إيقاعية خاصة، وبُعداً موسيقياً رناناً،

¹ أبو علي، نبيل خالد: في الأدب الفلسطيني. ط1. منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين. 2001. ص35.

² النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص43.

³ طوقان، إبراهيم: أخي إبراهيم. مقدمة الديوان. ص16.

وجرسا نغميا منتظما، وهذا يعني، أن مكن الجمال والإبداع في هذه الأبيات، يأتي من هذا النسق اللغوي الذي يحمل رسالة موسيقية، وإيقاعا عذبا، تبتهج له نفس الشاعر؛ فهذه الموسيقية الهادئة الرقيقة تتيح له تناسي وجعه وألمه، وانشغاله عنه بما يسرّ قلبه ويؤنس روحه، من جهة، ومن جهة أخرى، تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب؛ لأن " الشاعر ينظم الشعر؛ ليستمتع هو بفنّه وليتمتع الآخرين بالجيد منه"¹

3- لانفجار والاحتكاك (Friction and Plosion)

لملاحظة خصائص الأصوات الانفجارية والاحتكاكية، وتتبع الإيحاء الدلالي لها، في الشعر الغزلي والوجداني عند إبراهيم طوقان، سيتمّ تحليل نموذج شعري؛ يوضح هذا البعد الدلالي لهذين الملمحين؛ أي ملمح الانفجار والاحتكاك، وقد تمّ اختيار الأبيات (1- 5) من قصيدة " ذكرى"²، وكان مطلعها:

جِئْتَ تَتَلَوُ عَلَيَّ صَفْحَةَ مَاضٍ مَتْنُهَا الْحُبُّ وَالْأَسَى بَيْنَ صُحْفِي

نظمها الشاعر عام 1930م، بمناسبة رسالة وصلته من صديق، فهاجت ذكريات الحنين في نفسه،³ فأنشأ يقول:

الخفيف

صَاحِ دَعَهَا؛ فَفَقَدْتُ دَفْنَتْ أَمَانِي يَ، وَلَهْوِي يَا حَسْرَتَاهِ وَقَصْفِي⁴
 وَخَلَّتْ أَضْلَعِي فَأَمْسَى خَلِيًّا غَزَلِي فِي هَوَى الْحِسَانِ وَوَصْفِي
 وَكَيْالٍ ظَفَرْتُ فِيهَا مِنَ الدَّهْرِ رَ - عَلَى بُخْلِهِ - بِنِعْمَةِ عَطْفِ
 سَاهِرٌ فِي ظَلَامِهَا أَقْبَسَ النَّوْ رَ لِقَابِي بِأَنْتُمْ خَدٌّ وَكَفِّ
 وَقَمِّ كَلَّمَا شَكَ أَلَمَ الْوَجْدِ دِ تَعَلَّقْتُهُ بِقَطْفٍ وَرَشْفِ

¹ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص16.

² طوقان، إبراهيم: الديوان. ص214.

³ الطريفي، يوسف عطا: إبراهيم طوقان، حياته وشعره. ص 363.

⁴ قَصْفٌ: اللهو واللعب ومتابعة الطعام والشراب. ينظر: ابن منظور: لسان العرب. مادة(قصف).

الأبيات الشعرية بالكتابة الصوتية، مع تحديد مقاطعها:

ṣaa \ ḥi \ dac \ haa \ fa \ qad \ da
\ fan \ tu \ ʔa \ maa \ niy

ya \ wa \ lah \ wii \ yaa \ ḥas \ ra
\ taa \ hu \ wa \ qaṣ \ fii

wa \ xa \ lat \ ʔaḍ \ lu \ cii \ fa \
ʔam \ saa \ xa \ liy \ yaa

ḡa \ za \ lii \ fii \ ha \ wal \ ḥi \
saa \ ni \ wa \ waṣ \ fii

wa \ la \ yaa \ lin \ ḡa \ far \ tu \
fii \ haa \ mi \ nad \ dah

ri \ ca \ laa \ bux \ li \ hii \ bi \ nic
\ ma \ ti \ caṭ \ fii

saa \ hi \ run \ fii \ ḡa \ laa \ mi \
haa \ ʔaq \ bu \ sun \ nuu

ra \ li \ qal \ bii \ bi \ laḡ \ mi \
xad \ din \ wa \ kaf \ fii

wa \ fa \ min \ kul \ la \ maa \ ṣa
\ kaa \ ʔa \ la \ mal \ waḍ

di \ ta \ cal \ laq \ tu \ huu \ bi \
qaṭ \ fin \ wa \ raṣ \ fii

يتضح أن العدد الكلي للأصوات الانفجارية والأصوات الاحتكاكية في هذه الأبيات، قد

بلغ (91) صوتاً، وقد جاء توزيعها على النحو الآتي:

ترتيب الصوامت الانفجارية والاحتكاكية ترتيبا تنازليا للأبيات (1-5)					
من قصيدة " ذكرى "					
الصوامت الاحتكاكية			الصوامت الانفجارية		
النسبة	التكرار	الصامت	النسبة	التكرار	الصامت
%16.5	15	ف	%8.8	8	د
%10.9	10	هـ	%7.7	7	ت
%6.6	6	ع	%6.6	6	ب
%5.5	5	س	%6.6	6	ق
%4.4	4	خ	%5.5	5	ء
%3.3	3	ح	%3.3	3	ك
%3.3	3	ص	%2.2	2	ط
%2.2	2	ش	%1.1	1	ض
%2.2	2	ظ	%41.8	38	المجموع
%1.1	1	ث			
%1.1	1	ز			
%1.1	1	غ			
%58.2	53	المجموع			

يتبين من الجدول السابق، الذي يوضح نسبة تكرار الأصوات الانفجارية والاحتكاكية في

الأبيات (1 - 5) من قصيدة " ذكرى"، ما يأتي:

- ورود الأصوات الاحتكاكية في المرتبة الأولى، في هذا الجدول، من حيث عدد مرات تكرارها البالغ (53) مرة، ونسبتها في ذلك حوالي (58.2%).
- تليها الأصوات الانفجارية، من حيث عدد مرات تكرارها البالغ (38) مرة، ونسبتها في ذلك حوالي (41.8%).

يلاحظ من خلال النسب السابقة، غلبة الأصوات الاحتكاكية على نظائرها الانفجارية، وقد انسجمت هذه الغلبة، مع طبيعة الموضوع الذي تتناوله هذه الأبيات الشعرية، والحالة النفسية التي كانت تسيطر على نفس الشاعر في حينها.

وقد يعود سبب هذا التفوق للأصوات الاحتكاكية في هذه الأبيات؛ " إلى أن النطق بها، وإن كان بحاجة إلى شيء من الجهد العضلي...، إلا أنها تتسم، في أدائها والنطق بها، بالتؤدة والليونة"¹، وهذه السهولة والسلاسة في النطق، ساعدت الشاعر في التعبير عن حالة "استسلامه لليأس، ودفنه أمانيه ولهوه وأغانيه وشدوه في أعماق قلبه"²، والتعبير عن حالة اليأس، يحتاج أصواتاً تميل إلى الهدوء والليونة أكثر من القوة والشدّة.

ويشغل صوت الفاء، بداية الترتيب التنازلي، للأصوات الاحتكاكية. وهذا يعني أن هذا الصوت؛ أي الفاء، يعد أكثر الأصوات الاحتكاكية وروداً، في الأبيات السابقة، حيث تكرر (15) مرة، وبنسبة بلغت (16.5%) تقريباً، وهو صوت مهموس مرقق، تؤكد " سهولة نطقه، وخفّة أدائه، ويُسرّ تناوله، بسبب خروجه من أدنى مخارج النطق الأمامية، المتمثلة بالمخرج الشفوي الأسنان"³، دلالة " الاتساع والتباعد "⁴ التي تتلام مع دلالات التأفف والسأم، إذ كانت تسيطر على نفس الشاعر، نتيجة ابتعاده عن محبوبته؛ ليؤكد بذلك، على الحسرة والأسى اللذين يُنهكا قلبه، وعلى الأيام الخوالي التي عاشها؛ وقد أضحت رمادا تتطاير، ذراته، ذكريات الماضي، في كل مكان من حوله، محدثة تشتتاً وانتشاراً، يعكس تشتت الشاعر، ومدى إحساسه بالضيق والألم والضعف.

ويأتي صوتُ الهاء في المرتبة الثانية، بعد صوت الفاء، وقد تكرر (10) مرات، وبنسبة بلغت (10.9%)، فهو صوت " يتخذ الفم، عند النطق به، الوضع الصالح لنطق حركة كالفتحة

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص60.

² الملتئم، البدوي: الغواني في شعر إبراهيم طوقان. ص119.

³ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص46.

⁴ عباس، حسن: خصائص الحروف ومعانيها. ص123.

مثلاً، وهذا يعني، اتساع المخرج، ومرور الهواء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الوترين الصوتيين في الحنجرة¹، وهذا من شأنه أن يَصور التَّأوهات المدفونة في نفس الشاعر وقلبه؛ نتيجة ما عاناه من الآم وأوجاع وجراحات نكأتها، رسالة صديق له، يذكره فيها بالفتاة التي أحبها بكل جوارحه.

أمَّا أصوات (السين، والصاد، والشين، والزاي)، التي تكررت (5,3، 2، 1) مرة، على التوالي، وبنسبة بلغت (5.5%، 3.3%، 2.2%، 1.1%) تقريباً على التوالي، فجميعها تشترك في ملمح الصفير، الذي " يتسم في أثناء النطق به، بعلو الدرجة نسبياً (Height pitch)...، حيث يتم إنتاج هذا النوع من الأصوات، عندما تكون مصحوبة بظاهرة التَّقوَس اللساني الذي يتخذ شكل الأخدود (Groove)²؛ ليوحي هذا بضيق الشاعر، فتكرارها بهذه الصورة، يَصوّر حالة الحزن والحسرة الابتئاس التي يعيشها؛ بسبب تذكره لحبِّ ماضٍ نهش قلبه وجعا، لذلك كان كلما شكاً؛ أي الشاعر، عذاب الحب والوجد، يعلّق قلبه بلثم شفّتي المحبوبة وتقيلهما؛ ليصبر نفسه، ويخفف من حدة الوجد والألم.

وقد أدّت الحدة الموجودة في الأصوات الصفيرية، وخروجها " كالصوت الخارج من ضغط ثقب"³، إضافة إلى ما تمتاز به من " هسيس، وهشيش"⁴، إلى إسعاف الشاعر في إظهار ما يريده، والكشف عما يجول في خاطره، والتعبير عنه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ساعدته في لفت انتباه المتلقي لأوجاع الذكريات بما تحمله من شوق وحنين، وقد عادت تنزف من جديد.

¹ ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف ومعانيها. ص242.

² النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص78.

³ ابن الطحان، أبو الإصبع السماتي الإشبيلي: مخارج الحروف وصفاتها. تحقيق: محمد يعقوب تركستاني. جدة: المحقق محمد يعقوب تركستاني. 1984. ص94.

⁴ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص78.

أما الضجة ذات التردد المرتفع، التي تحدثها هذه الأصوات؛ أي الأصوات الصفيرية¹، فتحاكي الضجيج والفوضى والبعثرة التي سببتها ذكريات الحب في نفس الشاعر، إضافة إلى مشاعر الحنين، وعذاب الشوق والتلهّف لأيام جميلة مضت مع المحبوبة.

أما الأصوات الانفجارية، فجاءت بعد الأصوات الاحتكاكية من حيث نسبة تكرارها، في هذه الأبيات، وكان أكثر هذه الأصوات وروداً، صوت الدال المجهور، الذي تكرر (8) مرات، وبنسبة بلغت (8.8%) تقريباً، إذ يوحى؛ " لاحتباس تيار الهواء الصادر من الرئتين عند النطق به، احتباساً تاماً خلف منطقة طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، ومقدم اللثة، ثم ابتعاد اللسان فجأة عن نقطة الالتقاء، الذي يؤدي بدوره إلى انطلاق الهواء محدثاً صوتاً انفجارياً، يتذبذب في أثناء النطق به الوتران الصوتيان"²، بشدة الشاعر وقسوته على نفسه، فهو يطلب من صديقه أن لا يُذكره بأيام الحبّ التي كان يعيشها، فهي صفحة يحاول الشاعر دفنها، ودفن الأمانى، واللهم، واللعب معها، فأجاءات القسوة تتضح في قوله: (دَعَهَا، دَفَنْتُ،...)، ولكنها قسوة ممزوجة بالحزن والأسى.

أما صوت التاء، فقد جاء في المرتبة الثانية بعد صوت الدال، حيث تكرر (7) مرات، في هذه الأبيات، وبنسبة بلغت (7.7%)، ويتسم هذا الصوت بالانفجار، إلا أن كونه صوتاً مهموساً مرققاً، شدّه نحو التخلي عن بعض القوة، والاتصاف ببعض الضعف؛ ليعكس بهذا، ما يعانيه الشاعر من ضعف وتدهور نفسي؛ نتيجة توجعه من الحب، وما يسببه تذكّره لهذا الحب من حزن وشجن وألم. إضافة إلى ذلك، فإن دلالاته، على " الاضطراب في الطبيعة"³، جعله يوحى بحالة التشردم في الاحساس، والتمزق في العاطفة، التي كانت تصيب الشاعر بالاضطراب والفقدان والتشتت.

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص78، 79.

² النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص235.

³ العلايلي، عبدالله: مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد. ص210.

وبلاحظ أن تكرار صوتي القفلة؛ الباء المجهور، والقاف المهموس (6) مرات، وبنسبة (6.6%)، في هذه الأبيات، وتكرار صوت الهمة، الذي لا يتصف بالجهر ولا الهمس، (5) مرات، وبنسبة (5.5%)، إضافة إلى ما تبقى من أصوات انفجارية، قد فجر، هذا التكرار لهذه الأصوات، جراحات حب دفين، حاول الشاعر بكل قوته، نسيانها.

وأخيراً، تجدر الإشارة إلى أنّ كثرة الأصوات الاحتكاكية، في هذه الأبيات، قد ساعدت على تكوين الإيحاء الدلالي للأبيات الشعرية، ونقلها إلى المتلقي بكلّ تجلٍّ ووضوح، كما أنّ كثرة أصواتها وتعدد مخارجها، أسهم في احتواء هذه الأصوات للمشاعر الصادقة، التي تحمل بين طياتها الحنين والأسى، والوجع والألم. أما تعالق الأصوات الانفجارية مع الأصوات الاحتكاكية، في هذه الأبيات، فقد وُلد إيقاعاً موسيقياً، وشكّل بعداً جمالياً للنصّ.

