شعرية الظواهر الصوتية فوق التركيبية– قراءة في نماذج شعرية جزائرية معاصرة.

The poetry of supersegmental phonemes - Study of contemporary Algerian poetry texts

وسيلة مرباح*[1]

[1] المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف –ميلة (الجزائر)

تاريخ الإرسال :2021-04-17 تاريخ القبول :2021-11-25 تاريخ النشر :25-12-2021

ملخص: تعالج هذه المداخلة الظواهر الصوتية فوق التركيبية باعتبارها آليات جمالية تسهم في التكثيف الدلالي والجمالي للنص الشعري ، بهدف الكشف عن البدائل فوق التركيبية وحمولتها الجمالية والدلالية، والوقوف على طرائق توظيف هذه الآليات، ومعرفة المكون فوق التركيبي، وكذا بيان الدور الذي تؤديه هذه الصور في تغذية وإشباع نهم المتلقي الذي لم يعد يغنيه ما يراه وما يبصره، طامحا إلى الماوراء لعله يجد ما يحقق له الكفاية الذوقية، والانفعالية، وقد توصلت هذه الدراسة إلى أن شعرية الظواهر الصوتية فوق التركيبية تستلزم الحفر في ما وراء التركيب، والوصول إلى ما قبل الفهم، كما أن للظواهر الصوتية فوق التركيبية أثر بارز في توجيه الدلالات، والتفاضل فيما بينها والتمييز بين المناسب منها والأنسب .

الكلمات المفتاحية: شعرية؛ ظواهر صوتية؛ فوق تركيبية؛ تنغيم؛ نبر.

Abstract:

This paper studies supersegmental phonemes, Because it's the semantic and aesthetic condensation techniques of the poetic text. To detect supramolecular alternatives of beauty and semantic origin, And know what role it plays to convince a recipient who wants to achieve taste and emotional efficiency. And we've come to the conclusion that this poetry requires in-depth access to pre-understanding. It also has a prominent influence in the direction of connotations. and the distinction between the most appropriate and appropriate

Keywords: The poetry; phonemes; supersegmental; intonation; Stress

*merbahwassi@gmail.com

1- مقدمة

تتميز الظواهر الصوتية فوق التركيبية بالكتابة الماورائية التي تختفي وراء الدوال، إلا أن الدلالة تتوقف عليها في كثير من السياقات، وذلك من خلال دورها التمييزي على مستوى الأداء النطقي وسياقاته، وتأثير كل ذلك على العملية التواصلية، باعتبار أن التلوينات الموسيقية التي تحدثها الظواهر فوق التركيبية – خاصة التنغيم والنبر، والتي تكسو الكلام لا تكون بحال من الأحوال دون وظيفة، ولا يظن ظانّ أن هذه الظواهر تأتي لمجرد تحسين الكلام وتزيينه إيقاعيا، بقدر ما تعد مكونا أساسيا في عملية التبليغ، وتتوقف عليها استيفاء الدلالة في كثير من الأحيان، ولا تفي الجملة بغرضها إلا إذا أحسّنا تأديتها نطقا بنغماتها ونبراتها ويتمكن المتلقي حينها من التفريق بين أنماط الجمل والتمييز بين سياقاتها المختلفة.

وإذا كان" ريفاتير" قد أشار إلى الدوافع التي تجعل الكاتب يلجأ إلى تجاوز الإجراءات اللسانية في سلسلتها الخطية العادية، ومن بينها "المراقبة" ورآها الإجراء الوحيد الموجود رهن إشارة المسنن عندما يريد أن يفرض تأويله الخاص لنتاجه الأدبيson poeme ، وبالمراقبة يمنع المسنن القارئ من أن يستدل أو يتوقع أي سمة مهمة، لأن التوقع يمكن أن يؤدي إلى قراءة سطحية، بينما سيجيز عدم التوقع على الانتباه، عندئذ ستتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسالية، فإن هذه المداخلة ستحاول إبراز أهم الاختيارات فوق التركيبية في نماذج شعرية جزائرية، واستقراء آليات تشكلها، ومدى استطاعتها مباغتة المتلقي وكسر أفق توقعه.

ووصولا إلى الأهداف المرجوة من هذه المداخلة فإننا سنحاول الإجابة عن الإشكالية الآتية: كيف تشكلت الظواهر الصوتية فوق التركيبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر؟ .

