انعكاس الأزمة الوطنية في البنية الصوتية للشعر الجزائري المعاصر
رسائل لن تقرأها أمي لمالك بوذيبة - مدونة تمثيلية-

Reflection of the national crisis in the phonetic structure of contemporary Algerian poetry (Messages will not be read by my mother) to Malek Bouthina - representative blog-

أ. رشيد بديدة

إشراف د. العزوزي حرزولي

قسم اللغة العربية-جامعة الشهيد حمَّة لخضر-الوادي- الجزائر.

rachidbedida@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2018/05/26 تاريخ القبول: 2019/02/09

الملخص:

هذا البحث محاولة لبيان أثر البيئة السياسية ممثلة في الأزمة الوطنية الجزائرية التي حدثت فترة التسعينيات على الشعر الجزائري المعاصر، وذلك على مستوى البنى الصوتية؛من مخارج وصفات وقواف ومقاطع وغيرها، ليتوصل البحث في النهاية إلى أن الأزمة قد ألقت بظلالها على الاختيارات الصوتية الشعرية وأنتجت بعد ذلك تراكيب أو بنى صوتية معبرة عن كثير مما حدث إبان تلك الفترة .

الكلمات المفتاحية: الأزمة، انعكاس، البنى الصوتية، الشعر الجزائري المعاصر.

Abstract:

This research is a trial to show the act of political environment - through the political Algerian crisis that took a place in the nine teens - on the modern Algerian poetry on the level of the acoustic structures that contains phonetically issues such as syllables, rhyme and so on hence, the research has come to find out that the crisis effected the poetical phonetically chooses and it has produced phonetically structures that expressed a lot of incidents that happened during that period.

Keywords:

Crisis – reflect – The phonetically structures – The modern Algerian poetry

مقدمة:

من المسلم به عند أهل الاختصاص أن اللغة تتأثر بما يحيط بها من عوامل (فيزيولوجية ودينية واجتماعية وسياسية واقتصادية وجغرافية وثقافية بشكل عام)، إن على المدى القريب أو البعيد، بحيث يظهر ذلك في مختلف بناها الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية. إضافة إلى ذلك الجهد الجماعي في التشكيل اللغوي يسهم المتكلم باختياراته الخاصة ضمن ذلك الأداء اللغوي الجماعي، متأثرا هو الآخر بما يحيط به من ظروف وعوامل إذ ترى النظريات النقدية واللسانية التداولية الحديثة أن المنشيء لا يتحكم وحده بما ينتج إذ أن هناك ظروفا تملي عليه خطابه، سواء أكان فنيا أم استعماليا.

جاءت هذه الدراسة لتتناول فترة جد دقيقة من التاريخ الجزائري المعاصر، وهي ما يطلق عليها الخطاب الصحفي العشرية السوداء، أو ما يطلق عليه بعضهم فترة التحولات، هذه الأخيرة التي أنتجت شعرا اصطلح عليه بـ" شعر الأزمة" والذي سيكون مدونة لدراسة ناظرة في انعكاس الأزمة الوطنية في الاختيارات الصوتية للشعر الجزائري المعاصر ممثلا في قصيدة " رسائل لن تقرأها أمي " لمالك بوذيبة".(1)

مقدمات منهجية:

الأزمة الوطنية تعريف :

الأزمة الوطنية اصطلاح يطلق على الحرب الأهلية -كما يسميها- البعض التي حدثت في الجزائر نتيجة الصراع الدائر بين السلطة والمعارضة، والبداية كانت بأحداث الخامس من أكتوبر 1988 حينما تظاهر الآلاف بالمطالبة بإصلاحات(2) احتجاجا على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية المتردية بسبب أزمة أسعار النفط التي شهدها العالم عام 1985(3) ،وبسرعة كبيرة عمت المظاهرات أغلب المدن الجزائرية الكبرى،وهاجم المتظاهرون المقرات الحكومية والأمنية وأسفرت الأحداث عن مشهد دموي كبير.(4)

وأجبرت الأحداث الرئيس الشادلي بن جديد آنذاك على التعهد بتنفيذ إصلاحات توجت بدستور 23 فبراير 1989، مما سمح بإنشاء أكثر من ستين حزبا، وإنهاء حكم الحزب الواحد، لكن الأوضاع تعقدت بشكل كبير خاصة بعد توقيف المسار الانتخابي 1992 وإعلان حالة الطوارئ؛ إذ دخلت البلاد في موجة عنف سياسي شعبي ورسمي لا زالت تعاني من ويلاته إلى حد الآن.(5)

أثر الأزمة في الأدب الجزائري المعاصر:

كان الأدب الجزائري بشقيه النثري خاصة في الرواية والشعري بأشكاله المختلفة عموديا وتفعيلة ونثرا حاضرا بقوة، فظهر واصفا ومتألما ومتنبئا بما وقع وسيقع. وينبغي الإشارة

هنا إلى أن أدب فترة ما ليس بالضرورة أن يكون متزامنا معها؛ فكثير من أشعار مفدي زكريا تعد شعرا ثائرا أو استعجاليا يلبي مطالب الساعة لا شعر ثورة أبدا ، فهذا الأخير يحتاج حسب أهل الأدب والفن شيئا من التروي والتأمل، وكثيرا من التمثل ليخرج ليس فقط صدى فقط لثورة أو لانتفاضة ما بل محيطا مفسرا لها، يعبر بعمق كبير عن الفترة الزمنية المقصودة، متجاوزا الزمان والمكان، رابطا بين الماضي والحاضر والمستقبل. يقول إبراهيم رماني محددا شعر الثورة ومفرقا بينه وبين ثورة الشعر:"فالأجيال التي تأتي بعد الثورة هي التي تتشيء أدب الثورة ، الأدب الحي الرائع بعد أن تهضم بوعي كل الأبعاد العميقة لهذه الثورة، وتتشكل في إطارها، وتطبع نفسيتها بطابعها، ويتاح لها من أسباب الثقافة والإبداع، ويتوفر لها من الاستقرار والوقت ما يمكنها من القدرة على التفرغ لابتكار أدب يرقى إلى مستوى عظمتها ويستطيع تخليدها"(6) وهذا الإشكال يفتح إشكالا آخرا ، وهو جدوى دراسة قضية أو ظاهرة ما في مجال زمني محدود ؛ كأن ندرس مثلا شعر الأزمة الوطنية الجزائرية فقط خلال سنوات التسعينيات.

والباحث في الأدب الجزائري يلاحظ مثلا معجميا -وهذا ظاهر – شيوع الألفاظ الدالة على الموت والدم والدمار والحزن بشكل عام(7)، كما يلاحظ تضمنه قضايا فكرية لها أثر مباشر بالأزمة كالإرهاب والتطرف الديني والصراع السياسي والإيديولوجيا(8). كما يلاحظ أيضا توسل الأدباء الجزائريين بالرمز بكل أنواعه الديني والصوفي والتاريخي والأسطوري وغيرهم(9) متوارين خلفه تارة خشية بطش طرف ما و مستعملينه لغرض التكثيف الدلالي تارة أخرى.

وبشكل عام أثرت الأزمة على الأدب الجزائري على كل مستوياته اللغوية المختلفة منتجة الأدب الثائر الاستعجالي ومنتجة أدب الأزمة أيضا..فمن النثر نذكر رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار(10) ومن الشعر نذكر تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي.(11)

العلاقة بين الصوت ومبناه:

نفتتح دراستنا هذه بسؤال ملح ومشروع: هل هناك علاقة معيارية بين الصوت ومعناه، بمعنى آخر،هل للصوت القدرة على إرشادنا إلى المعنى الحقيقي؟ بحيث أننا نفهم من خلال الصوت المعنى المراد إيصاله لنا.