المبحث الثاني

الإيحاء الدلالي للحركات الطويلة (Vowels)

ولتتبع الإيحاء الدلالي للحركات الطويلة في القصائد الغزلية عند إبراهيم طوقان، ومدى ملاءمتها للغرض الغزلي، وأفكاره المتعددة، ستعالج الأبيات (1- 7) من قصيدة "خطرة في الهوى" التي قال فيها:

الطويل

أَعِيدِي إِلَيَّ الْمَضْنَى¹ وَإِنْ بَعْدَ الْمَدَى
تَبَارَكَ هَذَا الْوَجْهَ مَا أَوْضَحَ السَّنَى
فَقَدْتُكَ فَقَدَانِ الصَّبَا، وَهَلِ امْرُؤٌ
فَقَدْتُكَ لَكِنِّي فَقَدْتُ ثَلَاثَةً
وَأَبْقَيْتِ لِي غَيْرَ الْقُنُوطِ⁴ ثَلَاثَةً:
أَيَا "وَادِي الرَّمَّانِ"! لَا طَبِيتَ وَايَا
وَيَا "وَادِي الرَّمَّانِ"! لَا سَاغَ طَعْمُهُ
بُلْهَيْتَهُ² الْعَيْشِ الَّذِي كَانَ أَرْغَدَا
وَمَا أَطْيَبَ الْمُفْتَرِ³ وَالْمَتَّوَرِدَا
تَوَلَّى صِبَاهُ الْيَوْمَ يُرْجِعُهُ غَدَا
سِوَاكَ: فُؤَادِي، وَالْأَمَانِي، وَالْهَدَى
هَوَاكَ، وَسَقْمِي، وَالْحَنِينَ الْمُؤَبَّدَا
إِذَا هِيَ لَمْ تَنْعَمْ بِظِلِّكَ سَرْمَدًا⁵
إِذَا أَنَا لَمْ أَمُدُّ لِدَاكِ الْجَنَى يَدَا

الأبيات الشعرية بالكتابة الصوتية، مع تحديد مقاطعها:

ʔa \ cii \ dii \ ʔi \ la \ mu ʔ \
naa \ wa \ ʔin \ ba \ cu \ dal \ ma
\ daa

bul \ ha \ niy \ ya \ tul \ cay \ ʔil \
la \ ʔii \ kaa \ na \ ʔar \ ʔa \ daa

ta \ baa \ ra \ ka \ haa \ ʔal \ wa
ʔ \ hu \ maa \ ʔaw \ ʔa \ has \ sa \

wa \ maa \ ʔa ʔ \ ya \ bal \ muf \
tar \ ra \ wal \ mu \ ta \ war \ ri \ daa

¹ المضنى: السقيم الذي قد طال مرضه وثبت فيه، والضنى: يعني شدة المرض حتى نحل الجسم. ينظر: ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. مادة(ضنا)
² بلهية: الرخاء وسعة العيش، ويقال عيش أبله: ناعم رخي، وشباب أبله: غافل منعم، ينظر: المصدر نفسه. مادة(بله)
³ المفتّر: الشخص الذي يكشف عن أسنانه ليُنظر إليها. ينظر: المصدر نفسه. مادة(فرر).
⁴ القنوط: أشد اليأس من الشيء. ينظر: لسان العرب. مادة(قنط)
⁵ سرمدا: الدائم الذي لا ينقطع. ينظر: المصدر نفسه. مادة(سرمد)

naa

fa \ qad \ tu \ ki \ fuq \ daa \ na \ si \ i \ baa \ wa \ ha \ lim \ ru \ un

fa \ qad \ tu \ ki \ laa \ kin \ nii \ fa \ qad \ tu \ a \ laa \ a \ tan

wa \ ab \ qay \ ti \ lii \ ay \ ral \ qu \ nuu \ i \ a \ laa \ a \ tan

a \ yaa \ waa \ di \ yar \ rum \ maa \ ni \ laa \ ib \ ta \ waa \ di \ yan

wa \ yaa \ waa \ di \ yar \ rum \ maa \ ni \ laa \ Saa \ a \ ac \ mu \ hu

ta \ wal \ laa \ si \ baa \ hul \ yaw \ ma \ yur \ i \ cu \ hu \ a \ daa

si \ waa \ ki \ fu \ aa \ dii \ wal \ a \ maa \ nii \ wal \ hu \ daa

ha \ waa \ ki \ wa \ saq \ mii \ wal \ ha \ nii \ nal \ mu \ ab \ ba \ daa

i \ aa \ hi \ ya \ lam \ tan \ cam \ bi \ il \ li \ ka \ sar \ ma \ daa

i \ aa \ a \ naa \ lam \ am \ dud \ li \ aa \ kal \ a \ naa \ ya \ daa

بلغ عدد الحركات الطويلة في هذه الابيات (52) حركة طويلة، وقد جاء تكرارها على

النحو الآتي:

ترتيب الحركات الطويلة ترتيبا تنازليا في الأبيات (7 - 1)		
من قصيدة " خطر في الهوى "		
النسبة المئوية%	التكرار	الحركات الطويلة
78.8%	41	فتحة طويلة
19.2%	10	كسرة طويلة
2%	1	ضمة طويلة
52		المجموع

يتبين، من خلال الجدول السابق، الذي يوضح نسبة الحركات الطويلة في الأبيات (7-1)

من قصيدة " خطر في الهوى "، ما يأتي:

- ورود الفتحة الطويلة في المرتبة الأولى، في الجدول السابق، من حيث عدد مرات تكرارها البالغة (41)، وبنسبة بلغت (78.8%).
- تليها، الكسرة الطويلة، وعدد مرات تكرارها (10) مرات، وبنسبة بلغت (19.1%).
- تليها، الضمة الطويلة، وقد تكررت مرة واحدة، وبنسبة بلغت (2%).

يتضح، من هذه الأعداد، وهذه النسب، كثرة ورود الفتحة الطويلة في الأبيات السابقة مقارنة مع حركة الكسرة والضمة الطويلتين، ولهذا دلالته في هذا الغرض الشعري، بما يتواءم ونفسية طوقان عند نظمه للأبيات الشعرية.

وقد ساعد هذا التكرار المرتفع للفتحة الطويلة، التي " يتمّ خروجها من الفم دون كلفة أو عناء أو مشقة"¹، على إطلاق آهات الوجد الكامنة في داخل إنسان مُضنى، أتعبه ذلك الحب الذي غاب عنه، ولم يعد، وهذا يعكس سوء حالته النفسية؛ بسبب فقدان حبه الأول " ماريما الصفوري ".

ثمّ إنّ مجيء هذه الحركة؛ أي الفتحة الطويلة، تالية لصوت الدال الانفجاري، روي هذه الأبيات، له دلالته؛ فصوت الدال الانفجاري المجهور، صوت " أصم أعمى مغلق على نفسه، كالهرم لا يوحى إلا بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدلّ على الصلابة والقساوة، وكأنه من حجر الصوّان...؛ ليكون بذلك أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدّة"²، وهذا يؤكد المعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه، وإيصاله للمتلقى، وهو شدّة قساوة وادي الرّمان معه، "فأهل هذا المكان حرموه من الالتقاء بمحبوبته، وزوّجوها من شخص آخر غيره"³، ولكنّ مجيء الشاعر بالفتحة الطويلة بعد صوت الدال؛ خفف من حدّة هذه القسوة التي سببت له التعب والإرهاق حتى أضع

¹ الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد الحنبلي: معاني القرآن. ج3. ص13.

² عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها. ص67.

³ الطريفي، يوسف عطا: إبراهيم طوقان، حياته وشعره. ص373.

صياها، واختفى نبض قلبه، وتلاشت أمانيه، وفقدَ الاهتداء إلى طريق الحياة والنجاة، وهذا يعني، أنه يغرق في حالة من اليأس التي سببها فراقه عن المحبوبة.

ثم تأتي الكسرة الطويلة في المرتبة الثانية، لتعبّر؛ كونها حركة أمامية ضيقة تنفرج الشفتان عن النطق بها مع تراجع نحو الخلف قليلاً¹، عن مدى اشتياق الشاعر للمحبوبة وحنينه إليها، لذلك يطلب من المحبوبة، متوسلاً، بأن تعيد إليه رخاء العيش الذي كان يعيشه، أي أنه يطلب عودتها إلى حياته، حتى وإن بَعُدَت المسافات فيما بينهما، فقد كان قربها هو رغد العيش وسعته عنده.

أما الضمة الطويلة التي تعدّ الأقل تكراراً بين الحركات الطويلة، في هذه الأبيات، فتوحي، نتيجة استدارة الشفتين عند النطق بها، وتقويس الجزء الخلفي من اللسان في اتجاه الطبق عند إنتاجها²، بوجع الشاعر ووصوله إلى أشد درجات اليأس، كما هو الحال في لفظة (القنوط)، فهو يعترف أن هذا الحب قد ترك له اليأس والسقم والحنين المومج، لذلك فهو يدعو على وادي الرمان؛ بأن لا يكون وادياً طيباً، إذا لم تنعم المحبوبة بظله؛ فالشاعر يحمله؛ أي الوادي، ومن يقطنه المسؤولية في إخراج المحبوبة من حياته؛ لارتباطها بشخص آخر.

وتعبّر الحركات الطويلة عامة، بما تتسم به من اتساع مخرجها وامتدادها عند النطق، فلا يحدث الهواء عند النطق بها أي نوع من الحفيف، كما أنها لا تتطلب جهداً في أثناء النطق بها، عن جسامة الفقد الذي فقده الشاعر، وعمق الوجع والألم والحزن الذي خلفه رحيل المحبوبة إلى غيره، وذروة اليأس والقنوط وعدم الاستبشار بالسعادة، وإسهامها؛ أي الحركات الطويلة، في هذه الأبيات، في إيصال ما يجول في قلب الشاعر ونفسه من مشاعر، وتفريغ ما ينبض في وجدانه من أحاسيس.

¹ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص 250.

² المصدر نفسه. ص 247.

المبحث الثالث

الإيحاء الدلالي للمقاطع الصوتية في الشعر الغزلي والوجداني عند إبراهيم طوقان (Saund Syllales)

لنتبع الإيحاء الدلالي للمقاطع الصوتية، في القصائد الغزلية والوجدانية عند إبراهيم طوقان، وملاحظة مدى مناسبة البحور الشعرية؛ التي تتكون من التفاعيل العروضية، للغرض الغزلي والوجداني، ومدى العلاقة بين اختيار البحر الشعري، وتكرار التفاعيل، بما تحويه من زخافات وعلل، وأثر هذه التغييرات الداخلة على التفعيلة في الإيحاء بالمعنى والتعبير عنه، سنتناول الباحثة نموذجاً من شعره، وملاحظة إيحاء المقاطع الصوتية التي تكون مجتمعة من تفاعيل البحر الشعري، وقد وقع الاختيار على سبعة أبيات، من قصيدة "إغفري لي" التي نظمها الشاعر، في عام 1929م، وقد "خاطب فيها، محبوبته مارية الصفوري، التي رمز لها بـ (م. ص)، وفيها يلتبس الصفح والغفران؛ لاتهامها بالغدر، ويعزو تلك الاتهامات إلى إرهابات أفقدته وعيه وصوابه"¹:

الخفيف

رِ فَقَدْ كُنْتُ غَائِبًا عَنْ صَوَابِي	إِغْفِرِي لِي، إِذَا اتَّهَمْتُكَ بِالْغَدْرِ
صَرَخَةَ الْهَوْلِ عِنْدَ مَرَأَى عَذَابِي	إِغْفِرِي لِي، لَعَلَّ مَا كَانَ مِنِّي
أَوْ بُكَائِي عَلَى أَمَانِ الشَّابَابِ	وَصَدَى الْيَأْسِ رَجَعْتُهُ ضُلُوعِي
هَالِنِي مَا قَرَأْتُهُ فِي الْكِتَابِ	لَمْ تَكُونِي كَمَا زَعَمْتُ، وَلَكِنْ
لَمْ يَكُنْ فِيهِ ذَرَّةٌ لَارْتِيَابِي	وَلَعَمْرِي رَأَيْتُ مِنْكَ وَقَاءً
وَتَعَالِي أَشْرَحُ إِلَيْكَ مُصَابِي	إِغْفِرِي لِي مَا قُلْتُهُ فِي جُنُونِي
يَا حَيَاتِي فَقَدْ لَقِيتُ عِقَابِي	حَسْبُ قَلْبِي عَذَابُهُ، فَاعْفِرِي لِي

¹ الملثم، البدوي: الغواني في شعر إبراهيم طوقان. ص 115.

- ورود المقطع القصير (ص ح) في المرتبة الأولى، في هذا الجدول، من حيث عدد مرات تكراره البالغة (66) مرة، ونسبتها في ذلك حوالي (39.3%).
- يليه، المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، وقد تكرر هذا المقطع (58) مرة، ونسبته (34.5%).
- يليه، المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، البالغ عدد مرات تكراره (45) مرة، وبنسبة (26.2%).
- تخلو هذه الأبيات من المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)، والمقطع الطويل مزدوج الإغلاق (ص ح ص ص)، والمقطع الطويل بالغ الطول مزدوج الإغلاق (ص ح ح ص ص).

يتضح، أن الأبيات السابقة، قد نُسجت على البحر الخفيف¹، الذي سمي بهذا الاسم؛ لخفته²، فهو يعدّ من أخفّ البحور على الطبع، وأعذبها في السمع³، وقد جعله هذا، يتّسم بوضوح النغم واعتداله، حيث لا يبلغ حدّ اللين، ولا حدّ العنف، ولكن يأخذ من كلّ نصيب، لذلك هو كامل الاعتدال⁴، وهذه الخفة تناسب توسّل الشّاعر إلى المحبوبة؛ لتسامحه عمّا صدر منه، بسبب اتهامه لها بالغدر، ولا سيّما أن هذه الاتهامات لم يكن له يد في دفعها⁵.

¹ البحر الخفيف: بحر مركب، يتكون من تركيب السباعيات المتغيرة، فيتوسط فيه المفرد ويتطرف الجزآن المتماثلان، وتقدير تفعيلاته التي يتكون منها: فاعلاتن مستعلن فاعلاتن، لكل شطر¹، وهذا يعني أن صورته، هي:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعْلِنُ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَعْلِنُ فَاعِلَاتُنْ

² يعقوب، إميل بديع: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 1991. ص76.

³ ينظر: هوميروس: الإلياذة: معربة نظما وعليها شرح تاريخي أدبي. ج1. ص84.

⁴ الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج1. ص242. "البحر الخفيف، ليس كالبحر الطويل في الفخامة والجلال، ولا كالبحر المنسرح في اللين والتكسر، وإنما أخذ من كلّ منهما بنصيب". يعقوب، إميل بديع: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص81.

⁵ الملتئم، البدوي: الغواني في شعر إبراهيم طوقان. ص115.

يتحول من مقطع متوسط مفتوح، إلى مقطع قصير (ص ح ا ص ح ح ا ص ح ص ح ص). كما تبدل المقطع الأول من مقطع متوسط مغلق، في تفعيلية (مستفعلن: ص ح ص ا ص ح ص ا ص ح ح) إلى مقطع قصير (ص ح ا ص ح ص ا ص ح ح ص)، وتوحي هذه التغييرات في المقاطع؛ أي تحويل بعض المقاطع المتوسطة إلى مقاطع قصيرة؛ لقلّة الزمن الذي يستغرقه النطق بها، كونها تتكون من صامت وحركة قصيرة، عن إصرار الشاعر، وإلحاحه المتكرر المتتابع، بسرعة وخفة، على طلب الغفران من المحبوبة، إذ يكرر الشاعر هذا الطلب غير مرّة. إضافة إلى ذلك، يوحي المقطع القصير؛ كونه مقطعا ضعيفا، بطلب الشاعر الصّح والمسامحة من المحبوبة برقة وضعف، فيكفيه ما لقيه من عقاب وجزاء، وتمزق قلبه الذي أضناه، وهذا ما يوضّح دخول الزحاف على بعض الكلمات التي توحي بذلك، ومنها: وتعالى: ص ح ا ص ح ح (فاعلاتن) وكلمة (لقيت: ص ح ا ص ح ح ا ص ح) وغيرها من الكلمات، فتفعيلية (فاعلاتن) " حينما يلمّ بها الزحاف في الجزء الأول؛ أي في المقطع الصوتي الأول، وتصبح (فَعِلَاتن)، يتغير عن صورته الأولى، ويصير سريعا لسرعة حركاته¹، وهذا يؤكد تودد الشاعر بلطف، ورغبته في الإسراع في شرح سوء التفاهم الذي حصل؛ لتغفر له المحبوبة خطأه وتصفح عنه.