وللوقوف على أهمية هذه الظواهر فوق التركيبية ودورها التمييزي ارتأينا أن تكون هذه الدراسة بعنوان :"شعرية الظواهر الصوتية فوق التركيبية– قراءة في نماذج شعرية جزائري معاصرة" ،قسمناها إلى مدخل موسوم: الشعري والميتا لغوي، ومبحث تطبيقي بعنوان : تجليات الظواهر الصوتية فوق التركيبية في النص الشعري الجزائري المعاصر .

1.1- الشعري والميتالغوي :

تستلزم شعرية الظواهر الصوتية الفوق تركيبية الحفر في الشعري، والتنقل في خفاياه، والوصول إلى ما قبل الفهم، وإن كان "الفهم ـ لا محالة ـ يستقر في اللغة ولا يكون إلا بها، أما ما قبل الفهم فإنه يستلزم لغة أخرى ليست اللغة المتداولة، ولكنها أساس العلامة الأول" (مصطفى الكيلاني، دت، ص 96) ، بمعنى أن الصورة الميتا تركيبية هي تلك الصورة التي يتحول موضوع الفهم فيها من اللغة إلى ما وراء اللغة، ومن علاقة التواصل الخطية إلى فضاء عمقي غائر ." وإذا اللغة في القصيد مستويان: بناء ظاهر، ونواة كامنة في الأعماق كأن يكون لفظ الأرض أو الطبيعة مبعث الشحنة في كامل القصيد، هذا اللفظ المتخفي قد يصرح به عرضا، وقد يظل دفين طبقات من الكثافة تشد انتباه القارئ وتدفعه إلى السير في سبل فرعية بعيدا عن مكامن الدلالة العميقة، وفي القصيد تنفرج اللغة ويمتد فضاؤها"" (مصطفى الكيلاني، دت، ص97) ، فالشعر يخترق مواطن مجهولة، ويبتدع عالمه الخاص، واللغة في أثنائه كلام، وصمت، وظاهرة خفية ،"إن الشعري هو تجلي قدرة الشاعر على تسمية ما لم يسبق تسميته،

يفجر المسكوت عنه، وينطق الصامت، ويصبح الشعر بذلك أهم مسكن في العالم، به يعرّف اللا- مسمى، ويقارب الموجود ماهية الأشياء"" (مصطفى الكيلاني، دت، ص 96) .

أما الخطاب فهو يشمل المنطوق واللامنطوق، فالصمت ضرب من التكلم، والسماع جزء من ماهية الخطاب، وعندما يتوقف السماع يضمحل الخطاب، فالسماع مقترن حتما بالفهم "وعندما نستمع إلى خطاب الآخر نفهم أساس ما قيل أو يقال، وبذلك نقارب الموجود الذي تحول إلى كلام و لا ننصت إلى أصوات كي ندرك المعنى فيما بعد، بل إن الصوت والمعنى متلازمان ولا تباعد بينهما"" (مصطفى الكيلاني، دت، ص 94) .

وانطلاقا من هذا التلازم بين الصوت والمعنى أقام علماء اللغة علما مستقلا بذاته هو علم الأصوات، وهو علم يختص "بدراسة الأصوات التي تجري في الكلام من حيث هي حركات عضوية مقترنة بنغمات صوتية، ثم دراسة الظواهر التي لا ترتبط بالأصوات (الصحاح والعلل) من حيث هي، بل بالمجموعة الكلامية بصفة عامة، كالموقعية، والنبر، والتنغيم " (تمام حسان،1999، ص 111)." ودراسة الأصوات من هذه النواحي الأخيرة دراسة لسلوكها في مواقعها أكثر مما هي دراسة للأصوات نفسها، وتلك هي دراسة التشكيل الصوتي"(تمام حسان،1999، ص 111) . وقد فرق علماء اللغة بين علم الأصوات، وعلم التشكيل الصوتي، فعلم الأصوات يقصد به العلم الذي يدرس أصوات الكلام، وعلم التشكيل الصوتي هو العلم الذي يدرس أصوات اللغة "إن الأصوات دراسة للظواهر الصوتية، والتشكيل الصوتي هو دراسة لوظائف الأصوات"، فمثلا إذا استعملنا اصطلاح "الشديد" للصوت فإنما نطلقه على ظاهرة حركية وصوتية. فهي حركية لأن الشدة نتيجة لإقفال مجرى الهواء إقفالا تاما، ومع تسريح الهواء تسريحا مفاجئا له طبيعة الانفجار في السمع، ولكننا إذا تكلمنا عن نفس الاصطلاح من الناحية التشكيلية فإننا نتكلم عن وظيفة الصوت الذي يؤديها ضمن مجموعة من وظائف النظام اللغوي.

