مجلة (لغة – كلام) تصدرعن مخبر اللغة والتواصل- جامعة غليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 10/ العدد: 01- جانفي (2024)

تاريخ الاستلام: 2023/09/10 تاريخ القبول: 2024/01/17 تاريخ النشر: 2024/01/21

الفونيمات الفوتركيبية وحمولاتها الوظيفية(دراسة صوتية دلالية في نماذج مختارة)

عالية قري
alia.guerri@univ-khenchela.dz
جامعة عباس لغرورخنشلة /الجزائر

Photoreceptive phonemes and functional payloads (semantic sound study in selected models)

Guerri Alia
alia.guerri@univ-khenchela.dz
University of Abbes Laghrour Khenchela/
Algeria

مُلخص البحث

تروم هذه الورقة البحثية رصد القيمة الوظيفية لمختلف الفونيمات الفوتركيبية (النبر والتنغيم والمفصل) مع تحليل صوتي دلالي لبنية المقاطع الصوتية التي تتشكل على مستواها هذه الفونيمات؛ في دراسة تطبيقية تحليلية لنماذج مختارة من الشعر المعاصر. وقد قادنا البحث إلى نتائج مفادها قدرة هذه الملامح التمييزية على التحكم في الدلالة وتوجيه القارئ إلى قراءات متعددة استنادا إلى طبيعة الأداء الذي تتحقق به خاصة في التداخل بين سياقات الاستفهام والتعجب والإثبات.

الكلمات المفتاحية: الفونيم الفو- تركيبي، المقطع الصوتي، النبر، التنغيم، المفصل.

ABSTRACT:

This paper aims to monitor the functional value of various photoreceptive phonemes (Accent, Toning and Elaborate), with a semantic acoustic analysis of the structure of the syllable that phonemes forming at their level ;In an analytical applied study of selected models of contemporary poetry. The research has led us to findings that these discriminatory features can control connotation and direct the reader to multiple readings based on the nature of the performance achieved, especially in the overlap between questioning, exclamation and evidence contexts.

Keywords :peremptory phoneme, syllable, accent, toning, elaborate.

1. مقدمة:

ترتكز الصوتيات الوظيفية على الفونيم بوصفه وحدة صوتية فارقة (ملمحا تمييزيا) في الدلالة؛ سواء تعلق الأمر بالوحدات الصوتية التركيبية الأساسية (الصوامت والصوائت)، أو بالوحدات غير التركيبية، وهي ما يطلق عليه مصطلح الفونيمات الفو- تركيبية (الفوق قطعية/ الظواهر الموقعية، التشكيلية، التطريزية، الملامح التمييزية)، التي تتحدد استنادا إلى توالي تجمعات صوتية مختلفة تتشكل على مستواها وتتمظهر، لتتحقق في النهاية على مستوى الأداء والقراءة الجهرية لسياقها لعام.

تسعى هذه الدراسة إلى وصف هذه الوحدات الفو- تركيبية بالوقوف على ماهيتها وأنماطها، وحدود التداخل بينها، وتحديد تأثيرها على الدلالة العامة؛ ببيان حمولاتها الوظيفية في مختلف الصيغ والتراكيب؛ وذلك بتحليل نماذج مختلفة من الشعر المعاصر الذي يعتمد اعتمادا لافتا على إفرازات القراءة الأدائية لما فيه من انفعالية وجماهيرية.

واستنادا إلى ذلك يمكن تحديد إشكالية البحث في التساؤلات الآتية:

-ماذا نعني بالفونيمات الفو- تركيبية؟ وما علاقتها بالمقطع الصوتي وبتوالي الفونيمات القطعية؟

-ما مدى تأثير الأداء على توجيه الدلالة وفرض حمولات دلالية فارقة؟

-لماذا لا تتحقق بعض هذه الفونيمات في اللغة العربية مثلما تتحقق على مسوى اللغات الأخرى؟

والإجابة عن هذه التساؤلات يحقق مجموعة من الأهداف، على غرار:

- الوقوف على خصائص النظام المقطعي للغة العربية وبيان كيفيات تحقق الفونيمات الفوقطعية على مستواه.

- رصد أنماط الفونيمات الفو-تركيبية وبيان قيمها الوظيفية والتمييزية.

- بيان مدى تعالق هذه الملامح التمييزية لتحقيق الدلالة وكشف أنماط التراكيب والسياقات.

وقد فرضت طبيعة الموضوع اعتماد المنهج الوصفي القائم على استقراء نماذج مختارة وتحليلها استنادا إلى تمظهرات الفونيم الفوقطعي.

2. مفاهيم ومصطلحات في الصوتيات:

1.2 الفونتيك والفونولوجيا:

يتناول البحث الصوتي الصوت الإنساني بالدراسة والتحليل ضمن إطارين عامين من البحث، هما:

*الدراسة الصوتية الوصفية للصوت؛ ببحث كيفية تشكله وخروجه من الجهاز النطقي، والهيئة التي يخرج بها، والتبدلات التي يتعرض لها نتيجة تداخل المخارج وتقارب الصفات؛ فهي دراسة صوتية خارجة عن اللغة، لأنها تتناول الصوت بمعزل عن السياق مفردا في إطار علم وصفي يعرف بالفونتيك الذي يتفرع في اهتمامه بالصوت المفرد إلى ثلاثة فروع: نطقية، وسمعية، وفيزيائية.

*الدراسة الصوتية الوظيفية؛ وتهتم بدراسة وظائف الأصوات داخل اللغة، وهي بذلك تتجاوز الوصف المستقل للصوت المعزول إلى دراسته وظيفيا كفونيم له القدرة على التحكم بالدلالة وتوجيهها.