تعرض العلماء في القديم والحديث إلى هذه القضية الجدلية، فمنهم من ينفي وجود علاقة بين المعنى والمبنى اللغوي المرتبط به، ولعل أبرز من طرق الموضوع فرديناند دي سوسير الذي يرى أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، فلا وجود لتلازم طبيعي بينهما، وحجته في ذلك أن المعنى مشترك في اللغات المختلفة، غير أن الألفاظ التي تدل عليها في اللغات مختلفة.(12)

أما من المساندين لفكرة المناسبة بين اللفظ ومعناه العالم الروسي" رومان جاكوبسون "الذي يصرح بأن هذه النظرية " اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول " تتناقض مع

الأفكار الثمينة جدا في اللسانيات السوسيرية، فسوف تجعلنا هذه النظرية نعتقد أن اللغات المختلفة تستخدم تنوعا يطابق مدلولا شائعا وغير متغير ، ودي سوسير هو الذي دافع عن كون المعنى يتغير من لغة إلى أخرى ، فمجال كلمة" ثور "في اللغة العربية يختلف عن مجالها في اللغة الفرنسية، فهما ليسا متطابقين، فالمعنى ليس قائما بذاته.(13)

فجاكبسون يرى أن هذا التلازم بين الدال والمدلول نشأ من التجاور الحاصل بينهما، بمعنى أن العلاقة بينهما خارجية، في حين أن هناك ارتباط في جميع اللغات يوجد بين الدال والمدلول يقوم على التشابه، أي أن العلاقة بينهما داخلية .وهي الكلمات المحاكية للأصوات المعبر عنها، وهذه العلاقة الداخلية ليست دائمة، ولا تتمظهر إلا في الهامش المعجمي للمفاهيم في أية لغة، فليست هناك سمة سمعية، ولا حزمة سمات، أو فونيم يمكن أن يكون له بذاته معنى ما.(14)

إذن فالآراء في قضية العلاقة بين اللفظ ومعناه متباينة ومتخالفة فهذا معارض وهذا مؤيد، إلا أننا في هذه الدراسة سنتعامل بمعيار أخر في قضية اللفظ وعلاقته بمعناه، فالعلاقة التي نتحدث عنها ليست سابقة للتشكيل ،بل هي حادثة بحدوثه، وناتجة من تفاعل الأصوات وتجاورها وتنسيقها بصورة خاصة تميز المستوى وتتميز به في آن واحد،(15)أو كما أطلق عليه بعض الدارسين السياق الصوتي في القصيدة.(16)

والذي نريد أن ننبه إليه أننا لا نتحدث عن علاقة معيارية بين الصوت والدلالة، ولا عن رمز مطلق للصوت بدلالته، ولا نتحدث عن علاقة مطلقة للبحر، أو القافية بالمحتوى الشعري، فقد ثبت تهافت هذه الآراء وبطلانها، ولكننا نفترض احتمال وجود علاقة بين التشكيل الصوتي أو الموسيقى والمحتوى في جملة أو ،بيت أو مجموعة أبيات.(17)

إذن العلاقة بين اللفظ والمعنى محتملة، ولكن هذه العلاقة لا تتشكل عندما تكون اللفظة مفردة وبمعزل عن الإطار التركيبي، إنما تتشكل عند الصياغة وخروج البيت الشعري أو الشكل النثري إلى الوجود، بحيث يتحول من مجرد أصوات مفردة متناثرة هنا وهناك إلى كائن حي يتميز بقدرته على التفاعل مع متلقيه.

فلا توجد قوانين قياسية تحكم الألفاظ بالمعاني ولكن دخولها في مبنى صوتي معين يصبغ عليها بعض التميز.يقول يوسف حسني عبد الجليل: "وإذا كنا لا نقول بقيم صوتية مطلقة، فإننا لا ننكر في نفس الوقت أن التشكيل الصوتي والوزن والإيقاع يعطي التجربة ،طابعا مميزا، قد نشعر به ونستطيع وصفه، أو نشعر به ولا نستطيع وصفه".(18)

مخارج الحروف:

لن نقوم بذكر مخارج الأصوات في هذه العجالة في صورة تفصيلية؛ لأن ذلك ليس من أهداف بحثنا، وقد فضلنا الطريقة التي توزع الأصوات اللغوية في أحياز معينة، وليس كل

صوت في مخرجه المحدد ذلك أن تفسير الأصوات حسب دلالتها النفسية والإيحائية لم يرق إلى هذه الدرجة من الدقة بحيث يكون لكل مخرج دلالة محددة تعود على الصوت الذي يخرج منه، وجدير بالذكر أننا اعتمدنا في تحديد مخارج الأصوات على كتاب التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث للطيب البكوش لقيامه بتصنيف مخارج الأصوات إلى أحياز محددة، وقد اعتمدناه كما ذكرنا سالفا طلبا للتيسي.ر.وأحياز الأصوات كما ذكرتكما ذكرت:(19)

حيز الحلق: يضم الحروف التي تنطق بانقباض الحلق وضيقه وهي العين والحاء والهاء والهمزة مع ملاحظة أن الحرفين الأولين من أدنى الحلق والثالث والرابع من أقصاه عند رأس قصبة الرئة إذ تحدث الهاء بانقباض رأس القصبة وتحدث الهمزة بانغلاق رأس القصبة ثم انفتاحه السريع.

حيز الحنك: وهو سقف الفم يضم مجموعتين:

حروف الحنك الصلب أو الحروف الحنكية : تنطق بضم مقدمة اللسان إلى مقدمة الحنك، وحروفه: الشين والجيم والياء والكاف.

حروف الحنك الرخو أو الحروف اللهوية: تنطق بضم ظهر اللسان إلى اللهاة وحروفه: الخاء والغين والقاف.

حيز الأسنان: ويضم مجموعتين:

حروف ما بين الأسنان : تنطق بوضع طرف اللسان بين الأسنان وحروفه الثاء والذال والظاء.

الحروف الأسنانية : تنطق بوضع طرف اللسان على الأسنان العليا أو على مغارزها (أي قاعدتها) وحروفه: التاء والدال والطاء والنون واللام والراء والضاء والسين والزاي.

حيز الشفتين: وتنطق بضم الشفتين معا، وحروفه: الباء والواو والميم ونضيف إليها للتبسيط (الفاء التي هي في الواقع شفوية أسنانية) أي تنطق بوضع الأسنان العليا على الشفة السفلى.

موسيقى الأصوات المفردة:

يقصد بموسيقى الأصوات ذلك النغم الصوتي الذي تحدثه الأصوات، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي والدلالات الخاصة والعامة التي يحويها النص الأدبي. ومن المعروف أن لكل صوت مخرج وصفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية،(20) فعند ابتداء مرحلة المخاض الشعري وبداية ظهور المعالم الأساسية للقصيدة، وعند اتضاح الرؤية الإبداعية لدى الشاعر ، تأتي مرحلة اختيار الأصوات مع ما يناسبها من معان، وذلك حسب طبيعة المعنى المراد الإفصاح عنه؛ فيكون الجهر والشدة والاستعلاء والإطباق للمعاني القوية كالفخر والغضب والألم، ويكون الهمس والرخاوة والانفتاح والاستفال للمعاني الحساسة والضعيفة كالحزن والحسرة والحنين.

لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة والشديدة والرخوة مثلا في أسطر القصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب، وقد يحاكي هذا التنوع نوعا من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفية؛(21) إذ أن الصوت قد يعبر عند تجانسه مع أصوات أخرى عن التجربة العاطفية التي عاشها الشاعر والموقف الشعوري الذي مر به أو تخيله.