وضمن دراسة هذه الوظائف لا بد من الأخذ بعين الاعتبار العلاقات السياقية "أو ما يسمى السياق الصوتي phonetic context حيث تأخذ العلاقات والمتغيرات الصوتية حقها من الدراسة والبحث بحسب موقعها في درج الكلام لا من حيث هي وحدات منعزلة"(إبراهيم خليل،1999،ص76).

ويعد الأداء الصوتي أحد أهم ما يحدد السياق "فطريقة النطق التي تؤدى بها اللغة ، وما يصاحبها من حركات جسمية تؤثر في الدلالة "(رشاد محمد سالم، 2005م، ص 314).

وتعد هذه الفكرة الأخيرة محور انبثاق نظرية الفونيم "إن نظرية الفونيم – مهما كان تفسيرها– قد انبثقت من ملاحظة كيفيات النطق المختلفة ووظائف الأصوات المتنوعة" .ومن تعريفات الفونيم التي قدمت بهذا الخصوص في إطار النظرة الوظيفية لمفهومه هو "كل صوت قادر على إيحاد تغيير دلالي ... أو هو أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني"(أحمد مختار عمر، 1997م، ص179).

ويذكر أن كل فونيم في أي كلمة يمكن أن يؤدي وظيفتين، إحداهما إيجابية والأخرى سلبية، أما الأولى فحيث يساعد في تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى"(أحمد مختار عمر، 1997م، ص180)، ومثال ذلك الفونيم "ق" في "قال" يقاسم بقية شركائه في أداء الوظيفة الإيجابية، وهي الكلام المقصود توجيهه للسامع، أما الوظيفة السلبية فتتمثل في حفظ هذه الكلمة مختلفة – مثلا– عن صال وجال ...

وقد لاحظ العلماء أن المعنى ليس مرتبطا بأصوات الكلام المنفصلة فحسب، وإنما كذلك بالتجمع الصوتي ككل ، ولهذا لاحظ أصحاب نظرية الفونيم أن يقدموا فكرة أصلية للتحليل اللغوي وهي فكرة الملامح غير التركيبية "وهي

ملامح صوتية غير تركيبية مصاحبة عبر أطوال متنوعة، وتكون الجزيء أو تتابع الجزيئات، ويرمز لها عادة برموز إضافية خارج رموز الجزيئات التركيبية... وهذه الملامح كثيرة النبر Stress، النغمةTone ، التنغيم Intonation، المفصلJuncture ، الطولLength " (أحمد مختار عمر، 1997م، ص220)، وتقع هذه الملامح الصوتية فوق التركيبية خارج البنية اللغوية، إلا أنها تعد ضمن عناصر تحققها الدلالي والجمالي.

وهدفنا من هذا البحث هو الوقوف على أثر هذه الملامح غير التركيبية ودورها الجمالي، ولابد في مثل هذه الدراسات الميتا لغوية أن ننطلق من معطيات البنية الأساسية للتركيب من خلال تمثل المعنى المراد واستكشاف السياق اللغوي وغير اللغوي للوصول إلى الطريقة التي نطق بها التركيب، ولاشك أن ذلك يفتح بابا واسعا لتعدد الدلالات وتكاثف الصور .

2.1- تجليات الظواهر الصوتية فوق التركيبية في النص الشعري الجزائري المعاصر:

تعد الظواهر الصوتية فوق التركيبية وسائط إنجازية تستوجب تخطي حدود النظام الصوتي التركيبي لتتأتى الفاعلية الأدائية للسلسلة الكلامية، لذلك لا يمكن أن نتجاوز القيمة اللسانية التي تؤديها هذه المقاطع عبر متتاليات الكلم من خلال وظائفها التعبيرية والانفعالية والإيقاعية كما سنوضحه فيما سيأتي:

التنغيم:

يعد التنغيم من الظواهر الصوتية فوق التركيبية، ويعرف بأنه :"درجة الصوت التي تصدر عن المتكلم وتتحكم فيها آلة داخلة هي الأوتار الصوتية (شدة أو ضعفها) فتجعل الصوت شديدا أو ضعيفا حسب كمية الهواء الخارج عبر تلك الأوتار، وشدته أو ضعفه عند احتكاكه بها" (عطية سليمان أحمد، دت، ص 297) هذا من الناحية الفيزيائية، اما من الناحية التشكيلية فهو عبارة عن "الصور العامة التي تتمثل في مجموعة النغمات التي تشمل نوع خاص من أنواع الحديث اللغوي"(عطية سليمان أحمد، دت، ص 291) .