2.2-الفونيم والدلالة:

ينظر إلى الفونيم على أنه أصغر وحدة صوتية لا تحمل دلالة في نفسها، ولكنها قادرة على تغيير المعنى والتمييز بين الكلمات صرفيا ونحويا ودلاليا. وذلك عند استبداله بفونيم آخر أو حذفه أو إضافته إلى السياق

فالصيغة /قال/ مثلا يمكن أن تتغير دلالته باستبدال فونيم القاف بمجموعة من الفونيمات القطعية، نحو: الميم، والحاء، والطاء، والسين، والزاي... فتتحول الصيغة إلى: /مال/، /حال/، /طال/، سال/، /زال/...

غير أن هذا الفونيم يمكن أن يتغير أدائيا دون أن يؤثر على الدلالة عمدما يستبدل في نطقه بأصوات من شاكلته، كما في: /كَال/، و/آل/، و/قال/ باستبدال القاف بالجيم القاهرية/ G/ وهنا لايطلق على هذه التنوعات النطقية أو التغيرات اللهجية مصطلح فونيم، لأنها مجرد وحدات صوتية صغرى غير قادرة على تغيير الدلالة، بل يطبق عليها مصطلح ألوفون أو تنوع نطقي .

وينقسم الفوينم إلى نوعين: فونيمات تركيبية (قطعية)، وفونيمات فو- تركيبية (فو- قطعية).

تشمل الفونيمات التركيبية (الأساسية) مجموع الصوامت والصوائت، وتمثل أصغر الوحدات الصوتية في اللغة، ويشكل توالها بطريقة مخصوصة ما يسمى بالمقطع الصوتي الذي يعد القالب المشكل للفونيمات الفوق- تركيبية. وهو موضوع هذه الدراسة التطبيقية القائمة على تحليل نماذج متنوعة من الشعر بغية الوقوف على الملامح التمييزية لهذه الفونيمات.

3. الفونيمات الفوتركيبية:

هي فونيمات غير مرئية؛ لا توجد لها صورة تجسيدية في التركيب أو الكتابة؛ فلا تتحقق على مستوى اللغة المكتوبة، وإنما على مستوى اللغة المنطوقة أو الأدائية. وهذا يعني أن المعنى فيها يتجاوز الفونيمات مستقلة إلى تجمعها الصوتي العام عن طريق الأداء؛ "فهي ملامح صوتية غير تركيبية مصاحبة عبر أطوال معينة، وتكون الجزيء أو تتابع الجزيئات"[1]؛ وهي وسائط إنجازية تفاعلية تتحدد قيمها الوظيفية أثناء الأداء الصوتي الذي يعد أهم دعامات تحديد الدلالة السياقية في جانبها غير اللغوي.

وتتمثل هذه الفونيمات غير التركيبية في: النبر، والتنغيم، والمفصل. وتحدث في عمومها على مستوى التجمعات الصوتية التي تشكل ما يسمى بالمقاطع الصوتية؛ ولذلك يستدعي بحثنا في وظيفية هذه الوحدات التمييزية الفو قطعية وقوفنا على هذه الوحدة الصغرى التي تعد بمثابة الحامل والمشكل لمختلف هذه الظواهر الصوتية.

1.3المقطع الصوتي:

المقطع الصوتي هو الوحدة الصغرى في سياق اللغة الذي تتضافر فيه مجموعة من الوحدات المقطعية لتكوين قوالب أكبر هي الكلمات. وقد اختلفت تعريفات اللغويين للمقطع نظرا لاختلاف زوايا النظر إليه (سمعية، ونطقية، ووظيفية). غير أنه يمكن القول أن هذا الاختلاف يتحدد في إطار اتجاهين أساسين في تحديد ماهية المقطع الصوتي وحدوده هما: الاتجاه الفونيتيكي (الصوتي)، والاتجاه الفونولوجي(الوظيفي).

ويعرف المقطع صوتيا بأنه "تتابع من الأصوات الكلامية له قيمة إسماع طبيعية تقع بين حدين أدنيين من الإسماع، وهو أصغر وحدة صوتية في تركيب الكلمة"[2]

أما فونولوجيا فينظر إلى المقاطع الصوتية من حيث بنيتها ومكوناتها وكيفيات تتابعها في سلسلة الكلام؛ حيث يتكوم قالب المقطع من قوالب صغرى هي الفونيمات بنوعيها (الصوامت، والصوائت)، واختلاف تضام هذه القوالب الصغرى لتكوين القالب المقطعي هو الذي يجعل اللغات تتمايز في نظامها المقطعي؛ ففي الفرنسية والإنجليزية مثلا يمكن الابتداء أو الانتهاء بصامت أو أكثر، وهو ما ترفضه خصائص النظام المقطعي في اللغة العربية التي لا يمكن أن تبتدئ فيه الكلمة بصامت أو حركة، ولا تقف إلا على حركةن عدا في حال الوقف أو إهمال الحركة الإعرابية.

وقد حددت هذه الخصائص طبيعة التركيب المقطعي في اللغة العربية وحصرت أنماطه في خمسة مقاطع تمثل أكثر القوالب المقطعية انتشارا في الكلام العربي المتصل، وهي:

*المقطع القصير المفتوح: ويتكون من صامت (ص) وصائت (ح)، كما في: بـ ص ح.

*المقطع المتوسط المفتوح: ويتكون من صامت (ص) وصائت طويل (ح ح)، نحو: ما: ص ح ح.

*المقطع المتوسط المغلق: ويتكون من صامت (ص) وصائت (ح) وصامت (ص)، كما في: من: ص ح ص.

*المقطع الطويل المغلق بصامت: ويتكون من صامت (ص) وحركتين (ح ح) وصامت، كما في: باب: ص ح ص ص.