وإذا كان الشاعر، في هذه الأبيات، يؤكد حالة الندم و التذلل للمرأة التي يحبها، فإن تفوق المقاطع المتوسطة المفتوحة على المقاطع المتوسطة المغلقة، في هذه الأبيات، يوحي؛ لامتنادها واستمرارها؛ لاستغراق النطق بحركتها الطويلة زما أطول؛ كونها تتكون من صامت وحركة طويلة، وهذا مقطع قوي " يستغرق زمن النطق به أكثر من مورا (Mora) "²، بالتعبير عن حالة نوح النادم الآسي على ما فرط في حقها وما اتهمها به، فيستمر الشاعر ويواصل توصله من المحبوبة، ويطلب الاعتذار والغفران منها، فهو لا يكتفي بطلب المسامحة لمرة واحدة، وهذا يعني، استمرار الشاعر وعدم يأسه.

¹ ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص 72.

² النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص 177.

ولا شك أن انتهاء هذه الأبيات، بالمقطع المتوسط المفتوح، يعبر عن اللإطالة التي يتمتع بها، واحتوائه على الحركة الطويلة، عن آهات الشاعر وأوجاعه المكتومة في داخله؛ نتيجة اتهام المحبوبة بما ليس فيها، فيلاحظ كيف يتناسب المد بالألف مع المد بالياء (قا: ص ح ح، بي: ص ح ح ذا: ص ح ح، ني: ص ح ح)؛ ليصور حالة الجزع والندم التي " يرتفع فيها صوت المتحسر"¹، إضافة إلى ذلك، تساعد كثرة هذه المقاطع، الشاعر في " التخلص من حالة الانكسار والتحطم التي تسيطر عليه"²؛ فما عاشه من عذاب وما لقيه من عقاب، كسره وحطم نفسيته.

أما ورود المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، حتى وإن كان بنسبة أقل من المقطع المتوسط المفتوح، فهو يوحى؛ لانقطاع النفس معه، وعدم امتداده، كونه يتكوّن من صامتتين يتوسطهما حركة قصيرة، في هذه الأبيات، بدلالة الضيق والاختناق التي يعيشها الشاعر؛ نتيجة نعت المحبوبة بالغير، فعدم رضاه عمّا بدر منه، دفعه إلى تكرار الاعتذار والتوسل وطلب الصفح منها، فيكفيه ما لاقاه من عذاب الشوق والحنين وانكسار النفس، ومما يوحى بعدم رضاه عمّا صدر منه، ما عبّرت عنه بعض الكلمات نحو: إغفري (ص ح ص، ص ح، ص ح ح)، حسّب (ص ح ص، ص ح) قلبني: ص ح ص ص ح ح) وكأن البدء بالمقطع المتوسط المغلق يوحى باستياء الشاعر وضيق نفسه ويأسه، الذي سببه ما بين ضلوعه من حزن و بكاء على أمانيه التي كان يتمناها مع محبوبته.

ويتضح، مما سبق، أن التوزيع المقطعي لتفاعيل البحر الخفيف، الذي يصلح لموضوعات الغزل والوجدانيات³، كان له دور بارز في إضفاء الإيقاعية الموسيقية الرقيقة العذبة، في هذه الأبيات، وقد شابهت؛ أي الإيقاعية الموسيقية للأبيات، ما تحمله طبيعة التفاعيل السباعية⁴ المكوّنة للبحر الخفيف (فاعلاتن) و(مستعلن) من رقّة وعذوبة، وهذا يعني، ملاءمة هذا البحر والنظام المقطعي لتفاعيله، مع مضمون الأبيات، وما تحمله من معانٍ ومشاعر وأحاسيس سيطرت على نفس الشاعر والمتلقي في الوقت ذاته.

¹ نحلة، محمود أحمد: لغة القرآن الكريم في جزء عمّ. بيروت: دار النهضة العربية. 1981. ص 360.

² مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النصّ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. ص 217.

³ يعقوب، إميل بديع: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص 81.

⁴ التفاعيل السباعية: هي التفاعيل المكوّنة من سبعة أصوات، كما هي الحال في تفعيلة (فاعلاتن).

خصائص النسيج المقطعي للشعر الغزلي

أولاً: بلغ عدد المقاطع في هذه الأبيات من الشعر الغزلي الوجداني (169) مقطعاً، وقد التزمت هذه الأبيات، بعدد ثابت للمقاطع الصوتية في البيت الواحد، حيث وصل عددها (24) مقطعاً لكل بيت من هذه الأبيات.

ثانياً: أكثر المقاطع وروداً؛ كما جاء في تحليل هذه الأبيات الغزلية الوجدانية، هو المقطع القصير (ص ح)، يليه المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، يليه المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، وهذه المقاطع الثلاثة، هي الشائعة في اللغة العربية، في حين أن المقاطع المتبقية لم ترد فيها.

ثالثاً: سيطرة المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح)، على المقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص)، في الأبيات الغزلية الوجدانية، فقد بلغت نسبتها (56.3%) تقريباً، من مجموع المقاطع الصوتية المتوسطة في هذه الأبيات، وقد يرجع سبب هذه السيطرة للمقاطع المفتوحة في الأبيات الغزلية، إلى وضوحها السمعي، وامتدادها واستمرارها؛ كونها تتكون من حركة طويلة، يستغرق النطق بها زمناً طويلاً، وهذا يناسب موضوع القصيدة وما حوته من مشاعر الحزن والاعتذار، فالشاعر لم يكن في حالة ارتياح نفسي، وقد جاءت هذه المقاطع مع طول حركتها؛ لتحمل عن آهات الشاعر وتعبّر عنها.

رابعاً: توالى المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح)، والمقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص) في الأبيات الشعرية الغزلية الوجدانية؛ بشكل ثابت نسبياً، و العربية لا تسمح بتوالي أكثر من اثنين من المقاطع المتوسطة المفتوحة في الكلمة الواحدة؛ أما توالي المقاطع القصيرة الذي تميل اللغة العربية في تطورها إلى التخلص من تواليها¹، فكانت شبه موجودة، وإن وُجِدَتْ، يكون سببها ما يحدث من تغييرات تدخل على تفاعل البحر الخفيف، في حين المقاطع المتوسطة ثابتة في كل بيت شعري، ولهذا دلالاته.

¹ - ينظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 165.

الفصل الرابع

موازنة صوتية إيحائية في النماذج المختارة من وطنيات الشاعر إبراهيم طوقان وغزلياته

المبحث الأول: الإيحاء الدلالي للصوامت

المبحث الثاني: الإيحاء الدلالي للحركات الطويلة

المبحث الثالث: الإيحاء الدلالي للمقاطع الصوتية

الفصل الرابع

موازنة صوتية إبحائية في النماذج المختارة من وطنيات الشاعر إبراهيم طوقان وغزلياته

بعد التعرف إلى إبحاءات البنية الصوتية، في قصائد إبراهيم طوقان الوطنية والسياسية، كان لا بدّ من إيراد نظائرها الغزلية؛ ذلك لأنّ الضد يوضح الدلالات ويبرزها، ولذلك جرى تحليل بعض النماذج الشعرية الغزلية؛ لإيضاح مدى التباين في البنية الصوتية بين الغرض الوطني السياسي، والغرض الغزلي الوجداني، والكشف عن مدى تأثير طبيعة الموضوع على طبيعة الصوامت والحركات الطويلة الواردة في قصائد هذا الغرض، إضافة إلى تأثيرها على طبيعة تكوّن النسيج المقطعي كذلك.

وفي هذا الفصل، سيجري إبراز خصائص البنية الصوتية للقصائد الوطنية والسياسية، من خلال الموازنة بين طبيعة الأصوات؛ الصوامت والحركات، بما تحمله من ملامح تميزها، إضافة إلى طبيعة النسيج المقطعي، في قصائد إبراهيم طوقان الوطنية، وقصائده الغزلية.

المبحث الأول

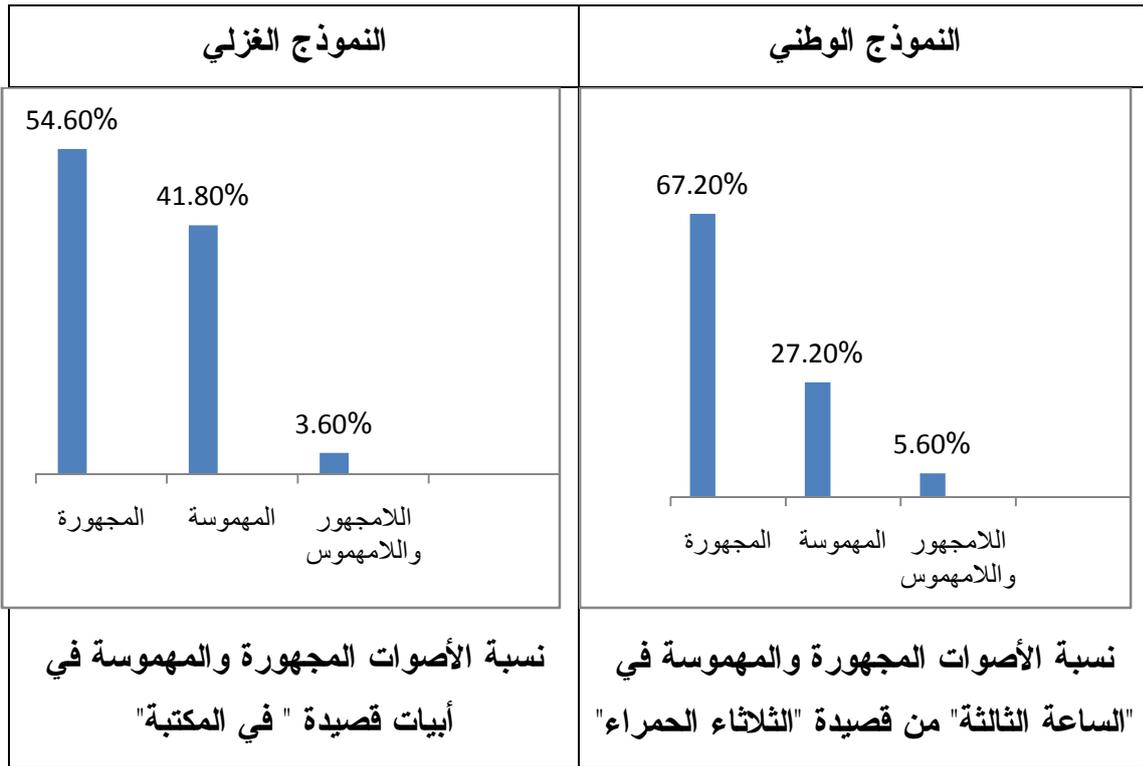
الإيحاء الدلالي للصوامت (Consonants)

1- الجهر والهمس (Voiced and Voiceless)

يتضح، من خلال تتبع الأصوات المجهورة والمهموسة في الأبيات الشعرية الوطنية ونظائرها الغزلية عند إبراهيم طوقان، سيطرة الأصوات المجهورة على المهموسة، وهذا ما تُوثره اللغة العربية؛ إذ إنها تميل في تصميمها الفونولوجي، للبنى المورفولوجية اللغوية، إلى استعمال الصوامت المجهورة التي تتسم، بالقياس إلى الصوامت المهموسة، بالقوة¹.

ولبيان نسب الأصوات المجهورة والمهموسة في الأبيات المختارة، في كلا الغرضين،

كان لا بدّ من إيراد الرسم البياني (1) الآتي:



¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية، دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب. ص 68.

يتبين، من خلال الرسم البياني السابق، الذي يبيّن نسبة تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة في النموذجين؛ الوطني و الغزلي، ما يأتي:

• ورود الأصوات المجهورة، في المرتبة الأولى، في كلا النموذجين؛ الوطني والغزلي، وإن كان ورود الأصوات المجهورة في النموذج الوطني، قد وصلت نسبته إلى (67.2%)، في حين بلغت نسبة ورودها في النموذج الغزلي (54.6%)، ويرجع سبب ارتفاع هذه النسبة في النموذج الوطني عنه في النموذج الغزلي، إلى ما تتسم به هذه الأصوات من العلو والجهر والشدة والصلابة، وهذا يتلاءم والنفسية التي كان عليها الشاعر، وما أراد أن يبيّنه في نفوس أبناء شعبه من قوة وعزيمة؛ لمواجهة انتهاكات العدو واستفزازاته. في حين انخفضت هذه الأصوات في النموذج الغزلي؛ نتيجة طبيعة الموضوع التي لا تحتاج إلى رفع الصوت في أو الجهر به، فهيامه بالمحوبة وعشقه لها جنبه من تكرار هذه الأصوات بكثرة في أبياته الغزلية.

• يليها، ورود الأصوات المهموسة، في كلا النموذجين؛ الوطني والغزلي، ويلاحظ أن هذه الأصوات تتفوق في النموذج الغزلي عنه في النموذج الوطني بفارق (14.6%)، إذ وصلت هذه الأصوات في النموذج الغزلي (41.8%)، في حين بلغت هذه الأصوات في النموذج الوطني (27.2%). ولعل ارتفاع نسبة هذه الأصوات في النموذج الغزلي، سببه ما تتسم به هذه الأصوات من رقة وهدوء، والشاعر في أبياته الغزلية يصف جمال المحبوبة، وحالة الشوق والوجد والهيام التي وصل إليها، وهذا يناسبه أصوات تمنح ناطقها حالة من الهدوء والسكون، نتيجة "لعدم تذبذب الوترين الصوتيين"¹، إضافة إلى ما تضيفه من رقة وليونة على النصّ، بعيدا عن الصلابة والخشونة.

• يليها، ورود صوت الهمزة، الصامت اللامجهور واللامهموس، في كلا النموذجين؛ الوطني والغزلي، ويتبين أن ورود الهمزة في النموذج الوطني تفوق ورودها في النموذج الغزلي،

¹ النوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: فصول في علم الأصوات. ص81.