على ذلك فدراسة هذه السمات الصوتية تشكل المرحلة الأولى التي تأخذ بها الدراسة الأدبية، وخاصة الدراسة الأدبية الحديثة؛ فاستخدامها في النص الأدبي يعطي مؤشرا يوصل إلى إدراك جماليات فنية وأسلوبية حيث تحصل المتعة بها من حلال انسجام الصوت مع المعنى والسياق العام للقصيدة(22)

إذن فللأصوات لها فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط الإيقاعي والانبعاث الموسيقي.(23) إن هذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من الأصوات وغنى الصوت بالنغمات الثانوية.(24) فالنغمة المميزة لكل صوت هي الصفات التي لها أضداد كالجهر والهمس والشدة والرخاوة والاستعلاء والاستفال والإطباق والانفتاح، أما الصفات الثانوية فهي كالصفير والاستطالة والانحراف والتكرير والغنة.(25)

إذن فالدراسة الإحصائية لنسب توزيع أصوات محددة في قصيدة ما تعطي للقارئ أو الباحث بعض الأضواء الخضراء وبعض الإشارات لدخول العالم المجهول والشائك للنص الشعري، شريطة أن لا تكون تلك الدراسة مجرد أرقام وبيانات بل يجب على الباحث أن يقوم بتحويل هذه الأرقام والنسب إلى تأويلات وتفسيرات ذات قيمة، وقبل أن نبدأ بتفسير الدلالات الخفية للأصوات اللغوية يجدر بنا توضيح بعض المفاهيم المتعلقة بالصفات اللغوية:

الجهر: وقد عرفه سيبويه بقوله:"فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت".(26) فالجهر عند سيبويه يحدث إذن نتيجة الضغط على مخرج الحرف حتى حال دون مرور الهواء الخارج من الرئتين، هذا الهواء الذي لا يسمح له بالمرور حتى تنتهي عملية الضغط على المخرج أو الموضع كما جاء في اصطلاح سيبويه. والجهر من صفات القوة التي جاءت نتيجة الضغط على مخرج الحرف.

أما في العصر الحديث فقد كان مفهوم الجهر أكثر وضوحا ودقة؛ فالجهر عندهم يحدث نتيجة لارتعاش الأوتار الصوتية، ويكون الصوت حينئذ قويا(27)، وذلك نظرا للترديد والاهتزاز الذي يصيب الأوتار لاصطدامها بجزء من الهواء الخارج من الرئتين. يقول كمال بشر:" قد يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض في أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق، فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات سريعة منتظمة

لهذه الأوتار وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر.(28)والحروف المجهورة في اللغة العربية كما تنطق اليوم خمسة عشر صوتا هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن،و، ي.

الهمس: وهو عكس الجهر،.ويرى سيبويه أن الحرف المهموس" حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى الصوت"،ومنه كان ضعف الصوت نتيجة لضعف الاعتماد على المخرج.(29)

والمتتبع لهذا المفهوم عند قدامى اللغويين يرى أن هذا الفهم للهمس وآليته هو الفهم السائد عند أغلبهم، مع اختلاف بسيط في الصياغة والتعبير، وربما يرجع ذلك أيضا إلى عدم توفر الآلات المخبرية التي تضبط فهم هذه الظاهرة إضافة أو تغييرا أو نسخا بالكامل.(30)

ومع تطور علم الأصوات الحديث وعلم اللغة بصفة عامة أصبح مفهوم الهمس أكثر وضوحا أيضا، فالهمس في الفهم الصوتي الحديث يحدث نتيجة لعدم ارتعاش الحبال الصوتية عند النطق بالصوت وذلك نتيجة تباعدهما بعضهما عن بعض فيمر الهواء من الحلق همسا(31) ويجري الحرف مع النفس..والأصوات المهموسة كما تنطق اليوم في اللغة العربية إثنتا عشر صوتا هي كالتالي: ح، ث، ه، ش، خ ،ص ،ف ، س، ك، ت، ق،ط.(32) والهمس من صفات الضعف.(33)

الشدة: وقد مثل إبراهيم أنيس لهذه الأصوات بمجرى المياه " فهو مثل مجرى النفس في أثناء الكلام، فتراه يضيق فتسمع لمروره صفيرا أو حفيفا، ويتسع حينا آخر فلا نكاد نسمع له حفيفا، وقد ينحبس في مكان ما لحظة سريعة جدا ينطلق بعدها بقوة، وهنا نلحظ له انفجارا ودويا"(34) فتنتج حينئذ الحروف الشديدة التي هي اصطلاح القدامى.(35) أما الأصوات الشديدة فهي اصطلاح المُحدثِين، والشديدة يجمعها قولنا: أجدت طبقك، أو"أجدك قطبت".(36)

الرخاوة: وهي التي يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، بحيث يحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكا مسموعا.(37) والأصوات الرخوة هي كالتالي: س، ش، ص، ز، ض، ذ، ث، ه، ح، خ، غ.(38)

التوسط: ما بين الشديدة والرخوة الأصوات المتوسطة التي تحدث " نتيجة خروج الصوت دون انفجار أو احتكاك عند المخرج"(39) وهي تسمى المائعة أيضا. والرخوة يجمعها قولك :" لم يرو عنا".

الاستعلاء: ويحدث نتيجة لارتفاع اللسان عند النطق بالحرف إلى جهة الحنك العليا، وحروفه سبعة هي كالتالي: ط ،ظ ،ص ،ض ،خ ،ق ،غ . وأشدها استعلاء هي القاف.(40)

الاستفال: وهو ضد الاستعلاء وحروفه ما تبقى من حروف الاستعلاء السبعة.(41)

الإطباق : وهي صفة تطلق على أصوات الصاد والضاد والطاء والظاء،وسميت بذلك " لشدة التصاق ظهر اللسان بما يلاقيه من أعلى الحنك"(42)

الانفتاح:وهي ماعدا المطبقة سميت بذلك لأن موضعها لا ينطبق مع غيره، ولا ينحصر الصوت معها كانحصاره مع المطبقة.(43)

لقد حاول الشاعر مالك بوذيبة أن يخلق لنفسه لغة خاصة تميزه من جهة وتميز الواقع الذي يقصه من جهة أخرى، مختارا من حزم الأصوات أدقها وأوصفها، محاولا تفجير قيمها الشعرية وذلك بالربط بين دلالاتها الافتراضية والعالم الموضوعاتي الخارجي.

وحتى تكون دراستنا دقيقة وذات قيمة قمنا بحساب النسبة المئوية للجهر والهمس والشدة والتوسط والرخاوة والاستعلاء والاستفال والإطباق والانفتاح، وقد أردنا أن يكون لكل مقطع شعري نسبه الخاصة به؛ لأن الاعتماد على الاستقراء في دراسة الأحكام الجمالية يقتضي أن يبدأ الباحث بدراسة الأذواق والاختيارات الفردية في مواقف تجريبية بسيطة لا تضم إلا عددا من العوامل وذلك لتحقيق الدقة العلمية التي يتطلبها المنهج التجريبي ولتيسير استنتاج النتاج من مقدمات واضحة محدودة المعالم،(44) والجدول التالي يوضح ذلك:

المقطع	جهر	همس	شدة	رخاوة	استعلاء	استفال	إطباق	انفتاح
1	42 %52.5	38 %47.5	28 35.89 %	50 64.10 %	9 11.53 %	69 88.46 %	7 8.97 %	71 91.02 %
2	28 51.85 %	26 48.14 %	19 31.66 %	41 68.33 %	9 %15	51 %85	5 8.33 %	55 91.66 %
3	69 71.87 %	27 39.13 %	21 % 16.66	105 83.33 %	5 %3.96	121 96.03 %	2 1.58 %	124 98.41 %
4	72 64.28 %	40 35.71 %	29 24.36 %	90 75.63 %	5 %4.20	114 95.73 %	2 1.68 %	117 98.31 %
5	97 72.93 %	36 27.06 %	31 21.52 %	113 78.47 %	7 % 4.86	137 95.13 %	4 2.77 %	140 97.22 %
6	97	31	27	77	8	96	4	100