* المقطع الطويل المغلق بصامتين: ويتكون من: صامت (ص) وصائت (ح) وصامتين (ص ص)، كما في: شعب: ص ح ص ص.

وتشير أغلب الدراسات الصوتية الحديثة إلى أن المقاطع الثلاثة الأولى هي الأكثر بروزا في الشعر العربي الحديث "لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والتنفسية، على حين أن المقطعين الأخيرين لا يتوافقان مع الحالات الشعورية، إلا في حالات الوقف أو نهاية الكلام، ومن ثم تتوافق الآهات الحبسية التي تخرج في هواء زفيري طويل يقتضي الوقف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه ويواصل أداءه الشعري"[3]

يحدث تماثل المقاطع الصوتية تماثلا إيقاعيا تنشا عنه أبعاد دلالية وإيحائية تتوافق مع هوس التجربة الشعرية ومع الحالة الشعورية التي تلتحم بنوع المقطع وطبيعته من حيث الانفتاح والانغلاق

والطول والقصر، "فهذه المقاطع تعتمد على الإيقاع التنفسي، وهي عبارة عن ضغطات من الحجاب الحاجز على هواء الرئتين التي تولد هذه الإيقاعات"[4]، فتتولد عنها دلالات مقطعية مستمدة من التضافر بين مختلف السياقات المقطعية المتجاورة.

ويمكن رصد هذا التوافق بين البينة المقطعية والبنية الدلالية التابعة لها، من خلال تحليل نماذج مقطعية في الشعر المعاصر الذي يعتمد على بنيات مقطعية مهمة حاضنة للدلالة وموجهة للإيحاءات.

ففي قول الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي:

والحائط العملاق يسحقني،

ويخنقني

وفي عيني سؤال طاف يستجدي

خيال صديق

تراب صديق

ويصرخ إنني وحدي[5]

تتوالى مجموعة من المقاطع المتوسطة المفتوحة: ص ح ح (حا، لا، ني، ؤا، طا، دي، يا، دي، را، ني، دي) التي تتصاعد بتواليها توسلات الشاعر اليائسة الباحثة عن الرفقة والأنس. وهي الصرخة المدوية نفسها التي نقرأها في قوله معاتبا مدينة القهر:

يا قاهرة

أيا قبابا متخمات قاعدة

يا مئذنات ملحدة

يا كافرة

أنا هنا لا شيئ، كالموتى، كرؤيا عابرة [6]

تترجم المدود الصوتية في المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) صرخات النفس وبوحها الجهري بما يختلجها من إحباط وقهر وتراكمات شعورية؛ حيث يصير المد بالألف المنفذ الوحيد لإخراج الألم والوجع؛ وذلك بأن "تأخذ أعضاء النطق شكلا عموديا ساكنا تفسح المجال للحرق المكظومة كي تخرج في شكل آهات الواحدة تلو الأخرى، وفي نفس متصل، وبالتالي فإن كثرة حركات المد المفتوحة تدل على توجع الشاعر وأسفه"[7].

وكما تتشاكل المقاطع المفتوحة لمد الصرخات والبوح بكوامن النفس، تتضام المقاطع المغلقة لتكبل عنفوان الصرخة وتحبسها مثلما فعلت في قول حجازي:

وسرت ياليل المدينه

أرقرق الآه الحزينة

اجر ساقي المجهدة

للسيدة

بلا نقود جائع حتى العياء

يتم تمثيل التسلسل المقطعي لهذه البنية النصية في التحليل المقطعي التالي:

و/ سر/ ت/ يا/ لي/ لل/ م/ دي/ نه

أ/رق/ر/قل/آ/ هل/ح/زي/نه

أ/جر/ر/سا/قل/مج/ه/ده

لس/سي/ي/ده

ب/لا/ن/قو/دن/جا/ئ/عن/حت/تل/ع/ياء

وقد ولد التتابع المقطعي في هذه الأسطر تتابعا إيقاعيا مستمدا بالدرجة الأولى من التوزع المكثف للمقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص) التي شكلت أغلب مفردات المقطع: (سر- لي- لل- نه- رق- قل- هل- نه- جر- فل- مج- ده- لس- سي- ده- دن- عن- حت- تل). وقد توافق هذا التوزع للمقطع المغلق بسكناته ووقفاته مع حركة سير الأرجل المتعبة التي تتأرجح حركيتها بين الاستمرار والتعب والتوقف والخفوت في مدينة القهر التي ألغت التواصل بين الذوات وألغته. خاصة مع إيحاء الخفوت والوهن الذي يضفيه صوت الهاء الساكن في نهايات الأسطر:(نه/ نه/ده/ده) والذي أضفى إيقاعا متقطعا تناغم مع مشاعر الإجهاد والإعياء والحزن.

وهذا الإيقاع المتقطع والمتمركز في تبادل المقاطع الصوتية المغلقة "يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية التي يكمن الانكسار داخلها وتشعر الذات فيها بالضآلة تجاه الزمن، ومن ثم لا تفصح عن آلامها الحبيسة، فتأتي معظم المقاطع ساكنة، وهذه الحالة السكونية تتوافق إلى حد كبير مع المقاطع المغلقة"[8].