ويستخدم التنغيم في اللغات "للدلالة على المعاني الإضافية كالتأكيد والانفعال والدهشة والغضب"(أحمد مختار عمر، 1997م، ص366).

ويرى تمام حسان أن التنغيم العربي يمكن تقسيمه من وجهتي نظر مختلفتين "إحداهما شكل النغمة المنبورة الأخيرة في المجموعة الكلامية، والثانية هي المدى بين أعلى نغمة وأخفضها"(تمام حسان،1999، ص 164) فأما من الوجهة الأولى فينقسم إلى قسمين :

1- اللحن الأول الذي ينتهي بنغمة هابطة.

2- اللحن الثاني الذي ينتهي بنغمة صاعدة.

وأما من الوجهة الثانية فينقسم إلى ثلاثة أقسام :

1- المدى الإيجابي.

2- المدى النسبي

3- المدى السلبي

فمجموع التقسيمات إذا يقع في ستة نماذج تنغيمية مختلفة هي :

1- الإيجابي الهابط.

2- الإيجابي الصاعد.

3- النسبي الهابط.

4- النسبي الصاعد.

5- السلبي الهابط.

6- السلبي الصاعد . (تمام حسان،1999، ص 165)

ولكل من هذه النماذج استعمالات، فالنموذج الإيجابي الهابط يستعمل في تأكيد الإثبات، وتأكيد الاستفهام بكيف وأين ومتى وبقية الأدوات فيما عدا هل والهمزة، أما إذا كان الاستفهام بـ هل أو الهمزة فإن النموذج المستعمل هو الإيجابي الصاعد، ويستعمل النسبي الهابط للإثبات غير المؤكد ومن ذلك التحية والكلام التام، وتفصيل المعدودات، والنداء، وما عبر به عن فكرة مكملة لكلام سابق مباشرة، والاستفهام بغير هل والهمزة، أما إذا كان الاستفهام بهل والهمزة، أو بلا أداة فالمستعمل النسبي الصاعد، ويستعمل السلبي الهابط في تعبيرات التسليم بالأمر وعبارات الأسف والتحسر، فإذا كـــان الكلام تمنيا أو عتابا فالمستعمل السلبي الصاعـــد (تمام حسان،1999،ص 169).

ولعل من الأمثلة التي توضح دور التنغيم باعتباره ظاهرة صوتية فوق تركيبية في إجلاء وإظهار صور المشاعر والأحاسيس من غضب ويأس وأمل وألم وتأثر وانفعال ما ورد في قصيدة "يوسف" ليوسف شقرة (يوسف شقرة، 2007م، ص50) :

يا قدسية الأنام

يا رسم الإله.،

وحرقة الآهات

يا وجهنا المبعثر.،

كما التاريخ

العابث بالأوراق.،

والزعامات.

تصدّر هذا المقطع الشعري في أسطره الثلاث الأولى بنغمة النداء "يا قدسية، يا رسم الإله، يا وجهنا، ويمتلك النداء من الناحية التنغيمية قدرة تعبيرية عالية تتميز بالشدة، والحدة، والطول، وبتعاضد هذه العناصر تشكلت صور فوق تركيبية محملة بشحنات شعورية مكثفة بدلالات الذاكرة، والضياع، والعبث بالانتماء، لتتناسب مع أسلوب النداء الذي انحرف عن وظيفته الحقيقية وهي التنبيه، إلى وظيفة أخرى وهي الندبة، بنغمة نسبية هابطة متناسبة مع سياق القصيدة، وهو سياق الحسرة والأسف، وتزداد النغمة هبوطا لتصور لنا مشهدا عبوسا أكثر حسرة "يا وجهنا المبعثر كما التاريخ..."، لترسم ما في الكلام من أسى فضيع وحسرة لا تتحمل.