96.15 %	3.84 %	92.30 %	%7.69	74.03 %	25.96 %	24.21 %	75.78 %	
00 %00	56 %100	00 %00	56 %100	40 71.42 %	16 28.57 %	17 33.33 %	34 66.66 %	7
53 94.64 %	3 5.35 %	52 92.85 %	4 %7.14	33 58.92 %	23 41.07 %	24 47.05 %	27 52.94 %	8

القراءة التأويلية:

يجب علينا أن نعترف في البدء أن عملية استخراج المعنى من مجرد أرقام إحصائية عمل صعب وجهد مضن، يحتاج من صاحبه طول تأمل وصبرا شديدا.(45)

سجل الإحصاء الذي قمنا به عن أصوات الهمس والجهر لنا حضورا قويا للأصوات المهموسة التي تكررت 239 مرة بنسبة بلغت 33.90٪، في مقابل انخفاض حضور الأصوات المجهورة التي تكررت466 مرة بنسبة بلغت 66.09٪، مع التنبيه على أن هذه النسبة عامة تشمل كل القصيدة، والملاحظ على هذه النسب أن قد ترتفع وقد تنخفض عندما يكون الإحصاء مقطعيا، وذلك تبعا للمعاني المعبر عنها في كل مقطع.

ولكن قد يسأل سائل لماذا نسبنا قوة الحضور للأصوات المهموسة على الرغم من أنها أقل نسبة من أصوات الجهر ونسبنا الانخفاض للأصوات المجهورة على الرغم من كونها أكثر نسبة من أصوات الهمس؟ هذا سؤال مشروع مبدئيا؛ إذ أن العدد قد يوحي بذلك.

" لقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة "،(46) فإذا استعملت في السياق بكثرة تجاوزت حدها العادي، وتعلقت بها دلالة خاصة.(47) إذن فالمقياس الذي نحتكم إليه في تحليلنا هو نسبة الهمس أو الجهر في الكلام العادي ومدى تجاوزهما لهذا المقياس، فلكي يكتسب الجهر أو الهمس دلالة خاصة، ويستحيل أسلوبا يجب أن ينحرف أو ينزاح عن الاستعمال العادي لصفات الأصوات في الكلام .ولعله من الجائز لنا الآن أن نعد النسبة المسجلة للأصوات المهموسة مرتفع، بل يمكننا القول إنها كانت أكثر من مرتفعة في كثير من المقاطع.(48)

وهكذا فالتوظيف الكمي لأصوات الجهر والهمس في القصيدة المنزاح عن الكم المرجعي خلق أسلوبا صوتيا خاصا، يمكنه أن يقص علينا الكثير عن وضع الشاعر الداخلي والخارجي زمن الحكي وزمن الحكاية.(49)

فمثلا بلغت نسبة الحضور الهمسي في المقطع الأول 47.5% بتكرار 38 حرفا مهموسا، إنه حضور جد كثيف يوحي بالكثير عن التجربة الشعورية التي أراد الشاعر نقلها إلينا. فما دلالات تلك الكثافة الهمسية؟ وماذا أراد الشاعر أن يقول؟

إن القارئ للقصيدة - بداية بالمقطع الأول- قراءة نموذجية يمكنه أن يشعر بذلك السكون الرهيب الذي ينتاب الشاعر، وأيضا الصمت المطبق الذي يحيط به؛ فقد أراد الشاعر أن يصف لنا حالات الضعف النفسي والعجز الفكري والإجهاد الجسدي الفيزيولوجي الذي كان يعانيه جراء الوضع الخارجي القائم، فناسب كل ذلك النسب الإحصائية المسجلة فيما يخص الهمس.

نعم: إن القارئ لهذا المقطع ولمقاطع أخرى في المدونة يشعر كأنه يدخل ركام مدينة عظيمة أبيدت بالكامل ، وهذا يذكر بتلك المشاهد السنيمائية المصورة لمدن رومانية عظيمة استحالت أثرا بعد عين نتيجة معارك دموية طاحنة لا تسمع فيها إلا طقطقة الخيول وصدام السيوف وانطلاق الرماح الرهيب. إن القارئ ليتمثل دور ذلك الفارس العائد إلى مدينته الخراب، متخطيا بل واطئا جثثا كثيرة مفترشة الأرض لأحبة وأصحاب، ونحن نشاهد ذلك الفارس - الذي أرهقه الواقع على الرغم من شجاعته وتجلده- باكيا ناحبا خائر القوى عاجزا عن التحدي ومواصلة الحياة، فالهول فوق الطاقة وفوق التحمل، وهنا نلمح براعة الشاعر الأسلوبية في نقل تجربته وتوصيفه للواقع من خلال استغلاله الأمثل للطاقات الافتراضية التي توفرها اللغة للمنشئ أو المستعمل.

إن وراء تلك المعاني التي أسهم الهمس في نقلها واقعا مريرا أرغم الشاعر على البوح والتنفيس عله يجد في ذلك عزاء له، ومداواة لجراحه التي لم يجد لها طبيبا إلا أمله في هذه الأسطر الشعرية التي تعد جهد المقل.

لقد كانت القصيدة تعبيرا عن فترة عصيبة عاشها الشاعر والجزائريون ككل جراء الأزمة الوطنية التي عصفت بالوطن، فالشاعر يصف لنا كيف كانت حاله في حياة لا تعرف أي طعم؛ حياة كما وصفها كلها فجائع ومآس وحزن وألم وفقد وانكسار، وكيف ستكون هذه الحياة؟ والأحياء يغبطون الأموات في حياتهم الأخرى، فكأن الشاعر بتوظيفه للهمس أراد أن يقول لنا: إنه ومن معه في حكم الأموات، بل إن الأموات أكثر حظا منهم.

هذا كسر لأفق التوقع؛ فالعادة والطبع والفطرة الإنسانية تحوي كل غريزة لحب الحياة، وتبذل كل غال ونفيس للبقاء على وجهها؛ ففيها كل والد وأم حنون، وزوج محب عطوف، وكل زينة للحياة من مال وبنون، لا بد أن هذه الحياة التي فضل فيها الشاعر حياة الأموات عليها حياة لا تطاق.

نعم؛ هي حياة لا تطاق بالفعل؛ فالرعب في كل مكان، اختطاف وغدر واغتصاب للأجساد والأموال، فما كان حلما ورديا ينتظر سنا مناسبا لتحقيقه، أصبح لونه قاتما كشكل الغراب، هذه هي الحياة التي كان الشاعر يعيشها، فهو يعتقد كل صباح يشهده أنه هو الصباح الأخير، فلأن يموت موتة واحدة خير له من الموت في كل يوم مرة بل مرات عديدة.وهذا ما يجعله يحسد الأموات على مماتهم.

كما أن ارتفاع الهمس يمكن أن يخبرنا كذلك بوضع الشاعر المجهد للنفس والخانق لها، كون الهمس مجهد للنفس أيضا، إذ نحتاج للنطق به إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائره المجهورة.(50)

كما أن انخفاض الجهر مناسب للأفكار المعبر عنها، ولوضع الشاعر الداخلي أيضا، فالأصوات المجهورة أصوات قوية لا يناسبها الوضع الضعيف للشاعر وللمحيط بشكل عام، فالقوي للقوي من المعاني والضعيف لما هو ضعيف أيضا.