ولعلنا سنقرا هذا الانكسار والتقوقع خلف سكون المقاطع المغلقة وتقطعها بصورة أوضح في قول الشاعر فاروق جويدة:

بالأمس مات

لمحوه ليلا والكلاب تجره

والقبر يلفظه

وتلعنه السماء

وعلى بقايا القبر فئران

وأشلاء يبعثرها الهواء

لم يبق غير الصمت... واللعنات

تطيقها قلوب الأبرياء

تفاعل في هذا المقطع دال (القبر) بعتمته وضيقه مع دال الصمت بقيوده وسلبيته كمعادلين لسجن المشاعر، ولتخبطات الذات المكبلة التي يبعثرها قهر الواقع، ويحبس حركتها ومحاولتها الانفلات من اللعنة التي تلازمها؛ حيث ساهمت المقاطع المغلقة (ص ح ص) خاصة في الكلمات التي توحي بالانغلاق في خلق جو جنائزي كئيب يصور المشهد ويجسد عناصره المغلقة، كما في الدوال:

بالأمس: بل- أم/ تجره:جر/ القبر: ال- قب/ يلفظه: يل/ تلعنه: تل/ فئران: فئ- نن (التنوين)/ أشلاء: ءن(التنوين)/ لم يبق: لم- يب/ غير الصمت: غي- رص- صم/ واللعنات: ول/ الأبرياء: ال- أب

وقد ساهم التضعيف في كلمة (تجره) والتنوين في كلمة (فئران/ أشلاء) في خلق هذا الصنف من المقاطع المغلقة، التي يمكن أن نقرأ قيمها الوظيفية في نموذج آخر من شعر فاروق جويدة، يقول فيه:

ندم.. ندم

سيف تحنط فوق صدر النيل

سجنوه فانتحرت أمانيه الجميلة

وانزوت أحلامه السكرى وصارت كالعدم

تفاعلت مفردات (ندم- سجن- انتحرت- انزوت- عدم) لتلف المقطع بدلائل القيد والعجز والحبس، وحصرت المقاطع المغلقة (ص ح ص:دم- سج- نن- ان- رت- ان- وت- دم) فيها كل إمكانيات الانفلات والتحرر؛ بتقييد المشاعر وتضييق الخناق عليها؛ حتى صار الندم عنوان القصيدة ومفتاح فك شفرتها. وقد دعم ظهور دلالات الانغلاق والسجن تكرار الشاعر لعبارات إيقاعية متجانسة قائمة على التساوي في عدد المقاطع وتواليها، من قبيل قوله: ندم ندم/ عدم عدم/ ألم ألم: ص ح ص/ ص ح ص

حيث تتردد لازمة مقطعية (ندم ندم/ عدم عدم/ ألم ألم) مشحونة بالغضب والألم والعجز الذي دعمته صفة الانحباس في صوت الميم الشفوي الساكن؛ بما يحمله من إيحاءات الكسرة والعجز مع انغلاق الشفتين وانحسارهما ضعفا وقهرا، واستغلال ما لصفة الغنة من انسيابية و ضعف يؤثر على المتلقي ويجذب انتباهه.

والأكيد أن مختلف النماذج التي تم تحليلها مقطعيا، تتكشف دلالتها بصورة أوضح عند القراءة الجهرية لها بشحنها بانفعالات مخصوصة تزيد من قيمتها الأدائية من خلال مظاهر تطريزية تشكيلية تحددها، سواء بالنبر أو بالتنغيم أو بالوقف (المفصل).

2.3. النبر الصوتي:

يقوم النبر الصوتي على فعل الضغط والارتكاز النسبي في بعض الألفاظ والسياقات، فيحدث" وضوح نسبي لصوت أو لمقطع إذا ما قورن بغيره من الأصوات أو المقاطع المجاورة"[9]. وهو فونيم فو قطعي (غير تركيبي) تتغير به الدلالة وتتنوع.

ورغم أن اللغة العربية من اللغات غير النبرية لأنه تعتمد الاشتقاق لخلق الدلالات، إلا أن هذا الملمح التمييزي يظهر في بعض السياقات الجملية، عندما يتحقق وضوح بعض المقاطع والكلمات دون غيرها نتيجة الضغط عليها؛ فتتجلى دلالات تختلف عن تلك المتحققة بتغيير مكان الضغط أو إهماله.

ووقوع النبر على الكلمات والجمل يحدد للنبر الصوتي نمطين هما: النبر الصرفي القائم على البروز الواضح لمقطع من الصيغة فتتغير دلالتها، والنبر الجملي السياقي الذي تبرز به كلمات دون غيرها في التركيب؛ فيؤدي وضوحها إلى توجيه الدلالة أو إضافة إيحاءات إليها.

ويتحقق النبر ببذل جهد وطاقة إضافيين عند النطق بالمقطع أو المقاطع المنبورة؛ حيث "نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، لأن عضلات الرئتين تنشط نشاطا كبيرا، كما تقوى حركة الوترين الصوتيين، ويقترب أحدهما من الآخر، ليسمح بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات ويترتب عليه أن يصبح الصوت عاليا واضحا في السمع"[10]

ويمكن تتبع الدور الوظيفي لفونيم النبر في قول الشاعر فاروق جويدة:

من منكم يعنيه رجل **عجوز**

رجل **عجوز** آه ياوطني

وأظل أصرخ فيك أنقذنا [11]

حيث يتأتى الوضوح والارتكاز في كلمة (عجوز) التي تحقق حدود المفارقة في الصورة؛ فكيف للشموخ والجبروت أن يلتقي مع العجز والضغف والوهن!، حيث تقرأ مكررة في السطر الثاني(عجووووز) بمد الواو بانكسارية يدعمها تصاعد المد الممزوج بالوجع الممتد في لفظة (آه)التي تنتهي بكسرتين قاتلتين، عندما يكون الجلاد هو الوطن (آهٍ يا وطني).