إذ وصلت نسبتها في النموذج الوطني (5.6%)، في حين بلغت نسبة وروده في النموذج الغزلي (3.6%)، ويبدو أن سبب ذلك، يرتدّ إلى طبيعة نطقه، التي تتسم بالمشقة والإجهاد، التي لا تتناسب مع طبيعة الغرض الغزلي، الذي يتسم بالرقّة والهدوء والسكينة، في حين أن هذا الصوت يتوافق مع الغرض الوطني؛ لأن الشاعر عايش فترة تشوبها المشقة والعذاب بسبب ضياع البلاد، وقيام جماعة من أبناء وطنه ببيع الأراضي وتسليمها للأعداء، فجاء شعر طوقان مرآة تعكس واقعه المرير الذي أتعبه، وأرهقه، فكان مجيء صوت الهمزة بهذه النسبة في الغرض الوطني يعبر عن وجع الشاعر وألمه.

وبعد إتمام الموازنة بين النموذجين الوطني والغزلي، يتضح أن هذا الرسم البياني، للأصوات المجهورة والمهموسة، يؤكد أن اللغة العربية تؤثر الصوامت المجهورة، إذ ذهب د. إبراهيم أنيس إلى أن " الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كلّ كلام مجهورة، إذ تصل إلى أربعة أخماس الكلام، في حين أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام، لا تكاد تزيد على الخمس، ومن الطبيعي أن تكون كذلك، وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت والجهر، من الهمس والإسرار"¹.

وقد أيدته في ذلك أ. د. محمد جواد النوري؛ إذ استطاع أن يصل إلى نسب تقريبية لشيوع الأصوات المجهورة والمهموسة في المواقع الثلاثة لجذور الأفعال العربية الثلاثية الواردة في المعجم الوسيط؛ حيث تكرر مجموع مرات ورود الصوامت المجهورة، التي يشغل كل واحد منها المواقع الثلاثة لجذور الأفعال العربية الثلاثية (8115) مرة، وبنسبة (59%) تقريبا، من المجموع الكلي لتكرار الصوامت الثمانية والعشرين، في حين بلغ تكرار مجموع مرات ورود الصوامت المهموسة، في المواقع الثلاثة لهذه الأفعال (5119) مرة، وبنسبة (38%) تقريبا².

¹ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص21.

² ينظر: النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية، دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب. ص68.

ويتبين مما سبق أيضا، أن شعر إبراهيم طوقان لم يخرج عمّا هو شائع في كلام العرب، أو ما تميل إليه اللغة العربية في تصميمها الفونولوجي؛ لذلك جاء تكراره للأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة في قصائده المختاره؛ وذلك يعود إلى ما تمتاز به الأصوات المجهورة من قوة وصلابة، " فضلا عن كونها أوضح في السمع من نظائرها المهموسة، وأقل إجهادا للتنفس منها في أثناء النطق بها"¹، وبذلك تتدرج أصوات هذه القصائد عند طوقان حسب مبدأ القوة والمتانة والوضوح، من الأصوات الأقوى والأكثر متانة وصلابة ووضوحا في السمع، إلى الأصوات الأضعف والأكثر ليونة ولدانة وأقل وضوحا في السمع؛ لتعبر بهذه القوة والصلابة عن حالة التصميم التي يجب أن يكون عليها أبناء شعبه عند لمواجهة التحديات والمعارك والموت في الجانب الوطني مثلا.

كما أن تفوق الأصوات المجهورة في الغرض الوطني، يعود إلى أن " الأصوات المجهورة غالبا ما تتوافق مع النزعة الحماسية في القصيدة"²، وقد تكون هذه النزعة اللاهية، "التي لا بكاء فيها ولا استخذاء"³، هي التي تملك نفس طوقان عندما كان يرسل صرخات مدوية؛ تحفيزا للهمم وإثارة للشعور بالعزة والإباء، وهناك البراقع الشفافة عن الزعماء"⁴، ومنها قوله في قصيدة " يا رجال البلاد ":

الخفيف

لا يَلِينُ الْقَوِيُّ حَتَّى يُلَاقِي مِثْلَهُ عِزَّةً وَبَطْشًا وَجَاهًا
لا سَمَتَ أُمَّةٌ دَهَنَهَا خُطُوبٌ أَرْهَقَتَهَا وَلَا يَثُورُ فَتَاهَا

وهذا يقود إلى حقيقة مؤداها: أن شعر إبراهيم طوقان الذي وظّفه لخدمة وطنه وشعبه، كان ممجدا للبطولات حيناً، ومنندا بالزعامات حيناً آخر؛ ذلك أنه منذ نعومة أظافره، رأى المؤامرات التي حيكت ضد وطنه وشعبه، كما أنه رأى في شبابه ما يصنع المستعمرون في

¹ النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية، دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب، ص 69.

² مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، ص 50.

³ استخذاء: الخضوع والدّل. ينظر: المعجم الوسيط، مادة (خَذَى)

⁴ الملتئم، البدوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان، ص 68.

بلاده، فالشاعر كان ينظر إلى المأساة والمعاناة التي يعانيتها وطنه، فيهبّ للدفاع عنه بكل مشاعره الملتهبة وأحاسيسه الفيّاضة¹، لذلك كان لا بدّ للأصوات المجهورة في الغرض الوطني أن تغلب على الأصوات المجهورة في الغرض الغزلي؛ لتناسب الحالة النفسية التي كان يمرّ بها الشاعر من جهة، ولتناسب وطبيعة الموضوع من جهة أخرى؛ إذ يحتاج الشعر الوطني إلى أصوات تتسم بقدر كبير من القوة والوضوح السمعي؛ لتعزية أعداء الشعب، وإسماع الجميع بما يحدث في وطنه من معاناة وضيق وخذلان.

2- التفخيم والترقيق (Velarization and Palatization)

يلاحظ، من خلال تتبع الأصوات المفخمة والمرققة في الأبيات الشعرية المحلّلة في الجانب الوطني والغزلي عند إبراهيم طوقان، ارتفاع أعداد الأصوات المرققة على نظائرها المفخمة. أما نسب الأصوات المفخمة والمرققة في الأبيات المختارة، في كلا الغرضين؛ الوطني والغزلي، فقد جاءت كما هو موضّح في الرسم البياني (2) الآتي:

النموذج الغزلي	النموذج الوطني
<p>النموذج الغزلي: 94.70% (المرققة) و 5.30% (المفخمة)</p>	<p>النموذج الوطني: 86.90% (المرققة) و 13.10% (المفخمة)</p>
نسبة الأصوات المفخمة والمرققة في أبيات من قصيدة " ملائكة الرحمة "	نسبة الأصوات المفخمة والمرققة في أبيات قصيدة "مناهج "

¹ الطريفي، يوسف عطا: إبراهيم طوقان " حياته وشعره ". ص 93.

يُلاحظ، من خلال الرّسم البياني السّابق، الذي يبيّن نسبة تكرار الأصوات المفخمة والمرققة في النموذجين؛ الوطني و الغزلي، ما يأتي:

• جاءت الأصوات المرققة، في المرتبة الأولى، في كلا النموذجين؛ الوطني والغزلي، وإن كان ورود الأصوات المرققة في النموذج الوطني، قد وصلت نسبتها (86%)، في حين بلغت نسبة ورودها في النموذج الغزلي (94.6%)، ولعلّ سبب تفوّق نسبة هذه الأصوات؛ أي الأصوات المرققة، في النموذج الغزلي أكثر منه في النموذج الوطني، يعود إلى طبيعة الموضوع الذي يحتاج إلى رقة العاطفة ونعومتها، ولطافة الحسّ، وهدوء النفس، وهذا ما توحى به الأصوات المرققة دون المفخمة، إضافة إلى أنه؛ أي الشاعر، " لا يحتاج، في أثناء إنتاجه للصوامت المرققة، إلى بذل الجهد الذي يكلفه عند النطق بالصوامت المفخمة"¹، مما أدى إلى ورود الأصوات المرققة في الجانب الغزلي أكثر منه في الجانب الوطني.

• يليها، ورود الأصوات المفخمة، في كلا النموذجين؛ الوطني والغزلي، حيث بلغت نسبة هذه الأصوات؛ أي الأصوات المفخمة، في النموذج الوطني (14%)، في حين بلغت نسبتها في النموذج الغزلي (5.4%)، وقد جاء تفوق الأصوات المفخمة في النموذج الوطني، عنه في النموذج الغزلي، بفارق (8.6%)؛ لما توحى به هذه الأصوات من قوة وضخامة، وما يرافقها من تعب ومشقة أثناء إنتاجها، والشاعر في نمودجه الوطني يحتاج إلى مثل هذه الأصوات القوية الفخمة، بدرجة أكبر مما يحتاجه في نمودجه الغزلي، الذي يغلب عليه طابع الرقة واللطافة.

وبعد القيام بالموازنة بين النموذجين؛ الوطني والغزلي، يتبيّن أن هذا الرّسم البياني، للأصوات المفخمة والمرققة، يؤكد أن اللغة العربية تُكثر من استعمال الأصوات المرققة؛ لغلبتها من حيث العدد من جهة، إضافة إلى عدم حاجة الناطق في أثناء إنتاجه لها، إلى بذل الجهد الذي يكلفه عند النطق بالصوامت المفخمة، من جهة أخرى؛ ذلك أن الأخيرة؛ أي المفخمة، تحتاج من

¹ النوري، محمد جواد: حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في معجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص74.

الناطق إلى توظيف آليتي نطق عند إنتاجها، أحدهما رئيسية (primary)، والآخرى ثانوية (secondary)، وهو ما يسمى بالتلفظ الاتباعي (Subordinating articulation)¹؛ أي أن النطق بها؛ أي الأصوات المفخمة، "يتطلب للنطق بها وضعاً خاصاً للسان يحمل المتكلم بعض المشقة... وقد أدت صعوبة النطق بها الميل إلى التخلص منها في اللهجات العربية"².

ويشير التصنيف الإحصائي الفونولوجي، الذي قام به أ. د. محمد جواد النوري، للصوامت العربية، مرققة ومفخمة، أو مرققة ومستعلية، لجذور الأفعال الثلاثية في مواقعها الثلاثة الواردة في المعجم الوسيط، إلى ارتفاع نسبة شيوع الأصوات المرققة، مقابل تدني نسبة شيوع الأصوات المفخمة أو المستعلية؛ إذ بلغت نسبة شيوع الأولى، الأصوات المرققة، (84%)، في حين بلغت نسبة شيوع الأصوات الأخيرة، (16%)، وهذا يؤكد ما تمّ الحديث عنه بخصوص الأصوات المفخمة والمرققة وأكثرها شيوعاً.

ومما لا شكّ فيه أن الغلبة، عند طوقان، كانت للأصوات المرققة، كما هو الشائع في كلام العرب، ولكنه استطاع أن يوظف الأصوات المفخمة على قلنتها في الغرضين، موازنة بالأصوات المرققة؛ لتوائم موضوعات هذين الغرضين؛ الوطني والغزلي، اللذين يحتاجان لمثل هذه الأصوات بنسب متفاوتة؛ ففي الغرض الوطني مثلاً، تحمل الأصوات المفخمة دلالة الثورة والعنف والغضب، ذلك الطابع الذي كانت تتسم به قصائده في هذا الجانب، إضافة إلى ما تمتاز به هذه الأصوات من علو في درجة الصوت، مما يؤثر ذلك كله في نفس المتلقي ومنها ما جاء في نشيد "وطني أنت لي" الذي يدعو فيه إلى الثورة والنهوض، إذ يقول فيها:

وَطَنِي أَنْتَ لِي وَالْخَصْمُ رَاغِمٌ وَطَنِي أَنْتَ كُلُّ الْمُنَى
وَطَنِي، إِنَّنِي إِنْ تَسَلَّمَ سَالِمٌ وَبِكَ الْعِزُّ لِي وَالْهَنَا

¹ التلفظ الاتباعي (Subordinating articulation): هو التلفظ الذي يكون فيه أحد المخرجين للصامت أساسياً (Primary articulation)، والآخر ثانوياً (Secondary articulation)، وهو ما يعرف بالتفخيم (Velarization). النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية "دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص 74.72.

² أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 27.

يا شـبابنا انهضوا أن أن نهضوا
ونعـلّ الوطن فلنـعـم الوطن
وانهضوا وارفعوا عاليـا مجدكم خالدا ساميا

وهذا يعني، أن هذه الأصوات المفخمة هي الأقوى في اللغة؛ إمّا لانفجارها واستعلائها وما تتمتع به من قفلة، كما هو الحال في صوت القاف و الطاء، وإمّا لجهرها وانفجارها وإطباقها وما تحمله من استطالة، كما في صوت الضاد، وإمّا لتفخيمها واستعلائها وصفيرها، كما في صوت الصاد في لفظة (الخصم)...، وبذلك تستطيع أن تستمد قوتها مما تحمله من ملامح تمييزية، تميزها من غيرها من الأصوات، ولذلك كثرت في الغرض الوطني أكثر مما كانت عليه في الغرض الوطني، فهي " إذا كثرت في ألفاظ الشعر ولم تكن مما يستقبح... أحسنا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا نحسّ بها مع غيرها من الحروف (الأصوات) " ¹؛ لتلائم الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر، فطبيعة الموضوع الوطني مثلا، يحتاج لتضخيم الموقف؛ لإثارة قومه وتنبيههم إلى ما يراد بهم من اضطهاد وإذلال، إضافة إلى ذلك، فهي كلها أصوات تُحدث رنة موسيقية قوية في الأذان، وهزّة أقوى في النفوس.

3- الانفجار والاحتكاك (Plosion and Friction)

يتضح، من خلال تتبع الأصوات الانفجارية والاحتكاكية في الأبيات الشعرية المدروسة في الجانب الوطني والغزلي عند إبراهيم طوقان، ارتفاع أعداد الأصوات الانفجارية على نظائرها الاحتكاكية في النموذج الوطني، وتوق الأصوات الاحتكاكية على نظائرها الانفجارية في النموذج الغزلي.

أما نسب هذه الأصوات؛ أي الانفجارية والاحتكاكية، في الأبيات المختارة، في كلا الغرضين؛ الوطني والغزلي، فقد جاءت كما هو موضّح في الرسم البياني (3) الآتي:

¹ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 41.

النموذج الغزلي	النموذج الوطني
<p>41.80% 58.20%</p> <p>الانفجارية الاحتكاكية</p>	<p>54.60% 45.40%</p> <p>الانفجارية الاحتكاكية</p>
<p>نسبة الأصوات الانفجارية والاحتكاكية في أبيات من قصيدة " ذكرى "</p>	<p>نسبة الأصوات الانفجارية والاحتكاكية في أبيات من قصيدة " تفاؤل وأمل "</p>

يتبين، من خلال الرسم البياني السابق، الذي يوضح نسبة تكرار الأصوات الاحتكاكية والانفجارية في النموذجين؛ الوطني و الغزلي، ما يأتي:

- جاءت الأصوات الانفجارية، في المرتبة الأولى، في النموذج الوطني، بنسبة (54.6%)، أما في النموذج الغزلي، فقد جاءت هذه الأصوات في المرتبة الثانية، بنسبة (41.8%)، وقد يعود سبب تفوق الأصوات الانفجارية في النموذج الوطني، عنه في النموذج الغزلي، بفارق (12.8%)؛ إلى الحالة النفسية التي كان يمرّ بها الشعب من احتقان وتوتر، ولذلك كان الشاعر بحاجة إلى انفجار يوازي انفجار هذه الأصوات؛ لإيقاظ ما في دواخلهم من أمل وتفاؤل، فأكثر ما يؤلم الشاعر ما يحدث في داخل مجتمعه وبين أفراد وطنه، فدعاهم للكفّ عن البكاء والحويل؛ لأنه لا ينفعهم بشيء، بل دفعهم إلى التمسك بالإرادة والعزيمة التي لا تنتهي، أمّا احتباس تيار الهواء أثناء إنتاج هذه الأصوات، وما ينتج عنها من قوة وشدة، فلا يتناسب وحالة الشاعر في النموذج الغزلي الذي استسلم لليأس، وامتأ قلبه بالألم والحزن والأسى، فهذه المشاعر لا يتطلب التعبير عنها استخدام الأصوات التي تتمتع بالقوة والانفجار.