وبعد فإن الاستقراء الذي أجريناه لأصوات الشدة والرخاوة، والاستعلاء والانخفاض،والإطباق والانفتاح يمكنه أن يدعم الآراء والفرضيات التي أولنا بها نسبة شيوع الجهر والهمس في مقاطع المرثية.

فقد تراوحت النسب المسجلة في أصوات الرخاوة والتوسط مابين 58.92 إلى83.33٪، وأصوات الاستفال مابين 85 إلى 96.03٪، وأصوات الانفتاح مابين91.02٪ إلى 100 ٪ في بعض المقاطع.

إن عدم اعتماد الشاعر على أصوات الشدة والإطباق والاستعلاء راجع إلى المشقة الزائدة التي تسببها هذه الأنواع من الصفات الصوتية،(51) لذلك عدل عن استخدامها، لأن في أصوات الهمس ما يكفيه.

كما أن هناك أسبابا أخرى دعت الشاعر إلى التوسل بأصوات الرخاوة والتوسط، من ذلك أن الأصوات الرخوة والمتوسطة تناسب مواقف الحزن والألم، كما تناسب لحظات الفقد والذكرى والحنين ، أما أصوات الاستفال فكثرتها توحي بالانكسار وخيبة الأمل، وتزكي الشعور بالضعف والعجز الذي نلمحه في كلام الشاعر في كثير من المواضع، وبالنسبة لأصوات الانفتاح فقد جاءت لتخفف عن الشاعر وطأة العناء والمشقة الناتجة عن الاستخدام الكثيف لأصوات الهمس.

تكرار بعض الأصوات ومحاكاتها للواقع:

يخلق التكرار الصوتي لحرف من الحروف -إن على مستوى سطر شعري واحد أو على عدة أسطر- نوعا من الموسيقى والنغم يمكنه أن يحاكي -تبعا لصفة من صفات الصوت المكرر- معنى يعيشه الشاعر أو يريد أن يصفه، من ذلك قول ابن زيدون معاتبا محبوبته ولادة:

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فقد تكررت النون 9 مرات، موحية وناقلة لنا أنين الشاعر في الواقع، وقد تمت عملية المساندة من قبل الميم التي تكررت مرتين، مآزرة أختها الغنية في خلق الشعور بالتوجع والأنين. كما تكررت الباء 5 مرات ناقلة الشعور بألم الصد والبعد الذي يعانيه الشاعر مع محبوبته، فكأن الشاعر يصادف- تبعا لوقع الحرف الشديد- انغلاقا لباب المحبوبة أيضا.

تكرار الميم والنون:

تكررت الميم والنون في المقطع الأول 18مرة، وفي الثاني 13 مرة، وفي الثالث 32مرة، وفي الرابع 24، وفي السادس6 مرات.

والحروف الغنية تضفي شعورا إضافيا يدعم المعنى العام أو الأساسي في المقطع أو القصيدة؛ فإن كان حزنا دعمه ليكون عارما، وإن كان فرحا دعمه كذلك؛ حتى لتتمثل لك الشخصية وملامح الحزن أو الفرح بادية بشدة عليها.

لقد صورت لنا النون بتكرارها أنين الشاعر، فكأننا نسمعه كذلك نشهد شكواه في شكل مباشر، فنحن عليه بعد ذلك أو نشفق، أو على الأقل نسمع تنفيسه العاطفي وجها لوجه. ثم تأتي الميم بعد ذلك مساندة ذلك الصوت الأنيني المنقول بواسطة النون، ومواصلة له ناقلة الشعور الحزين بالأسى والعجز.

ولعل القارئ يلاحظ الإضافة التي تقدمها الحروف الغنية في كثير من مقاطع المدونة خاصة المقطع الثالث الذي ترددت فيه 32 مرة وهو كم يوحي بوطأة ألم عظيمة يعانيها الشاعر.

وقد نلمح استثناء في الدلالة المقدمة من قبل هذا النوع من الحروف فيما يخص المقطع الرابع ، لأننا ذكرنا في موضع سابق أن لا دلالة افتراضية للمكون الصوتي، بل أن الدلالة تتحدد فقط حسب السياق، وسنورد المقطع الثالث لنلاحظه عن قرب..يقول الشاعر:(52)

تحطم في داخلي الإنسان
وكنت يا أماه
فتى جميلا رائعا لا يعرف الأحزان
يهيم في الوديان
ويمتطي أرجوحة من قزح
تحمله إلى بلاد الجان

ومالك الملوك كنت فارس الفرسان

تحلم بي في خدرها أميرة الحسان

فدلالة الترنم بالمشاهد الرائعة التي كانت في الماضي جد واضحة، بحيث يمكن رؤية ذلك الفتى وهو يقفز من شدة الفرح ومن المتعة ومن الحرية المطلقة، كما يمكن لنا أن نشهد تمتعه كذلك بملكه وفروسيته وفتوته.

تكرار اللام:

تكررت اللام في المقطع الأول 8 مرات، وفي الثاني 4 مرات، وفي الثالث 16مرة، وفي الرابع15 مرة، وفي السادس9 مرات، وفي الثامن 7 مرات. فهل لذلك أثر ودلالة؟

إذ كانت الحروف الغنية تصف أو تدعم الشعور بالألم بعد وقوعه، فإن اللام - بسبب شكل خروجها وطبيعة تكوينها- تجعلنا نشهد الألم لحظة وقوعه، وقد تصف لنا أيضا حجم الألم ومدى تأثر صاحبه به؛ فاللام عند ترددها بكثرة خاصة في مجال لغوي محدود جدا، وبسبب انحراف اللسان عند النطق بها، وبسبب ظهور ذلك الشكل النطقي لها على الوجه تضعنا في مشهد الألم في شكل مباشر، فيظهر الشاعر مرة أخرى للعيان لحظة وقوع الألم. مثال ذلك تزاحم اللام في السطر الشعري التالي:(53)

تخلص من لعنة الجسد

فهناك إيحاء بألم يريد الشاعر أن يتخلص منه نقلته هذه اللامات المتكررة، وما يدعم ذلك الإيحاء الروي الدالي بما فيه من شدة نطقية.

.كما يمكن ملاحظة تزاحم اللام في مجال شعري محدود في المقطع الرابع. يقول الشاعر:(54)

أماه لو تعلمين كم أنا حزين

وكم أنا محطم الوجدان

لو تعلمين حجم ما أحمله في داخلي

من ألم الإحساس بالفقدان

لكنت يا أماه

أخذتني لعالم النسيان

لعالم ليس له عنوان

فقد توافقت الأفكار الموجودة في المقطع من الإحساس بالعجز والفقد والضياع والانهيار النفسي وشدة الوطء الخارجي مع دلالة التكرار الفيزيولوجي لحرف اللام لتنقل لنا صورة ذلك المسكين المحطم الذي لم يبق له أي أحد في الحياة.

تكرار الهمزة:

كان تكرار الهمزة في القصيدة ملفتا، فقد ترددت في المقطع الأول10مرات، وفي الخامس 11مرة، وفي السادس7 مرات، والهمزة بحكم كيفية خروجها في الجهاز النطقي يمكنها أن تنقل شيئا عن الوضع النفسي الذي يمر به الشاعر؛ فهي تخرج من المزمار نفسه؛ حيث يصادف النفس عند خروجه انغلاقا تاما لفتحة المزمار أو الوترين الصوتيين يعقبه انفتاح مفاجئ يسفر عن سماع صوت انفجاري هو الهمزة.

إذن ما يمكن أن نسجله هو الانغلاق التام للمجرى التنفسي؛ فلا دخول ولا خروج لأي هواء، هذا الأمر يحدث عند تشكيل همزة واحدة، فما الحال إن تكررت التشكيلات وتكرر معها كذلك انغلاق مجرى النفس.