وتواصل الأصوات فوق التركيبية تواليها في هذه القصيدة بنماذج تنغيمية متباينة بين الصعود والهبوط، وموازين صوتية إيجابية ونسبية وسلبية(يوسف شقرة، 2007م، ص50) :

هل نكتب خيبتنا في "غزة"

هل نقطع أصابعنا.،

الخائنات

تتشكل في هذا المقطع الشعري صورة فوق تركيبية ذات تنغيم إيجابي صاعد، ناتج عن الاستفهام بأداة "هل"، وهو استفهام انزاح عن غرضه الحقيقي وهو طلب المعرفة، ليؤدي وظيفة أخرى وهي الحسرة على الفقد بعد العطاء، وعلى الخسارة بعد التمكين وعلى الفرقة بعد الألفة.

وفي زخم هذه الصور الانفعالية ذات الموجات النغمية المتفاوتة تعترض تنغيمات تتباين عما اعترضتها كما في قوله: (يوسف شقرة، 2007م، ص51، 52) :

لا تتعجبي..،
يا من كنت ملهمتي
من أحزاني..
ومن وخزاتي
إني لقلتك..،
حين اختفى صوتي..
من صوتي
وتاه في البطولات
فأنت ملاذي..،
والسماء قاتمة
وأنت حماي مني..،
ومن سماواتي
أنا ضائع في ذاتي..،
ولذّاتي
أتكتبني القصائد..،
أم هي آخر الطرقات
أم تحيا وأحيا مثلما العنقاء

يضم هذا النص درجات صوتية متتابعة، ومتفاوتته في الآن ذاته، لتعكس صورة الذات الشاعرة وهي ناهية، ومعترضة، ومستفهمة، بنغمات متوسطة ثم قوية لتصل إلى الضعف، وبنموذج إيجابي صاعد في نغمة النهي "لا تتعجبي"، وبنغمة هابطة في تأكيد الإثبات" إني لقلتك، فأنت ملاذي ، أنت حماي"، وبنموذج إيجابي هابط، تتلوها نغمة اهتزازية صاعدة ذات نموذج إيجابي صاعد ناتج عن الاستفهام بالهمزة "أتكتبني".

وبالرغم من تترى هذه النغمات الصوتية فوق المقطعية المتوارية خلف المكتوب إلا أنها مفعمة بمدلولات أكبر من أن تحتويها الطبيعة الفيزيائية للحروف، إلا أنها تشكل في وعي المتلقي صورا ما ورائية دالة على الانتماء المحفور والهوية المتوارية، فالذات الشاعرة منشطرة و متصارعة، لا تكاد تعثر عن ذاتها لولا نداء الملاذ، والإلهام الذي منحها الثقة في نواة كينونتها لتتبعث وتتجدد .

وفي سياق آخر مفعم باللوم والتأسف، وبأداة تنغيمية فوق مقطعية، وبنموذج سلبي هابط يقول يوسف وغليسي (يوسف وغليسي، 2013م، ص 77):

تساءل أبناء أمي حيارى

غداة رأونا ندافع عن عرضها
ولما تساءلت عن سر امرأة
من بلادي
على الآخرين توزع فتنتها
قيل لي:
"لكم دينكم ولها دينها"

إن مشاعر الغيرة والأسف في هذا النص متلازمة مع الموازين التنغيمية المنبعثة من أصداء ظِلِّية لصورة ما ورائية تفرض حضورها خلف أصوات فوق مقطعية، وبأسلوب التعجب المغيّب الأداة "وتنغيم التعجب متذبذب بين ارتفاع وانخفاض، يكون الارتفاع في البداية وما قبل الآخر، ويكون الانخفاض في الوسط والنهاية"(رضا زلاقي، دت، ص 79) .

لنقرأ صورة مهتزة يتصارع فيها السواد والبياض، اهتزاز الأصوات النغمية بين ارتفاع وانخفاض، في ظل تزعزع النوايا واختلال المعطيات وأنانية الاستحواذ.

وبنغمة سلبية صاعدة تتجلى لنا صورة فوق تركيبية متجاوزة الممكن إلى اللاممكن، محاطة بسياق التمني، يقول يوسف وغليسي(يوسف وغليسي، 2013م، ص74):

آه لو يهجر العقل رأسي..
يسافر في اللاحدود..
ليته يفلت الآن مني،
وبعد انتهاء الحوار
يعود

يصور هذا النص جوا داخليا متأزّما انعكس على محيط المساحة الورقية التي اسودت ظاهرا بتوالي الأسطر الشعرية، وتترى الملامح الصوتية غير التركيبية من تنغيم بالتعجب، و بالتمني، وغيبا بصورة ورائية منفعلة وبمؤشر سلبي صاعد متناسب مع آهات داخلية، عتبتها "الجنون"، وتفاصيلها بعد "الحوار" ستعود .