• يليها، ورود الأصوات الاحتكاكية، في النموذج الوطني حيث بلغت نسبتها (45.4%)، في حين جاءت نسبتها في النموذج الغزلي (58.2%)، وهذا يعني، أن الأصوات الاحتكاكية تفوقت على الأصوات الانفجارية في النموذج الغزلي، بفارق (8.6%)، ولا شك أن هذا التفوق للأصوات الاحتكاكية في النموذج الغزلي، سببه ما تتسم به هذه الأصوات من سمات وخصائص، يحتاجها موضوع هذه الأبيات، الذي ترسمه ذكريات الماضي التي يحن إليها الشاعر، فهذه الأصوات، وإن كان النطق بها يسبب بعض الإجهاد للمتكلم، إلا أنها تُحجِّم الأبيات عن الخشونة والصعوبة والقساوة، وتمنحها السهولة واللدانة والليونة، وهذا ما يحتاجه موضوع الأبيات.

ويظهر، بعد إجراء المقارنة بين النموذجين السابقين؛ الوطني والغزلي، ارتفاع نسبة شيوع الأصوات الانفجارية في الجانب الوطني بالنسبة لنظائرها الاحتكاكية، على الرغم من أن الأصوات الأخيرة، الاحتكاكية، أكثر عدداً.

وقد تُعزى غلبة الأصوات الانفجارية على الأصوات الاحتكاكية، في الجانب الوطني، إلى "طبيعة الأصوات الانفجارية (الحسية)، التي تحتاج إلى جهد عضلي أقل من نظائرها الرخوة (الاحتكاكية)"¹؛ لأنه عند النطق بالأصوات الاحتكاكية، يلامس الناطق صعوبة في إنتاجها، كما أنه "يعد ملمحاً يسمُّ الأصوات المتصلة به بنوع من الصعوبة، وذلك في مقابل الأصوات الانفجارية التي تعدّ، بالنسبة لنظائرها الاحتكاكية أكثر سهولة"²، والإكثار من توظيف الأصوات الانفجارية؛ لما فيها من سهولة نطقية، ساعدت الشاعر في التعبير عن ألمه وحزنه وخيبة أمله، إضافة إلى سخطه؛ لضعف زعماء بلاده وخضوعهم لأوامر العدو التي لا تتفق وكرامة القضية، فتوقيعهم للكفالات كان موقفاً ضعيفاً متهتكاً إزاء العدو المستعمر، فيصرخ الشاعر في قصيدة "إلى الأحرار"³ ساخراً:

¹ أنيس، إبراهيم: في اللهجات العربية. ص 89.

² النوري، محمد جواد: لغويات حاسوبية "دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في المعجم الوسيط باستخدام الحاسوب". ص 37.

³ طوقان، إبراهيم: الديوان. ص 73.

البيسط

أحرارنا قد كشفتم عن (بطولتكم) غطاءها يوم توقيع الكفالات!
أنتم رجال خطابات منمقة كما علمنا، وأبطال (احتجاجات)!
وقد شبعتم ظهوراً في (مظاهرة) (مشروعة!) وسكرتم بالهتافات

وتحفل الأصوات الانفجارية بقوة نطقية، تدفع بها إلى حدوث صوت قوي له دوي انفجار، " بعد انحباس الهواء معها عند مخرج كل منها انحباساً لا يسمح بمروره حتى ينفصل العضوان فجأة"¹؛ ليعبّر عن غضبه من سماسرة البلاد، الذين يساومون على بيع وطنهم، " فقد أيقن إبراهيم أن السماسرة في فلسطين، هم عامل بارز في ضياع البلاد وتهويدها على عجل، فحملَ عليهم حملات عنيفة مريرة في شعره الوطني"² حيث يقول في قصيدة "السماسرة"³:

الكامل

أَمَّا سَمَاسِرَةُ الْبِلَادِ فَعُصْبَةٌ عَارٌّ عَلَى أَهْلِ الْبِلَادِ بِقَاوُهَا
إِبْلِيسُ أَعْلَنَ صَاغِرًا إِفْلَاسَهُ لَمَّا تَحَقَّقَ عِنْدَهُ إِغْرَاؤُهَا

وعبّر الشاعر بواسطة الأصوات الانفجارية، عن شدة القهر المكبوت في داخله، وحالة التوتر النفسي التي كان يعيشها بسبب أوضاع بلاده، فكان يلزمه شدة، مقترنة بانفجار قوي؛ ليخاطب بها أبناء شعبه، فيجعلهم قادرين على مواجهة الواقع المرير الذي خيم عليهم، حين استفحل الظلم والطغيان في بلادهم، فالانفجار الذي يحدث مع هذه الأصوات، يوحي حالة الانفجار النفسي التي يمرّ بها الشاعر، نتيجة انخداع الناس بظاهرة الرخاء والثراء الزائف، التي يتمتع بها قلة من السماسرة و باعة الأراضي، وعدم اكتراثهم لما وراء هذا كله من فقدان للبلاد.

أما سبب النسب المتقاربة بين الأصوات الانفجارية والأصوات الاحتكاكية في هذين النموذجين، فيرجع إلى طبيعة الموضوع الذي يحتاج قوة وانفجاراً، إضافة إلى حاجته وضوحاً

¹ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 23.

² الملتئم، البدوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان. ص 61.

³ طوقان، إبراهيم: الديوان. ص 78

سمعيًا تمتاز به هذه الأصوات، أي الاحتكاكية؛ " فعند النطق بها لا يحبس الهواء انحباسًا محكمًا، وإنما يكتفى بأن يكون مجراه عند المخرج ضيقًا جدًّا، ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعًا من الصفير أو الحفيف"¹، الذي يساعد على حسن سماع القصيدة وفهمها بوضوح تام. كما ساعد هذا التقارب في عدد مرات التكرار، بتشكيل بنية إيقاعية وجمالية في قصائده الوطنية والسياسية.

ومن شأن هذا التحليل الصوتي للنموذجين الشعريين من شعر طوقان، أن يكشف انعكاس الحالة النفسية التي كانت تسيطر على الشاعر، والأحوال التي تحيط به، وطبيعة الموضوع، على نوع الأصوات التي وظّفها في شعره؛ كثيرة كانت أم قليلة، إذ إن الأصوات في شعر طوقان، كانت تصور تلك الفترة التي عاش فيها، بظروفها وأحوالها، بوجعها وألمها، ومما يدل على ذلك الرسالة التي أرسلها إبراهيم الشنطي صاحب جريدة "الدفاع" إلى الشاعر إبراهيم طوقان، والتي أنهارها بقوله: "... شاعريتك هذه الفياضة ألا حبستها على وصف الألم الذي يعانيه الحبيب الأكبر... الوطن؟ وأي شاعر أحنى على الحبيب الأكبر من الذي رتل (الساعات الثلاث) فأبكى وأوجع وأغضب وأحقد!

رد عليه طوقان قائلاً: "... وإذا كان في هذه القصيدة (الثلاثاء الحمراء)، شاعرية ممتازة على حدّ قولك، فلست بصاحبها، وإنما صاحبها ظروف حمراء أخرجت سنة 1929 رجالاً أرخصوا النفوس الغالية في سبيل الوطن، فمشوا إلى الموت راضين باسمين"².

وهذا يعني، اعتراف الشاعر بمدى تأثير الظروف التي تحيط به، والأوضاع الصعبة التي تمرّ بها بلاده على حالته النفسية، التي تنعكس تلقائياً على شعره، لتعترف قصائده فيما بعد، بقدرته على ترجمة الواقع الذي يعيش فيه، فقد كان شعره الوطني الذي سدده في الحوادث الحاسمة نصوصاً مكتوبة بالنار، أما شعره السياسي فقد كان سجلاً تاريخياً كاشفاً فيها لتفاصيل

¹ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 24.

² الملتئم، البدوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان. ص 13.

الأحداث التي ألمّت بفلسطين وشعبها في تلك الفترة¹. أما في شعره الغزلي فقد كان فنانا بارعا يرسم اللوحة فيوقعها شعرا فتخرج قصيدة غزلية، فقد "عاش عند انتقاله إلى بيروت، حياة لم يكن يتاح له مثلها في نابلس، حيث كانت الفتاة تحاسب على الابتسامة البريئة والنظرة الخاطفة، فوجد متنفسا في جنائن الجامعة ومشارفها... فاعتق الشاب من قيده بعد أن تهيأت له ظروف الحب و الهوى"².

"وليس يخفى أن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن الانفعال بطبيعته إنما هو سبب في تنوع الصوت بما يخرج فيه مدًا أو غنة أو ليّنا أو شدة"³، ولهذا فإن التحليل الصوتي للأبيات الشعرية يساعد في فهم طبيعة القصائد، ويكشف عن الحالة المسيطرة على نفس الشاعر وقتئذ، وهذا الأمر طبيعي؛ لأن للفترة التي عاشها الشاعر، في ظل الحوادث الفظيعة، ومرآة المستعمر، وتلاعب الزعماء والحكام في مصير البلاد، والتي أنتجت الشعر الوطني، والفترة التي عاشها الشاعر، في ظلّ الجامعة الأمريكية في بيروت، حيث عرف الكثير من الفتيات اللواتي وقع في حبّهن، وقد فتحت المجال أمامه؛ لينطلق في إنتاج غزلياته ووجدانياته الشعرية، أثرها على الأصوات التي تم توظيفها في النماذج الشعرية المختارة.

¹ ينظر: الملتئم، البدوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان.. ص105.

² الطريفي، يوسف عطا: إبراهيم طوقان، حياته وشعره. ص114.115.

³ الرفاعي، مصطفى صادق: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية. ط1. القاهرة: دار المنار. 1997. ص196.

المبحث الثاني

الإيحاء الدلالي للحركات الطويلة (Vowels)

أضفت الحركات الطويلة التي تمّ دراستها سابقاً، في الأبيات الشعرية في الغرضين؛ الوطني والغزلي، بُعداً إيحائياً إضافياً، يتعدى الوظيفة الإيقاعية الموسيقية التي تتحلّى بها هذه الحركات؛ نتيجة اتصافها بخصائص تميّزها من غيرها من الأصوات.

وبعد تتبع الحركات الطويلة، في الأبيات الشعرية المدروسة في النموذج الوطني والغزلي، اتّضح ظهور تباين في ترتيب الحركات وورودها بين النموذج الوطني، ونظيره الغزلي، ولتعليل هذا التباين تمّ إيراد نسب الحركات الطويلة، في الأبيات المختارة، في كلا الغرضين؛ الوطني والغزلي، التي جاءت كما هو موضّح في الرسم البياني (4) الآتي:

النموذج الغزلي	النموذج الوطني
<p>78.80%</p> <p>19.20%</p> <p>2%</p> <p>فتحة طويلة كسرة طويلة ضمة طويلة</p>	<p>82%</p> <p>6%</p> <p>12%</p> <p>فتحة طويلة كسرة طويلة ضمة طويلة</p>
<p>نسبة الحركات الطويلة في الأبيات (7-1) من قصيدة "خطرة في الهوى"</p>	<p>نسبة الحركات الطويلة في الأبيات (7-1) من قصيدة "السماسرة"</p>

يتضح، من خلال الرّسم البياني السّابق، الذي يبيّن نسبة تكرار الحركات الطويلة في

النموذجين؛ الوطني و الغزلي، ما يأتي:

• جاءت الفتحة الطويلة، في المرتبة الأولى، في كلا النموذجين؛ الوطني والغزلي، وإن كان ورود الفتحة الطويلة في النموذج الوطني، قد وصلت نسبتها (82%)، في حين بلغت نسبة ورودها في النموذج الغزلي (78.8%)، وقد يعود السبب في ذلك، إلى ما تتمتع به هذه الحركة من سمات لا تتوفر عند غيرها من الأصوات، من وضوح في السمع، وامتداد في الصوت عند النطق بها؛ ذلك لأن "فتحة الفم تكون على أوسع قدر ممكن، واللسان في أسفل وضع ممكن"¹، وهذا قد ساعد الشاعر في التعبير عما يجول بخاطره بأطول نفس ممكن. ويلاحظ من النسب السابقة، تفوق الفتحة الطويلة في النموذج الوطني، عنه في النموذج الغزلي، ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة الموضوع الوطني، الذي يعبر عن حزن الشاعر، والألم الذي يختلج في صدره؛ لما تقوم به عصبة السماسرة من بيع أراضي الفلاحين وأكل حقوقهم، فكانت الفتحة الطويلة ذات النفس الأطول، ملائمة لتفريغ الشاعر لمثل هذا الألم وهذه الآهات التي تخفف بعضا من غليانه الداخلي. أما الموضوع الغزلي، حتى وإن كانت الفتحة الطويلة فيه تعبر عن أهات الشاعر وآلام فراقه للمحبوبة، إلا أن ألم حبه لوطنه وتوجهه لما يحصل فيه، كان أكثر وقعا من ألم فراقه للمحبوبة وأكثر حضورا عند الشاعر.

• يليها، الضمة الطويلة، في النموذج الوطني، إذ بلغت نسبتها (12%)، في حين جاءت نسبتها في النموذج الغزلي (2%)، وهذا يعني، أن نسبة الضمة الطويلة في النموذج الوطني، تفوقت على نسبتها في النموذج الغزلي، بفارق (10%)، ولا شك أن هذا للضمة الطويلة في النموذج الوطني، يعود إلى حاجة الشاعر في هذه الأبيات إلى العنف والقساوة والصرامة في مواجهة من يتهاون بقيمة وطنه وأرضه، فإبراهيم طوقان يشعر بالضيق الشديد من هؤلاء السماسرة، والحد الكامن عليهم؛ لأنهم يبيعون أراضي الفلاحين والمزارعين دون أن يتمّ محاسبتهم أو ردعهم، ولذلك كان استخدامه لهذه الحركة؛ أي الضمة الطويلة؛ لما تتسم به من ضيق واستدارة للشفتين، ملائمة للحالة التي كان عليها الشاعر.

¹ أيوب، عبد الرحمن: أصوات اللغة. ص 158.

• يليها، الكسرة الطويلة، في النموذج الوطني، إذ بلغت نسبتها (6%)، في حين جاءت نسبتها في النموذج الغزلي (19.2%)، وهذا يعني تفوقها في النموذج الغزلي، عنه في النموذج الوطني، وقد يعود السبب في ذلك، إلى خصائص هذه الحركة، من انفراج في الشفتين في أثناء إنتاجها، إضافة إلى كونها حركة أقل ضيقاً من الضمة، وبذلك تساعد في إظهار حالة الشوق والحنين التي تتمكّك نفس الشاعر، مما أدى إلى مرحلة من الشعور بالحزن والألم الذي يمزق قلبه.