لقد أراد الشاعر- وطبعا بشكل غير مقصود- أن ينقل للمتلقي إحساسه بالاختناق جراء الوضع الداخلي والخارجي المأساوي الذي يعيشه، والذي أذهب عنه سببا ضروريا للحياة وهو الهواء أو الأكسجين. نعم يمكننا بقليل من الوفاء للنص الشعري أن نرى اختناقات الشاعر في كثير من مقاطع القصيدة، بل يمكننا الشعور بذلك الاختناق من خلال قراءة القصيدة وتمثلها.

دلالة القافية والروي:

القافية كما يراها إبراهيم أنيس (55) : " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.(56) وعليه فالقافية هي عنصر مهم وأساسي في بناء القصيدة العربية. ومعنى القافية من التناغم الموسيقي لحرف الروي واتفاقه مع أحاسيس الشاعر، وهي اشتراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير.(57)

ومبحث علم القافية ضروري، وحركته فائدتها ضبط الإيقاع حتى نعرف النسق الذي رسم للشعر والانفعال الذي يتلاءم بين القافية وموضوع القصيدة(58). فلو أخذنا مثلا قصيدة غربة وحنين لشوقي التي يقول فيها:

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

نجده يختار حرف الروي" السين المكسورة "وهي من حروف الصفير يتلاءم والكسر مع الإحساس بالألم، لهذا يجب أن تكون القافية ملائمة لموضوع القصيدة ولعاطفة الشاعر.(59)

والقيمة الصوتية والنفسية للقافية لا تظهر بجلاء، ولا يبوح بها النص الشعري ...إذا ظلت دراستنا للقافية شكلية، بعيدة عن التغلغل في النص والوقوف على خصائص الحروف، ومحاولة تفسير سر اختيار قافية دون أخرى.(60)

استخدم الشاعر أربعة قواف تقريبا، وقد كانت هذه القوافي متناسبة مع بناء القصيدة،ومتفاعلة مع غيرها من المقومات الأخرى، بحيث كان لتنوعها ولتكرارها في مقاطع معينة وضمن مسافات معينة أثر موسيقي يسري في جسد القصيدة،وجسد القارئ أو السامع معا، والجدول التالي يوضح تكرار أحرف الروي المستخدمة في المرثية ،كذلك عدد كل من القوافي المطلقة والمقيدة:

حرف الروي	تردده	القوافي المطلقة	القوافي المقيدة
النون	18	00	18
اللام	03	00	03
الدال	01	00	01
الزاي	01	00	01

قراءة في قوافي القصيدة:

تقوم القوافي سواء المتتالية منها أو المتباعدة بعدة وظائف إيحائية وتعبيرية وجمالية وذلك عن طريق تكرارها، لتخلف آثارا صوتية تبعث في النفس شعورا معينا قد يوحي بعدة معان.

بين الإحصاء سيطرة الروي النوني بنسبة كبيرة على قوافي القصيدة، قد تكرر 18 مرة من مجموع 23 قافية، ومن صفات النون أنه صوت مجهور متوسط مستفل منفتح غني، وصوت النون يحاكي في حال السكون أي في حالة القافية المقيدة صوت طنين النحلة أو البعوضة هذا الطنين المتواصل دون توقف يسبب الشعور بالتوتر الشديد، لدرجة أن الإنسان قد يفقد أعصابه ويضطرب إذا فشل في القضاء على تلك البعوضة المزعجة التي تأبى الرحيب، وهذا ما يوافق حالة الشاعر الذي سبب له الوضع المعيش طنينا جعله متوترا مضطربا أرقا لا يجد لهذا الوضع المحرج من مخرج .وهذا النمط من القوافي الذي ينتهي بمقطع مغلق يمثل صوتيا لبعض أحوال النفس التي تقترن بشيء من الحدة والضيق النفسي،(61) وقد جاءت أصوات المد ممثلة في الألف ردفا لهذا الروي كي تعبر عن الرغبة الشديدة في الخروج من هذا الوضع الأليم ،كما عبرت عن آهات الشاعر وتأوهات؛ ذلك أن أصوات المد تناسب التأوه والصياح لاتساع مجرى النفس عند النطق بها.

أما روي اللام وهو صوت مجهور انحرافي، فقد جاء - بما فيه من قوة وتردد صوتي- مرتبطا بحالات الرفض المطلق لهذا الواقع المميت المضطرب المليء فوضى وهمجية، كما عبر في حالات أخرى عن الامتعاض الشديد من هذا الوضع المأساوي، ونحن نحس بذلك الغضب والرفض والامتعاض عند نطق عدد كبير من اللامات وبشكل متتال، فنشعر به نفسيا ونحس به عضويا، لأننا عند النطق بصوت اللام ينحرف اللسان لأحد الجانبين ليتحقق هذا الصوت مخلفا في الوجه-أي على الخدين-نوعا من الاعوجاج في شكل الوجه، فما بالك لو نطقت تلك اللام بشكل متكرر متوال.

المقاطع الصوتية:

تعريف :اختلفت تعريفات المقطع وتعدد، وذلك نظرا لتعدد المدارس والاتجاهات التي تناولته،(62) ولكننا سنعتمد في هذا البحث على اتجاه يتفق وأهدافنا التحليلية التي تركز على التعريفات والمفاهيم التي تهتم في شرحها لمفهوم المقطع على الجانب الفيزيولوجي لأثره المباشر والواضح على الحالة النفسية والوجدانية للشاعر، فقد اعتمد البعض في تعريفه للمقطع على "دراسة الجهد المبذول للنطق به، فتبين لهم أن المقطع يبدأ بضغط عضلي يتصاعد إلى القمة ثم يهبط تدريجيا"(63). فالمقطع إذن حد أعلى أو قمة إسماع تقع بين حدين أدنيين من الإسماع..

ويرى آخرون أنه "الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات غلق جهاز التصويت" (64) سواء أكان غلقا كاملا كما في نطق الأصوات الوقفية أو الشديدة، أو غلقا جزئيا كما في نطق الأصوات الاستمرارية أو الرخوة والمتوسطة، وعلى هذا فهو " أبسط وحدة نطقية " (65)يمكن أن يشكلها الجهاز النطقي، بحكم استحالة وجود أكثر من وحدة نطقية في الفترة الفاصلة بين عمليتي الغلق.

أنواع المقاطع :وصف علماء الأصوات المقطع على أساسين هما:

نهاية المقطع:ويوجد على هذا الأساس نوعان من المقاطع: (66)

المقطع المفتوح :هو المقطع الذي ينتهي بصوت صائت سواء كان قصيرا أم طويلا،وسمي مفتوحا لأنه يقبل زيادة أصوات أخرى،.ومثال ذلك في اللغة العربية الفعل" كَتب " فكل من/ كَ /و/تَ / و/ب /هي مقاطع مفتوحة،كذلك ال/ كَا /في مثل كَاتِب ؛ فالمثال الأول انتهى بصائت قصير،أما الثاني فقد انتهى بصائت طويل..

-**المقطع المغلق** :هو المقطع الذي ينتهي بصوت صامت، ذلك أنه لا يقبل زيادة أصوات أخرى، ومثاله في اللغة العربية حرف الجر (من) وحرف الاستفهام(هل).

حجم المقطع أو مدة النطق به :ويوجد على هذا الأساس نوعين بشي من التجوز: (67)

المقطع القصير:وهو المقطع الذي لا يزيد عن صوتين.

المقطع الطويل:هو المقطع الذي يتكون من صوتين أو ثلاثة أصوات،أو أربعة أصوات أحدهم طويل.