النبر:

يعد النبر مكونا صوتيا فوق مقطعيا"وسميت بذلك لكونها لا وجود لها مستقلة عن الكلام، ولا يمكن التعبير عنها أو تمثيلها عن طريق الكتابة إلا برموز غير لغوية" (إبراهيم خليل، 2014م، ص166) يندرج ضمن منظومة صوتية وظيفية تساهم في إحداث تعميق الأثر الأدائي للخطاب المنطوق يستوجب الضغط الفيزيولوجي كشرط أساسي لتحقق البعد الإنجازي للمكون النبري، إذ تتكشف المقاطع المنبورة في "شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة" (كمال أبو ديب، 1974م، ص220).

وضمن هذه العلاقة القائمة بين ظاهرة النبر وفعل الضغط، تبرز المقاطع المنبورة"أوضح في الأسماع من غيرها" (عبد الغفار حامد هلال، 1996م، 216) ، وذلك لأن "النبر هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور، نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطا

كبيرا، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سمة الذبذبات، ويترتب عليه أن يصبح الصوت عاليا واضحا في السمع" (إبراهيم أنيس، دت، ص 169).

والثابت في مفهوم النبر أنه :"تركيز كمي على أحد الأصوات أو المقاطع في الكلمة قياسا لما قبله أو بعده"(إبراهيم خليل، 2014م، ص166) ،أو هو "شدة إضافية في الصوت تزداد على أحد مقاطع الكلمة، ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح عندما نقارن بين كلمتي كتب، وكتبا، فالنبر في الأولى على الكاف، وفي الثانية على المقطع الأخير "با" إذ عليه المعول في إفادة السامع أن المسند إليه، وهو هنا الفاعل، مثنى "(إبراهيم خليل، 2014م، ص167).

ولا يخلو البروز الصوتي للنبر من فاعلية إيقاعية تندرج ضمن الملامح الصوتية الخاصة (المميزة) التي تساهم في تنظيم وهيكلة البنية الصوتية للغة، حينها تصبح للنبر "وظيفة نطقية تتصل بنظام أداء الكلام، أي بتوقيعات المتكلم الذي يقسم الحدث المنطوق إلى أقسام ترتبط بأهمية المقاطع التي يؤديها من ناحية، وبإيقاع تنفسه الطبيعي من ناحية أخرى" (أحمد البايبي، 2012م، ص 75).

موقع النبر:

قبل تحديد مواضع النبر يستوجب الحديث عن المقاطع في العربية، وقد حددها إبراهيم خليل بستة مقاطع هي:

1- القصير المفتوح: كالكاف في كتب .
2- قصير مغلق مثل لم في لمتك.
3- طويل مفتوح مثل: كا في كاتب.
4- طويل مغلق مثل بال في استقبال.
5- قصير مزدوج الإغلاق نحو بنت.
6- طويل مزدوج الإغلاق نحو رادّ وقاصّ .

والنبر يقع في العربية على المقطع الطويل المغلق، فإذا لم يكم في الكلمة مقطع من هذا النوع، غلب وقوعه على ما يأتي :

1- المقطع الثاني من الأخير نحو :استعان (اس/ت/ عا/ ن).
2- المقطع القصير إذا لم يسبق بشيء قبله مثل (ك/ ت/ ب).
3- المقطع القصير إذا سبق بمقطع قصير مغلق نحو :(يك/ ت/ ب).
4- على المقطع الثالث من الأخير بشرط أن يكون قبله طويل مفتوح نحو :(قا/ت/ لو/ هم).
5- إذا كانت الكلمة من مقطع واحد نحو بانْ وقع النبر على الحركة الطويلة وهي هنا الألف .
6- إذا انتهت الكلمة بمقطع طويل مغلق أو قصير مزدوج الإغلاق، وقع النبر عليه نحو "نسـ/ ت/ عين.

وبحسب ما سبق ذكره سنحاول تحديد مواضع النبر في نصوص شعرية مختارة من المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، ونرصد صورها الانفعالية، والتعبيرية وكذا قوتها الإنجازية .

ويعد النبر من آليات تشكل الصورة الميتاتركيبية، وأبرز أنواع النبور تلك التي تقع على حروف المد ضمن المقاطع الطويلة المفتوحة منها والمغلقة، وتحمل هذه المقاطع النبرية شحنات صوتية ضاغطة، ومراكز دلالية ظاهرة وغائرة، تتمخض عنها صورا غيبية شديدة الحضور، من ذلك قول مصطفى الغماري(محمد مصطفى الغماري، 1986م، ص 26) :

يا قدس والراكضون اليوم زوبعة
من الظنون تلوك الصمت..أواها
تسكعت ودموع الزيف دمعتها
وحشرجات الزمان المر مأواها
ورعشة (الأوف) كم تختال أخيلة
تصحو.. ويغفو على حلم نداماها
القاتلون رموز الفتح صاهلة
والصالبون على الأيام ذكراها.

مركز السياق في هذا النص في مطلعه، مع المقطع فوق التركيبي "يا"، بما يمتلكه من صائت مدّي، له كامل القدرة على إنجاز النبر ذو المقطع الطويل، وهذا ما هيأ النص ليتناسل مقاطع نبرية منتشرة على كامل الأسطر الشعرية، خاصة الطويلة المفتوحة منها والمغلقة، والأبرز منها المزدوجة "الراكضون، الظنون، حشرجات، الزمان، القاتلون، مأواها، أواها ،نداماها"، فالمقطع المزدوج (ص ح ح ص ص) في نهاية الكلمات السالفة الذكر هي الأثقل نبرا والأبرز في المقطع من النبور الأخرى، فكان النبر بذلك مكونا فوق تركيبيا لصورة ميتاتركيبية تجاوزت الحضور البرّاني متسربلة الطاقة الجوانية للضغط النبري، وبتلاحم الكثافة النبرية والحمولة المعنوية في هذا النص، تشكلت الصورة الانفعالية للذات الشاعرة، وتعززت الإثارة الشعورية لدى المتلقي.

ومن هنا تبرز أهمية النبر في توضيح المعنى المقصود، توجيه القدرة الذهنية لدى المتلقي لتنفتح على التأويل وكشف المضمر .

خاتمة :

قدمت هذه الورقة البحثية قراءة لبعض الظواهر الصوتية فوق التركيبية في بعض النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، والوقوف على الطاقات التعبيرية التي تخفيها بعض الاستعمالات فوق التركيبية، فخلصنا إلى النتائج الآتية:

- شعرية الظواهر الصوتية فوق التركيبية تستلزم الحفر في ما وراء التركيب، والوصول إلى ما قبل الفهم .
- للظواهر الصوتية فوق التركيبية أثر بارز في توجيه الدلالات، والتفاضل فيما بينها والتمييز بين المناسب منها والأنسب .
- إن تغيير النغمة أثناء الأداء الكلامي أمر يتوقف عليه تكثيف الوظائف الدلالية .

للنبر مراكز قصدية تستوجب الضغط النبري ومنه التكثيف الدلالي .

– المراجع:

– إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الأنجلوالمصرية، ، دت.

– إبراهيم خليل (2014م): مدخل إلى علم اللغة، ط2، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن.

– إبراهيم خليل (1999م): السياق وأثره في الدرس اللغوي، جامعة آل البيت، عمان.

– أحمد البايبي (2012م): القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، ج2، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن .

– أحمد مختار عمر (1997م): دراسة الصوت اللغوي، دط، عالم الكتب القاهرة.

– تمام حسان (1999م) : مناهج البحث في اللغة، دط، مكتبة الأنجلو مصرية .

– رشاد محمد سالم (2005م) : الأداء الصوتي، مجلة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد2، العدد2 .

– رضا زلاقي: التنغيم في اللغة العربية– رؤية فيزيائية revue.ummto.dz.

– عبد الغفار حامد هلال (1996م): أصوات اللغة العربية، ط2 ، مكتبة وهبرة، القاهرة.

– عطية سليمان أحمد: في علم الأصوات (الفونيمات فوق التركيبية في القرآن الكريم، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي .

– كمال أبو ديب (1974م): في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ط1 دار العلم للملايين، بيروت، لبنان .

– مصطفى محمد الغماري (1986) : حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

– مصطفى الكيلاني: الميتا –لغوي والتأويلية الأنطولوجية، mohamedrabeea.net.

– يوسف شقرة (2007م): اليوسفيات، دط، دار الحكمة، الجزائر .

– يوسف وغليسي(2013م): تغريبة جعفر الطيار،ط1، جسور للنشر، الجزائر.