ومما لا شكّ فيه، أن الحركات الطويلة أدت دوراً بارزاً في إيضاح الإيحاء الدلالي للأبيات في النموذجين، وإن كان هناك تباين في ورود الحركات الطويلة بين النموذجين، إلا أن هذا التباين جاء ليتناسب وطبيعة الموضوع الذي تحمله الأبيات.

وبعد إجراء المقارنة السابقة، للحركات الطويلة، بين النموذجين الوطني والغزلي، يتّضح أن الشاعر قد استأنس بتوظيف الحركات الطويلة بأنواعها الثلاثة، واستخدمها في قصائده بكثرة؛ لما تمتاز به هذه الحركات من غيرها، إذ تقوم الأعضاء الصوتية بأنواع من النشاط لإنتاجها، كذبذبة الوترين الصوتيين التي تُحدث الجهر، واتخاذ اللهاة وضعا يجعل الهواء يخرج من الفم لا من الأنف، حيث يخرج الهواء دون تدخل يحدث احتكاكاً مسموعاً¹، وهذا فضلاً عن جهرها الذي يمنحها قوة ووضوحاً في السمع.

فالحركات الطويلة أوسع مخرجاً وأسهل نطقاً، وقد أشار ابن جني، إلى كيفية نطق هذه الحركات بقوله " فإن اتسع مخرج الحرف (الصوت) حتى لا ينقطع الصوت (الهواء) عند امتداده واستطالته، استمرّ الصوت ممتداً حتى ينفد...، فيفضي حيزاً إلى مخرج الهمزة، فينقطع بالضرورة عندها، إذ لم يجد منقطعاً فيما فوقها، والحروف (الأصوات) التي اتسعت مخرجها ثلاثة: الألف، ثم الياء، ثم الواو"²، حيث لا يعترضها أي عارض.

¹ ينظر: أيوب، عبد الرحمن: أصوات اللغة. ص 158, 157.

² ابن جني، أبو الفتح عثمان: سرّ صناعة الإعراب. تحقيق: حسن هندواي. ج 1. ص 7, 8.

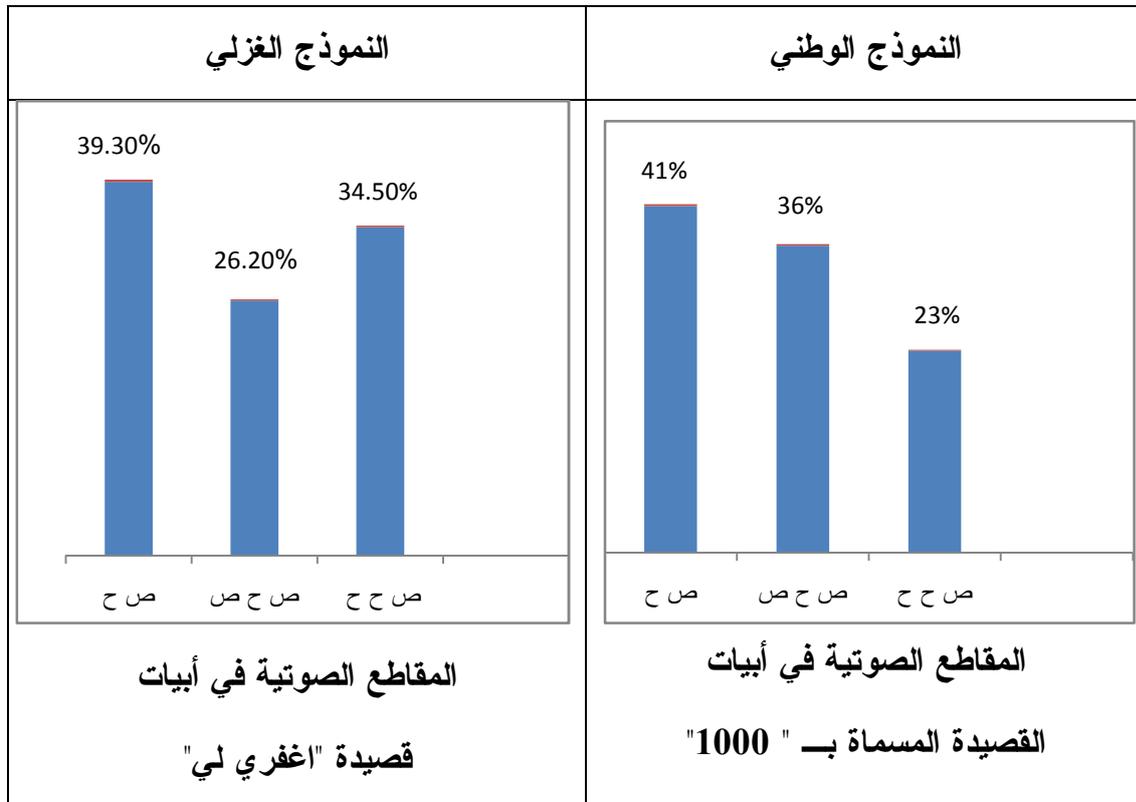
وتأثيراً مع ما تقدم، فأن الحركات الطويلة، قد أسهمت بشكل كبير في إيصال ما يجول في داخل نفس الشاعر من آهات وأحزان وآلام تعترض قلبه؛ لما يحدث في بلاده من انتهاك وسرقة للأرض من ناحية، وما يواجهه من شوق وحنين للمحبوبة نتيجة الفراق أو الذكريات من ناحية أخرى. ولا شك، أن اتساع مخرج الحركات الطويلة، يشكّل عاملاً أساسياً، في اتساع دلالاتها المتنوعة، وإيصالها إلى المتلقي بشكل أوضح، الأمر الذي هيأ للشاعر، فرصة استطاع أن يعبر من خلالها، عن مشاعره الممتدة، وألامه وتأوهات العميقة، وأحاسيسه الوطنية، والوجدانية العميقة تجاه الوطن والمرأة. كما أن الصفات التي تتمتع بها الحركات الطويلة تعدّ " عنصراً هاماً في جماليات التشكيل الصوتي، وفي توضيح التآلف اللحني للشعر، وإدراك قيمه الموسيقية ونشاطه الإيقاعي، وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات وغنى الصوت بالنغمات الثانوية، والإحساس الحركي المصاحب للنطق، وكثيراً ما تكون هذه الفاعلية غامضة أو رموزاً لجوانب متعددة من بنية اللغة أو المعنى نفسه، وكثيراً ما تكون عنوان"¹.

¹ سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ص51.

المبحث الثالث

الإيحاء الدلالي للمقاطع الصوتية (Saund Syllables)

يظهر، من خلال تتبع النسيج المقطعي لأبيات إبراهيم طوقان الوطنية والغزلية، مدى الانسجام في بناء هذه المقاطع، وتناغمها بدقة، وملاءمة ورودها مع طبيعة الغرض، والموضوع الذي تتناوله، وللكشف عن طبيعة اختلاف النسيج المقطعي في الأبيات المختارة، في كلا الغرضين، كان لا بدّ من إيراد الرسم البياني الآتي (5):



يتضح، من خلال الرسم البياني السابق، الذي يبيّن نسبة تكرار المقاطع الصوتية في النموذج الوطني والنموذج الغزلي، ما يأتي:

- ورود المقطع القصير (ص ح)، في المرتبة الأولى، في كلا النموذجين؛ الوطني والغزلي، حيث بلغت نسبة هذا المقطع، في النموذج الوطني (41%)، في حين بلغت نسبته في النموذج الغزلي (39.3%)، ويعود سبب هذه النسبة إلى ما يمتاز به المقطع القصير من حرية الانتقال من مكان لآخر، بخفة وسرعة ورشاقة؛ وقد أدى هذا، إلى ضبط الإيقاع الموسيقي

للأبيات، نتيجة تكرار هذا المقطع على طول الأبيات؛ في أولها ووسطها وآخرها، كونه مقطعا حراً (Free Syllable)، وقد ساعدت هذه الخصائص الصوتية التي يتسم بها هذا المقطع؛ أن يصبح المقطع الرئيسي، والمحرك الصوتي القادر على ضبط الإيقاع الموسيقي من بداية الأبيات إلى نهايتها¹. ويعود سبب تفوق هذا المقطع، في النموذج الوطني بفارق (1.7%)، عنه في النموذج الغزلي؛ كونه مقطعا يتسم بهذه السمات، إلى طبيعة الغرض الشعري، وهو الوطني، الذي يحتاج إلى الخفة والسرعة؛ كي يستطيع الشاعر أن يسجل في شعره قضية وطنه، بأصدق المشاعر، التي يرسم بها دعوة لشباب وطنه إلى الكفاح والنضال، وحث الشعب على الثورة ضد المغتصب، فيخترق بشعره الحواجز، وتشدو به الألسنة، وتتناقله الرواة²، فيتم إدراك المغزى منه بسرعة وسهولة، بطريقة خالية خالية من الملل والسأم.

- يأتي المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، في المرتبة الثانية في النموذج الوطني، بنسبة (36%)، أما في النموذج الغزلي، فيأتي هذا المقطع في المرتبة الثالثة، بنسبة (26.2%)، وقد يوحي تفوق المقاطع المتوسطة المغلقة في النموذج الوطني، بفارق (9.8%)؛ لانقطاع النفس معها، بعدم رضا الشاعر، وعم تقبله عما يحصل في بلاده من سمسة للأراضي وانتهاك للحريات وتهويد للأماكن من خلال ارتفاع أعداد المهاجرين اليهود إلى فلسطين.
- يأتي المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) في المرتبة الثالثة في النموذج الوطني، بنسبة (23%)، أما في النموذج الغزلي، فيأتي هذا المقطع في المرتبة الثانية، بنسبة (34.5%)، وقد تعكس تفوق المقاطع المتوسطة المفتوحة، في النموذج الغزلي، عنه في النموذج الوطني، بفارق (11.5%)؛ لامتداد النفس معها، حالة اشتياق الشاعر وحنينه وبث آهاته، كما أنها تتلاءم وحالات انكسار و تحطيم قلب الشاعر الذي يذوب حباً وحنيناً.

¹ العجولي، أروى خالد مصطفى: النظام الصوتي ودلالته في سيفيات المتنبي وكافورياته. إشراف: محمد جواد النوري. نابلس: جامعة النجاح الوطنية. 2014. ص276. (رسالة ماجستير)

² الطريفي، يوسف عطا: إبراهيم طوقان حياته وشعره. ص103.

أما ترتيب المقاطع في الكلمات وتواليها على نسق معيّن، في النموذجين، الوطني والغزلي، فقد كان ذا أثر كبير في إحداث أنواع من الموسيقى الداخلية، التي تتناسب والأفكار التي تعبّر عنها وتصورها¹.

يتبيّن، بعد إجراء الموازنة السابقة، بين النموذجين الوطني والغزلي، وملاحظة ترتيب المقاطع فيهما، أن أنواع المقاطع الصوتية التي تتألف منها هذه القصائد، وهي المقاطع الصوتية ذاتها التي يؤثرها الكلام العربي بعامّة، والشعر بخاصة هي المقاطع الصوتية الثلاثة الأولى؛ أي المقطع القصير والمقطع المتوسط المغلق والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ا ص ح ا ص ح ح)، من حيث نسبة شيوعتها؛ لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والنفسية، في حين لم يؤثر الكلام العربي بعامّة، والشعر بخاصة أنواع المقاطع الأخرى².

ويؤكد ما تقدم إبراهيم أنيس في قوله: " والأنواع الثلاثة الأولى من المقاطع العربية هي الشائعة، وهي التي تكوّن الكثرة الغالبة من الكلام العربي، أما النوعان الأخيران، فقليلا الشيوخ، ولا يكونا إلا في أواخر الكلمات وحين الوقف"³. ولعل السبب، في قلة ورودها؛ أي المقطع الطويل المغلق بصامت، والمقطع الطويل المغلق بصامتين (ص ح ح ا ص ح ص)، إضافة إلى المقطع بالغ الطول (ص ح ح ص ص)، يعود إلى أنها لا تتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية، إلا في حالات الوقف أو نهاية الكلام، ومن ثم تتوافق والآهات الحبيسة التي تخرج في هواء زفير طويل، يقتضي الوقت بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه، ويواصل أدائه الشعري⁴.

¹ نحلة، محمود أحمد: لغة القرآن الكريم في جزء عمّ. ص 357.

² ينظر: مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. ص 53

³ أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية. ص 164. يقصد بالأنواع الثلاثة الأولى: المقطع القصير والمتوسط المفتوح والمتوسط المغلق (ص ح ا ص ح ح ا ص ح ص)، أما النوعان الأخيران، فقد قصد بهما: المقطع الطويل المغلق، والمقطع الطويل مزدوج الأغلاق (ص ح ح ا ص ح ص ص)

⁴ مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. ص 53

ولا شكّ فيه، أن ما سبق، يوضّح أن الشاعر إبراهيم طوقان لم يُعرِضَ عمّا هو شائع في كلام العرب؛ أو ما يكثر تداوله نثراً وشعراً؛ فـ " الشعر العربي... يتكون من المقطع القصير، والمقطع المتوسط"¹؛ لذلك كان تكرار الشاعر لهذه المقاطع أكثر من غيرها، إضافة إلى ذلك، يمكن التأكيد أن الشيوخ لهذه المقاطع، ليس عبثياً لا أهمية له، بل يعود إلى ما تمتاز به من سهولة نطقية، وخفة حركية، وبشاشة موسيقية، أكثر من غيرها، وبما أن اللغة العربية لغة موسيقية شاعرة، فقد جاء شعر طوقان موسيقياً، على سمت اللغة العربية، منسجماً مع معاني الأبيات ودلالاتها، ومنها ما جاء في قصيدة " اشترى الأَرْضَ تشتريكم من الضيم"² التي نظمها حين أنشئ صندوق الأمة في عام (1932م)، ويقول فيها متهمّاً ساخراً:

(الخفيف)

إِنَّمَا عُدَّةُ الضَّعِيفِ (احْتِجَاجٌ) لَمْ يُجَاوِزْ حَدَّ السُّطُورِ احْتِدَامُهُ
كُلَّ يَوْمٍ حِزْبٌ وَحُلْمٌ فَحَدَّثْتُ عَنْ ضَعِيفٍ سِلَاحُهُ أَحْلَامُهُ
مُغْرَمٌ بِالْبِلَادِ صَبٌّ وَلَكِنَّ بِسِوَى الْقَوْلِ لَا يَفِيضُ غَرَامُهُ

وقد جاء النسيج المقطعي لهذه القصيدة على النحو الآتي³:

- إِنَّمَا عُدَّةُ الضَّعِيفِ (احْتِجَاجٌ): ص ح ص ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ص ا ح (ز) ا
ص ح ص ا ص ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ص
- كَلَّ يَوْمٍ حِزْبٌ وَحُلْمٌ فَحَدَّثْتُ: ص ح ص ا ص ح ا ص ح ص ا ص ح ص ا ح ص ا
ص ح ص ا ص ح ا ص ح ح ا ص ح ح ا ص ح ص

¹ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. س147.

² طوقان، إبراهيم: ديوانه. ص53.