إذن تتوفر في اللغة العربية إذا احتسبنا حالات الوقف بالساكن خمسة أنواع ثلاثة منها أنواع رئيسية واثنين منها ثانوية: (68)

المقاطع الرئيسة:

1-صامت+صائت قصير مثل :ال/ جَ/في الفعل جلس،وهو قصير مفتوح.

2-صامت+صائت طويل مثل :/را/ في كلمة رائع ،وهو طويل مفتوح.

3-صامت+صائت قصير+صامت مثل :هل، لم، لن، وهو طويل مغلق.

المقاطع الثانوية:ويظهر هذا النوع من المقاطع في حالة الوقف على الساكن:

4-صامت + صائت طويل + صامت مثل الفعل / : قَالْ / ،وهو طويل مغلق.

5-صامت + صائت قصير + صامتين مثل /نَهْرْ/هو طويل مغلق.

بعد تعرفنا على المقطع الصوتي ومفهومه وأشكاله في اللغة العربية سنحاول فيما يلي أن نستفيد من هذه الكشوفات العلمية عن المقطع وأسراره الداخلية، كما سنحاول- ما طاوعتنا المادة - أن نربط بين المقاطع الصوتية والحالة النفسية والوجدانية للشاعر، سواء من حيث نهاية المقطع بالإغلاق أو الفتح، أم من حيث حجم المقطع ومدة النطق به.

كما سنعتمد كذلك عند تناولنا للمقاطع الصوتية على الإحصاء، وذلك كي تتوفر لنا في النهاية مادة أولية موثوق بها يمكن أن ننطلق منها في تحليلاتنا وفي إطلاق أحكامنا الجمالية على القصيدة.

المقاطع الصوتية إحصاء عام:

المقطع	مقاطع م ق	مقاطع ط مف	مقاطع ط مغ	مقاطع ط مزدوجة الاغلاق	مقاطع مف(ق ط)
1	30	15	24	/	45
2	19	09	13	2	28
3	33	16	23	6	49
4	40	19	25	6	59
5	41	8	27	3	49
6	29	5	17	3	34
7	14	6	15	3	20
8	13	9	11	3	22

المقاطع من حيث الفتح والإغلاق:

المقطع	مقاطع مغلقة	النسبة المئوية	مقاطع مفتوحة	النسبة المئوية
1	24	%34.78	45	%65.21
2	13	%31.70	28	%68.29
3	23	%31.94	49	%68.05
4	25	%29.76	59	%70.23
5	27	%35.52	49	%64.47
6	17	%33.33	34	%66.66

7	15	%42.85	20	%57.14
8	11	%33.33	22	%66.66

قراءة في تردد المقاطع الطويلة والقصيرة:

لم يشكل تردد كل من المقاطع القصيرة والطويلة ملمحا أسلوبيا، حيث أن النسب المسجلة تقترب في بعضها وتساوي في البعض الآخر نسبة شيوع النوعين في كلام العرب حيث يقدر علماء الأصوات نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب بـ45% والمقاطع الطويلة بـ55%.(69)

قراءة في تردد المقاطع الطويلة المغلقة والطويلة المفتوحة:

أظهر الإحصاء غلبة المقاطع الطويلة المغلقة في كامل القصيدة، فقد تكررت مثلا في المقطع الأول 24مرة بنسبة 61.53%، وفي الثاني13 مرة بنسبة 59.09%، وفي الثالث 23 مرة بنسبة 58.97%، وهذا النوع من المقاطع يمكنه أن يوحي - كما يرى الخبراء- بالإحباط واليأس ،(70) لتدعم هذه الدلالة دلالات إحصاءات البنى الصوتية السالفة الذكر.

ومما هو جدير بالذكر أن المقاطع الطويلة من النوع الرابع والخامس - التي تتحقق في حالة واحدة هي حالة الوقف- ظهرت في القصيدة وقد أوحت لنا –إضافة إلى الدلالة السابقة- بإرهاق الشاعر وتعبه الذي جعله يعجز عن تحقيق الحركة في بعض الحروف، مما جعلها تتحول من مقطع قصير مستقل إلى مجرد صوت ساكن تابع لمقطع طويل بل مغرق في الطول، وهذا الوضع لا يتوفر في العربية الفصحى إلا في حال الوقف -كما ذكرنا آنفا- وهذه قائمة الكلمات التي تغير مقطعها الأخير من صامت قصير إلى مغرق في الطول: "الأموات، الحياة، المأساة، الأموات، العجوز، الطويل، البخيل، الجسد، الجيران، الجبان، الحسان، الفرسان، الجان، الوديان، الأحزان، عنوان، النسيان، الفقدان، الوجدان، الخلجان، الحيطان، الحرمان، الإنسان" فمثلا لفظة "عنوان" كان تقطيعها كالتالي: " عُنْ/ وَا/ نُنْ " وتحول إلى التالي:" عُنْ/وَانْ ".

إذن لقد تكيفت اللغة سواء بقصد من الشاعر أو دون قصد؛ بحيث أقصت من بنيتها كثيرا من الصوائت القصيرة المفتوحة، طبعا لتساند وجود المقاطع الطويلة المغلقة بمقاطع ليست بالطويلة المغلقة فقط بل المغرقة في الطول والإغلاق معا،مدعمة ذلك الشعور باليأس والإحباط والقنوط الذي تدل عليه المقاطع الطويلة المغلقة والذي أشرنا إليه في موضع سابق.

خاتمة:

في الختام نعيد طرح الإشكال ونتساءل :**هل أثرت الأزمة الوطنية في الاختيارات الصوتية للشاعر الجزائري المعاصر؟** وبشكل آخر: **هل مثلت التراكيب الصوتية الشعرية الجزائرية شعر الأزمة؟** فنقول بكل اطمئنان: نعم لقد انعكست الأزمة بكل تجلياتها على التراكيب الصوتية الشعرية، فكانت هذه الأخيرة مرآة عاكسة لما يحدث في ذلك المجال الزمني من انتهاك

للعواطف الإنسانية والأذواق الحياتية، فلا صوت يعلو فوق صوت الدمار والخراب والبطش المستمر، وكيف يمكن للصوت الآخر أن يظهر في ظل القمع الفكري والجسدي الشديد الممارس عليه؟ لقد رسم لنا الشاعر في هذه القصيدة صورة مختصرة لما كان يحدث في الواقع الخارجي من تجاوزات، وكيف كان وقع كل ذلك كله على النفس البشرية، بدء بنفس الأديب الفنان إلى نفس ذلك المواطن البسيط الذي لا حول له ولا قوة، إلا انتظار المصير المحتوم. لقد كانت صياغة التراكيب الصوتية بفضل ريشة الشاعر المبدعة عملا سنيمائيا متقنا، جعلنا نتمثل زمان ومكان الحكي وأحداثه كأنه يقع علينا، فنقلنا بذلك من علم اليقين إلى عينه.