ويظهر هذا البعد في المد مع الارتكاز والوضوح في المفردة ما يؤثر على السياق ككل، في قول حجازي:

زكل الرفاق الذي رأوني قالوا: أحب

وأنت إلى الآن لا تعلمين؟[12]

يحدِد الارتكاز على ظرف الزمان (الآن) استنكارية السؤال وحيرته، حيث شعور الخيبة من عدم إدراك الحبيبة لسر الشاعر في تقربه منها ولهفته عليها شوقا ورغبة في الوصال، رغم علم الآخرين بذلك.

غير أنه ليس من الأكيد أن عملية الضغط على مقطع في الكلمة يغير المعنى بالضرورة؛ فالنبر قد يكون ملمحا تمييزيا في مواقع معينة فقط، كما في سياقات الاستفهام التي يجتمع فيها التنغيم مع النبر لتحديد نمط الجملة ودلالاتها، وفي سياقات الجواب والإثبات..

وعموما لا يمكن تجلية سياقات النبر الجملي إلا في بتحليل مختلف التلونات التنغيمية التي قد تصدر بها الجملة، ومواضع الوقف فيها؛ ولذلك سيتم فيما يلي من دراسة تتبع تمظهرات النبر استنادا إلى فونيمي التنغيم والمفصل.

3.3- التنغيم الصوتي:

التنغيم ملمح من الملامح التمييزية التي تعمل على التفريق بين الدلالات على مستوى اللغة المنطوقة؛ فهو مجموع التغييرات الإيقاعية التي تطرأ على الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات صوتية متنوعة تؤدي إلى تغييرات دلالية ووظيفية[13].

وتعد اللغة العربية من اللغات التنغيمية التي يعمل فيها التنغيم على مستوى الجملة؛ بالتمييز بين أنماط الجمل والعبارات دون الحاجة إلى الأداة أو القرينة اللفظية، مع قدرته على توجيه الدلالات وإضفاء مشاعر ثانوية على السياق؛ فالتنغيم فونيم تمييزي له دوره الفارق في عملية الفهم والإفهام من خلال المماثلة الإيقاعية التي يحدثها في التركيب ما يخلق موسيقى تتوازى مع الحمولات الوظيفية المختزنة في الصورة.

ويتحدد من خلال هذه الموسيقى جدل الصراعات التي تتجاذبها شخوص الصورة وعناصرها، برصد المواقف الانفعالية التي تمر بها كالحزن والفرح، والغضب والسرور، والتحفظ والاندفاع...المشكّلة ضمن وظائف نحوية معينة كالإخبار والنفي والاستفهام والتعجب...وهذا يعني أن موسيقى القصيدة تتنوع بتنوع غرضها وتوجهها الدلالي؛ فهناك القصيدة الحزينة الأسيانة التي تتناغم مع حاجات الذات الباحثة عن الاستقرار والصداقة والرفقة، وهناك الموسيقى الرومانسية الحالمة التي تناجي الحبيب وتحن إليه، وهناك الموسيقى الرافضة الغاضبة التي تندد بالواقع وتعري تناقضاته...

ومما لا شك فيه أن تناغم هذه الأنماط التنغيمية يشكل سيمفونية تضم مختلف صنوف الإيقاعات والدلالات والمشاعر.

ولعل الذي يهمنا في هذه الدراسة هو رصد دور التنغيم في توجيه الدلالات والكشف عنها من خلال تغاير الدلالة بتغاير طريقة أداء العبارة أو تنغيمها خاصة عندما تكون القصيدة انفعالية مبنية على توال عنيف للأسئلة المقنعة والإجابات الفورية المباغتة؛ والأكيد أن قيمة هذه الانفعالية تتبدى بصورة أوضح عند القراءة الجهرية لها حيث يتم التركيز على نبرات الصوت وارتفاعاته وانخفاضاته وتواتره بين السرعة والحماسة أو التباطؤ والخوف... بتنغيمات صارخة متحدية تارة وكسيرة منهزمة طورا.

ويمكن التمثيل لهذا التواتر التنغيمي الدال بقصيدة "رسالة إلى بوش" للشاعر فاروق جويدة، وهي رسالة فاضحة كاشفة؛ يبدو فيها التوسل والاستعطاف من ضعيف مهزوم (الفتاة) إلى قوي مسيطر (بوش العظيم)، وهي في الحقيقة ملغمة بعبارات اللوم والتأنيب والاحتقار والعتب الممزوج بالكره والنفور، في مفارقات تصويرية عرت الحقائق وكشفت الخبايا والنوايا والأهداف، متخفية وراء عبارات البراءة المشوهة والانفعال الكسير.

ومن السياقات التي تظهر هذا التكشف قول جويدة على لسان طفلته الشاعرة:

يا سيدي بوش العظيم

بالله كيف يعانق الصبح الجميل

خيوط ليل مظلمة

تبنون في أوطانكم مجدا وفي أوطاننا

تعلو السجون المعتمة

والحق في أوطانكم حق الشعوب وعندنا

حق الكلاب المتخمة [14]

فقد خاطبته برقة مدججة باللوم والعتب والتجريم(السيد العظيم)، وبسخرية فاضحة جسدها السؤال الفلسفي(كيف يعانق الصبح الجميل خيوط ليل مظلمة) الذي كان فيه تنكير لفظة (الليل) في مقابل تعريف لفظة (الصبح) لفتة ذكية لدعم عدم التكافؤ بين أطراف المقابلة غير العادلة التي تجسدها المقابلات:

أوطانكم: بناء المجد/ فيها حق الشعوب-

أوطاننا: بناء السجون/ فيها حق الكلاب؛

وهي مقابلات كاشفة للوهم ومتحدية للجبروت وآملة في الخلاص:

يا سيدي بوش العظيم

يا بابنا العالي

ويا تاج هذا الكون

يا قوت الحيارى الجائعين

أنا طفلة

من أمة تدعى بلاد المسلمين[15]

والملاحظ في هذا المقطع هو اعتماده تقنية التدويم المتراوح[16] بأسلوب النداء في العبارات: يا سيدي بوش العظيم / يا بابنا/ يا تاج/ يا قوت الحيارى/، وهو تدويم قد تكرر في سياقات كثيرة من الديوان بعبارات مختلفة على غرار: / يا مولاي/ يا أمير المؤمنين...