³ في هذا التقسيم تم تحديد موضع الزحافات والعلل، وذلك من خلال وضع علامة فوق المقطع الذي طرأ عليه زحاف أو علة، وقد رُمز للزحاف برمز (ز) صغيرة فوق المقطع، ورمز للعلة برمز (ع) صغيرة فوق المقطع كلك الأمر.

عَنْ ضَعِيفٍ سِلَاحُهُ أَحْلَامُهُ: ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ^(د) ص ح ا
ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ^(ع) ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا

• مُغْرَمٌ بِالْبِلَادِ صَبٌُّ وَلَكِنْ: ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ^(ز) ص ح ا
ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا

بِسْوَى الْقَوْلِ لَا يَقْبِضُ غَرَامُهُ: ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ^(ز) ص ح ا
ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ^(ع) ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا ص ح ا

يتضح من الأبيات السابقة، أن تفاعيل البحر الخفيف، قد طرأ عليها بعض التغييرات التي أدت إلى وجود الزحافات والعلل، مما أدى إلى إحداث تغيير في النظام المقطعي لهذه الأبيات؛ لينسجم مع معاني الأبيات ودلالاتها، فمثلا ساعد التغيير الذي طرأ على تفعيلة (مُسْتَقْعِلُنْ) لتصبح (مُنْقَعِلُنْ)، أو تفعيلة (فاعِلَاتُنْ) لتصبح (فَعَالَتُنْ)؛ وذلك بتحويل المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، الذي يوحي بالإصرار والتحدي والقوة والجدّة؛ لانقطاع النفس معه في أثناء النطق به، وعدم امتداده، أو تحويل المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، الذي يوحي بالغلبة والقوة؛ لتكوّنه من صامت وحركة طويلة، إلى مقطع قصير (ص ح)، يتسم بالخفة وسهولة الحركة والتنقل، على تأكيد الشاعر أن زعماء بلاده قوّالون غير فاعلين، لا يُصِرّون على ضرورة إنقاذ الأراضي ممن يريد السيطرة عليها، إنما يكتفون بالاحتجاجات و الخطابات التي يخطبون بها؛ طمعا بأن تشير الصحيفة إلى أسمائهم وتواطؤها بالثناء والتقريظ...، وهم في الحقيقة أصل الداء ورأس البلاء¹، يسهّلون بيع الوطن وتهويده، فهُمْ لا يمنعون تلك الهجرات بحزم، بل على العكس من ذلك، أفعالهم تشجع على كثرة الهجرة بحرية وخفة دون اتخاذ خطوات صارمة تحدّ من هذا الوجود اليهودي المسيطر على أراضي بلاده دون وجه حقّ. ومن هنا، فقد أوحى تحول المقطع المتوسط المغلق إلى المقطع القصير، بالتنازل عن الجد والإصرار والحزم في مواجهة هذه الآفة الضارة؛ أي اليهود، التي تهدد مستقبل وطنهم وشعبهم.

¹ ينظر: الملتئم، البدوي: الوطن في شعر إبراهيم طوقان. ص72.

وقد ساعد هذا التوزيع المقطعي في شعر طوقان الوطني والغزلي، على تحقيق انسجام صوتي، و تألف موسيقي، وضبط إيقاعي، موزّع ببراعة فنية لافتة، وذلك من خلال ما يحدث للتفاعيل العروضية، من تغييرات تكمن في الزحافات والعلل، حيث تخرج المتلقي من حالة الملل والسأم والرتابة، وتبعده عن الشعور بثقل نطق اللسان لها أثناء تناولها وترديدها، كما أنها تقرّب به في الوقت ذاته من دلالة الأبيات ومعانيها.

ولا شك أن هذا التجمع وهذه الحركة للأصوات والمقاطع، وتكوّن التفاعيل في الأبيات الشعرية، قد شكّلت إيقاعا موسيقيا ميّز كل نموذج من الآخر؛ لأن الفاعلية التي يشعر من خلالها المتلقي الذي يتمتع بإحساس مرهف وشعور بحركة تتمتع بحيوية متصاعدة، تمنح هذا التتابع الحركي الوحدة النغمية العميقة¹؛ لتضفي هذه الوحدة النغمية، الواقعية على مضمون القصيدة ومكوناتها الدلالية، لتصبح أبيات القصيدة وحدة واحدة، تحرك نفس المتلقي ومشاعره وأحاسيسه.

¹ ينظر: أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي. ط1. بيروت: دار العلم للملايين. 1974. ص93.

الخاتمة

حرصت هذه الدراسة على الربط بين الجانب النظري؛ والجانب التطبيقي لعلم الأصوات، من حيث تحليل النظام الصوتي، والتفسير الدلالي الإيحائي لنماذج مختارة من شعر إبراهيم طوقان في الغرضين: الوطني والغزلي؛ بهدف الوقوف على أبرز جماليات التشكيل الصوتي، في إبراز الدلالة التي تعرب عن تجربة الشاعر النفسية بكل ما تحمله من مشاعر وأحاسيس، تجعل المتلقي يحس بها، ويعيش اللحظة معه.

وقد انتهت الدراسة التطبيقية، التي قدمتها الباحثة إلى النتائج الآتية:

- تأثر الشاعر بروح المرحلة التي كان يعيشها، ويشرب من كأسها، فيلاحظ أن هناك توافقاً بين طبيعة المرحلة التي كان يعيشها، وطبيعة اختياره للأصوات في كتابته الإبداعية.
- أثرت طبيعة الحالة النفسية التي كان يمرّ بها الشاعر، في أثناء نظم القصيدة في طبيعة الأصوات الواردة في النصّ كثرة وقلة.
- تفوّقت الأصوات المجهورة، على نظائرها المهموسة، في وطنيات الشاعر إبراهيم طوقان وغزلياته، لكنّ تفوقها في الشعر الوطني أعلى منه في الشعر الغزلي، وقد يعود السبب في ذلك؛ إلى قدرة هذه الأصوات على تعزيز الانفعالات الكامنة في داخل الشاعر، في حين يلاحظ أن الأصوات المهموسة قد استعملت بنسبة أكبر في الشعر الغزلي منه في الشعر الوطني؛ وقد يعود السبب في ذلك؛ إلى ما تمنحه هذه الأصوات من همس ورقة ونعومة للنص الشعري، والشعر الغزلي يحتاج إلى هذه الأصوات أكثر من حاجة الشعر الوطني لها.
- غلبت نسبة تكرار الأصوات المرققة على نظائرها المفخمة في وطنيات الشاعر وغزلياته، لكنّ نسبة تكرار الأصوات المرققة في الشعر الغزلي، جاء أكثر من تكرارها في الشعر الوطني، مما أوحى بحالة من الرقة، والنعومة، والليونة، التي تناسب الحديث عن المحبوبة

أكثر من الحديث عن الوطن. وفي الجانب الآخر تفوقت نسبة تكرار الأصوات المفخمة في الشعر الوطني، على نسبتها في الشعر الغزلي، ويعود السبب في ذلك؛ إلى ملاءمة الأصوات المفخمة، بما توحيه من ضخامة وصلابة وتفخيم، للشعر الوطني أكثر من ملاءمتها للشعر الغزلي، فالحديث عن الوطن والدفاع عنه يناسبه الضخامة والصلابة والتفخيم، في حين أنّ الحديث عن المرأة والشوق والحنين والحب الكامن لها في صدره، لا يناسبه توظيف هذه الأصوات بكثرة.

- زادت نسبة الأصوات الانفجارية في الشعر الوطني، على نسبتها في الشعر الغزلي؛ وذلك لما تتسم به هذه الأصوات من قوّة وشدّة وانفجار، تناسب حالة الشاعر النفسية في قصائده الوطنية التي يحاول من خلالها بثّ روح الأمل والتفاؤل والقوة في نفوس أبناء شعبه، في حين زادت نسبة الأصوات الاحتكاكية في الشعر الغزلي، على نسبتها في الشعر الوطني؛ وذلك لما يحمله النص الغزلي من حنين وشوق للمحبوبة، ولّد مشاعر الأسى والألم في نفس الشاعر، وهذا يتلاءم مع ما تتسم به الأصوات الاحتكاكية من ليونة ورقة.
- استطاعت الحركات الطويلة؛ لما تتسم به من وضوح سمعي، وسلاسة نطقية، واتساع في المخرج، إبراز دلالات خاصة في شعر إبراهيم طوقان الوطني ونظيره الغزلي، حيث عبرت هذه الحركات عن عواطف الشاعر الحافلة بالحزن والألم لما يحصل في وطنه في الشعر الوطني، والشوق والحنين للمحبوبة في الشعر الغزلي.
- كشفت الدراسة الدور الذي تؤديه المقاطع الصوتية، التي تتألف منها تفاعيل البحور العروضية المختلفة، وما يحدث فيها من تغييرات: الزحافات والعلل، في إبراز الدلالة التي توحى بها النماذج الشعريّة المدروسة في وطنيات الشاعر وغزلياته، إضافة إلى ما تحدّثه من تنوع في الإيقاع العام للقصيدة، وكسر الرتابة الإيقاعية فيها؛ لكيلا تشعر نفس المتلقي بالملل أو السأم، أو ما شابه.

- كانت نسبة ورود كل مقطع من المقاطع الصوتية في الشعر الوطني والغزلي، ملائماً للحالة النفسية التي كان عليها الشاعر من هدوء أو اضطراب.
- حقق ترتيب النسيج المقطعي في النماذج الشعرية المدروسة، من وطنيات الشاعر إبراهيم طوقان وغزلياته، نوعاً من الشعور بالرشاقة، والعذوبة والخفة الكامنة في سهولة المقاطع الصوتية في النطق، حيث جاءت هذه المقاطع بين القصيرة والمتوسطة بنوعها: المفتوحة والمغلقة، فمثلاً، تفوقت في الأبيات الغزلية، المقاطع المتوسطة المفتوحة على المقاطع المتوسطة المغلقة؛ بسبب امتداد النفس معها وتناسبها مع حالة الحبيب الآسي النادم الذي يحتاج إلى هذا النفس الطويل؛ ليخرج آهاته وأوجاعه، أما في الأبيات الوطنية، فقد تفوقت المقاطع المتوسطة المغلقة على المقاطع المتوسطة المفتوحة، فتعكس؛ لعدم امتداد النفس معها، حالة الضيق والاختناق لدى الشاعر.
- تمكن النظام الصوتي: الصوامت والحركات والمقاطع الصوتية، من تعزيز الدلالات المختلفة، التي احتوتها النماذج المختارة من شعر إبراهيم طوقان في وطنياته وغزلياته.
- تمثلت السمة المميزة للأصوات في الشعر الوطني، بالقوة والسهولة النطقية والجر والعلو. ويتضح مما سبق، تفوق الأصوات المجهورة، والأصوات المرققة حين تأتي سمة الأصوات في الشعر الغزلي، أقل قوة وشدة. في وطنيات الشاعر إبراهيم طوقان وغزلياته، على نظائرها المهموسة، والمفخمة (المستعلية)، أما الأصوات الانفجارية فقد تفوقت في الشعر الوطني على نظائرها الاحتكاكية، في حين غلبت الأصوات الاحتكاكية على نظائرها الانفجارية في الشعر الغزلي.
- ولا شك أن هذا التفوق في نسب الأصوات السابقة، يؤكد أن شعر طوقان كان يميل إلى العناصر الصوتية التي تتمتع بلامح تمييزية تنسم بالقوة والمتانة والسهولة والسلاسة في آن واحد. وتنسجم وطبيعة الموضوع أو الغرض الذي تناوله الشاعر في نصوصه الشعرية، سواء أكان وطنياً أم غزلياً.

وأخيراً، أتمنى أن تساعد هذه الدراسة في موضوعها، دعم المكتبة العربية في مجال علم الأصوات والزيادة عليه وتقويته، فهو جانب يحتاج إلى مزيد من الدراسات المتخصصة.

وإن وُفِّقْتُ في هذه الدراسة، فلله الفضل والمنّة، وإن كان غير ذلك، فحسبي المحاولة، والله المستعان، وعليه التوكل.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الأرسوزي، زكي: *العبرية العربية في لسانها*. دمشق: دار اليقظة العربية. 1962.

الأسترابادي، رضي الدين محمد بن الحسن: *شرح شافية ابن الحاجب*. تحقيق: محمد نور حسن وآخرين. القاهرة: مطبعة حجازي. 1939

الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد بن الفضل الراغب: *المفردات في غريب القرآن*. مصر: المطبعة الميمنية.

الألوسي، شهاب الدين أبو الثناء محمود بن عبد الله: *روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني*. بيروت: دار إحياء التراث العربي. 1980.

الأندلسي، أبو حيّان: *البحر المحيط*. بيروت: دار إحياء التراث العربي. (د. ت).

الأنطاكي، محمد: *المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها*. ط3. بيروت: دار الشرق العربي.

أنيس، إبراهيم:

في اللهجات العربية. ط3. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1965.

موسيقى الشعر. ط5. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1978.

الأصوات اللغوية. مصر: مكتبة نهضة مصر.

أيوب، عبد الرحمن: *أصوات اللغة*. ط2. القاهرة: مطبعة الكيلاني. 1968.

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

البحراوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي. ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البريسم، قاسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري. ط1. دار الكنوز العربية. 2000.

البستاني، ملحم إبراهيم: أسرار لغوية معربة، ومعلق عليها ويلى ذلك نبأ اكتشاف حلقة اللغة المفقودة. بيروت: دار غندور. (د. ت).

بشر، كمال محمد:

علم اللغة العام. ط1. مصر: دار المعارف. 1971.

دراسات في علم اللغة. ط1. القاهرة: دار غريب. 1998.

البكوش، الطيب: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث. ط3. تونس: المطبعة العربية. 1992.

تحسين، عبد الرضا: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث. ط1. عمان. دار دجلة. 2011.

الجبوري، محمد يحيى سالم: مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن جني، أبو الفتح عثمان:

سر صناعة الإعراب. تحقيق: حسن هنداوي. بيروت: دار الكتب العلمية.

كتاب العروض. تحقيق: أحمد فوزي الهيب. ط2. الصفاة: دار القلم. 1989.

أبو حاقا، أحمد: الالتزام في الشعر العربي. ط1. بيروت: دار العلم للملايين. 1979.

حجازي، محمود فهمي: مدخل إلى اللغة. القاهرة: دار النهضة. 1990.

- حركات، مصطفى: **الصوتيات والفونولوجيا**. ط1. بيروت: المكتبة العصرية. 1998.
- حسان، تمام: **مناهج البحث في اللغة**. ط1. الدار البيضاء: دار الثقافة. 1974.
- الحصونة، حسين مجيد رستم: **الدلالة الصوتية في نونية ابن زيدون مقارنة في ضوء منهج النقد الصوتي**. مجلة كلية التربية. بغداد: جامعة بغداد. مج 2. 2010.
- الحמיד، فراس عبد: **إبراهيم طوقان حياته - روائع من أشعاره**. عمان: دار أمجد. 2015.
- الخفاجي، عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان: **سرّ الفصاحة**. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 1982.
- خلوصي، صفاء: **فن التقطيع الشعري والقافية**. ط5. بغداد: مكتبة المثنى. 1977.
- الخولي، محمد علي: **الأصوات اللغوية**. عمان: دار الفلاح. 1990.
- الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد:
- الأرجوزة المنبهة على أسماء القراء والرواة وأصول القراءات وعقد الديانات بالتجويد والدلالات، تحقيق: محمد بن مجقان الجزائري**. ط1. السعودية: دار المغني. 1999.
- التحديد في الاتقان والتجويد**. تحقيق: غانم قدوي الحمد. ط1. عمان: دار عمار. 2000.
- داود، محمد محمد: **العربية وعلم اللغة الحديث**. ط1. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر. 2001.
- ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن: **جمهرة اللغة**. تحقيق: رمزي منير بعلبكي. ط1. ج1. بيروت: دار العلم. 1987.