الهوامش والإحالات :

[1]- **مالك بوذيبة، عطر البدايات، ط1،منشورات اتحاد الكتاب، دار هومة ، 2003، الصفحات:53-54-55-56-57.**

[2]- **حرية الصحافة في ظل التعددية السياسية في الجزائر، محمد قيراط،مجلة جامعة دمشق،العدد3-4،المجلد19،ص107.وينظر..إدارة النظام السياسي للعنف في الجزائر1988-2000، بوشنافة شمسة وآدم قبي، جامعة ورقلة، مجلة الباحث،العدد3 ،2004 ، ص 128.**

[3]-**تاريخ الجزائر بعد الاستقلال،1962-1988،بنجامين ستورا، تر صباح ممدوح كعدان،د-ط،الهيئة العامة السورية للكتاب التابعة لوزارة الثقافة، دمشق،2012،ص111-112.**

[4]- **ينظر.. المرجع السابق،ص113.**

[5]- **إدارة النظام السياسي للعنف في الجزائر،مرجع سابق،ص130.**

[6]- **إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجية،إبراهيم رماني،د ط، دار الحكمة للنشر ، الجزائر،2009،ص36 .**

[7] - **دلائلية الموت في الشعر الجزائري المعاصر فترة التحولات1988 -2000،حياة هروال، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة،2008-2009،ص34-35.**

[8] - **تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية 1995-2000 ، مليكة ضاوي، دكتوراه . جامعة باتنة. 2014-2015المقدمة ص ب،و.**

[9] - **مسار الرمز وتطوره في الشعر الجزائري الحديث1962- 2004، مجيد قري، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة،2009-2010، ص284 وما بعدها.**

[10] - **الشمعة والدهاليز، الطاهر وطار،د-ط، منشورات الجاحظية، الجزائر،1995 .**

[11] - **يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، د-ط،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سكيكدة،2000 .**

[12]- ينظر ..محاضرات في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تر يوسف غازي ومجيد النصر،د-ط، المؤسسة الجزائرية للطباعة،الجزائر ، 1986 ،ص89-90.

[13]- ينظر ..جمالية الشعر الشفاهي، أحمد زغب، أطروحة دكتوراه،جامعة الجزائر، 2007 ،ص111.

[14]- ينظر.. المرجع السابق، ص111.

[15]- ينظر.. التمثيل الصوتي للمعاني ،يوسف حسني عبد الجليل،ط1،الدار الثقافية للنشر، القاهرة،1998 ،ص5 .

[16] - ينظر.. الأسلوبية الصوتية،محمد صالح الضالع،د-ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة، 2002 ،ص12 .

[17] - ينظر..التمثيل الصوتي للمعاني، مرجع سابق، ص5.

[18] - المرجع السابق،الصفحة نفسها.

[19]- ينظر..التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، الطيب البكوش، ،ط3، مكتبة الإسكندرية، 1992 ،ص39.

[20]- ينظر.. موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم،ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص27.

[21]- ينظر.. منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري،قاسم البريسم، ط1، دار الكنوز الأدبية، د-م، 2000، ص49.

[22]- ينظر.. دراسة أسلوبية في سورة الكهف،محمد مروان سعيد عبد الرحمن،رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس- فلسطين، 2006، ص07.

[23]- المرجع السابق، ص08.

[24]- ينظر.. موسيقى الشعر العربي،شكري عياد،ط3، أصدقاء الكتب، د-م، 1998، ص115.

[25]- فالصفير للصاد والسين والزاي، والتفشي والاستطالة للشين، والانحراف للام، والتكرار أو التكرير للراء، والغنة للميم والنون.

[26]- الكتاب ،سيبويه ، تح عبد السلام هارون،ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة،1988 ،ج4 ، ص431.

[27]- ينظر ..التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،مرجع سابق، ص42.

[28]- علم الأصوات العام، كمال بشر،د-ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 2000 ،ص174

[29]- الكتاب ،مصدر سابق، ج ن،ص.431 .

[30]- وهذا الفهم موجود في كتب القدامى كسر صناعة الإعراب لابن جني ومفتاح العلوم للسكاكي.

[31]- ينظر.. التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،مرجع سابق، ص43

[32]- ينظر ..المرجع السابق، ص174

[33]- ينظر.. مباحث في اللسانيات،أحمد حساني، د-ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. 1999، ص84 .

[34]- الأصوات اللغوية ،إبراهيم أنيس،ط5،مكتبة الأنجلومصرية، 1979، ص20 .

[35]- ينظر.. مباحث في اللسانيات ،مرجع سابق، ص84.

[36]- المرجع السابق، الصفحة السابقة.

[37]- ينظر.. البنية اللغوية لبردة البوصيري، رابح بوحوش،د-ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993 ،ص20

[38]- ينظر..المرجع السابق،ص.87

[39]- علم الأصوات ،برتيل مالبرج،إخراج ودراسة عبد الصبور شاهين،د-ط، مكتبة الآداب، مصر، 1988 ، ص113 .

[40]- ينظر.. فقه اللغة،محمد بن إبراهيم الحمد، ط1، دار ابن خزيمة، سوريا،2005 ، ص. 111

[41]- ينظر..المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[42]- مفاهيم في علم اللسان،التواتي بن التواتي،ط1، دار الوعي للنشر والتوزيع،الجزائر، 2008 ، ص 126.

[43]- ينظر ..المرجع السابق،الصفحة نفسها.

[44]- ينظر.. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر ،مصطفى سويف،ط4،دار المعارف، القاهرة، 1971،المقدمة.

[45]- يرى حاتم الصكر أن الإحصاء يكون ذو جدوى إذا هيا للمحل مادة أولية تعينه في قراءة بنى النص الأدبي، وان لا تغدو عملية الإحصاء هدفا بل وسيلة تسبق التحليل وتمده بمقدمات تضبط خطواته ولا تسد طريقه بكثافتها أو تعددها. ينظر كتابه..ترويض النص، د-ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.م، 1998 ،ص175 .

[46]- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس،ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1952، ص30.

[47]- ينظر.. خصائص الأسلوب في الشوقيات،محمد الهادي الطرابلسي،د-ط،منشورات الجامعة التونسية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تونس،1981،مجلد عدد20، ص55.

[48] ينظر الجدول الإحصائي.

[49]- نقصد بزمن الحكاية المرجع الموضوعاتي المحكي عنه ،أما زمن الحكي الذي يقص فيه الشاعر تلك أحداثا ماضية،

[50]- ينظر ..موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص30 .

[51]- لمزيد من الإطلاع عن صعوبة هذا النوع من الصفات ينبغي الإطلاع على الكتاب القيم موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس في الفصل الثاني الخاص بالجرس في اللفظ الشعري من الصفحة 19 إلى الصفحة 42.

[52]- عطر البدايات، مصدر سابق، ص54-55.

[53]- المصدر السابق، ص55.

54- المصدر السابق،ص53.

[55]- سنعتمد على تعريف إبراهيم أنيس للقافية لأنه في اعتقادنا أكثر إقناعا وواقعية.

[56]- ينظر..موسيقى الشعر،مرجع سابق،ص248 .

[57]- ينظر.. الإيقاع في الشعر العربي،أبو السعود سلامة أبو السعود،د-ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2002 ،ص9.

[58]- ينظر..المرجع السابق،ص97 .

[59]- ينظر ..المرجع سابق، الصفحة نفسها.

[60]- ينظر ..موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مرجع سابق،ص161 .

[61]- ينظر ..التمثيل الصوتي للمعاني،مرجع سابق،ص42-43.

[62]- لمزيد من التفصيل يراجع الفصل الثاني" المقطع" من الصفحة 279 إلى الصفحة 310 من الباب الثالث" الوحدات .الصوتية "من كتاب دراسة الصوت اللغوي لأحمد مختار عمر،عالم الكتب،القاهرة،1997

[63]- مباحث في اللسانيات،مرجع سابق،ص93 .

[64]- ينظر..التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مرجع سابق،ص77

[65]- المرجع السابق،الصفحة نفسها.

[66]- مباحث في اللسانيات،مرجع سابق،ص94.

[67]- إذ هناك من يقسمه إلى قصير ومتوسط وطويل.ينظر المرجع السابق،ص94.

[68] - المرجع السابق،ص94.

[69] - ينظر ..خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص34.نقلا عن كانتينو، دراسات في اللسانيات العربية،ص198.

[70] - ينظر.. الأسلوبية الرؤية والتطبيق،يوسف أبو العدوس،ط1،دار المسيرة،عمان الأردن،2007،ص268 .