ولعل المفارقة الأولى التي يحدد معالمها فونيم التنغيم هي تلك التي تتضح في هذه النداءات المتكررة بإلحاح وقصد؛ حيث لا يشكل المخاطب فيها صورته الحقيقية، خاصة مع الإضافات التي حددته سواء بالاستعانة بياء القرب والملكية (سيدي، مولاي)، أو بنون الجماعة التي توحي بالدلالة نفسها مع جماعيتها، أم بالصفات الضدية التي لا تتناسب مع طبيعة الموصوف (تاج المهمومين، أمير المؤمنين...)؛ فهي نداءات تهكمية قائمة على المقابلة بين دلالة القرب التي تحققها الإضافة إلى ياء المتكلم، ودلالة البعد التي تزرعها أداة النداء ما يخلق تصادما يبد دلالتي التقارب والتنافر على صعيد القصيدة ككل.

ولا تكاد تخلو القصيدة من هذه النبرة التهكمية التي تضفيها تواترات التنغيمات وتنوعها؛ خاصة عندما يتضافر هذا التوجه للمنادى بتساؤلات هجومية كاشفة لحقيقته ومعرية لصورته المزيفة، بدلائل وقرائن ملموسة تنافي زيف ما يدعي الدفاع عنه:

يا سيدي بوش العظيم
بالله يامولاي كيف صمت
عن هذي المذابح
وبأي حق
سوف تطلب من صغير
ذاق طعم الموت يوما.. أن يسامح
وبأي حق
سوف تطلب من صغير بعد أن قطعوا يديه بأن يصافح[17]

لا شك أن القراءة التنغيمية لهذا المقطع ستشحنه بانفعالية عالية تتصاعد معها نبرة تهكم وسخرية في الاستفهامات المتوالية التي تحدد لها إجابة قبلية رافضة لكل تبرير: (بأي حق)، وهي عبارة موقفية مكتنزة بإيحاءات الرفض والعتب والتجريم والسخرية في مقابلة الاستفهام الصامت في السطر الثاني (كيف صمت).

ولا يكتفي التنغيم بالكشف عن الأغراض الكامنة في مختلف الأساليب تهكما أو استغرابا أو تعجبا، بل يسهم أيضا في تحديد نوع الأسلوب نفسه عندما لا تظهر الأداة. ويمكن توضيح هذا الدور الفارق للتنغيم بهذا المقطع للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، يقول فيه:

أحبك.. عيني تقول أحبك
ورنة صوتي تقول
وصمتي الطويل
وكل الرفاق الذي راوني قالو... أحب[18]

تخلو جملة الافتتاحية (أحبك) من أي أداة تحيل إلى نوع الأسلوب فيها، غير أن السياق العام للمقطع يدل على أن هناك استغرابا من عدم معرفة الحبيبة بذلك الحب رغم علم الجميع به (وأنت إلى الآن لا تعلمين)؛ فيسألها متعجبا ومعاتبا: أحبك؟ بنغمة صاعدة متحسرة متبوعة بسكتة خفيفة نستشعر فيها تنهدا ولوما. وقد أغنت هذه النغمة لما لها من صفة التعليق[19]عن ذكر الأداة.

أما في عبارة (أحبك) الثانية فتغيرت النغمة المتصاعدة الآسفة إلى نغمة هابطة إخبارية تقرر ذلك الحب وتدعمه ببراهين عجزت عن إدراكها وفهمها.

إن القيمة الوظيفية للأساليب الانفعالية خاصة، تتحدد بجودة الأداءات التنغيمية التي لا تلزم ظهور الأداة ولا توفر العلامات المكتوبة، بل تتجلى من خلال تصاعد الأداء وانخفاضه ما يحدد بدايات التراكيب ونهاياتها، ويحدد اكتمال الدلالات بالنغمات الهابطة وعدم تحققها بالنغمات الصاعدة المفتوحة.

4.3. المفصل (الوقف):

ميز كمال بشر بين ثلاثة أصناف من المفصل، هي: الوقفة والسكتة والاستراحة؛ فالوقفة لا تتحقق إلا عند تمام الكلام في مبناه ومعناه، والسكتة هي مجرد تغيير لمسيرة النطق بتغير نغماته إشعارا بأن ما يسبقها من الكلام مرتبط بما يلحقها. أما الاستراحة ففرصة لأخذ النفس ولا قواعد ضابطة له.[20]

ويعنينا في هذه الدراسة بحث القيمة التمييزية لفونيم المفصل الذي يعد ملمحا فارقا في الفصل بين الدلالات بسبب تغير مواضع المفصل أثناء الأداء؛ فالمفصل يتحقق في اللغة المنطوقة ويؤدي دور الفواصل الكتابية (علامات الترقيم) في اللغة المكتوبة، وهو "فونيم من الفونيمات فوق التركيبية المصاحبة للكلام، ويميز مثل النبر والتنغيم النظام الصوتي للغة ونستطيع عن طريقه التمييز بين الأداء الكلامي لأبناء اللغة وغيرهم، كما أنه يقوم مثل النبر والتنغيم بدور وظيفي في تحديد دلالة ما ينطق به المتكلم من ناحية أخرى"[21].