- أبو ديب، كمال: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**. ط1. بيروت: دار العلم للملايين. 1974.
- الرازي، فخر الدين: **التفسير الكبير ومفاتيح الغيب**. بيروت: دار الفكر. 2005.
- الرافعي، مصطفى صادق: **إعجاز القرآن والبلاغة النبوية**. ط1. القاهرة: دار المنار. 1997.
- روميّة، وهب أحمد: **شعرنا القديم والنقد الجديد**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1996.
- السعدني، مصطفى: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**. الإسكندرية: منشأة المعارف. 1987.
- سلوم، تامر: **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**. ط1. اللاذقية: دار الحوار. 1983.
- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر: **الكتاب**. بيروت: دار الكتب العلمية. تعليق: إميل بديع يعقوب. 1999.
- ابن سينا، أبو علي الحسين: **رسالة أسباب حدوث الحروف**. تحقيق: محمد حسان الطيان. دمشق: دار الفكر العربي. 1983.
- شاهين، توفيق محمد: **علم اللغة العام**. ط1. القاهرة: دار التضامن. 1980.
- شاهين، عبد الصبور: **المنهج الصوتي للبنية العربية: رؤية جديدة في الصرف العربي**. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1980.
- شراب، محمد محمد: **شعراء فلسطين في العصر الحديث**. ط1. عمان: دار الأهلية. 2006.
- شرارة، عبد اللطيف: **إبراهيم طوقان دراسة تحليلية**. بيروت: دار بيروت. 1979.
- الصغير، محمد حسين علي: **الصوت اللغوي في القرآن**. ط1. بيروت: دار المؤرّخ العربي. 2000.

الصغير، محمود فتح الله: الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية. ط1. الأردن: عالم الكتب الحديثة. 2008.

الصيغ، عبد العزيز سعيد: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية. ط1. دمشق: دار الفكر. 2007.

الضالع، محمد صالح: الأسلوبية الصوتية. القاهرة: دار غريب. 2002.

ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط11. القاهرة: دار المعارف. 198.

ابن الطحان، أبو الإصبع السماتي الإشبيلي: مخارج الحروف وصفاتها. تحقيق: محمد يعقوب تركستاني. جدة: المحقق محمد يعقوب تركستاني. 1984.

الطريفي، يوسف عطا: إبراهيم طوقان، حياته وشعره. ط1. عمان: الأهلية للنشر والتوزيع. 2008.

طه، المتوكل:

الساخر والجسد، إبراهيم طوقان 1905-1941: دراسة في شعره. ط2. نابلس: دار الوطنية للترجمة والطباعة. 1994.

دراسة في "الثلاثاء الحمراء" للشاعر إبراهيم طوقان. ط1. القدس: بيت المقدس. 2003.

طوقان، إبراهيم: الديوان. ط1. بيروت: دار الشرق الجديد. 1955.

الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ط2. الكويت: مطبعة الحكومة. 1989.

ظبيان، نشأة محمد رضا: علوم اللغة العربية في الآيات المعجزات، علم أصوات اللسان العربي. ط1. بيروت: دار ابن حزم. 1997.

عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها. ط1. دمشق. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
1998.

العبد، محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي " مدخل لغوي أسلوبى ". ط1. القاهرة: دار
المعارف. 1988.

عبد التواب، رمضان:

التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1981.

المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. ط3. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1997.

فصول في فقه اللغة. ط6. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1999.

عبد الجليل، عبد القادر: التنوعات اللغوية. ط1. عمان: دار صفاء. 2009.

عبد الرحمن، ممدوح: القيمة الوظيفية للصوائت (دراسة لغوية). الاسكندرية: دار المعرفة
الجامعية. 1998.

عبد الرضا، تحسين: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة
الحديث. ط1. عمان: دار دجلة. 2011.

عبدالله، محمد حسن: إبراهيم طوقان " حياته ودراسة فنية في شعره. الكويت: مؤسسة عبد
العزیز سعود البابطين. 2002.

عبد الله، محمد فريد: الصوت اللغوي ودلالاته في القرآن الكريم. ط1. بيروت: دار
الهلال. 2008.

عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. دمشق:
منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2001

- عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. بيروت: دار النهضة العربية. 1987.
- ابن العجاج، رؤبة: الديوان. تحقيق: وليم بن الورد البروسي. الكويت: دار ابن قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع. (د. ت).
- العجولي، أروى خالد مصطفى: النظام الصوتي ودلالاته في سيفيات المتنبي وكافورياته. إشراف: محمد جواد النوري. نابلس: جامعة النجاح الوطنية. 2014. (رسالة ماجستير)
- عزيز، كوليزار كاكل: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية. ط1. عمان: دار دجلة. 2009.
- العسكري، أبو هلال: الصناعتين: الكتابة والشعر. ط1. دار أحياء الكتب العربية. 1952.
- العقاد، عباس محمود: أشتات مجتمعات في اللغة والأدب. القاهرة: دار المعارف. 1970.
- العلالي، عبد الله: مقدمة لدرس لغة العرب، وكيف نضع المعجم الجديد. القاهرة: المطبعة العصرية. 2003
- علي، أسعد أحمد: تهذيب المقدمة اللغوية للعلالي. ط3. دمشق: دار السؤال للطباعة والنشر. 1985.
- أبو علي، نبيل خالد: في الأدب الفلسطيني. ط1. منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين. 2001.
- عمر، أحمد مختار: دراسة الصوت اللغوي. القاهرة. عالم الكتب. ط1. 1976.
- عيد، رجاء: التجديد في الشعر العربي. الإسكندرية: منشأة المعارف. 1987.
- عيسى، خثير: الخواص الوظيفية للصوائت... كثرة الدوران. www.aluka.nemt
- عيسى، عيسى شحاتة: دلالات الواو في النص القرآني. ط1. القاهرة: دار الآفاق العربية. 2012.

- غازي، مختار طليمات: **في علم اللغة**. ط2. دمشق: دار طلاس. 2000.
- غالبا، فاضل المطلبي: **في الأصوات اللغوية (دراسة في أصوات المد العربية)**. ط1. بغداد: دار الحرية للطباعة. 1984.
- الغفار، حامد: **أصوات اللغة العربية**. القاهرة: مكتبة وهبة. ط3. 1996.
- ابن فارس، أبو الحسين أحمد: **معجم مقاييس اللغة**. تحقيق: عبد السلام هارون. بيروت: دار الفكر. 1979.
- الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد الحنبلي: **معاني القرآن**. ط2. تحقيق: محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة. 1980.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: **كتاب العين**. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. (د. م): دار ومكتبة الهلال. 1988.
- فروخ، عمر: **شاعران معاصران إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي**. ط1. بيروت: المكتبة العلمية. 1954.
- الفهمي، ثابت بن جابر: **الديوان**. تحقيق: علي ذو الفقار شاكر. بيروت: دار الغرب الإسلامي. 1984.
- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: **بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز**. تحقيق: محمد علي النجار. ط3. القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. 1996.
- قباها، مهدي عناد أحمد: **التحليل الصوتي للنص (بعض قصار القرآن الكريم أنموذجا)**. ط1. عمان: دار أسامة. 2013.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. ط3. تونس: دار العربية للكتاب. 2008.

القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب:

الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها. دمشق: مجمع اللغة

العربية. 1974

الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة. تحقيق: أحمد حسن فرحات. ط3. عمان:

دار عمّار. 1996.

المبرج، بريتل: الصوتيات. ترجمة: محمد حلمي هليل. ط1. القاهرة: عين للدراسات والبحوث

الانسانية والاجتماعية. 1994.

مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري.

ط1. الإسكندرية: دار الوفاء. 2002.

محمود، حسني: شعر المقاومة الفلسطينية: دره وواقعه في عهد الانتداب. الزرقاء: الوكالة

العربية للتوزيع. 1983.

مرعي، عبد القادر: المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة

المعاصر. جامعة مؤتة. ط1. 1993.

مصطفى، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط. القاهرة: مجمع اللغة العربية. 1960.

مصطفى، خالد علي: الشعر الفلسطيني الحديث. بغداد: وزارة الثقافة والفنون. 1978.

مصلوح، سعد: السمع والكلام. ط1. القاهرة: عالم الكتب. 1980.

المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. القاهرة: الهيئة المصرية

لشؤون المطابع الأميرية. 1977.

مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، "استراتيجية التناص". ط2. الدار البيضاء: المركز

الثقافي العربي. 1986.

الملثم، البدوي:

العنواني في شعر إبراهيم طوقان. ط1. بيروت: دار ربحاني للطباعة والنشر. 1957.

الوطن في شعر إبراهيم طوقان. ط1. عمان. المطبة الوطنية ومكتباتها. 1960.

ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب. بيروت: دار صادر.

نحلة، محمود أحمد: لغة القرآن الكريم في جزء عمّ. بيروت: دار النهضة العربية. 1981.

النوري، محمد جواد:

فصول في علم الأصوات. ط1. نابلس: مطبعة النصر التجارية. 1991.

علم أصوات العربية. ط1. عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة. 1997.

لغويات حاسوبية " دراسة صوتية صرفية في جذور الأفعال الثلاثية في معجم الوسيط

باستخدام الحاسوب". ط1. القدس: دار الجندي. 2017.

هلال، عبد الغفار حامد: أصوات اللغة العربية. ط2. القاهرة: مطبعة الجبلاوي. 1988.

هوميروس: الإلياذة: معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي. (د.ت). ترجمة: البستاني،

سليمان. بيروت: دار إحياء التراث العربي. 1970.

أبو هيف، عبدالله: تجارب أدبية: أربعون عاما على وفاة إبراهيم طوقان: إشارات حول الشاعر

والوطن والنقد. سوريا: الموقف الأدبي. 1981.

ياكوبسن رومان: قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. المغرب: دار توبقال

للنشر. ط1. 1988.

يعقوب، إميل بديع: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ط1. بيروت: دار

الكتب العلمية. 1991.

يوسف حسين بكار: قضايا في النقد والشعر. بيروت: دار الأندلس. ط1. 1984.

اليوسي، حسن: زهراؤكم في الأمثال والحكم. ط1. الرباط: دار الثقافة. 1981.

يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
1993.

Aspects of language. 3rd ed. london: Harcourt Brace. 1981: Boliniger, Dwight

الملاحق

ملحق المصطلحات

A	
Alveolar	الثنوي
B	
Back of the tongue	مؤخرة اللسان
Bi-Labial	الشفوي الثنائي
Breath group	المجموعة النَّفسية
Blad of the tongue	طرف اللسان
C	
Close Vowel	حركة ضيقة
Consonants	الصوامت
D	
Distinctive features	ملامح تمييزية
F	
free syllable	المقطع المفتوح
Friction	الاحتكاك
Fricative Voiced Consonants	الصوامت الاحتكاكية المجهورة
Fricative Voiceless Consonants	الصوامت الاحتكاكية المهموسة
Frictionless continuant	صوت مستمر غير الاحتكاكي
G	
Glides	الإنزلاقية
Groove	أخدود
H	

Height pitch	علو الدرجة
Hissing feature	ملمح هسيبي
Hushing feature	ملمح هشيبي
I	
It is neither breathed nor voiced	صوامت لا مجهورة ولا مهموسة
L	
Liquids	المائعة
M	
Margin	الحاشية أو الهامش
N	
non-Syllabic	الصوت غير المقطعي
Nasality	الغنة
O	
Occlusives	الانسدادية
open syllable	المقطع المفتوح
P	
Palatalization	ترقيق
Partial velarization	التفخيم الجزئي
Phonation	التصويت
Primary articulation	مخرج أساسي رئيسي
Plosive Voiced Consonants	الصوامت الانفجارية المجهورة
Plosive Voiceless Consonants	الصوامت الانفجارية المهموسة
Plosion	الانفجار

R	
Resonants	الأصوات الرنانة
Rolled	التكرار
S	
Syllables	مقاطع صوتية
Secondary	ثانوي
Sibilant	الصفير
Soft Palate	الحنك اللين
Sonority	الوضوح السمعي
stops	الوقفات
Syllabic	الصوت المقطعي
T	
Total velarization	التفخيم الكلي تام
V	
Velarization	تفخيم
Velarized	أصوات مطبقة
Velum \ Soft palate	الطبق
Vocal cords	الوتران الصوتيان
Voiced	الجهر
Voiceless	الهمس
Vowels	الحركات

**An-Naiah National University
Faculty of Graduate Studies**

**The Patriotic and Flirtatious Poetry
by the Poet Ibrahim Touqan
(Phonetics, Semantics Study)**

**By
Myasar Sabri Mohammad Abu Jabal-**

**Supervised by
Prof. Mohammad Jawad Al-Nuri**

**This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Master of Arabic Language &
Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Naiah National
University, Nablus, Palestine.**

2017

**The Patriotic and Flirtatious Poetry by the Poet Ibrahim Touqan
(Phonetics, Semantics Study)**

By

Myasar Sabri Mohammad Abu Jabal-

Supervised by

Prof. Mohammad Jawad Al-Nuri

Abstract

The sound structure is considered as a main structure of the creative text. Since the effect of the distinctive features specializes each sound. Also, the repetition of sounds in varying degrees and the distribution of sound clips according to a specific system and order illustrate the semantic suggestion of the text. Also, they express the nature of meanings and ideas in the mind of the writer. Moreover, through which he reveals what he wants to deliver to the recipient to clarify what he wants to clarify.

Furthermore, the distribution and the coordination of sounds and audio clips according to a specific system within the poem gives it a splendor and a beautiful look. Also, it gives it a non-glamorous musical rhythm which is well-liked by the ear and is preferable to people's minds.

This research whose roots stem from the science of sounds aims to reach the different meanings of sounds in Ibrahim Toukan's national and political poetry. Also, the research addresses how the audio system affects the rhythm of the poetic text and the beauty of its composition.

Moreover, this research conveys the extent to which these voices express the experience of the poet and his message, which he tries to convey to the recipient with all the emotions and feelings. Especially that

each experience has a special sound system adapted to the poetic purpose expressed. In the first chapter, the researcher dealt with sounds, their characteristics and the meanings of these characteristics. In addition to the study of sound clips and their meanings from the silent sounds of long movements.

The most common distinctive features which are whisper, pronouncing, magnification and dilution.

To illustrate the natural of syllabic texture in poetical purpose which are patriotic, flirtatious in the poems of the poets himself. The fourth section that follows the others section that includes the comparison between the natural of linguistic sounds, silent sounds and the movements. Also, the syllabic texture in selected pattern from the poetical purposes which are patriotic and flirtatious.