تتجلى ظاهرة الوقف بصورة جلية في الشعر المعاصر الذي يعتمد بصورة لافتة على ظاهرة التضمين الشعري؛ التي لم تعد تشترط استقلالية السطر الشعري عروضيا ودلاليا، "بل تشترط تماسك البنية الكلية للنص الشعري، ووحدتها عبر تلاحم السطور التي تشد أحدها الآخر"[22]؛ ما يجعل اكتمال الدلالة غير متعلق بنهاية السطر بل بما يليه من أسطر.

ويتجلى انتفاء ارتباط الوقفة الدلالية بالوقفة الإيقاعية أثناء القراءة والأداء؛ ولذلك فإن الوعي بالمواضع الصحيحة للوقفات هو الفيصل في تحديد الدلالات وبلورتها؛ وذلك باستيعابها ذهنيا قبل النطق بها مع مصاحبتها بما يلزم من تنغيم وتلوين إيقاعي دال.

ويمكن التمثيل لتأثير الوقف على اكتمال المعنى أو بتره أو تحريفه عن سياقه الأصلي، بهذه النماذج من شعر أحمد عبد المعطي حجازي:

والعمر عمر الزهر لكن الربيع غادر

الزمان

لما أتى الزمان[23]

تمثل الأسطر الثلاثة دفعات كلامية مستقلة، تشكل مجتمعة دلالة المقطع التي لا تتحقق إلا بالقراءة المتصلة له دون الفصل بين أسطره؛ فالشطر الثاني المتكون من كلمة (الزمان) وهي مفعول به مرتبط إيقاعيا ودلاليا بالفعل (غادر) الذي يمنع نحويا الفصل بينهما لأنهما متلازمان.

أما في قوله:

فإذا ما قارب الأرض قفز

والحصان

صار أشلاء على ظهر التلال[24]

يمكن أن يوجه حرف الواو في السطر الثاني توجيهين مختلفين:

1* الواو بمعنى (مع) حيث يسند فعل القفز إلى الشخص وإلى الحصان معا، ما يستدعي ربط السطر الأول بالسطر الثاني دون تقدير سكتة خفيفة.

2*بمعنى (أما) وهنا يستقل السطر الثاني عن السطر الأول ليرتبط وحده بالسطر الذي يليه، وذلك بتقدير سكتة خفيفة بعد الفعل (قفز)، وهو التقدير الصحيح الذي ترجحه نهاية القصيدة التي جاء فيها: (وحصان يهبط القلعة وحده.)

لقد عمل المفصل في هذا النموذج كملمح تمييزي فارق وليس كمجرد سكتة غير دالة، وهو الدور نفسه الذي نقرأه في نموذج آخر للشاعر فاروق جويدة جاء فيه:

كم ظل يخدعني بريق الصبح في

عينيك

كنت أتابع أيامي

ويحملني الدمار إلى الدمار[25]

يوجد شاهدان في هذا المقطع:

*وجوب عدم الوقف بعد حرف الجر (في) وإلحاق الاسم المجرور (عينيك) به دون تقدير سكتة؛ لأنه يمنع الفصل بين الجار والمجرور.

* موضع الوقف في السطر الأول:

**إذا قدرت سكتة خفيفة قبل الجار والمجرور (في عينيك) كانت العبارة التالية متعلقة بشبه الجملة، وتقرأ: في عينيك كنت أتابع أيامي.

**أما إذا قدرت سكتة خفيفة بعد الاسم المجرور (عينيك) كانت العبارة في السطر الثالث مستقلة عنها، لأنها ستكون متعلقة بالعبارة التي قبلها في السطر الأول، و تقرأ دون وقف: كم ظل يخدعني بريق الصبح في عينيك.

ومثل هذا الوقف الدال نقرأه في مقطع آخر للشاعر جويدة، جاء فيه:

علم الدنيا طقوس الصبر

من ألف عام

كان يمشي فوق نهد [26]

حيث يمكن أن يرتبط السطر الثاني دلاليا بالسطر الأول أو بالسطر الثاني. والفيصل في تحديد هذا الارتباط هو موضع تقدير السكتة الخفيفة:

*بعد نهاية السطر الثاني: زمن تعليم الطقوس.

*قبل بداية السطر الثاني: زمن المشي.

وكما تسهم مواضع المفصل في توجيه الدلالة، فإنها تعمل كذلك كقرائن تغير الحركة الإعرابية ما يؤدي إلى تغيير وظائف الكلمات وتوجيه الإعراب.

يقول حجازي:

شوارع المدينة الكبيرة

قيعان نار[27]

تقرأ هذه العبارة باعتماد علامات الوقف بطريقتين:

*شوارع المدينة، الكبيرة

وهنا تكون لفظة (الكبيرة) صفة للشوارع وتتحدد حركتها الإعرابية بالضمة المرفوعة، وذلك بتقدير سكتة خفيفة بعد كلمة (المدينة).

* شوارع، المدينة الكبيرة

حيث تصبح لفظة (الكبيرة) صفة للمدينة، وتقرأ بالكسرة بتقدير السكتة الخفيفة بعد كلمة (الشوارع). وبذلك يكون موضع الوقف أو المفصل هو الفيصل في تحديد الدلالات وتوجيه الإعراب مع ما يلحق ذلك من تغييرات في إيماءات الوجه وحركات اليدين والجسم وما إلى ذلك من الأمور الداعمة للوصول إلى المعنى النهائي.

4. خاتمة:

استنادا إلى هذه الدراسة التطبيقية المتمحورة حول إبراز الدور الوظيفي لمختلف الفونيمات الفو تركيبية، توصلنا إلى مجموعة من النتائج والخلاصات، يمكن إدراج أهمها في النقاط الآتية:

*تعد الفونيمات الفوتركيبية ملامح تمييزية تؤثر في الدلالة وتغيرها، من خلال تمظهراتها المختلفة على المقاطع الصوتية.

* تشمل هذه الفونيمات الفوتركيبية: النبر والتنغيم والمفصل، وتتمظهر أداء على مستوى اللغة المنطوقة، في إطار المقاطع المقاطع الصوتية التي تستغل بصورة مميزة في توجيه الدلالات والقيم الإيحائية لمختلف التجمعات الصوتية.

* يبرز التنغيم بصورة فارقة في الأساليب الإنشائية التي ترتكز على الانفعال والتأثير، وتتفاعل لتحقيقها عناصر مختلفة، ككمية النفس وكيفية صدوره، وطريقة الأداء، وإيماءات الوجه، وحركات الجسم... وكلها تسهم في تحقيق الدلالة التمييزية دون الحاجة إلى الأداة لتحديد نوع الأسلوب.

* يؤدي الوضوح النسبي لمقطع أو لمجموعة من المقاطع نتيجة الارتكاز عليه إلى تشكل فونيم النبر الذي يتضافر مع فونيم التنغيم لكشف الظلال الإيحائية لتوجه الصورة والسياق.

* يرتبط موضع الوقف أو المفصل في النماذج المدروسة باكتمال الدلالة (الوقفة الدلالية)، وليس له علاقة بنهاية السطر الشعري (الوقفة العروضية).

*تتناغم هذه الفونيمات وتتشاكل لتخلق جوا إيقاعيا تتمظهر فيه الدلالة وتتجلى حدوده السياقية. ويسهم تمظهرها في خلق جو تفاعلي بين القارئ والنص، نتيجة إشراكه في عملية تكوينه وإنتاجه من جديد؛ من خلال امتلاكه حق التحكم في درجات النبر ونقاط الارتكاز فيه، وفي مواضع المفصل وسكتاته، وفي طبيعة التنغيمات صعودا وهبوطا لتحديد أنماط الجمل والعبارات.

الهوامش: الهوامش

[1] دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، (1991)، عالم الكتب، القاهرة، ص220.

[2] نفسه، ص284.

[3] من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري مراد مبروك،(2002)، دار الزفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ص53.

[4]نفسه، ص157.

[5] الديوان، أحمد عبد المعطي حجازي،(1973) ، دار العودة، بيروت ، ص11.

[6] نفسه، ص118.

[7] التراث والتجديد في شعر السياب (دراسة تحليلية جمالية في: مواده، صوره، موسيقاه، ولغته)، عثمان حشلاف، (د. ت)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص163.

[8] من الصوت إلى النص، مراد مبروك، ص104.

[9] علم اللغة مقدمة للقارئ العربي،محمود السعران ،(د. ت)، دار الفكر العربي، القاهرة، ص157.

[10]ظاهرة التنوين في اللغة العربية، عوض المرسي جهاوي، (1982)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص33.

[11] ديوان آخر ليالي الحلم، فاروق جويدة، (د. ت)، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، ص 36.

[12] الديوان، أحمد عبد المعطي حجازي، ص 19.

[13] ينظر، دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص366.

[14] ديوان آخر ليالي الحلم، فاروق جويدة، ص 107.

[15] نفسه، ص108..

[16] ينظر، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، صلاح فضل،(1981)، مجلة فصول، العدد04، المجلد01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص212.

[17]ديوان آخر ليالي الحلم، فاروق جويدة، ، ص114.

[18] الديوان، أحمد عبد المعطي حجازي، ص190.

[19]ينظر، اللغة العربية معناها ومبناها ، تمام حسان، (1983)، عالم الكتب، القاهرة، ص227.

[20]ينظر، علم الأصوات، كمال بشر، (2000)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص554.

[21] الدلالة الصوتية: دراسات لغوية لدراسة الصوت اللغوي ودوره في التواصل، كريم حسام الدين، (1992)، الأنجلو المصرية، القاهرة، ص218.

[22] البنى الأسلوبية(دراسة في انشودة المطر للسياب)، حسن ناظم، (2002)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص185.

[23]الديوان، أحمد عبد المعطي حجازي ، ص217.

[24]نفسه، ص172.

[25] ديوان آخر ليالي الحلم فاروق جويدة ، ص13.

[26] نفسه، ص13.

[27] الديوان، أحمد عبد المعطي حجازي، ص129.

قائمة المراجع:

1- البنى الأسلوبية(دراسة في انشودة المطر للسياب)، حسن ناظم، (2002)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، 2002.

2- التراث والتجديد في شعر السياب (دراسة تحليلية جمالية في: مواده، صوره، موسيقاه، ولغته)، عثمان حشلاف، (د. ت)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

3- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، (1991)، عالم الكتب، القاهرة.

4- الدلالة الصوتية: دراسات لغوية لدراسة الصوت اللغوي ودوره في التواصل، كريم حسام الدين، (1992)، الأنجلو المصرية، القاهرة.

5- ديوان آخر ليالي الحلم، فاروق جويدة، (د. ت)، دار غريب للطباعة والنشر، مصر.

6- الديوان، أحمد عبد المعطي حجازي،(1973) ، دار العودة، بيروت.

7- ظاهرة التنوين في اللغة العربية، عوض المرسي جهاوي، (1982)، مكتبة الخانجي، القاهرة.

8- ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، صلاح فضل،(1981)، مجلة فصول، العدد04، المجلد01، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

9- علم الأصوات، كمال بشر، (2000)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة

10- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي،محمود السعران ،(د. ت)، دار الفكر العربي، القاهرة.

11- اللغة العربية معناها ومبناها ، تمام حسان، (1983)، عالم الكتب، القاهرة.

12- من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري مراد مبروك،(2002)، دار الزفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية.