

جماليات

الهندسة الصوتية الإيقاعية

في النص الشعري بين الثبات والتغير

الأستاذ الدكتور
مراد عبد الرحمن مبروك
أستاذ النقد الأدبي والنظرية
جامعة الملك عبد العزيز

دار النشر للجامعات

www.almaktabah.net/vb مكتبتنا العربية

al
m
a
h
t
a
b
a
h
.
n
e
t

مكتبتنا العربية

مكتبتنا العربية www.almaktabah.net/vb



جماليات

الهندسة الصوتية الإيقاعية

في النص الشعري بين الثبات والتغير

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مبروك، مراد عبد الرحمن
جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات
والتغير / أ.د. مراد عبد الرحمن مبروك - ط ١ - القاهرة:
دار النشر للجامعات، ٢٠١٠.

٢٠٠ ص، ٢٤ سم.

تدمك ٩ ٣٧١ ٣١٦ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - الشعر العربي - تاريخ ونقد

أ - العنوان

٨١١,٠٠٩

تاريخ الإصدار: ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م

حقوق الطبع: محفوظة للناشر

رقم الإيداع: ١٤٢٥٤ / ٢٠١٠م

الترقيم الدولي: 9 - 371 - 316 - 977 - I.S.B.N: 978

الكوود: ٢ / ٣٣٢

تحذير: لا يجوز نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب
بأي شكل من الأشكال أو بأية وسيلة من الوسائل
(المعروفة منها حتى الآن أو ما يستجد مستقبلاً)
سواء بالتصوير أو بالتسجيل على أشرطة أو
أقراص أو حفظ المعلومات واسترجاعها دون إذن
كتابي من الناشر.



دار النشر للجامعات

ص.ب (١٣٠ محمد فريد) القاهرة ١١٥١٨
ت: ٢٦٣٤٧٩٧٦ - ٢٦٣٢١٧٥٣ ف: ٢٦٤٤٠٠٩٤
E-mail: darannshr@yahoo.com

جماليات
الهندسة الصوتية الإيقاعية
في النص الشعري بين الثبات والتغير

الأستاذ الدكتور
مراد عبد الرحمن مبروك
أستاذ النقد الأدبي والنظرية
جامعة الملك عبد العزيز



المحتويات

٧	فاتحة الدراسة
٨	المفهوم
١٢	القيمة التعبيرية للصوت
١٥	العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية
٢٣	(١) الهندسة الصوتية المقطعية بين الثبات والتغير
٢٤	١-١ - الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة
٥٤	٢-١ - الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة
١١٧	(٢) هندسة الحركات الصوتية والمعادلة المقطعية
١٢٠	١-٢ - المعادلة "المقطعية" للنص الثابت
١٣٢	٢-٢ - المعادلة "المقطعية" للنص المتغير
١٤٩	(٣) الهندسة الصوتية الوصفية
١٥٠	١-٣ - هندسة الجهر والهمس
١٦١	٢-٣ - هندسة التنغيم الصوتي

(٤) هندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالي للنص ١٦٩

١٧٢ ١-٤ - السرعة الإيقاعية للنص الثابت

١٨١ ٢-٤ - السرعة الإيقاعية للنص المتغير

١٩٠ أما بعد

١٩٦ هوامش البحث

* * *

فاتحة الدراسة

- المفهوم.
- القيمة التعبيرية للصوت.
- العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية.

(١) المفهوم :

احتلت دراسة الأصوات الإيقاعية مكانة كبيرة في المقاربات الشعرية ، سواء كانت الأصوات مكتوبة وتدرس من خلال مشاهدة الدارس لشكل الحروف اللغوية المكتوبة ، أو كانت الأصوات متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء نطقه للقصيدة ، سواء كان هذا الناطق هو مبدع النص ومنتجه أو القارئ للنص قراءة قصدية دون العشوائية.

وبرغم وجود بعض الدراسات قديماً وحديثاً التي ربطت الصوت بمعانيه ، إلا أن التيار البنيوي قد تمرد على هذه الرؤية ، ورأي أن اللغة اعتباطية نستطيع تشكيلها وفق ما نريد.

وبرغم ميلنا لهذه الرؤية من حيث عدم الربط الصارم بين أصوات معينة ومعان معينة ، إلا أننا لا نستطيع نفى المؤثرات الصوتية في المعنى الدلالي للنص وهذه المؤثرات تحكمها مجموعة معايير منها : المستوى الأدائي للصوت ، ومستوى المعاشية للنص ، والحالات السيكلوجية لمنتج الصوت ومتلقيه وعصر النص وبيئته ، وطبيعة الواقع الذي أنتج فيه النص ومدى اقترابه من الواقع أو ابتعاده عنه ، كل هذه المعايير وغيرها تؤثر إلى حد كبير في العلاقة الحميمة بين الصوت ومؤثراته الدلالية. ويصبح لكل نص خصائصه الصوتية المميزة والدالة على معناه ، وذلك من خلال النظر إلى الصوت وفق منظومة شمولية للنص.

وبرغم أن الدراسات المعاصرة لا تختلف عن القديمة من حيث انقسامها إلى ثلاثة تيارات في العلاقة بين الصوت والدلالة ، الأول يؤيد القيمة التعبيرية

الذاتية للصوت ومنهم " كرامون " وغيره ، والثاني لا يؤيدها ومنهم " ديلبويل " وغيره ، والثالث يقف موقفاً وسطاً ومنها " مولينو " و " تامين " وغيرهما (١) نقول برغم هذه التيارات المتباينة إلا أننا نرى أنه لا يمكن نفى القيمة التعبيرية للصوت نفياً مطلقاً ولا قبولها قبولاً مطلقاً لكنها تقبل بمعايير معينة ووفق إستراتيجية معينة ، فضلاً عن أننا لا نعنى بالبحث عن المعاني التي ترتبط بأصوات حروف معينة ، كما فعل كثير من الدارسين قديماً وحديثاً ، ولكننا نعنى هنا بالثراء الدلالي الذي يطرحه الصوت وفق المنظومة الشمولية للنص ، أي النص المكتوب عندما يتحول إلى صوت منطوق فإنه يكتسب ثراءً دلاليًا ملحوظاً من خلال المعطيات الصوتية.

والصوت في هذه الحالة يكون صوتاً قصدياً ، أي يرتبط بقصدية النص المكتوب من حيث الوقفات والسكنات والوصل والقطع والاستمرار والترتيب والتركيب ، ومن ثم تخضع معظم معطيات النص المنطوق لمعطيات النص المكتوب.

كما أننا نجد الصوت تتشكل إيقاعاته تشكلاً هندسياً مستقيماً أو منحنيًا وفقاً لتشكيل النص الشعري المكتوب ، فضلاً عن أن الإيقاع الصوتي للنص لا يمكن رصده أو تحليله إلا بتحويل النص المكتوب إلى منطوق ، يضاف إلى ذلك أن الشعر في كل الثقافات الإنسانية ارتبط بالإشارة دون الإيقاع ، " إذ إن كل النصوص القديمة جداً لدى كل الحضارات تؤسس علاقات حميمة بين الموسيقى واللغة الشعرية ، والمؤكد أن الوعي بإمكانيات استثمار المكان الشعري للغة تم على المستوى الشفوي ، تلك الإمكانيات التي تظهر مزدوجة إذ بالإمكان اعتبار

المادة اللغوية قابلة لأن تعرف تنظيماً موسيقياً خاصاً ، أو اعتبارها قابلة لأن
تواكب عزف آلة موسيقية ... يعمل الشاعر على تكييفها معها " .^(٧)

ومن ثم يمكن القول : إن الهندسة الصوتية الإيقاعية هي الأصوات التي
تتماثل تماثلاً تطابقياً على المستويين ، الكمي والكيفي وتشكل مساراً هندسياً في
التتابع الصوتي للنص وقد يكون هذا المسار مستقيماً أو منحنيّاً وفقاً لطبيعة
تشكيل النص .

أما القصيدة الصوتية فلا نغني بها " قصيدة الضوضاء " ^(٨) أو " الضجيج "
التي يعنى فيها صاحبها بقرع أصوات تصاحب عملية إلقائه للنص ولا التي تعتمد
على تكرار حروف متماثلة في المعاني أو الأشكال أو المخارج الصوتية ، لكننا
نغني بها القصيدة المنطوقة التي يلقيها الشاعر ويتم تحويلها من نص مكتوب إلى
منطوق وتحلل صوتياً وفقاً لمعطياتها الصوتية نطلق عليها " قصيدة صوتية " ،
ويمكن أن تنطبق عليها هذه الدراسة ولذلك نقول : على الرغم من كثرة الدراسات
التي غنيت بالإيقاع الشعري ، ومنها : دراسات مصطفى جمال الدين عن " الإيقاع
في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة " ١٩٧٠ ^(٩) ، دكتور كمال أبو ديب في
البيئة الإيقاعية للشعر العربي " سنة ١٩٧٤ ^(١٠) ، دكتور أحمد كشك " القافية تاج
الإيقاع الشعري " سنة ١٩٨٣ ، ومحاولات التجديد في إيقاع الشعر " سنة
١٩٨٥ ^(١١) د. جوزيف شريم الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة سنة
١٩٩٤ ^(١٢) وغيرها ، إلا أن هذه الدراسات برغم عنايتها بالجوانب الإيقاعية في
القصيدة إلا أنها اعتمدت على النص المكتوب بما فيها دراسة الدكتور جوزيف
شريم . إذ على الرغم من أن عنوان دراسته " الهندسة الصوتية في القصيدة

المعاصرة " فقد اعتمد في هذه الدراسة أيضا على النص المكتوب. والنص المكتوب هو نص صامت لا نستطيع أن نستخلص منه إيقاعاً صوتياً إلا بعد تحويله إلى نص منطوق، فضلا عن أن دراسة جوزيف شريم استندت إلى أن المعايير التقليدية في استنباط الإيقاع كالجناس ، والقافية ، والتكرار اللفظي ، والسجع ، واستندت إلى الحروف برغم أنها رموز لغوية صامته لا تحدث إيقاعاً ، يضاف إلى ذلك أنه قسم أنواع الهندسة الصوتية إلى ستة أنواع هي : (الهندسة الإيقاعية) ويعنى بها تكرار الصوامت في مقاطع نبرية ، و(الهندسة الخاتمة) ويعنى بها تكرار الصوامت في آخر كل شطر ، والهندسة الفاتحة) ويعنى بها تكرار الصوامت في أول الجزء أو الشطر وفي آخرهما و (الهندسة التأليفية) ويعنى بها انتشار التنسيق على جزء عروضي بأكمله ، و(الهندسة الرابطة) ويعنى بها تكرار الصوامت في آخر الجزء وأول الجزء التالي ، والملاحظ أن كل هذه التقسيمات تدور حول التكرار اللفظي للحروف في السطر الشعري الواحد أو في السطرين المتتابعين ، ومن ثم إلى جوهر الهندسة الصوتية لأنها تتمركز حول الحروف المكررة فقط.

يضاف إلى ذلك أنه اقتصر على قصيدة الشعر الحر ولم يطبقها على نماذج أخرى كالقصيدة الكلاسيكية حتى يستخلص طبيعة السمات الهندسية لكل من الأشكال الشعرية ، والأمر الأساسي أن هذه الدراسة استندت إلى الحروف وهي أشكال صامته بينما الإيقاع يستند إلى النص المنطوق.

وتأتي هذه الدراسة مغايرة لما سبقها من حيث اعتمادها على النص المنطوق بصوت الشاعر نفسه ، إلى جانب صوت آخر مثل صوت الباحث مثلا

حتى يتضح مدى التماثل الصوتي للهندسة الإيقاعية في النص ، ولكن يظل صوت الشاعر هو الأساس إذا توافق صوته مع قصيدة النص. ولكي يتحقق ذلك كان لابد من اعتمادها على الأجهزة الصوتية المعملية التي تقوم في التحليل الإيقاعي للنص الشعري في هذه الدراسة على صوت الشاعر نفسه ، إلا أن منهج التحليل الصوتي يتيح للدارس تحليل النص المنطوق سواء بصوت الشاعر أو صوت الباحث ، أو أي صوت آخر ، شريطه أن يكون النطق قصدياً أي يرتبط بقصدية الشاعر أو النص في القصيدة من حيث الوقف والوصل والعطف والاستفهام والتعجب والاستنكار.

(٢) القيمة التعبيرية الصوتية :

إن ارتباط الصوت بالقيمة التعبيرية اختلف حوله العديد من الدارسين فهناك جدل قديم منذ فلاسفة الإغريق ، مروراً باللغويين العرب والهنود القدامى ، وانتهاء بالدراسات الصوتية والسيمائية واللسانية المعاصرة ، فقد فطن بعض اللغويين العرب القدامى إلى أهمية الصوت الدال ، ولم يقصدوا الصوت لذاته لكنهم قصدوا به التدليل على صحة قضية لغوية أو تركيبية أو أدبية أو دينية ، ومن هؤلاء العلماء الخليل بن أحمد ، وسيبويه ، وابن دريد ، وابن جني ، وابن فارس ، وابن سينا ، والجاحظ ، وفخر الدين الرازي ، كما عنى به بعض اللغويين والنقاد الأوربيين المحدثين مثل همبلت Humboldt ويسبرسن Jespersen وبوز H.Gpos ، وماريوباي Mariopei ، وفندريس ، وفيرث firth ، وستيفن أولمان ، وجورج هربرت ميد G.H.Mead ودي سوسير ، وسابير

Sapir ، وروبرت هول R.Holl ، و ادجار سترتفنت E.sturtevant ،
وهياكوا Hayakawal وغيرهم .

ومن اللغويين العرب المحدثين عنى به أحمد فارس الشدياق وجورجي زيدان ، ومرمري الدومنيكي ، وإنستاس الكرمللي ، والعلالي ، ومحمود السعرا ، وإبراهيم أنيس ، وعبدالرحمن أيوب ، ومحمد كمال بشر ، وعبدالصبور شاهين ، وتامام حسان ، ومحمد عوني عبد الرؤوف ، وأحمد مختار عمر ، ومحمود فهمي حجازي ، ومصطفى مندور ، وسعد مصلوح ، والبدر اوي زهران ، وأحمد كشك ، وماهر هلال ، ومصطفى شحاته ، وكريم حسام الدين ، ومحمد العبد وغيرهم ^(١) .

نقول : على الرغم من اختلاف الدرس اللغوى والنقدي قديماً وحديثاً حول هذه القضية، إلا أننا لا نستطيع إغفال اثر الصوت في تشكيل المعنى في الهندسة الإيقاعية للنص الشعري ، كما لا نغفل العلاقة الوطيدة بين شكل القصيدة وهندستها الصوتية ، إذ تتشكل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعري تبعاً لشكل القصيدة.

فشكل القصيدة العمودية ، يفرض هندسة صوتية معينة ، وشكل قصيدة الشعر الحر يفرض هندسة مغايرة ، برغم أن القصيدتين قد تعتمدان على وزن شعري واحد ، لكن طبيعة شكل القصيدة يعكس هندسته الصوتية الملائمة له.

فنحن " إذا تأملنا النص الشعري العربي القديم في قالبه النموذج وجدناه يقدم عبر الوزن والقافية موسيقاه الطبيعية ومقومات إنشاديته إذ إن هذا الإيقاع

العروضى والقافية يكتسبان أهمية كبرى ... باعتبارهما الوسيلتين اللتين انطلقا منهما يمكن إدماج الموسيقى في اللغة ^(١٠).

وهاتان الوسيلتان تقدمان في شكل عمودى هندسى يقوم على التوازي الرأسى للأبواب وعلى التقابل الأفقى للأشطر ، " وهذان العنصران " ؛ الرأسى والأفقى ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة ، بحيث يتم فيه وصف الوحدات المكونة أفقياً في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، وتفصل بينهما مساحة بيضاء مشكلين نموذجاً تتوالى أسفله الأبواب الأخرى موازية له عمودياً ، مفسحة المجال لتواز هندسى ثالث ، وتنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينهما بشكل عمودى ، وهي فراغات بيضاء تتفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقياً يحدان النص في البداية والنهاية ^(١١).

وعليه فإن الهندسة الإيقاعية تأتي متوافقة مع الهندسة الشكلية لأن " هذا التوازى والتقابل المتعدد الأبعاد فضائياً ، يوازن آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التحقق الزماتى في الأداء الشفوى ، بحيث يؤطر الأول الثانى ويحد من امتداده منظماً له فى تواز هندسى تقدم معه عناصر النص فى نظام مشاكل ^(١٢)

كما أن هذا الإيقاع الهندسى متناسب والمنظم فى القصيدة العمودية يتوافق والحالات الشعورية والنفسية ، أى يكون له أثر فى تشكيل المعنى للمتلقى ولذلك يقول حازم القرطاجنى : " وكلما وردت أنواع الشئ وضروبه مرتبة على نظام

متشاكل ، وتأليف متناسب ، كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإبلاعها بالاستمتاع من الشئ ووقع فيها الموقع الذى ترتاح له (١٣) .

على حين أن الهندسة الصوتية الإيقاعية في قصيدة الشعر الحر Free Verse ، تأتي متوافقة أيضا مع شكل القصيدة ، فلا تنتظم الهندسة الصوتية الإيقاعية فيها انتظاماً متوازيًا أو متقابلاً ، لكنها تتتابع تتابعا غير منتظم وفقا لطول السطور الشعرية وقصرها ووفقا لتغير البحور الشعرية. ذلك أنها تعتمد على تماثل الوحدات الصوتية الإيقاعية وفقا لهذا الشكل غير المنتظم للنص الشعري .

(٣) العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية.

وقد اتبعنا خطوات إجرائية في تحديد المسار الهندسي للصوت الإيقاعي في النص الشعري هي :

١- تحويل النص الشعري المكتوب إلى نص منطوق باستخدام جهاز السنوجراف Sonagraph أو الأسبكتروجراف spectrograph ، أو جهاز التحليل الطيفي الفوري Speech work station وهي أجهزة تقوم بتحويل الصوت المنطوق إلى حزم صوتية ، وقد استخدمنا في هذا الصدد جهاز "السنوجراف" كي يتم تحويل النص المكتوب إلى حزم صوتية متجاورة يتم على ضوئها تحديد الكتابة الصوتية المنطوقة للنص الشعري ، غير أننا قد استخدمنا في الكتابة المقطعية للنص " الرمزية الدولية " (١٤) إلى

جانب الرمزيتين العربية والأوروبية حتى يسهل التعامل مع النص في شتى الجوانب الثقافية العربية أو الأجنبية وقد بدأنا في التقطيع الصوتي بالحزم الصوتية الدقيقة للنص من خلال تتابع الصوائت والصوامت الصوتية مروراً بالرمزية الدولية العالمية والعربية والإنجليزية وانتهاء بالصيغ التفعيلية العروضية ، ومن خلال التماثلين التطابقي والتقاربي لهذه الأنماط نستطيع تحديد المسار الهندسي للصوت الإيقاعي في النص الشعري ، وبرغم تعدد الأبجديات الصوتية التي استخدمها أغلب اللغويين العرب المعاصرين حتى تواكب صوتيات النص الأدبي المعاصر من ناحية ، ولتوافق معظمها مع آلات الطباعة العربية من ناحية ثانية كما هو موضح في جدول (١) واعتمدنا في هذا الجدول على بعض الدراسات اللغوية المعاصرة ومنها دراسة " الكلام إنتاجه وتحليله " للدكتور عبد الرحمن أيوب و " دراسة الصوت اللغوي " للدكتور أحمد مختار عمر ، ووضعنا صوتي " الواو والياء " ضمن الصوائت لأن معظم اللغويين^(١٥) قد درسوها ضمن أصوات اللين أو أشباه اللين على اختلاف مستوياتها.

٢- تحليل النص الشعري وفقاً لصوت الشاعر أو إلقائه لنصه وقد استطعنا الحصول على بعض القصائد الشعرية للشاعرين اللذين تدور حولهما هذه الدراسة وهما " عبد الله البردوني " و"بدر شاكر السياب" مسجلة بصوتيهما ، وقمنا بتحليلها صوتياً وفقاً لنطقهما الصوتي للقصائد ، حيث إن طبيعة المنهج تقتضى أن تنطق القصيدة بصوت الشاعر أولاً، فإن لم يكن ذلك ممكناً ينطق النص بصوت آخر شريطة أن يكون صوتاً قصدياً - أى يرتبط بقصدية النص

في الوقفات والسكنات والعطف والوصل والفصل وغيرها - ويتم تحليل الهندسة الصوتية للنص وفق هذا الصوت القصدي ، ويمكن أن تنطق بالصوتين " صوت الشاعر وصوت آخر " حتى يتسنى لنا معرفة الخصائص الصوتية للنص.

نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربي	الرمز الدولي	نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربي	الرمز الدولي
صامت	الهمزة	ء	ʔ	صامت	الصاد	ص	ʕ
صامت	الباء	ب	b	صامت	الضاد	ض	d.
صامت	التاء	ت	t	صامت	الطاء	ط	t.
صامت	الثاء	ث	θ	صامت	الظاء	ظ	ð.
صامت	الجيم المعطشة	ج	Dj=dz	صامت	العين	ع	ʕ
صامت	الحاء	ح	h.	صامت	الغين	غ	ɣ
صامت	الخاء	خ	x	صامت	الفاء	ف	f
صامت	الدال	د	d	صامت	القاف	ق	q
صامت	الذال	ذ	ð	صامت	الكاف	ك	k
صامت	الراء	ر	r	صامت	اللام	ل	l
صامت	الزاي	ز	z	صامت	الميم	م	m
صامت	السين	س	s	صامت	النون	ن	n
صامت	الشين	ش	ʃ	صامت	الهاء	ه	h
صائت	الكسرة القصيرة	—	i	صائت	الفتحة القصيرة	—	a
صائت	الكسرة الطويلة	ي	i:	صائت	الفتحة الطويلة	ا	A:
صائت	الضمة القصيرة	—	u	صائت	الواو	و	w
صائت	الضمة الطويلة	و	U:	صائت	الياء	ي	j

جدول (١) الأبجدية الصوتية الدولية

٣- استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية من النص المنطوق "الحزم والكتابة الصوتية المنطوقة" ، وذلك من خلال الكشف عن التماثل في المقاطع الصوتية، والصيغ التفعيلية ، والحركات الصوتية ، والجهر والهمس الصوتيين ، والتنغيم ، ويتضح هذا التماثل من خلال جدول المتغيرات الصوتية لهذه الأنماط والمسار الهندسي البياني لها ، مستخدمين في ذلك الجداول الإحصائية والرسوم الهندسية البيانية حتى يتم دراسة الهندسة الصوتية للنص دراسة علمية دقيقة .

٤- محاولة ربط الأنماط الصوتية مع بعضها البعض في النص ، وذلك عن طريق كشف طبيعة العلاقة الترابطية بين كل من المقاطع الصوتية والحركات الصوتية ، وقد أمكننا التواصل إلى معادلة علمية تحكم العلاقة بينهما بحيث يمكن ضبط أحدهما عن طريق الآخر ، وأطلقنا عليها المعادلة المقطعية الحركية " المقطعية الحركية " .

٥- محاولة استنباط المعاني الدلالية من خلال العلاقة بين هندسة الصوت والتشكيل الهندسي للنص ، على أن علاقة المعاني بالهندسة الصوتية للنص تظل نسبية حيث تختلف من نص لآخر وفقاً لطبيعة تشكيل النص من ناحية ، وتشكيل الهندسة الصوتية من ناحية أخرى ، غير أن العلاقة بينهما تظل موجودة في كل النصوص الإبداعية وإن اختلفت دلالتها وأبعادها من نص لآخر .

٦- الاعتماد على " التشاكل الصوتي " الذي يسهم في استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية ، والتشاكل الصوتي قد عنى به جريماس Greimas وقصره على تشاكل المضمون في كتابه " الدلالة البنيوية " ، الأمر الذي جعل هذا المفهوم جامعاً وغير محدد ، وتنبثق منه تفرعات عديدة ويرتبط بالمعنى دون التركيب اللغوي حيث يرى أن التشاكل هو " مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التي تجعل " قراءة النص " قراءة متشاكلة للحكاية ^(١٦) .

أي أن هذا المفهوم يدور حول الأفكار والمضامين والمعاني المتشاكلة أو المتماثلة أو المتوافقة أو المكررة في النص.

غير أن راستي **Francois Rastier** ، قد طور مفهوم " التشاكل " وخرج به من الحيز المضموني الضيق عند " جريماس " إلى حيز متسع يشمل التعبير اللغوي والمضمون معاً ، ومن ثم أخذ يشمل التشاكل الصوتي والنبري والإيقاعي والمنطقي والمعنوي ، أي أن التشاكل الصوتي يصبح جزءاً من التشاكل النصي الذي عرفه " راستي " بأنه كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت^(١٧) وطبق هذا المفهوم على الشعر وخصوصاً عنصر التشاكل الصوتي والتعادلالت والتوازنات التركيبية.

وقد أيدت جماعة (M) الشعرية مفهوم " راستي " وسارت على خطاه ، ورأت أن التشاكل هو تكرار مقنن لوحداث الدال نفسها " ظاهرة أو غير ظاهرة " صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية " عميقة أو سطحية " على مدى امتداد النص^(١٨).

وعليه فإن التشاكل النصي عند " جماعة M " يعتمد على صحة القواعد التركيبية المنطقية في النص من حيث تماثل المعنى وتقاربه وعدم تناقضه ، أي لابد من وجود تماثل أو توافق بين المعاني المطروقة من ناحية وبين التعبيرات اللغوية واللفظية في النص من ناحية ثانية.

وبرغم التناقض **Paradox** الذي وقعت فيه " جماعة M " من حيث استنادها إلى التوافق اللفظي والدلالي ورفضها التناقض والمفارقة ، إلا أن جهودها تعد خطوة متقدمة ومتطورة في توسيع مفهوم التشاكل النصي كما

تعد مكملة لمفهومي " جريماس وراستي " على أن ما يعنينا في هذا الموضوع هو " التشاكل الصوتي " - وهو أحد أنماط التشاكل النصي - ويعنى به الاشتراك الصوتي في مقوم من مقومات النص عن طريق تجنيس بعض تراكيب السياق النصي تجنيساً كلياً أو جزئياً. ويبدأ بالصوائت والصوامت والمقاطع بشتى أنواعها ، والجهر والهمس ، والتفعيلات المتماثلة ، والتراكيب النحوية المتعادلة، وينتهي بتمائل الجرس الصوتي للكلمات المكررة تكراراً لفظياً.

ومن ثم تدور هذه الدراسة في أربعة محاور : الأول يعنى بالهندسة المقطعية الصوتية: والثاني : بهندسة الحركات الصوتية والمعادلة المقطعية والثالث : يعنى بالهندسة الوصفية الصوتية ، والرابع يعنى بهندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالي للنص.

(١)

الهندسة الصوتية المقطعية بين الثبات والتغير

١ - ١ - الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة

١ - ٢ - الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة

الهندسة الصوتية المقطعية بين الثبات والتغير

يعنى بالهندسة الصوتية والصيغ المقطعية ، الأصوات الإيقاعية المتماثلة ، على مستوى المقاطع الصوتية والصيغ التفعيلية ، حيث نجد أن المستويات الصوتية المقطعية تتكرر تكراراً متماثلاً في كل النص الشعري ، ومن ثم تسهم الهندسة الصوتية المقطعية الإيقاعية في تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص وتتمثل هذه الهندسة الإيقاعية الثابتة في النص الشعري في محورين .

الأول : الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة .

الثاني : الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة .

١ - ١ - الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة

تعد القصيدة العمودية من أكثر القصائد الشعرية اعتماداً على الهندسة الصوتية الإيقاعية الثابتة ، تلك الهندسة التي تقوم على الترتيب ، والتعاقب والتكرار الثابت ، سواء على مستوى المقاطع الصوتية ، أو الحركات الصوتية ، أو الصيغ التفعيلية العروضية ، أو على مستوى التغيرات الصوتية النوعية كالجهر Sonant والهمس Surd والنبر Stress والتنغيم Intonation والجرس الصوتي ، والتكرار التماثلي أو التقاربي بين هذه الأنماط الصوتية مع بعضها البعض هو الذي يشكل المسار الهندسي للصوت الإيقاعي في النص الشعري .

غير أننا نعنى بالهندسة الصوتية المقطعية الثابتة ، تلك الهندسة الصوتية الناتجة عن تماثل المقاطع الصوتية مع بعضها البعض تماثلاً ثابتاً لا يتغير طوال

النص الشعري ، وكذلك تماثل الصيغ التفعيلية العروضية على اعتبار أن هذه الصيغ هي محصلة تضافر المقاطع الصوتية مع بعضها البعض.

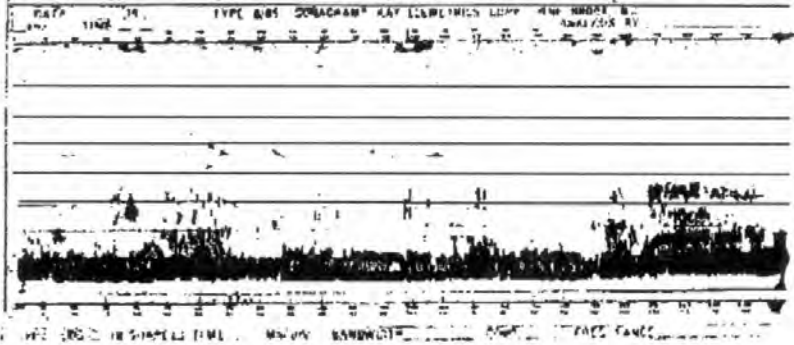
ولتوضيح الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة في النص الشعري العمودي نقف على سبيل التمثيل عند قصيدة " وما يزال إلا أنا وبلادي " للشاعر عبد الله البرودني ، لتوضيح مسار الهندسة الإيقاعية الثابتة ، وذلك من خلال إلقاء الشاعر للقصيدة بصوته^(١) تارة وصوت الباحث تارة أخرى. ثم تحليل النص الشعري تحليلًا طيفيًا باستخدام جهاز السنوجراف (Digital Craph Tm Model 7800 (Sonagaph) ، ولما كان من غير الملائم في هذا الموضع أن نضع كل صور الحزم الصوتية للقصيدة لأننا سنقع في مزالق التكرار الكمي دون جدوى ، رأينا أن نحلل النص من خلال حزمه الصوتية مقتصرين في ذلك على عرض بعض نماذج التحليل الطبقي، ثم نعرض بعد ذلك للكتابة الصوتية المنطوقة لكل النص الشعري وهذه الكتابة بدورها هي محصلة التحليل الطيفي للحزم الصوتية في النص الشعري كله من خلال صوت الشاعر نفسه.

يقول عبد الله البرودني في مطلع قصيدته :

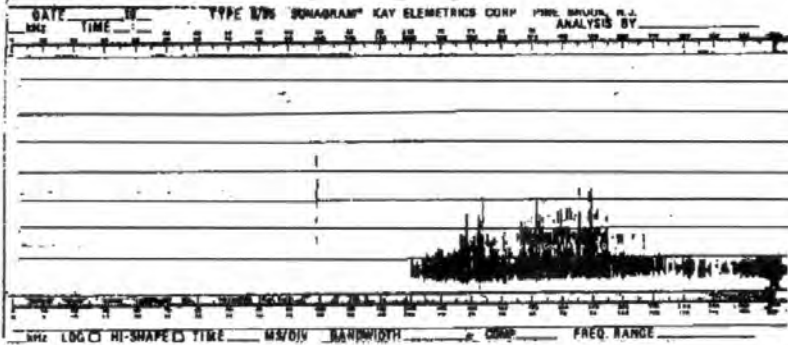
تسليياتي كموجعاتي وزادي ... مثل جوعي وهجعي كسهادي

والتحليل الطيفي للشطر الأولي على سبيل التمثيل يتضح في الشكلين الطيفيين أرقام (١) ، و(٢) بصوت الشاعر وفي شكل (٣) بصوت الباحث .

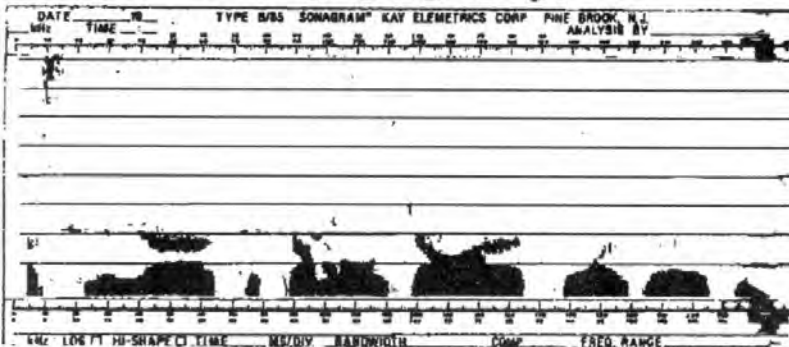
شكل طيفي رقم (١)
تسليتي كموجماتي (صوت الشاهر)



شكل طيفي رقم (٢)
وژادی «صوت الشاهر»



شكل طيفي رقم (٣)
تسليتي كموجماتي وژادی «صوت الباحث»



ففى الشكل الطيفى الأول بصوت الشاعر نجد قوله " تسليأتى كموجعاتى " تتتابع فيه الأصوات على النحو التالى : (ت - س / ل - ي / ا - ت - ي / ك - م - و / ج - ع / ا - ت - ي) أى أن الحزم الصوتية تبدأ بصوت التاء ثم صوت الفتحة القصيرة ثم صوت السين ثم اللام ثم الكسرة القصيرة ثم الياء ثم الفتحة الطويلة ثم التاء ثم الكسرة الطويلة وهكذا حتى نصل إلى صوت التاء والكسرة الطويلة .

وفى الشكل الطيفى الثانى بصوت الشاعر نجد قوله " وزادى " ، وفيه تتتابع الأصوات على النحو التالى : (ز - ا / د - ي) فتبدأ الحزم الصوتية بصوت الزاي ثم صوت الفتحة الطويلة ثم صوت الدال ثم الكسرة الطويلة .

وفى الشكل الطيفى الثالث بصوت الباحث نجد قوله (تسليأتى كموجعاتى وزادى) تتابع فيه نفس الأصوات الصوتية فى الشكلين السابقين من أول الحزمة الصوتية لصوت التاء وحتى الحزمة الصوتية لصوت الكسرة الطويلة .

ويتضح لنا من خلال أشكال الحزم الصوتية أن الأصوات الصامتة والصائتة تتجاور تجاوراً تعاقبياً ، حيث تبدأ الحزم بالصائت ثم يعقبه الصائت وهكذا ، وهذا التجاور التعاقبى المنظم يسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص .

كما يتضح لنا أيضاً من خلال هذه الحزم الصوتية أن المقاطع المتماثلة تتماثل حزمها الصوتية ، ومن ثم تتماثل المقاطع الصوتية القصيرة (c v) مع بعضها البعض ، وكذلك المقاطع المتوسطة (CVV-CVC) والطويلة (CVCC-CVVC) كل منها يتماثل مع بعضه البعض ، وهذا التماثل بدوره يسهم فى تشكيل

الهندسة الصوتية الإيقاعية ويتضح هذا التماثل على سبيل التمثيل بين (ت - ي ،
ت - ي) وكذلك بين المقاطع القصيرة (ل - ك - ج -) .

لكننا نلاحظ في الأشكال الطيفية المسجلة بصوت الشاعر أن بها بعض
التداخل في الحزم الصوتية ، لاسيما أصوات الجهر والهمس المتجاورة ويرجع
هذا لسببين :

الأول: إن تسجيل صوت الشاعر لم يكن نقيًا ، وذلك لوجود بعض
الأصوات الضوضائية التي كانت مصاحبة لإلقاء الشاعر للقصيدة

والثاني: أن صفات بعض الأصوات تنتقل للأصوات المجاورة لها نتيجة تأثر
الأصوات المتجاورة بعضها البعض - لذلك نجد في هذه الحزم أن بعض الأصوات
المهموسة - والتي يفترض أن تكون خالية من الخطوط الطويلة السوداء لأن هذه
الخطوط تعبر عن اهتزاز الأوتار الصوتية أثناء نطق الصوت المجهور بينما
الأصوات المهموسة لا تهتز فيها الأوتار الصوتية - أخذت صفة الجهر نتيجة
التأثر بالصوت المجاور ، ويتضح الفرق بين الجهر والهمس - أو لنقل بين الحزم
الصوتية ذات الخطوط السوداء الطويلة. والحزم الصوتية الخالية من هذه الخطوط
- عندما يكون الصوت نقيًا أو يصاحبه ضوضاء أو ضجيج ، ويتضح ذلك من
خلال المقارنة بالشكل الطيفي رقم (٣) الذي جاء بصوت الباحث في معمل صوتي
مغلق وخال من الضجيج أو الضوضاء ، وهذا الشكل تحليل طيفي لنفس الشطر
الشعري الأول في القصيدة وهو (تسلياتي كموجعاتي وزادي) وفيه نجد أن هذا
الشكل الطيفي هو نفس الشكلين الطيفيين رقمي (١ ، ٢) اللذين سجلا بصوت
الشاعر. أي أن الفرق بينهما يكمن في وجود أصوات ضجيجية مصاحبة لصوت

الشاعر واتضحت فى حزم الشكلين (١ ، ٢) وخلو الشكل (٣) من هذا التداخل الصوتي لذلك نلحظ وضوح أصوات الجهر والهمس دون تداخل بينهما ، وفيه تتضح أصوات الهمس فى حزم بيضاء خالية من أى خطوط سوداء ، ويمكن الفرق بينهما أيضا فى المدة الزمنية المستغرقة فى النطق ، فالشكلان (١ ، ٢) المسجلان بصوت الشاعر استغرقا مدة زمنية أطول وصلت إلى ثلاث ثوانى ونصف الثانية تقريبا فى نطقه للشطر الأول (تسليأتى كموجعاتى وزادى) بينما الشطر نفسه نطق بصوت الباحث فى مدة ثانيتين ونصف الثانية فى الشكل الطيفى رقم (٣) .

وعليه فإن المسافة الزمنية للمقاطع عند الشاعر كانت أطول منها عند الباحث ، وإن كان ذلك يحدث تغييراً فى سرعة الإيقاع ، لكنه لا يحدث تغييراً فى التماثل التكرارى للمقاطع الصوتية ، أى يظل عدد المقاطع هو نفسه لا يتغير بتغير المسافة الزمنية طالما أن النص المنطوق واحد .

ومن خلال تحليلنا الطيفي لقصيدة " وما يزال إلا أنا وبلادي " فإن الكتابة

الصوتية لها قد جاءت على النحو التالي :

١ . تسلياتي كموجعاتي وزادي

ت : س	ل :	ي : ا	ت : ي	ك :	م : و	ج :	ع : ا	ت : ي	و :	ز : ا	د : ي
Tas	li	ja:	ti:	ka	muw	dji	a:ʔ	ti:	wa	za:	di:
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
CVC	CV	CVV	CVV	CV	CVC	CV	CVV	CVV	CV	CVV	CVV
فاعلاتن			متفعّلن				فاعلاتن				

مثل جوعى ، وهجعتى كسهادى

م : ث	ل :	ج : و	ع : ي	و :	ه : ج	ع : ا	ت : ي	ك :	س :	ه : ا	د : ي
mi	lu	dju:	? i:	wa	hadj	?a	ti:	ka	su	ha:	di:
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
CVC	CV	CVV	CVV	CV	CVC	CV	CVV	CV	CV	CVV	CVV
فاعلاتن			متفعّلن				فاعلاتن				

٢- وكؤوسى مريرة مثل صحوي

و - ي	ص - ح	ل -	م - ث	ت - ن	ر -	ر - ي	م -	س - ي	ء - و	ك -	و -
wi:	sah	lu	mi	tun	ra	ri:	ma	si:	?u:	ku	wa
CVV	CVC	CV	CVC	CVC	CV	CVV	CV	CVV	CVV	CV	CV
فاعلاتن				متفعّلن				فعلاتن			

واجتماعي باخوتى كانفرادى

د - ي	ر - ا	ف - ر	ك - ن	ت - ي	و -	ء - خ	ب -	ع - ي	م - ا	ت -	و - ج
Di:	Ra:	Fa	Kan	Ti:	Wa	?ix	Bi	ʔi:	Ma:	Ti	Wadj
CVV	CVV	CV	CV	CVV	CV	CVC	CV	CVV	CVV	CV	CVC
فعلاتن				متفعّلن				فاعلاتن			

٣- والصدقات كالعداوات تؤدى

و - ص	ص -	د - ا	ق - ا	ت -	ك - ل	ع -	د - ا	و - ا	ت -	ت - ء	ذ - ي
was	sa	da:	qa:	tu	kal	ʔa	da:	wa:	ti	tu?	i:
CV	CV	CVV	CVV	CV	CVC	CV	CVV	CVV	CV	CVV	CVV
فاعلاتن				متفعّلن				فاعلاتن			

فسواء من تصطفي أو تعادي

ف:ا	س:ا	و:ا	ع:ا	ن:م	ط:ا	ف:ا	و:ا	ن:م	ط:ا	ف:ا	س:ا	و:ا
fa	sa	wa:	?un	man	tas	ta	fi:	?aw	tu	?a:	di:	ف:ا
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص
cv	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv	cvv
فعلاتن				مستفعلن				فاعلاتن				

٤. إن داري كغربتي في المنافي

ع:ا	ن:ا	د:ا	ر:ا	ك:ا	غ:ا	ب:ا	ت:ا	ف:ا	م:ا	ن:ا	ف:ا	ع:ا
?im	an	da:	ri:	ka	ur	ba	ti:	fil	ma	na:	fi:	ع:ا
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv	cvv
فاعلاتن				مستفعلن				فاعلاتن				

واحتراقي كذكريات رمادي

و:ا	ت:ا	ر:ا	ق:ا	ك:ا	ل:ا	ر:ا	ي:ا	ت:ا	ر:ا	م:ا	ف:ا	ع:ا
Wah	Ti	Ra:	Qi:	Ka	Ik	Ra	Ja:	Ti	Ra	Ma:	di:	و:ا
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv	cvv	cvv
فاعلاتن				مستفعلن				فعلاتن				

٥- يا بلادی التي یقولون عنها

ی:ا	ب:ی	ل:ا	د:ل	ل:	ت:ی	ی:	ق:و	ل:و	ن:	ع:ن	ه:ا
ja:	Bi	la:	dil	la	ti:	ja	qu:	lu:	na	ʔan	ha:
صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح
cvc	Cv	cvv	cvc	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cvv
فاعلاتن			متفعّلن				فاعلاتن				

منك ناری ولی دخان اتقادی

م:ن	ك:ی	ن:ا	ر:ی	و:	ل:ی	د:	خ:ا	ن:ت	ت:ی	ق:ا	د:ی
min	ki	na:	ri:	wa	li:	du	xa:	nut	ti	qa:	di
صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv
فاعلاتن			متفعّلن				فاعلاتن				

٦- ذاك حظی لأن أمی "سعود"

ذ:ا	ك:	ح:ظ	ظ:ی	ل:	ن:ا	ن:ا	م:ی	س:	ع:و	د:ن
a:	ka	ha	i:	li	ʔan	na	ʔum	su	ʔu:	dun
صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح	صح
cvv	cv	cvc	cvv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cvv	cvc
فاعلاتن			متفعّلن				فاعلاتن			

وَأَبَى مُرْشِدٌ وَخَالِي "قِمَادِي"

و: دِي	و: مَ:	ق: قُ:	ل: رِي	خ: ا:	و: وَ:	دُن: دُن:	ش: شِي	مُر: مُر:	بِي: بِي:	ع: عَ:	و: وَ:
di:	ma:	qu	li:	xa:	wa	dun	i	mur	bi:	?a	wa
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح
CVV	CVV	CV	CVV	CVV	CV	CVC	CV	CVC	CVV	CV	CV
فَاعِلَاتِن				مُتَفَعِّلِن				فَاعِلَاتِن			

٧- أَوْ لَأَنِّي أُعْطِيتُ أَوْلَادٌ جَارِي

و: رِي	ج: ا:	د: دَ:	ل: لَ:	و: وَ:	ت: تَ:	ط: طِي	ع: عَ:	ن: نِي	ع: عَ:	ل: لِي	و: وَ:
ri:	dja:	da	la:	aw	tu	taj	?a?	ni:	?an	li	?aw
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
CVV	CVV	CV	CVV	CVC	CV	CVC	CVC	CVV	CVC	CV	CVC
فَاعِلَاتِن				مُسْتَفَعِّلِن				فَاعِلَاتِن			

وَرَفَاقِي دِفَاتَرِي وَمَدَادِي

و: دِي	د: دَ:	م: مِي	و: وَ:	رِي: رِي:	ت: تَ:	ف: فَ:	د: دَ:	قِي: قِي:	ف: فَ:	رِي: رِي:	و: وَ:
di:	da:	mi	wa	ri:	ti	fa:	da	qi:	fa:	ri	wa
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
CVV	CVV	CV	CV	CVV	CV	CVV	CV	CVV	CVV	CV	CV
فَاعِلَاتِن				مُتَفَعِّلِن				فَاعِلَاتِن			

٨- أو لأنى دفعت عن طهر أختى

ت بى	ء خ	ر ي	ط هـ	ع ن	ك ت	ف ع	د	ن ي	ء ن	ل ي	و ء
ti:	?ux	ri	tuh	?an	tu	fa?	da	ni:	an	li	?aw
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
CVV	CVC	CV	CVC	CVC	CV	CVC	CV	CV	CVC	CV	CVC
فاعلاتن				متفعّلن				فاعلاتن			

وبناتى مكر الذئب العوادرى

د بى	و ا	ع ا	ب ي ل	ء ا	ذ ي	ر ذ	م ك	ت بى	ن ا	ب ا	و ا
di:	wa:	?a	bil	?a:	i	ru	mak	ti:	na:	ba	wa
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح
CVV	CVV	CV	CVC	CVV	CV	CVC	CVC	CVV	CVV	CV	CV
فاعلاتن				مستفعّلن				فعلاتن			

٩- أو لأنى زعمت أن لديهم

ه ي م	د بى	ل ا	ن ا	ء ن	ك ت	ع م	ز ا	ن ي	ء ن	ل ي	و ء
him	daj	la	na	?an	tu	?am	za	ni:	?am	li	?aw
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
CVC	CVC	CV	CV	CVC	CV	CVC	CV	CVV	CVC	CV	CVC
فعلاتن				متفعّلن				فاعلاتن			

لي حقوقاً من قبل "حق ابن هادي"

لي	ح	ق	و	ق	ن	م	ن	ق	ب	ل	ح	ق	ب	ن	ه	دي
li:	hu	qu:	qan	min	qab	li	haq	qib	ni	ha:	di:					
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
CVV	CV	CVV	CVC	CVC	CVC	CV	CVC	CVC	CV	CVV	CVV	CVV	CVV	CV	CVV	CVV
فاعلاتن			مستفعلن				فاعلاتن									

١٠ - يا بلادي هذي الريا والسواقى

يا	ب	ل	د	ي	ه	ا	ذ	ر	ب	ا	و	س	ا	ق	ي
ja:	bi	la:	dil	ha:	ir	ru	ba:	was	sa	wa:	qi:				
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
Cvc	CV	CVV	CVC	CVV	CVC	CV	CVV	CVC	CV	CVV	CVV	CV	CVV	CVV	CVV
فاعلاتن			مستفعلن				فاعلاتن								

في ضلوعي تنهدات شوادي

ف	ب	ض	ل	و	ع	ي	ت	ن	ه	ه	د	ا	ت	ش	ا	دي
fi:	du	lu:	?	ta	nah	hu	da:	tu	a	wa:	di:					
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
CVV	CV	CVV	CVV	CVV	CVV	CV	CVC	CV	CVV	CV	CVV	CVV	CV	CV	CVV	CVV
فاعلاتن			مستفعلن				فاعلاتن									

١١- إنما من أنا ؟ وليس بكفى

ن : ع	ن :	م : ن	ع :	ن : ا	و :	ل : ي	س :	ب :	ك : ف	ق : ي
?in	na	ma:	man	?a	na:	wa	la:j	sa	bi	fi:
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
CVC	CV	CVV	CVC	CV	CVV	CV	CVC	CV	CVC	CVV
فاعلاتن			متفعّلن			فعلاتن				

مدفع ، والتراب بعض امتدادى

م : د	ف :	ع : ن	و : ت	ت :	ر : ا	ب :	ب : ع	ض : م	ث :	د :	د : ي
mid	fa	?un	wat	tu	ra:	bu	ba?	dum	ti	da:	di:
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
CVC	CV	CVC	CVC	CV	CVV	CV	CVC	CVC	CV	CVV	CVV
فاعلاتن			متفعّلن			فاعلاتن					

١٢- ريما كنت فارساً لست أدرى

ر : ب	ب :	م : ا	ك : ن	ت :	ف : ا	ر : ي	س : ن	ل : س	ت :	ع : د	ر : ي
rub	ba	ma:	kum	tu	fa:	ri	san	las	tu	?ad	ri:
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
CVC	CV	CVV	CVC	CV	CVV	CV	CVC	CVC	CV	CVC	CVV
فاعلاتن			متفعّلن			فاعلاتن					

قبل بدء المجال مات جوادى

ق:ب	ل:	ب:د	ع:ل	م:	ج:ا	ل:ر	م:ا	ت:ت	ج:ج	و:ا	د:ى
qab	la	bad	?il	ma	dja:	li	ma:	ta	dja	wa:	di:
ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح:ص
cvc	cv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cvv	cv	cv	cvv	cvv
فاعلاتن			متفعطن				فاعلاتن				

١٣ - أو عصفير فى عروقى جباع

ع:و	ع:ا	ص:ا	ف:ى	ر:	ف:ى	ع:ا	ر:و	ق:ى	ج:ج	ي:ا	ع:ن
?aw	?a	sa:	fi:	ru	fi:	?u	ru:	qi:	dji	ja:	?un
ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح:ص
cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvc
فاعلاتن			متفعطن				فاعلاتن				

والدوالى والقصح فى كل وادى

و:د	د:	و:ا	ل:ى	و:ل	ق:م	ح:ا	ف:ى	ك:ل	ل:ر	و:ا	د:ى
wad	da	wa:	li:	wal	qam	hu	fi:	kul	li	wa:	di:
ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح:ص	ص:ح:ص	ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح:ص	ص:ح	ص:ح:ص	ص:ح:ص
cvc	cv	cvv	cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvv	cvv
فاعلاتن			متفعطن				فاعلاتن				

١٤ - فى حقولى ما فى سواها ولكن

فـ يـ	حـ	قـ وـ	لـ يـ	مـ اـ	فـ يـ	سـ يـ	وـ اـ	هـ اـ	وـ	لـ اـ	كـ نـ
fi:	hu	qu:	li:	ma:	fi:	si	wa:	ha:	wa	la:	kin
صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ صـ	صـ صـ	صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ صـ
cvv	cv	cvv	cvv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvc
فاعلاتن			متفعلن				فاعلاتن				

باعث الأرض فى شراء السماد

بـ اـ	عـ	تـ لـ	عـ رـ	ضـ	فـ يـ	شـ يـ	رـ اـ	عـ يـ سـ	سـ يـ	مـ اـ	دـ يـ
Ba:	?a	Til	?ar	Da	Fi:	I	Ra:	?is	Si	Ma:	Di:
صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ صـ
Cvv	cv	cvc	cvc	cv	Cvv	cv	Cvv	cvc	cv	Cvv	Cvv
فاعلاتن			متفعلن				فاعلاتن				

١٥ - يا ندى ، يا حنان أم الدوالى

يـ اـ	نـ	دـ اـ	يـ اـ	حـ	نـ اـ	نـ	عـ مـ	مـ يـ دـ	دـ اـ	وـ اـ	لـ يـ
fi:	na	Da:	Ja:	Ha	Na:	Na	?um	Mid	Da	Wa:	Li:
صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ صـ	صـ	صـ صـ	صـ صـ
cvv	cv	cvv	cvv	Cv	cvv	cv	Cvc	cvc	cv	cvv	cvv
فاعلاتن			متفعلن				فاعلاتن				

وېرغمی یجیب من لا أنادی

و: ی	پ: ب	ر: غ	م: ی	ی: ی	ج: ی	پ: ب	م: ن	ل: ا	ع: ا	ن: ا	د: ی
Wa	Bi	Ra	Mi:	Ju	Dji:	Bu	Man	La:	?u	Na	Di:
ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	cv	Cvc	cvv	cv	cvv	cv	Cvc	cvv	cv	cv	cvv
فعلاتن			متفعن			فاعلاتن					

۱۶ - هذه كلها بلادی وفيها

ه: ا	ن: ی	ه: ی	ك: ل	ل: ا	ه: ا	پ: ب	ل: ا	د: ی	و: ی	ف: ی	ه: ا
Ha:	I	Hi:	Kul	Lu	Ha:	Bi	La:	Di:	Wa	Fi:	Ha
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
Cvv	Cv	Cvv	cvc	Cv	Cvv	Cv	Cvv	Cvv	Cv	Cvv	Cv
فاعلاتن			متفعن			فاعلاتن					

كل شئ إلا أنا وبلادی

ك: ل	ل: ا	ش: ی	ع: ن	ع: ل	ل: ا	ع: ا	ن: ا	و: ی	پ: ب	ل: ا	د: ی
Kul	Lu	Aj	?in	?il	La:	?a	Na:	Wa	Bi	La:	Di:
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح
cvc	Cv	cvc	cvc	cvc	Cvv	Cv	Cvv	Cv	Cv	Cvv	cvv
فاعلاتن			مستفعن			فاعلاتن					

ونستخلص من هذه الكتابة الصوتية لقصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادي)

مستوى التتابع التكراري للمقاطع الصوتية كما هو موضح في جدول رقم (٢)

جدول رقم (٢)

جدول تتابع المقاطع الصوتية في "وما يزال إلا أنا وبلادي"

عدد المقاطع في السطر الشعري الواحد	عدد المقاطع الطويلة		عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع القصيرة ص ح CV	مسلسل السطر الشعري
			مفتوح	مغلق		
			ص ح ح	ص ح ص		
	CVVC	CVCC	CVV	CVC		
٢٤			١١	٤	٩	١
٢٤			٩	٦	٩	٢
٢٤			٩	٧	٨	٣
٢٤			١٠	٥	٩	٤
٢٤			١٢	٤	٨	٥
٢٤			٩	٦	٩	٦
٢٤			١٠	٥	٩	٧
٢٤			٧	٩	٨	٨

٢٤			٥	١١	٨	٩
٢٤			١٣	٣	٨	١٠
٢٤			٦	٩	٩	١١
٢٤			٧	٨	٩	١٢
٢٤			١١	٦	٧	١٣
٢٤			١٣	٤	٧	١٤
٢٤			١١	٤	٩	١٥
٢٤			١١	٥	٨	١٦
٣٨٤			١٥٤	٩٦	١٣٤	المجموع
%١٠٠			%٤٠.١	%٢٥	%٣٤.٩	النسبة

المقاطع المفتوحة = $٣٤.٩\% + ٤٠.١\% = ٧٥\%$

المقاطع المغلقة = ٢٥%

ومن خلال جدول تتابع المقاطع الصوتية فى القصيدة ، وكذلك الكتابة

الصوتية لها يتضح لنا التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعي على النحو التالى :

١- تساوى عدد المقاطع الصوتية فى كل بيت من أبيات القصيدة ، حيث بلغ عدد المقاطع الصوتية فى كل بيت شعري أربعة وعشرين مقطعاً صوتياً . وهذا التساوى الدقيق فى عدد مقاطع كل بيت يجعل الهندسة الصوتية للنص منتظمة ومرتبة ترتيباً دقيقاً ، بحيث لا يخرج مقطع من مقاطع القصيدة عن هذا الترتيب المنظم . وهذا التماثل الصوتى فى عدد المقاطع يسهم إلى حد كبير فى تشكيل الهندسة الصوتية المنتظمة .

٢- إن التماثل التماثل للمقاطع الصوتية فى النص يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية ويعنى به التطابق الكمي والكيفي للمقطع الصوتي على مستوى النص الكلي ، فنجد المقطع القصير (ص ح) أو (CV) قد تكرر تسع مرات فى عدد الأبيات أرقام (٢-٤-٦-٧-١١-١٢-١٥) كما تكرر ثمانى مرات فى الأبيات (٣-٥-٨-٩-١٠-١٦) وهكذا الأمر أيضاً بالنسبة للمقطعين (CVV) ، (CVC) حيث يسهم تساويهما الكمي مع بعضهما البعض فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص ، ويتضح هذا التساوى من خلال النظر إلى الجدول رقم (٢) غير أن التماثل التقاربى للمقاطع هو الذى له فضل الشيوخ فى هذا النص ويعنى به التقارب الكمي للمقاطع المتماثلة مع بعضها البعض ، أو التقارب الكمي للمقاطع المختلفة مع بعضها البعض أيضاً . ونجد هذا التماثل فى كل الأبيات الشعرية فى النص على مستوى المقاطع الثلاثة (CV) ، (CVC) ، (CVV) . وهذا التماثل المنتظم يجعل الصوت الإيقاعي يسير فى خط منتظم طوال النص الشعري العمودي .

٣- إن تكرار المقطع الواحد فى النص الشعري عشرات المرات يسهم بدور رئيسي فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعي ، فالمقطع القصير (CV) تكرر (١٣٤) مرة ، والمتوسط المغلق (CVC) تكرر (٩٦) مرة والمتوسط المفتوح (CVV) تكرر (١٥٤) مرة . وترجع زيادة المقطع المتوسط المفتوح على

المتوسط المغلق إلى البنية المركزية الإيقاعية ، التى يعتمد عليها النص .
 هذه البنية تتمثل بالدرجة الأولى فى صيغة فاعلاتن
 (CVC - CVV - CV - CVV) وهى الصيغة التى لها فضل الشيوخ فى
 النص الشعرى ، وفيها تتكرر صيغة (CVV) مرتين فى مقابل (CVC) تتكرر
 مرة واحدة ، فضلاً عن أن هذه الصيغة تتكرر أربع مرات فى كل بيت شعرى
 فى معظم القصيدة كما هو موضح فى جدول (٣) (جدول تتابع الصيغ
 التفعيلية) .

أما صيغة متفعّلن (CVC - CV - CVC - CV) (فلا تتكرر إلا مرة واحدة أو
 مرتين على الأكثر فى كل بيت شعرى . وهذا ما يفسر سبب زيادة المقاطع
 المتوسطة المفتوحة التى وصلت نسبتها إلى ٤٠.١% من عدد الصيغ التفعيلية
 الكلية فى القصيدة ، ثم جاءت المقاطع القصيرة فى المرتبة الثانية فبلغت نسبتها
 ٣٤.٩% مقطّعاً ، ثم جاءت المقاطع المتوسطة فى المرتبة الأخيرة فمثّلت نسبة
 ٢٥% من المقاطع الكلية للنص ، كما أن التماثل بين هذه الصيغ التفعيلية يسهم
 فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعي ويوضح هذا التماثل فى جدول رقم (٣)، حيث
 تكررت التفعيلات (٩٦) مرة بمعدل ست تفعيلات فى كل بيت . وهذا التتابع المنتظم
 للصيغ التفعيلية يجعل المسار الهندسى للإيقاع مستقيماً طوال النص الشعرى .

وإذا كان عدد أبيات القصيدة ستة عشر بيتاً فإن عدد التفعيلات يكون
 $96 = 16 \times 6$ تفعيلة ، وإذا كانت كل تفعيلة تتكون من أربعة مقاطع وكل بيت يتكون
 من ست تفعيلات فإن كل بيت يحوى $6 \times 4 = 24$ مقطّعاً وعليه فإن القصيدة
 تحوى $24 \times 16 = 384$ مقطّعاً وهذا التتابع الهندسى الصوتى المنتظم يجعل
 الصوت الإيقاعي يسير فى خط مستقيم طوال النص .

جدول رقم (٣)

جدول تتابع الصيغ التفعيلية في قصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادي)

عدد التفعيلات في السطر الواحد	مستفعلن	فعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	مسئسل السطر الشعري
٦		١	٢	٣	١
٦		٢	٢	٢	٢
٦	١	١	١	٣	٣
٦		١	٢	٣	٤
٦			٢	٤	٥
٦		١	٢	٣	٦
٦	١	٢	١	٢	٧
٦	١	١	١	٣	٨
٦	١	١	١	٣	٩
٦	١	١	١	٣	١٠
٦		١	٢	٣	١١
٦		١	٢	٣	١٢
٦	١		١	٤	١٣

١٤	٤	١	١	٦
١٥	٣	٢	١	٦
١٦	٣	١	١	٦
المجموع	٤٩	٢٤	١٥	٨

٤ - إن الشكل الهندسى المستقيم للقصيدة ينعكس على الصوت فى كل القصيدة فنجد فى كل شطرين تتتابع أصوات الصيغ التفعيلية (فاعلاتن أو فعلاتن) تليها صيغة (متفعّلن أو مستفعّلن) وتنتهى بصيغة (فاعلاتن أو فعلاتن) مرة أخرى . وهذا التتابع المنتظم فى كل النص يجعل تتابع الصوت مستقيماً ومنتظماً طوال النص . الشيء الذى يجعل هندسة الصوت الإيقاعى فى النص تسير فى خطوط مستقيمة ومنتظمة .

٥- إن طغيان المقاطع المفتوحة القصيرة (CV) والمتوسطة المفتوحة (CVV) بنسبة ٧٥% على المقاطع المتوسطة المغلقة ، إنما يعبر عن انسيابية الأداء الصوتى والنصى من ناحية وعن الحالات الشعورية من ناحية أخرى ، وأهم الأبيات التى اعتمدت على المقاطع المتوسطة المفتوحة هى أرقام (١-٤-٥-٧-١٠-١٣-١٤-١٥-١٦) . يقول الشاعر على سبيل التمثيل فى بعض أبياته :

أو عصافير فى عروقى جياح :: والدوالى والقمح فى كل وادى

فى حقولى ما فى سواها ولكن :: باعت الأرض فى شراء السماد

يا ندى يا حنان أم الدوالى :. وبرغمی يجيب من لا أنادى

إن الشاعر يشكو من الواقع المرير الذى أدى إلى الجوع والضياع والموت
برغم أن القمح يحيطهم من كل صوب فى الحقول ، ولكن القهر السلطوى حرّمهم
من كل خيرات بلادهم ، هذا القهر ينعكس على الذات ، فنجد الشاعر يستخدم
المقاطع المتوسطة المفتوحة التى تتوافق والآهات النفسية ، ومن ثم لا تخلو كلمة
فى الأبيات السابقة من المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وفى حالات الآهات النفسية
يكون النفس بطيئاً نتيجة عملية اجترار الماضى والحاضر واستغراق النفس
الإنسانية فى تأمله بغية التوافق مع طبيعة الحدث الماضى المستوحى .

وهذا على عكس النصوص الشعرية التى تعتمد على المقاطع القصيرة
والمتوسطة المغلقة . نجد أن الإيقاع فيها يكون سريعاً نتيجة تعدد السكّنات
والوقفات فتؤدى إلى سرعة الأداء الصوتى . بحيث لا تجد الذات مرتكزاً صوتياً
طويلاً يؤدى إلى التأمل أو الاسترجاع أو المناجاة النفسية ، كما فى المقاطع
الطويلة والمتوسطة المفتوحة، ويتضح الإيقاع القصير فى الشطر الأول من البيت
التالى الذى يقول فيه الشاعر :

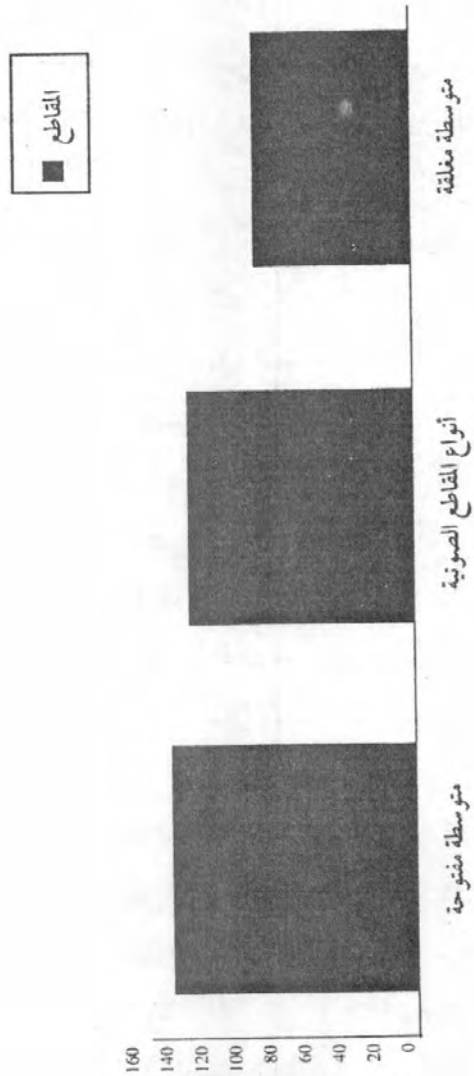
أو لأنى زعمت أن لديهم :. لى حقوقاً من قبل حق ابن هادى

إن قارئ النص يستطيع أن يدرك من الوهلة الأولى سرعة الأداء فى الشطر
الأول وبطنه نسبياً فى الثانى ، لأن الأول جميع مقاطعه قصيرة ومتوسطة مغلقة ما
عدا مقطعاً واحداً . بينما الشطر الثانى به أربعة مقاطع مفتوحة ، غير أن البيت
كله يشترك فى كثرة الوقفات والسكّنات الناتجة عن ارتكازه على المقاطع المتوسطة

المغلقة إلى حد كبير . وهذا بدوره يؤدي إلى سرعة الإيقاع نتيجة قصر المدة الزمنية المستغرقة في النطق ، إذ من طبيعة المقاطع القصيرة أنها لا تترك مجالاً متسعاً للتأمل والتفكير ، وإنما يتم تجاوزها بسرعة نتيجة قصر النفس ، وهذه السرعة تعبر عن التوترين ؛ الداخلى والخارجى اللذين تعيشهما الذات وتنعكس على مفرداتها . بينما المقاطع المتوسطة المفتوحة (CVV) والطويلة (CVVC) تحتاج إلى كمية هواء أكبر وإلى مدة زمنية أطول لأنها تترك مجالاً فسيحاً للتأمل والتعبير عن الآهات النفسية وإخراجها بما يتوافق مع الحالات الشعورية.

ونستطيع القول : إن زيادة المقاطع المتوسطة المفتوحة في كل القصيدة بحيث تحتل موضع الصدارة . وهذا قليل الحدوث في النصوص الشعرية . إنما يعبر عن اعتماد القصيدة كلها على تصوير الحالات الشعورية والآهات النفسية التي تعاني منها الذات . والشكل البياني رقم (١) يوضح مدى طغيان المقاطع المتوسطة المفتوحة على ما عداها من مقاطع أخرى .

شكل بياني (١)
المستويات الكمية للمقاطع الصوتية في : وما يزال إلا أنا وبلادي

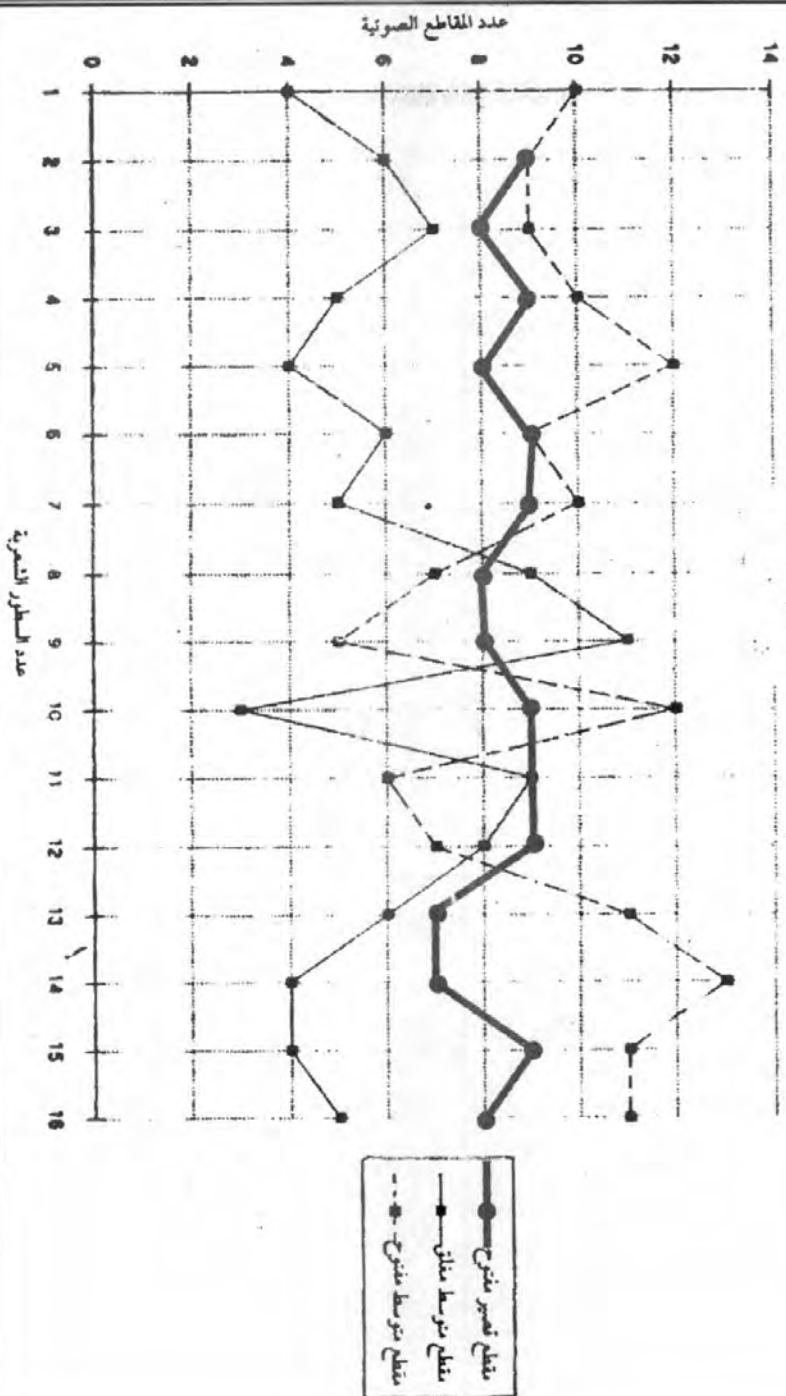


٦ . إن هذه المقاطع الصوتية تتتابع تتابعاً منتظماً طوال القصيدة ، حيث تأتي المقاطع المتوسطة المفتوحة فى قمة المسار الصوتى ، تتبعها المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة على المستوى الكمى ، وعلى المستوى الصياغى تتماس هذه المقاطع فى كثير من النقاط . ونقاط التماس هى نفسها النقاط التى تتساوى فيها هذه المقاطع مع بعضها البعض ، حيث تلتقى فى الخط البيانى عند نقطة واحدة كما فى البيت الشعرى الأول الذى تلتقى فيه المقاطع المتوسطة المفتوحة والقصيرة عند النقطة التصاعديّة رقم (١٠) كما هو موضح فى شكل (٢) . وهكذا فى بقية النقاط الموضحة فى الشكل البيانى الذى يعنى بتوضيح مسار المقاطع الصوتية فى قصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادى) . نجد أن المقاطع الصوتية المتساوية تتماس مع بعضها البعض عند نقاط التقاء المحورين ، الرأسى والأفقى .

٧ . تتشكل الهندسة الصوتية المنتظمة للنص الشعرى عند عبد الله البردونى من خلال تماثل صوت القافية فى كل القصيدة ، حيث يشكل الصوت الدال مرتكزاً محورياً للهندسة الصوتية فى القصيدة ، ويتضح ذلك من خلال النظر إلى الكتابة الصوتية للقصيدة ، حيث نجد أن جميع أبياتها تنتهى بمقطع متوسط مفتوح هو عبارة عن الصوت الدال وصوت المد بالكسر الذى يتبعه ، وهذا يجعل إيقاع الصوت يسير على وتيرة واحدة منتظماً دون خلل . الأمر الذى يجعل مؤشر الصوت الإيقاعى مستقيماً طوال القصيدة .

٨ . تماثلت المقاطع الصوتية فى نهاية الشطر الأول فى كل القصيدة بحيث انتهت جميعها بمقطع متوسط مفتوح ما عدا أربعة شطور شعرية منها انتهت بمقطع متوسط مغلق هى أرقام (٦ ، ٩ ، ١٣ ، ١٤) وهذا التماثل فى كل النص الشعرى يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص ، ويجعل إيقاع الصوت مستقيماً وذا مستوى صوتى واحد ، بل أن عدد هذه المقاطع يتماثل

شكل ياني (٨)
مسار المقاطع الصوتية في: وما يزال إلا أنا ويلادي



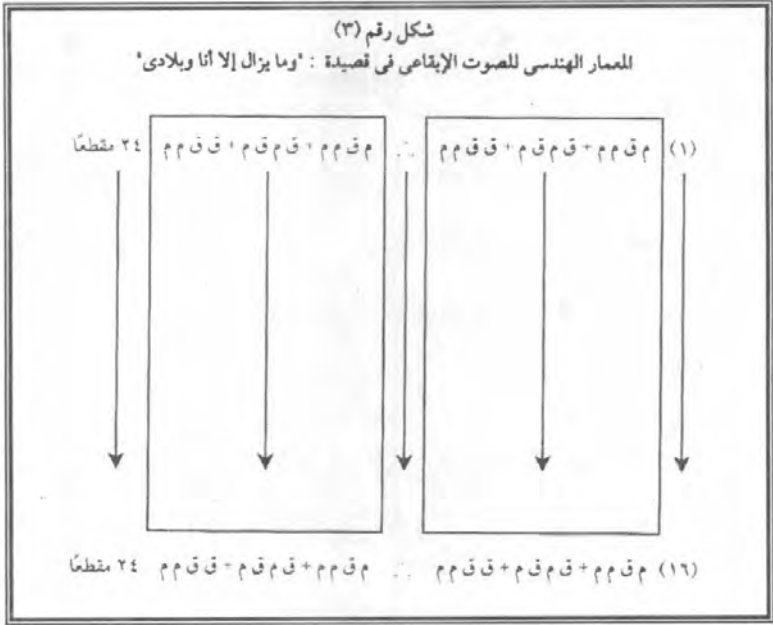
في التفعيلة الواحدة ، فنجد أن كل تفعيلة عروضية في القصيدة برغم اختلاف مستوياتها مابين فعلاتن ، متفعّلن ، مستفعّلن ، فاعلاتن إلا أن كلا منها يحوي أربعة مقاطع صوتية متتابعة تتابعا منتظما . الأمر الذي يجعل الإيقاع في كل القصيدة يسير في خط منتظم ومستقيم .

٩ إذا تم وضع الشطر الثاني أسفل الأول في كل النص على اعتبار أن الثاني ينطق صوتياً بعد الأول فإننا نجد أن المقاطع أرقام (٢ ، ٧ ، ١٠) في كل شطور القصيدة مقاطع قصيرة (CV) ، بينما نجد أن المقاطع أرقام (٨) ، (١١ ، ١٢) في كل شطور النص مقاطع متوسطة . وهذا يسهم بدور كبير في تشكيل الصوت الإيقاعي من ناحية ، وفي هندسة الصوت هندسة منتظمة ومستقيمة من ناحية ثانية .

وإذا رمزنا للمقطع القصير بالرمز (ق) والمتوسط بالرمز (م) يصبح تتابع الشكل الهندسي للصوت في أبيات النص الشعري السابق من البيت الأول إلى الأخير على النحو التالي :

(م ق م م . م ق م ق . ق ق م م) (م ق م م . ق م ق م . ق ق م م)

وهكذا يظل هذا التتابع الصوتي منتظماً ومتتابعاً ومستقيماً طوال النص ، وعندئذ يكون المعمار الصوتي . لو جاز لنا استخدام هذا التعبير . متوافقاً مع المعمار البنائي الشكلي للنص الشعري . وكلاهما يمثل الشكل الهندسي رقم (٣)



إن هذا الشكل الهندسى المستطيل يوضح طبيعة الشكل الهندسى لقصيدة "وما يزال إلا أنا وبلادى" حيث الأصوات تتتابع فى تشكيل هندسى مستقيم ومنظم ودقيق إلى حد الصرامة . وهذا التشكيل بدوره ينعكس على معانى النص فيكون الشاعر حريصاً إلى حد كبير على بلورة كل المعانى التى يبغى طرحها فى داخل هذا الإطار ، ولا تخرج عنه مما يؤدي فى بعض الأحيان إلى لجوء الشاعر إلى تشكيل صوتى يتوافق مع الهندسة الصوتية المنتظمة للنص ، لكنه قد لا يتوافق والحالات الشعورية أو الرؤية المطروحة فى النص مما يعد تزيفاً للوعى والشعور . لكن هذا لا ينفى جودة التشكيل الهندسى للصوت والنص إذا أحسن الشاعر مزج الرؤية بالأداة فى هذا الإطار المنظم والمستقيم .

١ . ٢ . الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة :

ويعنى بالهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة المسار التتابعى للأصوات الإيقاعية المقطعية التى تتغير من موضع لآخر ، نتيجة عدم تساوى السطور الشعرية من ناحية وعدم التزامها ببحر شعري واحد من ناحية ثانية ، وعدم التزامها بقافية موحدة من ناحية ثالثة ، وعدم تساوى عدد تفعيلاتها من ناحية رابعة . وتتضح هذه الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة فى قصيدة "الشعر الحر"

نقف عند نموذج من نماذج الشعر الحر للشاعر "بدر شاكر السياب" فى قصيدته "سناشيل ابنة الجلبى" وقد قمنا بالتحليل الطيفى لها وذلك من خلال صوت الشاعر نفسه (٢٠) .

ونقف عند نموذج للتحليل الطيفى فى القصيدة المعنية ، ونظراً لصعوبة وضع كل صور الحزم الصوتية للقصيدة فى متن الدراسة رأينا أن نكتفى بعرض بعض نماذج من الحزم الصوتية لكل منها ثم ننتقل لرصد الكتابة الصوتية لها من خلال حزمها الصوتية .

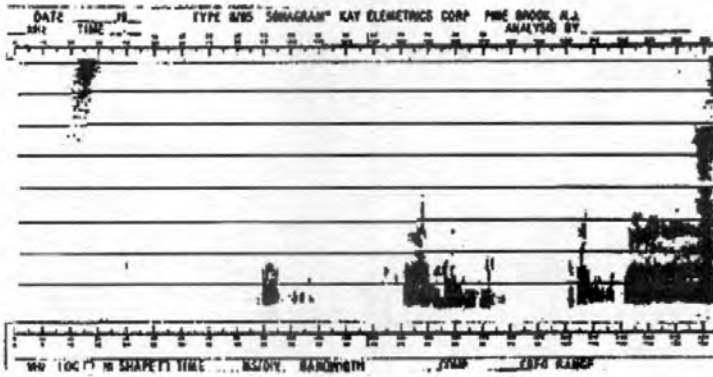
يقول السياب فى قصيدته "سناشيل ابنة الجلبى"

"وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم"

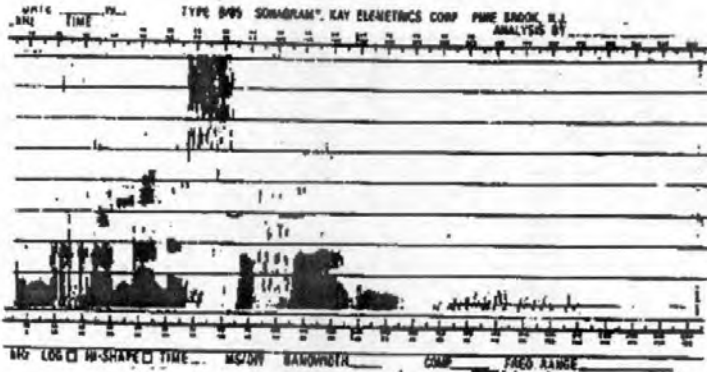
والتحليل الطيفى الصوتى للسطر الثانى . على سبيل المثال . يتضح فى الحزم الصوتية المبينة فى الشكلين الطيفيين رقمي (٤ ، ٦) بصوت الشاعر ، (٥ ، ٧) بصوت الباحث .

ففى الشكلين الطيفيين رقم (٤ ، ٥) تتابع الحزم الصوتية لعبارة "من خلل السحاب" على النحو التالى (م - ن / خ - ل / ل - س / س - ح - ا / ب -) فنجد صوت الميم ثم الكسرة القصيرة ثم النون ثم الخاء ثم الفتحة القصيرة ثم اللام ثم الفتحة القصيرة ثم اللام ثم الكسرة القصيرة ثم السين المكررة ثم الكسرة القصيرة ثم الحاء ثم الفتح الطويلة ثم الباء ثم الكسرة القصيرة .

شكل طيفي رقم (4)
من خلل السحاب (بصوت الشاعر)

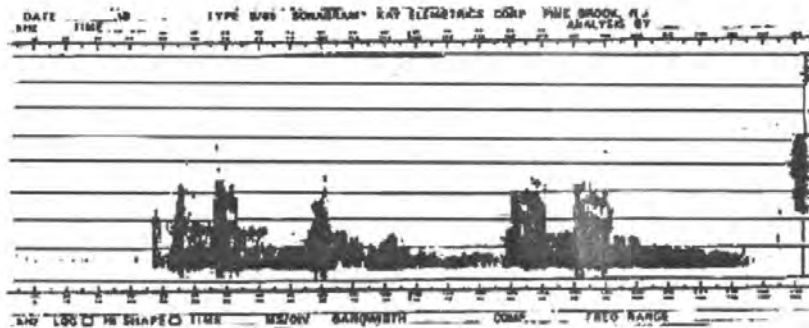


شكل طيفي رقم (5)
من خلل السحاب (بصوت الباحث)

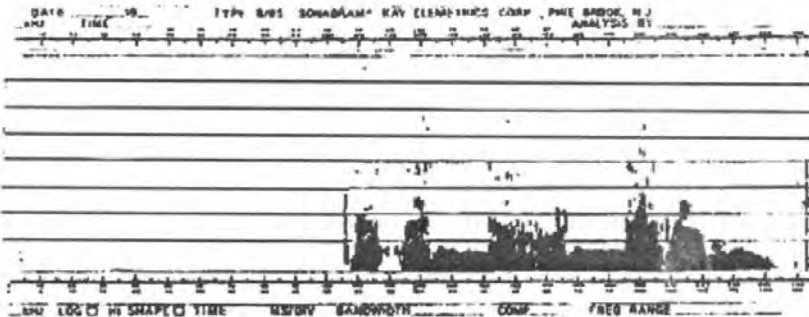


وفى الشكلين الطيفيين رقم (٦ ، ٧) تتتابع الحزم الصوتية لعبارة "كأنه النغم" على النحو التالى (ك - ء - ن / ن - هـ - ن / ن - غ - م -) فنجد صوت الكاف يعقبه صوت الفتحة القصيرة فالهمزة وهى حزمة صوتية هوائية ثم النون وهكذا حتى صوت الضمة القصيرة . ومن ثم تتابع الحزم الصوتية للقصيدة على هذا النحو .

شكل طيفي رقم (٦)
كأنه النغم (بصوت الشاعر)



شكل طيفي رقم (٧)
كأنه النغم (بصوت الباحث)



ومن ثم نستطيع القول إن الكتابة الصوتية المستنبطة من الحزم الصوتية بصوت الشاعر بدر شاكر السياب لقصيدته "شناشيل ابنة الجلبى": جاءت على النحو التالي:

الكتابة الصوتية لقصيدة "شناشيل ابنة الجلبى"

١ - واذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

ق - ر	ع - ل	ت - ا	ش -	م - ن	ر -	ك -	ع - ذ	و -
qar	il	ta:	i	min	ru	ku	a	wa
ص ح ص	ص ح ص	ح ح ح	ح	ص ح ص	ح	ح	ص ح ص	ح
CVC	CVC	CVV	CV	CVC	CV	CV	CVC	CV
مفاعيلن				مفاعلتن				

ر -	ن - و	ه - ن	ف - ي	ح -	ض - ا	ن - ض	ت - ن	ي -
ru	nu:	hin	fi:	hi	da:	nad	tin	ja
ح	ح ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ح
CV	CVV	CVC	CVV	CV	CVC	CVC	CVC	CV
مفاعيلن				مفاعيلن				

٢- من خلل السحاب كأنه النغم

م - ن	خ -	ل -	ل - س	س -	ح - ا	ب -	ك -	ع - ن
men	xa	la	lis	si	ha:	bi	ka	?an
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
CVC	CV	CV	CVC	CV	CVV	CV	CV	CVC
مفاعلتن					مفاعلتن			

ن -	ه - ن	ن -	غ -	م - و
na	hun	na	a	mu:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
CV	CVC	CV	CV	CVV
مفاعلتن				

٣- تسرب من ثقب المعزف - ارتعشت له الظلم

ت -	س - ر	ر -	ب -	م - ن	ث -	ق - و	ب - ل	م - ع
ta	sar	ra	ba	min	θu	qu:	bil	maʕ
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cvc
مفاعلتن				مفاعلتن				

ز -	ف - ر	ت -	ع -	ش - ت	ل -	ه - ظ	ظ -	ل -	م - و
Za	Fir	Ta	ʔa	At	La	Hu	U	La	mu:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	Cv	cv	Cvv
مفاعلتن					مفاعلتن				

٤- وقد غنى - صباحا قبل ... فيم أعد؟ طفلاً كنت أبتسم

و -	ق - د	غ - ن	ن - ا	ص -	ب - ا	ح - ن	ق - ب	ل -
wa	qad	an	na:	sa	ba:	han	qab	la
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ح ح ص	ح ص	ح ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvv	cvc	cvc	cv
مفاعيلن					مفاعيلن			

ف - ي	م -	ع - د	د -	ط - ف	ل - ن	ك - ن	ت -
Fi:	Ma	?a	Du	Tif	Lan	Kun	Tu
ص ح ح	ح ص	ص ح ص	ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cv
مفاعلتن					مفاعيلن		

م - و	س -	ت -	ب - ع
Mu	Si	Ta	?ab
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cv	cv	cvc
مفاعلتين			

٥- لليلي أو نهاري أنقلت أغصانه النشوى عيون الحور

ل -	ل - ي	ل - ي	ع - و	ن -	ه - ا	ر - ي	ع - ث	ق -
Li	Laj	Li:	Aw	Ni	Ha:	Ri:	?aθ	Qa
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح
cv	cvc	cvv	cvc	cv	cvv	cvv	cvc	cv
مفاعيلن					مفاعيلن			

ل - ت	ع - غ	ص - ا	ن -	ه - ن	ن - ش	و - ا	ع -	ي - و
Lat	?a	Sa:	Na	Hun	Na	Wa:	?u	Ju:
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cvc	cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvv
مفاعيلن			مفاعيلن				مفاعيلن	

ح - و ر	ن - ل
hur	Nul
ص ح ص	ص ح ص
cvc	Cvc

٦- وكنا جدنا الهدار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب

ر -	د - ا	ه - د	ن - ل	د -	ج - د	ن - ا	ك - ن	و -
Ra	Da:	Had	Nal	Du	Jad	Na:	Kun	Wa
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح
cv	Cvv	Cvc	Cvc	Cv	Cvc	Cvv	Cvc	Cv
مفاعيلن					مفاعيلن			

ظ -	ف - ي	ن - ي	غ - ن	ي -	ء - و	ك -	ح -	ي - ض
I	Fi:	Ni:	An	Ju	?aw	Ku	Ha	Jad
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص
cv	Cvv	Cvv	Cvc	cv	Cvc	cv	cv	Cvc
مفاعيلن					مفاعيلن			

ل - ا	ل - ل	ج - و	س -	ق - ل	ق -	ص -	ب - ي
La:	Lil	Djaw	Sa	Qil	Qa	Sa	Bi
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvv	Cvc	Cvc	cv	Cvc	cv	cv	cvv
مفاعيلن				مفاعلتن			

٧- وفلاحيه ينتظرون : "غيثك يا إله" وإخوانى فى غابة اللعب

و -	ف - ل	ل - ا	ح - ي	ه -	ي - ن	ت -	ظ -	ر - و
Wa	Fal	La:	Hi:	Hi	Jan	Ta	I	Ru:
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	Cvc	Cvv	Cvv	cv	Cvc	cv	cv	cvv
مفاعيلن				مفاعلتن				

ن -	غ - ي	ث -	ك -	ي - ا	ء -	ل - ا	ه -	و -
Na	Ag	θa	Ka	Ja:	?i	La:	Hu	wa
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	Cvc	cv	cv	Cvv	cv	Cvv	cv	cv
مفاعلتن				مفاعلتن				

ب - ي	ع -	ل -	ت - ل	ب -	غ - ا	ف - ي	ت - ي	و -	خ -
Bi:	ʔa	La	Til	Ba	A:	Fi:	Ti:	Wa	ʔix
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cv	Cv	Cvc	Cv	Cvv	Cvv	Cvv	Cv	Cvc
مفاعلتن					مفاعيلن				

٨- يصيدون الأرتاب والفراش ، و(أحمد) الناطور

و - ل	ب -	ن -	ر - ا	ع -	ن - ل	د - و	ص - ي	ي -
Wal	Ba	Ni	Ra:	ʔa	Nal	Du:	Si:	Ja
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح
Cvc	Cv	Cv	Cvv	Cv	Cvc	Cvv	Cvv	Cv
مفاعلتن					مفاعيلن			

ط - و ر	ن - ا	د - ن	م -	ع - ح	و -	ش -	ر - ا	ف -
Tu:r	Na:	Dan	Ma	ʔah	Wa	A	Ra:	Fa
ص ح ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
Cvvc	Cvv	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvv	Cv
مفاعيلن				مفاعلتن				

٩- نحدق فى ظلال الجوسق السمراء فى النهر

ن -	ح - د	د -	ق -	ف - ي	ظ -	ل - ا	ل - ل	ج - و
Nu	Had	Di	Qu	Fi:	I	La:	Lil	Jaw
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص
Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvv	Cv	Cvv	Cvc	Cvc
مفاعلتن					مفاعيلن			

س -	ق - س	س - م	ر - ا	ء -	ف - ن	ن - هـ	ر - ي
Sa	Qis	Sam	Ra:	?i	Fin	Nah	Ri:
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
Cv	Cvc	Cvc	Cvv	Cv	Cvc	Cvc	Cvv
مفاعيلن					مفاعيلن		

١٠- ونرفع للسحاب عيوننا : سيسيل بالقطر

و -	ن - ر	ف -	ع -	ل - س	س -	ح - ا	ب -	ع -
Wa	Nar	Fa	?u	Lis	Sa	Ha:	Bi	?u
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvv	Cv	Cv
مفاعلتن					مفاعيلن			

ق - ط	ب - ل	ل -	س - ي	ي -	س -	ن - ا	ن -	ع - و
Qat	Bil	Lu	Si:	Ja	Sa	Na:	Na	Ju:
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح
Cvc	Cvc	Cv	Cvv	Cv	Cv	Cvv	Cv	Cvv
مفاعيلن			مفاعلتن					

ر - ي
Ri:
ص ح ح
Cvv

١١- وأرعدت السماء قرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف

ف -	ء -	م - ا	س -	ت - س	د -	ع -	ر - ء	و -
Fa	?u	Ma:	Sa	Tes	Da	?a	?ar	Wa
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
Cv	Cv	Cvv	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv
مفاعلتن				مفاعلتن				

ع -	ت -	و - ر	ر -	ن - هـ	ع - ن	ق - ا	ن -	ر - ن
ʔa	Ta	War	Ri	Nah	ʔun	Qa:	Na	Ran
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	Cvc	Cvv	Cv	Cvc
مفاعلتن				مفاعيلن				

ف - ي	ع -	س -	ر - س	ذ -	ش - ت
Fi:	ʔa	Sa	Ras	U	At
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
Cvv	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cv
مفاعلتن					

١٢- وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر، ثم تنطفئ

ب - ر	ض - ل	و - م	ن -	هـ - ن	ل -	ع -	ء - ش	و -
Bar	Dal	Wam	Na	Hun	La	ʔa	ʔa	Wa
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
Cvc	Cvc	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv
مفاعيلن				مفاعلتن				

ق -	ع - ز	ر -	ق -	ث - م	م -	ع - خ	ض -	ر -
Qi	?az	Ra	Qa	θum	Ma	?ax	Da	Ra
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv
مفاعلتن					مفاعلتن			

ث - م	م -	ت - ن	ط -	ف -	ع - و
θum	Ma	Tan	Ta	Fi	?u:
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvv
مفاعلتن					

١٣- وفتحت السماء لغيثها المdrار باباً بعد باب

و -	ف - ت	ت -	ح -	ت - س	س -	م - ا	ع -	ل -
Wa	Fat	Ta	Ha	Tis	Sa	Ma:	?u	Li
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv	cvv	Cv	Cv
مفاعلتن					مفاعلتن			

ب - ع	ب - ن	ب - ا	ر -	ر - ا	م - د	ه - ل	ث -	غ - ي
Ba?	Ban	Ba:	Ri	Ra:	Med	Hal	θi	Aj
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
Cvc	Cvc	cvv	Cv	cvv	Cvc	Cvc	Cv	Cvc
مفاعيلن				مفاعيلن				

ب - ن	ب - ا	د -
Bin	Ba:	Da
ص ح ص	ص ح ح	ص ح
Cvc	cvv	Cv
مفاعيلن		

١٤ - عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئ

ع - ا	د -	م - ن	ه - ن	ن - ه	ر -	ي - ض	ح -	ك -
?a:	Da	Min	Hun	Nah	Ru	Jad	Ha	Qu
ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cvv	Cv	Cvc	Cvc	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv
مفاعيلن				مفاعيلن				

و - ء	ل -	ت -	م - م	و -	و - هـ
?u:	Li	Ta	Mum	Wa	Wah
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvv	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc
مفاعلتن					

١٥ - تكلله الفقاتع ، عاد أخضر ، عاد أسمر ، غصن بالأنغام واللهف

ع -	ء -	ق - ا	ف -	هـ - ل	ل -	ل -	ك - ل	ت -
?u	?i	Qa:	Fa	Hul	Lu	Li	Kal	Tu
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
Cv	Cv	cvv	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv
مفاعلتن				مفاعلتن				

م -	ء - س	د -	ع - ا	ر -	ض -	ء - خ	د -	ع - ا
ma	?as	Da	?a:	Ra	Da	?ax	Da	?a:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
Cv	Cvc	Cv	cvv	Cv	Cv	Cvc	Cv	cvv
مفاعلتن			مفاعلتن					

ر -	غ - ص	ص -	ب - ل	ء - ن	غ - ا	م -	و - ل	ل -
ra	Aʔ	Sa	Bil	?an	A:	Mi	Wal	La
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
Cv	Cvc	Cv	Cvc	Cvc	Cvv	Cv	Cvc	Cv
مفاعيل					+	مفاعلتين		

هـ -	ف - ي
ha	Fi:
ص ح	ص ح ح
Cv	Cvv

١٦- وتحت النخل حيث نظل نَمَطِرُ كلُّ ما سَعَفَةٌ

و -	ت - ح	ت - ن	ن - خ	ل -	ح - ي	ث -	ت -	ظ - ل
Wa	Tah	Tan	Nax	Li	Haj	θu	Ta	θl
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص
Cv	Cvc	Cvc	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc
مفاعيلن					مفاعلتين			

ل - هـ	ت - م	ط - ر	ك - ل	ل - ل	م - ا	س - ع	ف - هـ
Lu	Tum	Ti	Ru	Kul	Lu	Sa?	Fah
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص
Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cvv	Cvc	Cvc
مفاعلتن				مفاعيلن			

١٧- تراقصت الفقائع وهي تُفَجِّرُ - إنه الرطبُ

ت - ا	ر - ا	ق - ا	ص - ا	ت - ل	ف - ا	ق - ا	ع - ا
Ta	Ra:	Qa	Sa	Til	Fa	Qa:	?u
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
Cv	Cvv	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvv	Cv
مفاعلتن				مفاعيلن			

و - هـ	ي - ا	ت - ف	ج - ا	ر - ا	ع - ا	ن - ا	هـ - ر	ر - ا
Wah	Ja	Tuf	Dja	Ru	?in	Na	Hur	Ru
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح
Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	Cv
مفاعلتن				مفاعيلن +				

ط :	ب : و
Ta	Bu:
ص ح ح	ص خ ح
Cv	cvv

١٨. تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

ت :	س : ا	ق :	ط :	ف ي :	ي :	د ل :	ع : ذ	ر :
Ta	Sa:	Qa	Ta	Fi:	Ja	Dil	'a	Ra:
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح
Cv	cvv	Cv	Cv	cvv	Cv	Cvc	Cvv	cvv
مفاعلتين					مفاعيلين			

ع :	و : ه	ي :	ت :	ه : ز	ز :	ف ي :	ل : ه	ف : ه
'i	Wah	Ja	Ta	Huz	Zu	Fi:	Lah	f@h
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص
Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv	cvv	Cvc	Cvc
مفاعلتين					مفاعيلين			

١٩- بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب)

ب -	ج - ذ	ع - ن	ن - غ	ل -	ت - ل	ف - ر	ع - ا	ء -
Bi	Dji	?in	Nax	La	Til	Far	?a:	?i
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
Cv	Cvc	Cvc	Cvc	Cv	Cvc	Cvc	cvv	Cv
مفاعيلن					+	مفاعيلن		

ت - ا	ج -	و -	ل - ي	د -	ك - ل	ء - ن	و - ا	ر -
Ta:	Dju	wa	Li:	di	kil	?an	wa	ru
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
Cvv	Cv	Cv	Cvv	Cv	Cvc	Cvc	cvv	Cv
مفاعلتن					+	مفاعيلن		

ل - ذ	ذ -	ه -	ب - و
La	A	Ha	bu:
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
Cvc	Cv	cv	cvv
مفاعلتن			

٢٠- سيصلب منه حُب الآخرين ، سيبرؤ الأعمى

س : Sa ص ح Cv	ى : ص Jus ص ح ص Cvc	ل : La ص ح Cv	ب : Bu ص ح Cv	م : ن Min ص ح ص Cvc	ه : Bu ص ح Cv	ح : ب Hub ص ح ص Cvc	ب : ل Bul ص ح ص Cvc	ا : ?a: ص ح ح cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				

خ : xa ص ح Cv	ر : ي Ri: ص ح ح Cvv	ن : na ص ح Cv	س : sa ص ح Cv	ي : ب jub ص ح ص Cvc	ر : ri ص ح Cv	ا : ?ul ص ح ص Cvc	ع : ?a? ص ح ص Cvc	م : Ma: ص ح ح cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				

٢١- ويبعث من قرار الموت قبرا هذه التعب

و : wa ص ح Cv	ى : ب Jab ص ح ص Cvc	ع : ?a ص ح Cv	ث : θu ص ح Cv	م : ن Min ص ح ص Cvc	ق : Qa ص ح Cv	ر : ا Ra: ص ح ح cvv	ر : ل Ril ص ح ص Cvc	م : و Maw ص ح ص Cvc
مفاعلتن				مفاعيلن				

ت : Ti	ق : ب Qab	ر : ن Ran	ه : د Had	د : Da	ه : ت Hut	ت : Ta	ع : ?a	ب : و Bu:
ص ح Cv	ص ح ص Cvc	ص ح ص Cvc	ص ح ص Cvc	ص ح Cv	ص ح ص Cvc	ص ح Cv	ص ح Cv	ص ح ح cvv
مفاعيلن					مفاعلتن			

٢٢- من السفر الطويل إلى ظلام الموت ، يكسو عظمه اللحم

م : Mi	ن : س Nas	س : Sa	ف : Fa	ر : ط Rit	ط : Ta	و : ي Wi:	ل : Li	ع : ?i
ص ح Cv	ص ح ص Cvc	ص ح Cv	ص ح Cv	ص ح ص Cvc	ص ح Cv	ص ح ح cvv	ص ح Cv	ص ح Cv
مفاعلتن					مفاعلتن			

ل : ا La:	ظ : θ a	ل : ا La:	م : ل Mil	م : و Maw	ت : Ti	ي : ك Jak	س : و Su:	ع : ظ ?a
ص ح ح cvv	ص ح Cv	ص ح ح cvv	ص ح ص Cvc	ص ح ص Cvc	ص ح Cv	ص ح ص Cvc	ص ح ح cvv	ص ح Cv
مفاعيلن					مفاعيلن			

م : ا	ل : ح	ه : ل	م :
Ma:	lah	Hul	Ma
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvv	Cvc	Cvc	Cv
مفاعيلن			

٢٣- ويوقد قلبه الثلجى فهو بحبه بشب

ج : ي	ث : ل	ه : ث	ب :	ق : ل	د :	ق : ي	ي : و	و :
Ji:	θ al	Hu θ	Ba	Qal	Du	Qi	Ju:	Wa
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvv	Cvc	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	cvv	Cv
مفاعيلن				مفاعلتن				

ب : و	ث :	ي :	ه : ي	ب :	ح : ب	ب :	و :	ف : ه	ي :
Bu:	θ i	Ja	Hi:	Bi	Hub	Bi	Wa	Fah	Ja
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
Cvv	Cv	Cv	cvv	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv
مفاعلتن				مفاعلتن					

٢٤- وأبرقت السماء .. فلاح ، حيث تعرج النهر

ل : لا	ف : فا	ع : عا	م : ما	س : سا	ت : تا	ق : قا	ر : را	ع : عا	و : وا
La:	fa	?u	Mi:	sa	Tis	qa	ra	?ab	Wa .
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	Cv	Cv	cvv	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv
مفاعلتن					مفاعلتن				

ر : رو	ه : ها	ن : نا	ج : جان	ر : را	ع : عا	ت : تا	ث : ثا	ح : حا	ح : حا
Ru:	Ha	na	Djan	Ra	?ar	Ta	θ_u	Haj	Ha
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv
مفاعلتن					+	مفاعلتن			

٢٥- وظائف مغلقة من دون أسّ يُلثم الماء

و -	ط - ا	ف -	م -	ع - ل	ل -	ق - ن	م - ن	د - و
Wa	Ta:	Fa	Mu	?al	La	Qan	Min	Du:
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
Cv	cvv	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	Cvc	cvv
مفاعلتين					مفاعيلين			

ن -	ع - س	س - ن	ي - ل	ث -	م - ل	م - ا	ا - ع
Ni	?us	Sin	Jal	θa	Mul	Ma:	?a:
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح
Cv	Cvc	Cvc	Cvc	Cv	Cvc	cvv	cvv
مفاعيلين					مفاعيلين		

٢٦- شناسيل ابنة الجلبى نور حوله الزهر

ش -	ن - ا	ش - ي	ل - ب	ن -	ت - ل	ج -	ل -	ب - ي
A	Nai	I:	Lub	Na	Tal	Ja	La	Bi:
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	Cvc	cvv	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	cvv
مفاعيلين					مفاعلتين			

ي : ج	ن : و	و : ر	ح : و	ل : ل	ه : و	ز : ه	ر : و
Ji	Naw	Wa	Ra	Haw	La	Zah	Ru:
ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	Cvc	cv	cv	Cvc	cv	Cvc	cvv
مفاعلتن				مفاعيلن			

٢٧ - (عقود ندى من اللبلاّب تسطع منه بيضاء)

ع : ع	ق : و	د : د	ن : ن	د : ن	م : م	ن : ل	ل : ب	ل : ا
?u	Qu:	Du	Na	Dan	Mi	Nal	Lab	La:
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	cvv	cv	cv	Cvc	cv	Cvc	Cvc	cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				

ب : ب	ت : س	ط : ط	ع : ع	م : ن	ه : ه	ب : ي	ض : ا	ع : ا
Bi	Tas	Ta	?u	Min	Hu	Bij	Dai	?a:
ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	Cvc	cv	cv	Cvc	cv	Cvc	Cvc	cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				

٢٨- وآسِيَةُ الْجَمِيلَةُ كَحَلِّ الْأَحْدَاقِ مِنْهَا الْوَجْدُ وَالسَّهْرُ

ت : Tu ص ح cv	ل : La ص ح cv	م ي : Mi: ص ح ح cvv	ج : Dja ص ح Cv	ت ل : Tul ص ح ص Cvc	ي : Ja ص ح cv	س : Si ص ح cv	ا : ?a: ص ح ح cvv	و : Wa ص ح cv
مفاعلتن				مفاعلتن				

و ج : Waj ص ح ص Cvc	ه ل : Bal ص ح ص Cvc	م ي ن : Min ص ح ص Cvc	ق : Qa ص ح cv	د ا : Da: ص ح cvv	ا ه : ?ah ص ح Cvc	ل ل : Lal ص ح ص Cvc	ح : Ha ص ح cv	ك ح : Kah ص ح ص Cvc
مفاعيلن				مفاعيلن				

ر و : Ru: ص ح ح cvv	ه : Ha ص ح Cv	س : Sa ص ح Cv	و س : Was ص ح ص cvc	د : Du ص ح Cv
مفاعلتن				

٢٩- يا مطراً يا حلبي

ي - ا	م -	ط -	ر - ن	ي - ا	ح -	ل -	ب - ي
Ja:	Ma	Ta	Ran	Ja:	Ha	La	Bi:
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvv	Cv	Cv	cvc	cvv	Cv	Cv	cvv
مُتَفَعِّلُن				مُتَفَعِّلُن			

٣٠- عِبر بنات الجلبى

ع - ب	ب - ر	ب -	ن - ا	ت - ل	ج -	ل -	ب - ي
?ab	Bir	Ba	Na:	Til	Ja	La	Bi:
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvc	cvc	Cv	cvv	cvc	Cv	Cv	cvv
مُسْتَفْعِلُن				مُتَفَعِّلُن			

٣١- يا مطراً يا شاشا

ي - ا	م -	ط -	ر - ن	ي - ا	ش - ا	ش - ا
Ja:	Ma	Ta	Ran	Ja:	A:	A:
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح
cvv	Cv	Cv	cvc	cvv	cvv	cvv
مُتَفَعِّلُن				مُسْتَفْعِلُن		

٣٢- عيّر بنات الباشا

ع:ب	ب:ر	ب:ا	ن:ا	ت:ل	ب:ا	ش:ا
?ab	Bir	Ba	Na:	Til	Ba:	A:
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح
Cvc	cvc	Cv	cvv	cvc	cvv	cvv
مستفعلن			مستفعل			

٣٣- يا مطراً من ذهب

ي:ا	م:	ط:	ر:ن	م:ن	ذ:	ه:	ب:ي
Ja:	Ma	Ta	Ran	Min	A	Ha	Bi:
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvv	Cv	Cv	cvc	cvc	Cv	Cv	cvv
مُتَفَعِّلُنْ				مُتَفَعِّلُنْ			

٣٤- تَقَطَّعَتِ الدُّرُوبُ ، مَقْصُ هَذَا الْهَاطِلِ الْمَدْرَارِ

ت:	ق:ط	ط:	ع:	ت:د	د:	ر:و	ب:	م:
Ta	Qat	Ta	?a	Tid	Du	Ru:	Bu	Ma
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
Cv	cvc	Cv	Cv	cvc	Cv	cvv	Cv	Cv
مفاعِلَتُنْ				مفاعِلَتُنْ				

ر - ا	م - د	ل - ل	ط -	ه - ا	ن - ل	ه - ا	ص -	ق - ص
Ra:	Mid	Lil	Ti	Ha:	Al	Ha:	Su	Qas
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cvc	cvc	Cv	cvv	Cvc	cvv	Cv	cvc
مفاعيلن				مفاعيلن				

ر -
Ri
ص ح
cv

٣٥ - قَطَّعْهَا وَوَارَاهَا

ه - ا	ر - ا	و - ا	و -	ه - ا	ع -	ط -	ق - ط
Ha:	Ra:	Wa:	Wa	Ha:	ʔa	Ta	Qat
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvv	cvv	cvv	cv	cvv	Cv	Cv	cvc
مفاعيلن				مفاعيلن			

٣٦- وطوّقت المعابر من جذوع النخل في الأمطار

و : Wa	ط : و Taw	و : Wa	ق : Qa	ت : ل Til	م : Ma	ع : ا ʔa:	ب : Bi	ر : Ru
ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvc	Cv	Cv	cvc	Cv	cvv	Cv	Cv
مفاعلتين				مفاعلتين				

م : ن Min	ج : Dju	ذ : و U:	ع : ن ʔin	ن : خ Xan	ل : Li	ف : ل Fil	م : ع ʔam	ط : ا ر Ta:r
ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح ص
CVC	CV	CVV	CVC	CVC	CV	CVC	CVC	CVVC
مفاعيلن				مفاعيلن				

٣٧- كغرقي من سفينة سنديباد ، كقصه خضراء أرجأها وخلصها

ك : Ka	غ : ر Ar	ق : ا Qa:	م : ن Min	س : Sa	ف : ي Fi:	ن : Na	ت : Ti	س : ن Sin
ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
CV	CVC	CVV	CVC	CV	CVV	CV	CV	CVC
مفاعيلن				مفاعلتين				

د -	ب - ا	د -	ك -	ق - ص	ص -	ت - ن	خ - ض	ر - ا
Du	Ba:	Da	Ka	Qis	Sa	Tin	Xad	Ra:
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
CV	CVV	CV	CV	CVC	CV	CVC	CVC	CVV
مفاعلتن					مفاعيلن			

ع -	ع - ر	ج -	ع -	ه - ا	و -	خ - ل	ل - ا	ه - ا
?a	?ar	Dja	?a	Ha:	Wa	Xal	La:	Ha:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح
CV	CVC	CV	CV	CVV	CV	CVC	CVV	CVV
مفاعلتن					مفاعيلن			

٣٨- إلى الغد (أحمد) الناطور وهو يدير في الغرفة

ع -	ل - ل	غ -	د -	ع - ح	م -	د - ن	ن - ا	ط - و
?i	Lal	A	Di	?ah	Mi	Dun	Na:	Tu:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح
CV	Cvc	CV	CV	CVC	CV	CVC	CVV	CVV
مفاعلتن					مفاعيلن			

رُ : Ru ص ح	وَه : Wah ص ح ص	وَ : Wa ص ح	يُ : Ju ص ح	دِي : Di: ص ح ح	رُ : Ru ص ح	فِيل : Fil ص ح ص	غُر : Ur ص ح ص	فَاه : fah ص ح ص
CV	CVC	CV	CV	CVV	CV	CVC	CVC	CVC
مفاعلتن					مفاعِلن			

٣٩- كُووسَ الشَّاي ، يلمس بِنَدَقِيَّتَه ويسغَلُ ثم يعبُرُ طَرَفَه الشَّرَفَه

كُ : Qu ص ح	عَو : ?u:a ص ح ح	سَش : SA ص ح ص	شَا : A: ص ح ح	يِي : JI ص ح	يِل : Jal ص ح ص	مَ : Ma ص ح	سُ : Su ص ح	بُن : Bun ص ح ص
CV	CVV	CVC	CVV	CV	CVC	CV	CV	CVC
مفاعِلن					مفاعلتن			

دُ : Du ص ح	قِي : Qi: ص ح ح	يَ : Ja ص ح	تَ : Ta ص ح	هُو : Hu: ص ح ح	وَ : Wa ص ح	يَس : Jas ص ح ص	عُ : ?u ص ح	لُ : Lu ص ح
CV	CVV	CV	CV	CVV	CV	CVC	CV	CV
مفاعلتن					مفاعِلن			

ث : م	م :	ي : ع	ب :	ر :	ط : ر	ف :	هـ : ش	ش : ر	ف : هـ
θ um	Ma	Jaʕ	Bu	Ru	Tar	Fu	Hu	Ur	Fah
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص
Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	cvc	Cvc
مفاعلتن					مفاعيلن				

٤٠ . ويخترق الظلام

و :	ي : خ	ت :	ر :	ق : ظ	ظ :	ل : ا	م :
Wa	Jax	Ta	Ri	Qi	A	La:	ma
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv	cvv	Cv
مفاعلتن				مفاعيلن			

٤١ - وصاح يا جدّى "أخى الرثار

و :	ص : ا	ح :	ي : ا	ج : د	د : ي	ع :	خ : ث	ث : ر
Wa	Sa:	Ha	Ja:	Djad	Di:	?a	xi θ	θ ar
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
Cv	cvv	Cv	cvv	Cvc	cvv	Cv	Cvc	Cvc
مفاعيلن					مفاعيلن			

ث : ا ر
θ A:r
ص ح ح ص
CVVC

٤٢ - أتمكث في ظلام الجوسق المبطل ننتظر ؟

ج : و	م : ج	ل : ا	ظ :	ف ي :	ث :	ك :	ن : م	ء :
Jaw	Mil	La:	A	Fi:	θ a	Ku	Nam	?a
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح
cvc	Cvc	Cvv	Cv	Cvv	Cv	Cv	Cv	Cv
مفاعيلن				مفاعلتن				

ر : و	ظ :	ت :	ن : ن	ل :	ت : ل	م : ب	ق : ل	س :
Ru:	I	Ta	Nan	Li	Tal	Mab	Qil	Sa
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
Cvv	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	Cvc	Cvc	Cv
مفاعيلن				مفاعيلن				

٤٣ - متى يتوقف المطر ؟

ط :	م :	ف ! ل	ق :	و : ق	ت :	ي :	ت : ا	م :
ta	ma	Fal	qa	Waq	ta	ja	Ta:	ma
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvv	Cv
مفاعلتن				مفاعلتن				

ر : و
Ru:
ص ح ح
cvv

٤٤ - وأرعدت السماء ، فطار منها ثمة انفجرا

ف :	ع :	م : ا	س :	ت : س	د :	ع :	ع : ر	و :
fa	?u	Ma:	Sa	Tis	Da	?a	?ar	Wa
ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
Cv	Cv	cvv	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc	Cv
مفاعلتن				مفاعلتن				

ج -	ف -	ت - ن	م -	ث - م	هـ - ا	م - ن	ر -	ط - ا
Ja	Fa	Tan	Ma	θum	Ha:	Min	Ra	Ta:
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح
Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	cvv	Cvc	Cv	cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				

ر - ا
Ra:
ص ح ح
cvv

٤٥ - شناسيل ابنة الجلبى

ي -	ب - ي	ل -	ج -	ت - ل	ن -	ل - ب	ش - ي	ن - ا	ش -
Ji	Bi:	La	Ja	Tal	Na	Lub	I:	Na:	A
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح
cv	cvv	Cv	Cv	Cvc	Cv	Cvc	cvv	cvv	Cv
	مفاعلتن					مفاعيلن			

٤٦- ثم تلوح في الأفق

ق : ي	ع : ف	ف : ل	ح :	ل : و	ت :	م :	ث : م
Qi:	?ur	Fil	Hu	Lu:	Ta	Ma	θum
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص
cvv	Cvc	Cvc	cv	cvv	cv	cv	Cvc
مفاعيلن				مفاعلتن			

٤٧- ذرى قوس السحاب . وحيث كان يسارق النظرا

ح : ي	و :	ب : ي	ح : ا	س : ا	س : س	ق : و	ر : ا	ذ :
Haj	Wa	Bi	Ha:	Sa	Sis	Qaw	Ra:	U
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح
Cvc	cv	cv	cvv	cv	Cvc	Cvc	cvv	cv
مفاعلتن				مفاعيلن				

ظ :	ن :	ق : ن	ر : ي	س : ا	ي :	ن :	ك : ا	ث :
A	Na	Qun	Ri	Sa:	Ju	Na	Ka:	θu
ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cv	Cvc	cv	cvv	cv	cv	cvv	cv
مفاعلتن				مفاعيلن				

ر : ا
Ra:
ص ح ح
Cvv

٤٨ - شناسيلُ الجميلة لا تصيب العينُ إلا حمرة الشفق

ش : ا	ن : ا	ش : ي	ل : ل	ج : ا	م : ي	ل : ا	ت : ا	ل : ا
A	Na:	I:	Lul	Ja	Mi:	La	Ti	La:
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	Cvv	Cvv	cvc	cv	Cvv	cv	cv	Cvv
مفاعيلن					مفاعلتن			

ت : ا	ص : ي	ب : ل	ع : ي	ن : ا	ع : ل	ل : ا	ح : م	ر : ا
Ta	Si:	Bul	?aj	Nu	?il	La:	Hum	Ra
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح
cv	Cvv	cvc	cvc	cv	cvc	Cvv	cvc	cv
مفاعيلن					مفاعيلن			

ت : ش	ش : و	ف : ا	ق : ي
Ta	A:	Fa	Qi:
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
Cvc	Cv	Cv	cvv
مفاعلتن			

٤٩ - ثلاثون انْقُصَتْ ، وَكَبُرَتْ : كَمْ حَبٌّ وَكَمْ وَجْدٌ

ث : θ a ص ح ص	ل : La: ص ح ح	ث : θ u: ص ح ح	ن : Nan ص ح ص	ق : Qa ص ح	ض : Dat ص ح ص	و : Wa ص ح	ك : Ka ص ح	ب : bar ص ح ص
Cv	cvv	cvv	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc
مفاعِلُنْ					مفاعِلُنْ			

ت : Ta ص ح	ك : Kam ص ح ص	ح : Hub ص ح ص	ب : Bin ص ح ص	و : Wa ص ح	ك : Kam ص ح ص	و : Waj ص ح ص	د : Di: ص ح ح
cv	Cvc	Cvc	Cvc	Cv	Cvc	Cvc	cvv
مفاعِلُنْ				مفاعِلُنْ			

٥٠ - تَوَهَّجَ فِي فَوَادِي

ت : ta ص ح	و : Wah ص ح ص	ه : Ha ص ح	ج : Ja ص ح	ف : Fi: ص ح ح	ف : Fu ص ح	ع : ?a: ص ح ح	د : Di: ص ح ح
Cv	Cvc	cv	cv	cvv	cv	cvv	cvv
مفاعِلُنْ				مفاعِلُنْ			

٥١- غير أنى كلما صفقت يدا الرعد

غ : ي	ر :	ع : ن	ن : ي	ك : ل	ل :	م : ا	ص :	ف :
Aj	Ra	?an	Ni:	Kul	La	Ma:	Sa	fa
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
Cvc	Cv	Cvc	cvv	Cvc	Cv	cvv	Cv	Cv
مفاعيلن			مفاعلتن					

ق : ت	ي :	د : ر	ر : ع	د : ي
Qat	Ja	Dar	Ra?	Di:
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
Cvc	Cv	Cvc	Cvc	cvv
مفاعيلن				

٥٢- مددت الطرف أرقب : ربما انتلق الشناشيل

م :	د : ت	ت : ط	ط : ر	ف :	ع : ر	ق : ا	ب : ا	ر : ب
Ma	Dat	Tut	Tar	Fa	?ar	Qu	Bu	rub
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص
Cv	Cvc	Cvc	Cvc	Cv	Cvc	Cv	Cv	Cvc
مفاعيلن					مفاعلتن			

ل : و	ش : ي	ن : ا	ش : ء	ق : ش	ل : ء	ت : ء	م : ء	ب : ء
Lu:	I:	Na:	A	Qa	La	Ta	ma:	ba
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvv	cvv	cvv	Cv	cvc	Cv	Cv	cvv	Cv
مفاعِلن				مفاعِلتن				

٥٣ - فأبصرت ابنة الجلبى مقبلة إلى وعدى

ب : ي	ل : ء	ج : ء	ت : ل	ن : ء	ت : ب	ص : ر	ء : ب	ف : ء
Bi:	La	Ja	Tal	Na	Tub	Sar	?ab	Fa
ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cvv	Cv	Cv	cvc	Cv	cvc	cvc	cvc	Cv
مفاعِلتن				مفاعِلن				

د : ي	و : ع	ل : ا	ء : ي	ت : ن	ل : ء	ب : ي	م : ق	ي : ء
Di:	Wa?	La:	?i	Tan	La	Bi	Muq	Ji
ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvv	cvc	cvv	Cv	cvc	Cv	Cv	cvc	Cv
مفاعِلن				مفاعِلتن				

٥٤- ولم أرها . هبَاءٌ (٢١) كلُّ أشواقى ، أباطيلُ

و : Wa ص ح	ل : م Lam ص ح ص	ع : ?a ص ح	ر : Ra ص ح	ه : ا Ha: ص ح ح	ه : Ha ص ح	ب : ا Ba: ص ح ح	ع : ن ?un ص ح ص	ك : ل Kul ص ح ص
Cv	cvc	Cv	Cv	cvv	Cv	cvv	cvc	cvc
مفاعلتن					مفاعيلن			

ل : Lu ص ح	ع : ش ?a ص ح ص	و : ا Wa: ص ح ح	ق : ي Qi: ص ح ح	ع : ?a ص ح	ب : ا Ba: ص ح ح	ط : ي Ti: ص ح ح	ل : و Fu: ص ح ح
Cv	cvc	Cvv	Cvv	Cv	Cvv	Cvv	Cvv
مفاعيلن				مفاعلتن			

٥٥- ونبت دونما ثمر ولا ورد

و : Wa ص ح	ن : ب Nab ص ح ص	ت : ن Tun ص ح ص	د : و Du: ص ح ح	ن : Na ص ح	م : ا Ma: ص ح ح	ث : θa ص ح	م : Ma ص ح	ر : ن Rin ص ح ص
Cv	cvc	cvc	Cvv	Cv	Cvv	Cv	Cv	cvc
مفاعيلن					مفاعلتن			

وآ	لآ	وار	دي
Wa	La:	War	Di:
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح
Cv	cvv	cvc	cvv
مفاعيلن			

جدول رقم (٤)
جدول تتابع المقاطع الصوتية في قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى»

عدد المقاطع في السطر الشعري الواحد	المقاطع الطويلة		المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع في السطر الشعري	عدد المقاطع في السطر الشعري	المقاطع الطويلة		المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع في السطر الشعري	عدد المقاطع في السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع القصيرة
	ص ح	ص ح	مفتوح	مفلق			ص ح	ص ح	مفتوح	مفلق				
	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح			ص ح	ص ح	ص ح	ص ح			ص ح	ص ح
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥
٨			٣	٢	٣	٢٩	١٨			٤	٧	٧	١	
٨			٢	٣	٣	٣٠	١٤			٢	٤	٨	٢	
٧			٤	١	٢	٣١	١٩			٢	٧	١٠	٣	
٧			٣	٣	١	٣٢	٢٢			٣	٩	١٠	٤	
٨			٢	٢	٤	٣٣	٢٠	١		٦	٨	٥	٥	
١٩			٤	٦	٩	٣٤	٢٦			٦	١٠	١٠	٦	
٨			٤	١	٣	٣٥	٢٨			٩	٥	١٤	٧	
١٨	١		٢	٧	٨	٣٦	١٨	١		٥	٤	٨	٨	
٢٧			٧	٨	١٢	٣٧	١٧			٤	٧	٦	٩	
١٨			٣	٧	٨	٣٨	١٩			٥	٤	١٠	١٠	
٢٨			٤	١٠	١٤	٣٩	٢٤			٣	٨	١٣	١١	
٨			١	٢	٥	٤٠	٢٤			١	١٠	١٣	١٢	
١٠	١		٣	٣	٣	٤١	٢١			٤	٨	٩	١٣	
١٨			٣	٧	٨	٤٢	١٥			٢	٦	٧	١٤	
١٠			٢	٢	٦	٤٣	٢٩			٥	٨	١٦	١٥	
١٩			٤	٥	١٠	٤٤	١٨			١	٩	٨	١٦	
١٠			٣	٢	٥	٤٥	٢٠			٣	٥	١٢	١٧	
٨			٢	٣	٣	٤٦	١٨			٤	٦	٨	١٨	
١٩			٥	٤	١٠	٤٧	٢٢			٥	٨	٩	١٩	
٢٢			٦	٦	١٠	٤٨	١٨			٣	٧	٨	٢٠	
١٧			٢	٩	٦	٤٩	١٨			٢	٨	٨	٢١	
٨			٣	١	٤	٥٠	٢٢			٥	٨	٩	٢٢	
١٤			٣	٦	٥	٥١	١٩			٤	٥	١٠	٢٣	
١٨			٤	٦	٨	٥٢	٢٠			٣	٥	١٢	٢٤	
١٨			٣	٧	٨	٥٣	١٧			٤	٧	٦	٢٥	
١٧			٧	٤	٦	٥٤	١٨			٤	٦	٨	٢٦	
١٣			٤	٤	٥	٥٥	١٨			٤	٦	٨	٢٧	
							٢٣			٤	٨	١١	٢٨	
٩٥٠	٤	صفر	٢٠٠	٣١٤	٤٣٢	المجموع								
	٣٠,٤٢		٦٢٥,٠٥	٦٣٣,٠٥	٦٤٥,٤٧									

١ . المقطع الصوتي والتشكيل الإيقاعي في "شناشيل ابنة الجلبى"

من خلال التتابع الصوتي للمقاطع الصوتية المبينة فى نمط الكتابة الصوتية وجدول تتابع المقاطع الصوتية لقصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" يتضح لنا التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى ، من خلال مجموعة عناصر أساسية ومن أهمها تماثل المقاطع الصوتية على اعتبار أن المقطع الصوتى هو أصغر وحدة صوتية فى النص المنطوق . وقد اتضح هذا التماثل فى عدة مستويات منها :

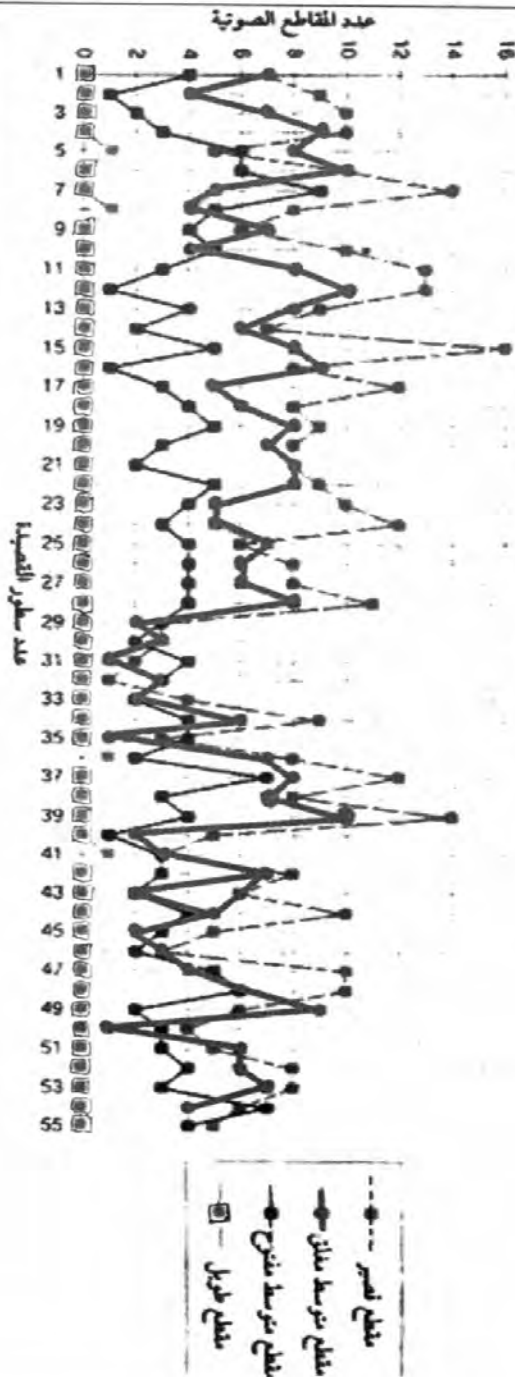
١- تماثل عدد المقاطع الصوتية المختلفة فى السطر الشعرى الواحد ، كأن تتماثل المقاطع القصيرة مع المتوسطة ، أو الطويلة ، أو تتماثل أى منها مع الأخرى فى عدد المقاطع. أى فى المستوى الكمى وذلك كما فى الأبيات أرقام (١ ، ٣ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٢٨ ، ٣٣ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٥) وعلى سبيل المثال فى السطر الشعرى الأول "وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور" تتماثل المقاطع القصيرة مع المتوسطة المغلقة فى العملية الكمية فتكرر كل منهما سبع مرات بينما تتماثل المقاطع المتوسطة المغلقة والمفتوحة معاً أربع عشرة مرة . وهذا التماثل نستطيع أن نطلق عليه التماثل "التطابقى" وهو الذى يتساوى فيه عدد المقاطع تساوياً تاماً .

غير أننا نجد تماثلاً آخر بين هذه المقاطع هو "التماثل التقاربى" ويعنى به تقارب أعداد المقاطع مع بعضها البعض تقارباً كبيراً ، كما فى البيت الثالث على سبيل التمثيل حيث تكررت المقاطع القصيرة عشر مرات والمقاطع المتوسطة المغلقة والمفتوحة تسع مرات أى بنسبة (١ : ١) وهى نسبة تساوى (١ : ١) تقريباً .

ونجد معظم سطور القصيدة لا تخلو من أحد هذين التماثلين ؛ التتطابق أو التقاربي . وما من شك في أن هذين النمطين التماثلين يسهمان إلى حد كبير في التشكيل الهندسي للإيقاع الصوتي في القصيدة العربية .

٢- تماثل الوحدات الصوتية للمقطع الصوتي الواحد في كل القصيدة ، كأن يتكرر المقطع الواحد عشرات المرات بل مئات المرات أحياناً في القصيدة الواحدة ، وهذا بدوره يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص . فمن خلال الجدول السابق ندرك أن المقاطع القصيرة تكررت (٤٣٢) مرة أي بنسبة ٤٧,٤٥% من عدد المقاطع الصوتية الكلية في النص . كما تكررت المقاطع المتوسطة المغلقة (٣١٤) مرة أي بنسبة ٢١,٠٥% ، والمقاطع المتوسطة المفتوحة تكررت (٢٠٠) مرة أي بنسبة ٢١,٠٥% . أما الطويلة فلم تتكرر غير أربع مرات أي بنسبة ٠,٤٣% . وهذا التكرار التماثل على مستوى المقطع الواحد يسهم إلى حد كبير في التشكيل الهندسي لإيقاع الصوت الشعري . ويتضح هذا التشكيل الهندسي للمقاطع الصوتية في الشكل التالي رقم (٤) .

شكل ياني (٤)
مسار المقاطع الصوتية في قصيدة (شناقيل ابنة الجلي)



ويتضح من خلال الشكل البياني رقم (٤) المسار الهندسى للمقاطع الصوتية ،
فقد جاءت المقاطع القصيرة فى المرتبة الأولى . كما هو موضح بالشكل . حيث وصلت
إلى قمة الإيقاع الصوتى فى معظم الأبيات كما فى السطور الشعرية أرقام (٢ ، ٣ ، ٤ ،
٧ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٦ ، ٤١ ،
٤٣ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣) .

ثم تلتها المقاطع المتوسطة المغلقة فى المرتبة الثانية ، وفى المرتبة الثالثة
جاءت المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وأخيراً فى المرتبة الرابعة جاءت المقاطع الطويلة ،
وهذا التتابع المنتظم فى معظم الأبيات الشعرية طوال القصيدة يسهم فى تشكيل الإيقاع
الصوتى للنص .

ومن المسلم به أن المقطع الصوتى الذى يحتل مساحة كبيرة فى عملية النطق
الصوتى للقصيدة يأتى فى المرتبة الأولى والعكس صحيح . ولعل شيوع المقاطع القصيرة
يرجع لكونها مقاطع مفتوحة وتقوم بدور أدوات الوصل والعطف الصوتى . لو جاز لنا
استخدام هذا التعبير . لأنها تتضافر مع بقية المقاطع الأخرى . المتوسطة والطويلة . حتى
تشكل الوحدة الصوتية للكلمة والجملة والنص .

أما غلبة المقاطع المتوسطة المغلقة على المفتوحة بنسبة (٣١٤ : ٢٠٠) أو
(١:١,٥٧) . فإنما يرجع إلى طبيعة الدفقات الشعرية التى تعبر عن الكبت النفسى ،
حيث لا تستطيع الذات الإفصاح عن ذاتها . ومن ثم تعتمد فى الأداء الصوتى على
السكنات والوقفات ، الأمر الذى يؤدى إلى شيوع المقاطع المغلقة (صامت . متحرك .
صامت) ويرمز لها بالرمز (ص ح ص) يقول على سبيل التمثيل فى السطر الشعرى
الثانى عشر "وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ" فنجد فى هذا السطر
الشعرى عشرة مقاطع متوسطة مغلقة بينما لا نجد غير مقطع واحد متوسط مفتوح ويرجع

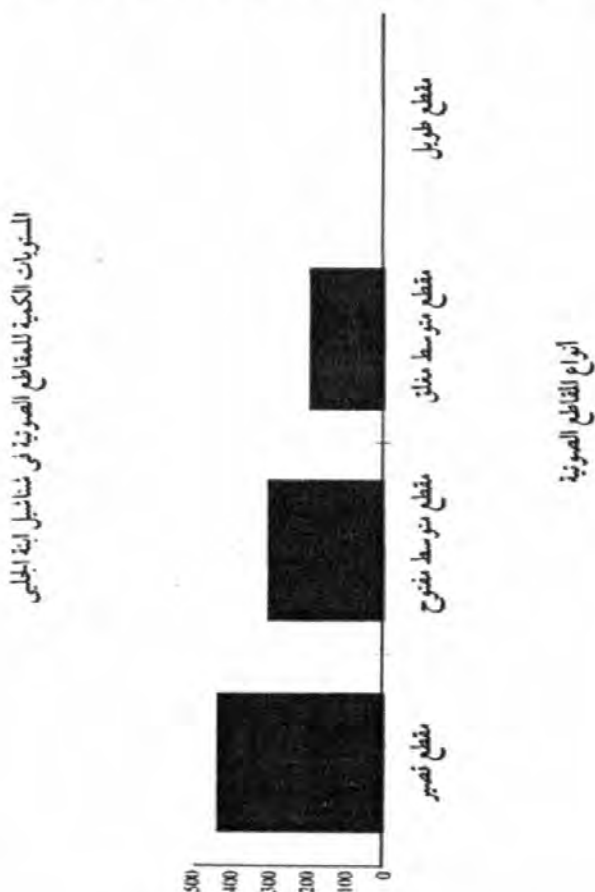
ذلك للسبب الذي ذكرناه حيث نجد في هذا السطر الشعري ثلاث وقفات يقتضيها سياق الأداء الصوتي عند قراءة النص . فضلاً عن أداة العطف "ثم" التي تقوم بوصل السياقات الصوتية مع بعضها البعض ، وهي في الوقت ذاته تعتمد من حيث طبيعتها الصوتية على مقطعين أحدهما متوسط مغلق والآخر قصير مفتوح على النحو التالي (ثم = ص ح ص + ص ح) . غير أن المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) قد زادت على المتوسطة المغلقة في سطور شعرية قليلة هي أرقام (٧ ، ١٠ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٥ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٥٤) ، وترجع ضالة الأصوات المتوسطة المفتوحة إلى عدم استطاعة الذات الإفصاح عن كل مكوناتها النفسية الداخلية ، أو لنقل عدم وصول الذات إلى حالة التطهير النفسي الكلي ، نتيجة القهر السياسي والسلطوي والحياتي الذي تعاني منه ، لذلك تأتي السطور المعتمدة على المقاطع المتوسطة المفتوحة قليلة ومتفرقة في النص كما هو واضح في أرقام السطور الشعرية السابقة ، وفي السطور التالية على سبيل التمثيل يقول :

"يا مطراً يا حلبي" ، "يا مطراً يا شاشاً" ، "قطعها وواراها" ففي هذه السطور الشعرية يتضح اعتمادها على المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وهي بدورها تحدث نوعاً من التطهير النفسي للذات ، نتيجة خروج كمية كبيرة من الهواء عند النطق بها . فضلاً عن المعاني التي تحدث تطهيراً مثل قوله "قطعها وواراها" . أو مثل الترجم بمقاطع الأغنية الشعبية المستوحاة في النص ، حتى تكون بديلاً عن حالات الفقد التي تعيشها الذات ، فتأتي مقاطع الأغنية تطهيراً عن الحالات الشعورية الأسبانية ، ولذلك ليس غريباً أن نجد أكثر المقاطع المتوسطة المفتوحة تتضمنها الأغنية الشعبية المستوحاة في القصيدة .

ويتوافق مع هذه الحالة أيضاً المقاطع الطويلة (cvvc) والتي لم تتكرر غير ثلاث مرات في كل القصيدة ، ويرجع هذا إلى الحالات الشعورية للذات وإلى طبيعة تركيب النص العربي ، الذي يعتمد على البنية الثنائية أو الثلاثية بالدرجة الأولى وهذه تتوافق معها

المقاطع المتوسطة. غير أن ما يعنينا هو طبيعة السياق الهندسى الإيقاعى للصوت فى النص الشعرى . فقد جاء تتابع المقاطع القصيرة فى القمة تبعها المقاطع المتوسطة المغلقة فالمفتوحة وأخيراً المقاطع الطويلة . وهذا التتابع ظل منتظماً فى معظم السطور الشعرية للقصيدة مما أسهم فى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى فى القصيدة ، والشكل البيانى رقم (٥) يوضح المستويات الكمية لهذه المقاطع .

شكل رقم (٥)
المستويات الكمية للمقاطع الصوتية في شتايل ابنه الجلبى



وحتى نكون أكثر دقة في التوصيف الهندسى للإيقاع فى القصيدة ننظر إلى المحور الرأسى (محور عدد المقاطع الصوتية) والمحور الأفقى (محور عدد السطور الشعرية) فى الشكل البيانى رقم (٤) وإذا بدأنا من القمة نجد أن أعلى نقطة وصلت إليها المقاطع القصيرة كانت فى البيت الخامس عشر ، ثم فى البيت السابع والثلاثين . وهكذا نجد أننا كلما اتجهنا إلى أسفل اتسعت قاعدة المقاطع القصيرة ، مما

يوضح لنا الشكل الهرمى للمقاطع الصوتية القصيرة ، فقد بدأت بنقطة واحدة فى القمة ثم ظلت فى الاتساع تدريجيا كلما اتجهنا إلى أسفل ، حتى نصل إلى النقطة الثامنة فى المحور الرأسى نجد المقاطع القصيرة تحقق أكبر قاعدة لها فتكرر ثمانى مرات فى أحد عشر سطراً شعرياً هى أرقام (١٨-٢٠-٢١-٢٦-٢٧-٣٤-٣٦-٣٨-٤٢-٥٢-٥٣) ولاشك أن تماثل العملية الكمية لهذا المقطع فى هذه الأبيات يسهم فى التشكيل الإيقاعى.

وإذا انتقلنا إلى المقاطع المتوسطة المغلقة ندرك مدى التماثل فى نقطتى القمة والسفح فى الشكل البياني رقم (٤) ، حيث تكررت هذه المقاطع فى القمة فى ثلاثة سطور شعرية مقابلة للخط الرأسى رقم (١٠) ، وهذه السطور أرقام (٦ ، ١٢ ، ٣٩) تكررت فى السفح فى ثلاثة سطور شعرية أيضاً مقابلة للخط الرأسى رقم (١) وهى أرقام (٣١ ، ٣٥ ، ٥٠) وهذا التماثل فى نقطتى القمة والسفح يسهم فى التشكيل الهندسى للإيقاع الصوتى

و تماثلت المقاطع المتوسطة المغلقة فى الخط الرأسى رقم (٨) أيضاً ، فقد تكررت هذه المقاطع بنسب متساوية فى تسعة سطور شعرية هى أرقام (٥ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٨ ، ٣٧) وفى كل منها تكررت ثمانى مرات ، كما هو موضح فى الجدول السابق .

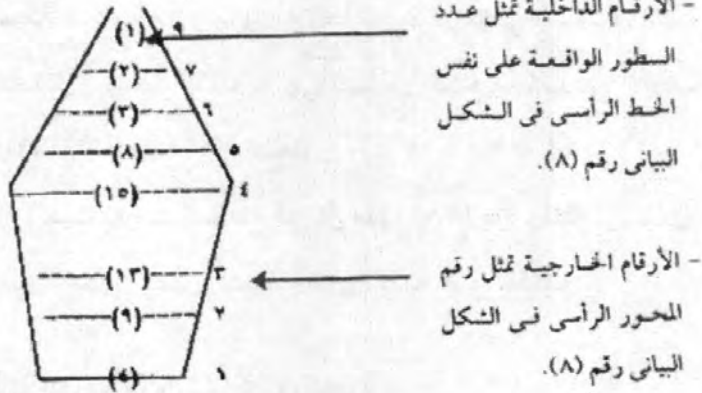
ومن خلال هذا التماثل الصوتى للمقطع المتوسط المغلق أمام كل خط رأسى يحدث التشكيل الهندسى للإيقاع الصوتى فى النص .

ومن خلال الشكل رقم (٤) يتشكل الإيقاع الهندسى للصوت أيضاً من خلال المسار البياني للمقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) فقد بدأت هذه المقاطع بتكرارها

فى سطر واحد وهو السطر التاسع وذلك أمام المحور الرأسى رقم (٩) ثم أخذت فى
الازدياد فتكررت فى سطرين هما (٣٧-٥٤) أمام المحور الرأسى رقم (٧) ، وفى ثلاثة
سطور هى (٥ ، ٦ ، ٨) أمام المحور الرأسى رقم (٦) وفى ثمانية سطور هى (٨ -
١٠ - ١٥ - ١٨ - ١٩ - ٢٢ - ٣٤ - ٣٧) أمام المحور الرأسى (٥) وفى خمسة
عشر سطرأ هى (١-٩-١٣-٢٣-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٣١-٣٥-٣٨-٣٩-٤٤-٥٢-
٥٥) أمام المحور الرأسى رقم (٤) وفى ثلاثة عشر سطرأ هى (٤-١١-١٧-٢٠-٢٤-
٢٩-٣٢-٤١-٤٢-٤٥-٥٠-٥١-٥٣) أما المحور الرأسى رقم (٣) ، وفى تسعة
سطور هى (٣-١٤-٢١-٣٠-٣٣-٣٦-٤٣-٤٦-٤٩) أمام المحور الرأسى رقم (٢)
وفى أربعة سطور هى (٢-١٢-١٦-٤٠) أمام المحور الرأسى رقم (١) .

ونود التأكيد إلى أن عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة فى السطور الشعرية
الواقعة أمام كل محور من المحاور الرأسية جاءت متساوية بقيمة عددية تساوى قيمة
المحور ذاته . أى أن المحور الرأسى رقم (٤) - على سبيل التمثيل . تكررت مقاطعه فى
(١٥) سطرأ شعرياً فى كل سطر أربع مرات والمحور الرأسى رقم (٣) تكررت مقاطعه فى
(١٣) سطرأ شعرياً فى كل سطر ثلاث مرات وهكذا . وهذا التساوى فى عدد المقاطع
المتوسطة المفتوحة الواقعة على خط رأسى واحد تسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية
للصوت ، إذ نستطيع أن نمثل العلاقة بين المحور الرأسى وعدد المقاطع فى السطور
الشعرية الواقعة على خط رأسى واحد كما هو موضح فى الشكل رقم (٦)

شكل رقم (٨)



ونستطيع أن نستخلص من ذلك أن معظم المقاطع الصوتية فى النص بدأت فى القمة عند نقطة واحدة (سطر واحد) ثم أخذت فى الازدياد والاتساع كلما اتجهنا إلى أسفل حتى تصل إلى أكبر نقطة اتساع وهى التى تمثل قاعدة المقاطع المتوسطة المفتوحة المتمركزة فى النص ثم تأخذ فى الانحسار مرة أخرى ، حتى إذا وصلنا إلى نقطة السفح تضاعلت مرة أخرى

أما التماثل فى المقطع الطويل (ص ح ح ص) فيتضح بشكل مباشر فى أربعة سطور شعرية فقط فى النص هى أرقام (٥ ، ٨ ، ٣٦ ، ٤١) حيث لم يتكرر إلا مرة واحدة فى كل سطر منها كما فى الجدول السابق وفى الشكل البيانى رقم (١٤) . أى أنه وقع على خط رأسى واحد هو الخط الرأسى رقم (١) ، ويؤدى هذا أيضاً إلى التشكيل الإيقاعي للصوت فى النص الشعرى .

وهكذا يحدث الإيقاع نتيجة التماثل الصوتي في المقاطع الواقعة على خط رأسى واحد ، شريطة أن تكون هذه المقاطع متماثلة في الكمية الصوتية ، وأن تكون كلها قصيرة أو متوسطة أو طويلة ، ويمكن أن يحدث التماثل على المستوى الكمي إذا كانت المقاطع المختلفة تتكرر بأعداد متساوية في السطور الشعرية كما في الأبيات الموضحة بجدول تتابع المقاطع الصوتية . في السطور أرقام (١ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٦ ، ٣٦ ، ٤٢ ، ٥٢ ، ٥٣) حيث تكررت المقاطع في كل منها (١٨) مرة وهكذا من خلال النظر إلى الجدول السابق ندرك مدى التماثل الصوتي الذي تحدثه هذه المقاطع .

٢ . التفعيلة العروضية والتشكيل الإيقاعي :

إن هندسة الإيقاع الصوتي لا تتشكل من تماثل المقاطع الصوتية فحسب بل أنها تمتد لتشمل التماثل في التفعيلات العروضية ، والتفعيلة المركزية التي تشكل منها النص هي "مفاعلتن" أو (ص ح . ص ح . ص ح . ص ح . ص ح) أو (CV - CV - CV) ، نتيجة اعتماد الشاعر على بحر الوافر في كل النص ما عدا سطور الأغنية الشعبية المستوحاة في القصيدة جاءت على بحر الرجز "مستفعلن" وهي خمسة سطور من (٢٩-٣٣) ومن خلال جدول (٥) جدول المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية في قصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" ، ندرك أن صيغة "مفاعلتن" احتلت موضع الصدارة في النص فقد تكررت (١٠٩) مرة ، جاء بعدها صيغة "مفاعيلن" أو (ص ح . ص ح . ص ح . ص ح . ص ح) أو (CV - CVV - CVV - CV) فقد تكررت (٨٨) مرة ، وهذه الصيغة هي نفسها صيغة "مفاعلتن" مع تسكين الخامس المتحرك أو بمعنى آخر مع تحويل المقطعين القصيرين "الرابع والخامس" إلى مقطع واحد متوسط مفتوح .

وهاتان هما الصيغتان اللتان ارتكزتا عليهما إيقاعات النص الشعري ، فما من شك في أن تماثل هذه الصيغ في كل القصيدة يؤدي إلى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص

غير أن صيغ (متفعلن ومستفعل ، ومستفعلن) لم تتكرر غير (٦ ، ٢ ، ٢) مرات على التوالي .

لأنها جاءت نتيجة تحول البحر الشعري في القصيدة واتضح ذلك في سطور الأغنية الشعبية المستوحاة في النص فقط . أما تحويل المقطع المتوسط المغلق الأخير (CVC) في صيغة مفاعلين إلى مقطع طويل (CVVC) في صيغة مفاعيلان فلم يرد في النص إلا ثلاث مرات .

وفي الجدول رقم (٥) (جدول المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية في شناشيل ابنة الجلبى) يتضح لنا تتابع هذه التفعيلات ومدى تماثلها في القصيدة .

جدول رقم (٥)

جدول المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية في (شناشيل ابنة الجلبى)

السطر الشعرى	مفاعلتن	مفاعيلن	متفعّلن	مفاعيلان	مستفعل	مستفعلن	السطر الشعرى	مفاعلتن	مفاعيلن	متفعّلن	مفاعيلان	مستفعل	مستفعلن
١	١	٣					٢٩						
٢	٣	—					٣٠					١	١
٣	٣	١					٣١					١	
٤	٢	٣					٣٢						١
٥	—	٤		١			٣٣				٢		
٦	٢	٤					٣٤	٢	٢				
٧	٤	٢					٣٥	١	١				
٨	٢	١					٣٦	٢	١		١		
٩	١	٣					٣٧	٣	٣				
١٠	٣	١					٣٨	٢	٢				
١١	٤	١					٣٩	٤	٢				
١٢	٤	١					٤٠	٢	—				
١٣	٢	٣					٤١	—	١		١		
١٤	٢	١					٤٢	٢	٢				

				٢	٤٣					١	٥	١٥
				١	٤٤					٢	٢	١٦
				١	٤٥					—	٤	١٧
				١	٤٦					٢	٢	١٨
				١	٤٧					٣	٢	١٩
				٣	٤٨					١	٣	٢٠
				٣	٤٩					٢	٢	٢١
				١	٥٠					٣	٢	٢٢
				٢	٥١					١	٣	٢٣
				٢	٥٢					—	٤	٢٤
				٢	٥٣					٣	١	٢٥
				٣	٥٤					٢	٢	٢٦
				٢	٥٥					٢	٢	٢٧
										٢	٣	٢٨
٢	٢	٣	٦	٨٨	١٠٩	المجموع						

ومن خلال هذا الجدول يتضح التماثل التطابقي والتقاربي للصيغ التفعيلية على النحو التالي :

١- يتضح التماثل التطابقي للصيغ التفعيلية فى السطور الشعرية من خلال تطابق عدد الصيغ التفعيلية المختلفة أو المؤلفة مع بعضها البعض فى السطر الشعرى الواحد ، فنجد . على سبيل التمثيل . فى السطر الثامن تتكرر صيغتنا (مفاعلتن . مفاعيلن) مرتين ، وهكذا فى السطور الشعرية (١٦-١٨-٢١-٢٦-٢٧-٣٠-٣١-٣٢-٣٤-٣٥-٣٧-٣٨-٤١-٤٢-٤٥-٤٦-٥٠-٥٢-٥٣) تكرررت هاتان الصيغتان . إلى جانب صيغ (متفعّلن ، مستفعل ، مستفعلن) - تكراراً متساوياً فى السطر الشعرى الواحد .

على حين أن بعض السطور تكررت فيها الصيغة الواحدة عدة مرات متماثلة فقد تكررت صيغة مفاعلتن فقط فى السطر الشعرى الواحد فى السطور أرقام (٢-١٧-٢٤-٤٠-٤٣) وصيغة مفاعيلن فقط فى السطر الخامس . وهذا التماثل المنظم يسهم فى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى فى النص الشعرى .

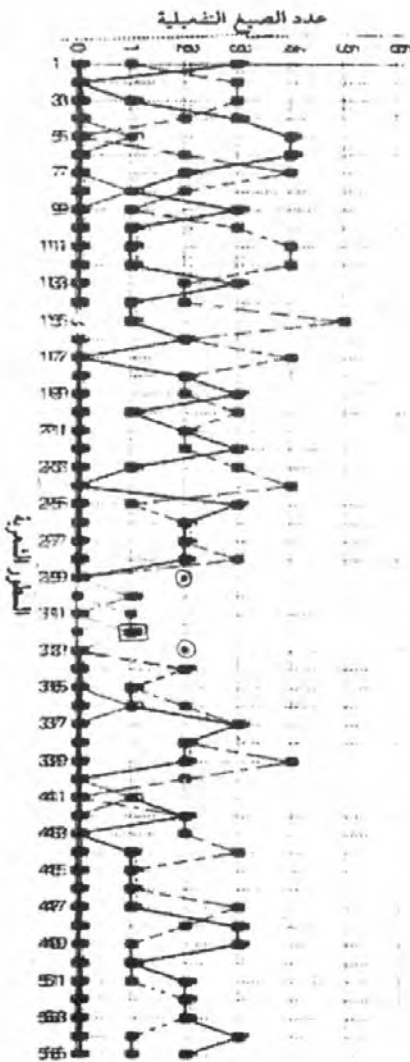
٢- أما التماثل التقاربى فيتضح من خلال اقتراب أعداد الصيغ التفعيلية المختلفة من بعضها البعض فى السطر الشعرى الواحد وهذا ما نجده فى معظم القصيدة فى السطور الشعرية أرقام (٤-١٣-١٤-١٩-٢٢-٢٨-٣٦-٤٨-٥١-٥٥) وهذا التماثل التقاربى يسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص الشعرى .

٣- ولما كانت صيغة (مفاعلتن) تماثل صيغة (مفاعيلن) تماثلاً تقاربياً لذلك كانت معظم البنى الصوتية للنص متماثلة إيقاعياً . وعليه فإن السطور الشعرية المتساوية فى عدد الصيغ التفعيلية لصيغتي (مفاعلتن ومفاعيلن) تسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية أيضاً ، فقد تكررت الصيغ التفعيلية أربع مرات فى معظم السطور الشعرية ، ولاسيما أرقام (١-٣-٥-٨-٩-١٠-١٦-١٧-١٨-٢٠-٢١-٢٣-٢٤-٢٥-٢٦-٢٧-٣٤-٣٨-٤٢-٤٤-٤٧-٤٩-٥٢-٥٣-٥٤) كما تكررت خمس مرات فى السطور أرقام (٤-١١-١٢-١٣-١٩-٢٢-٤٨) وتكررت ست مرات فى أرقام (٦-٧-١٥-٣٧-٣٩) وهكذا نجد أن هذا

التماثل العددي للصيغ التفعيلية يؤدي إلى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتي في النص كما في الشكل البياني رقم (٧) .

٤- إن الشكل البياني رقم (٧) يوضح المسار الهندسي للصيغ التفعيلية في قصيدة "سناشيل ابنة الجلبى" ، على أن هذا المسار هو الذى يوضح طبيعة تتابع الإيقاع الصوتي في النص . ومن خلاله يتضح لنا كيف أن صيغة مفاعلتن جاءت في قمة التموجات الصوتية للنص كما هو موضح بالشكل ، ثم تلتها صيغة (مفاعلين) ، ثم (متفعّلن) ، ثم (مفاعيلان) وأخيراً صيغتا (مستفعل ومستفعلن) . وهذا الترتيب المنظم لهذه الصيغ طوال القصيدة يؤدي إلى تشكيل الهندسة الإيقاعية الصوتية في القصيدة ، كما أنه يجسد لنا المسار العلمى الحقيقى للإيقاعات التفعيلية في النص .

شكل رقم 7
التغيرات العمرية للصيغ الضميمة في (دانشيل ابنه الجلي)



(٢)

هندسة الحركات الصوتية والمعادلة "المقطعية"

٢ - ١ - المعادلة "المقطعية" للنص الثابت

٢ - ٢ - المعادلة "المقطعية" للنص المتغير

١- هندسة الحركات الصوتية والمعادلة المقطعية :

ويعنى بها تماثل الأصوات الحركية فى النص الشعرى ، سواء أكانت هذه الأصوات للفتحة أم الكسرة أم الضمة الطويل منها أو القصير سواء أكانت مفخمة أم مرققة أم متوسطة - بين المفخمة والمرققة - بحيث تحدث إيقاعاً صوتياً وبعداً دلالياً.

وإذا كانت معظم الدراسات النقدية السيميائية المعاصرة فى نقدنا العربى قد تركزت حول المفاهيم السيميائية عند كل من "رولان بارت" ، و"جيرار جينيت" ، و"جوليا كرسيفا" ، و"تذفتان تودروف" ، و"امبرتوايكو" ، و"يورى لوتمان" ، و"بوريس أو سبنسكى" ، و"سيمور تشاتمان" ، و"ميشال ريفاتير" ، و"تشارلز بيرس" ، و"جريماس" ، وغيرهم . إلا أن دراساتهم حول العلامات اللغوية فى النص لم تفسح المجال كثيراً أمام الحركات الصوتية برغم وقوفها عند السيميائية الصوتية أو بالأحرى "التشاكل الصوتى" . وقد يرجع هذا لطبيعة اللغة التى انطلقوا منها ودور الحركات الصوتية فيها .

غير أننا كثيراً ما نؤكد على أن لكل لغة مبنائها الدال على معناها ، حتى لو تم الاتفاق على الأطر العامة للنظرية السيميائية ، فسيظل لكل لغة خصوصيتها البنائية التى تتوافق مع معانيها وأبعادها ودلالاتها ، ولاسيما أن النص اللغوى هو الأب الروحى للنظرية البنائية . والحركات Vowels هى العنصر الرئيس فى الأصوات اللغوية ، وتختلف الحركات من لغة إلى أخرى اختلافاً كبيراً ، ونستطيع التيقن من ذلك حين نحاول المقارنة بين حركات اللغة العربية مثلاً وحركات اللغة الإنجليزية سوف يتبين لنا حينئذ أن الحركات الأساسية فى اللغة العربية ثلاث

حركات فقط ، على حين أن الحركات الرئيسة فى اللغة الإنجليزية إحدى وعشرون حركة ، بل لا نعدو الحقيقة إذا قررنا أن حركات اللغة الواحدة تختلف فيما بينها من بيئة إلى أخرى (٢٢) .

يضاف إلى ذلك أن الحركات أكثر صعوبة من الأصوات الصامتة فى النطق فالخطأ فى نطق الحركات أوضح منه فى نطق الأصوات الصامتة ، لأنها أوضح فى السمع وأقوى إذا قيسَت بالأصوات الصامتة . كما أن الحركات هى الدعامة التى يرتكز عليها المعنى ومن هنا كان على الدراسات السيميائية التى تنطلق من النص أن تعنى بهذه الحركات الصوتية ودورها فى تأويل النص .

وقد جاء اهتمامنا بدراسة الحركات الصوتية فى النص الشعرى كإحدى العلامات الدالة على معانى النص وتشكيلاته الصوتية الإيقاعية . ونعتمد فى دراسة هذه الحركات الصوتية على بعض المعايير الأساسية ومنها :

١- إن الحركات الأساسية فى النص اللغوى هى ، الفتحة والكسرة والضمة سواء كانت حركات قصيرة أو طويلة مثل أصوات المد واللين وهى الألف والياء والواو .

٢- هذه الحركات الأساسية تتفرع كل منها إلى ثلاثة مستويات صوتية هى الحركة المفخمة والمرققة والمتوسطة بين التفخيم والترقيق . أى أن الفتحة القصيرة أو الطويلة تنقسم إلى فتحة مفخمة وهى التى تقترن بأصوات الإطباق (ص ، ض ، ط ، ظ) والمتوسطة تقترن بأصوات (ق ، غ ، خ) والمرققة مع الأصوات الأخرى . وهكذا بالنسبة للكسرة والضمة وعليه يصبح عدد المستويات الصوتية للحركات تسعة مستويات للقصيرة، وتسعة

للطويلة ، أى تنقسم المستويات الصوتية للحركات الثلاث إلى ثمانية عشر مستوى .

٣- إن التفخيم والترقيق للصوت يختلف من بيئة لأخرى ومن مجتمع لآخر فى محيط اللغة الواحدة ، لكننا استندنا إلى طبيعة الأصوات اللغوية المتداولة فى بيئة الشاعر ، والتى تكاد تكون متقاربة فى صفاتها الطبيعية والأكوستيكية . فى معظم البلاد العربية . تقارباً نسبياً (٢٣) .

٤- هناك علاقة وطيدة بين هذه الحركات الصوتية والمعانى ومن ثم تنعكس بدورها على أبعاد النص الشعرى ودلالته . وتدور هندسة الحركات الصوتية والمعادلة "المقطركية" فى محورين :

الأول : يعنى بالمعادلة "المقطركية" للنص الثابت .

والثانى : يعنى بالمعادلة "المقطركية" للنص المتغير .

٢- ١- المعادلة المقطركية - للنص الثابت :

ويعنى بها العلاقة التى تربط المقاطع الصوتية بالحركات الصوتية من ناحية، وبينهما وبين هندسة الصوت الإيقاعى فى النص الشعرى الثابت من ناحية أخرى . ويعنى بالنص الثابت النص الشعرى الكلاسيكى "العمودى" الذى تتشكل إيقاعاته تشكلاً ثابتاً ومنتظماً .

وسوف نقف عند بعض النصوص فى الشعر الكلاسيكى "العمودى" ، على سبيل التمثيل وليس الحصر . ونبدأ بالقصيدة العمودية نفسها للشاعر "عبد الله البردوني" فى قصيدته المشار إليها (وما يزال إلا أنا وبلادى) .

والجدول رقم (٦) يوضح تتابع الحركات الصوتية فى القصيدة المعنية

جدول (٦)

جدول تتابع الحركات الصوتية فى قصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادى)

مجموع الأصوات الحركية	صوت الضمة						صوت الكسرة						صوت الفتحة						مسلسل السطر الشعري
	الرقعة		المتوسط ٢		الفخمة		الرقعة		المتوسطة		الفخمة		الرقعة		المتوسطة		الفخمة		
ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق
٢٤	١	٢					٦	٣					٤	٧					١
٢٤	١	٢					٦	٥					٢	٦				١	٢
٢٤		٤					٣	١					٥	٨	١			٢	٣
٢٤				١			٤	٥	١				٥	٨					٤
٢٤	١	٢	١				٤	٥					٤	٥	٢				٥
٢٤	١	٥		١			٤	٢			١		٢	٧	١				٦
٢٤		١					٤	٤	١				٥	٨				١	٧
٢٤		٣			١		٤	٤					٣	٩					٨
٢٤		٢	١				٣	٥		١			١	٩		٢			٩
٢٤	١	٣			١		٤	٢	١				٧	٥					١٠
٢٤		٣			١		٢	٤					٤	١٠					١١
٢٤		٤					٢	٣					٥	٩		١			١٢
٢٤	١	٥					٥	٢	١				٣	٥		١	١		١٣

٧٤		١	١				٥	٦					٧	٣			١	١٤	
٧٤		٤					٤	٧					٧	٧				١٥	
٧٤		٤					٤	٥					٧	٤				١٦	
٣٨٤	٦	٤٧	٣	٣	-	٣	٦٤	٥٨	٤	١	١	-	٧١	١١٠	٤	٤	١	٥	المجموع
٣٨٤	-٦٦						+١٢٨						+١٩٥						

ومن خلال هذا الجدول يتضح الآتى :

- ١- الأصوات الحركية القصيرة = ٣٢٠ صوتاً بنسبة ٦٠% تقريباً .
- ٢- الأصوات الحركية الطويلة = ١٥٤ صوتاً بنسبة ٤٠% تقريباً .
- ٣- نسبة الأصوات الحركية القصيرة إلى الطويلة = (١ : ١.٥) .
- ٤- الأصوات المرفقة = ٣٥٦ صوتاً .
- ٥- الأصوات المتوسطة = ١٨ صوتاً .
- الأصوات المفخمة = ١٠ أصوات .

ومن خلال جدول الحركات الصوتية فى قصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادى)
نستنتج مجموعة من المعايير منها ما يصل إلى حد النظرية أو المعادلة
الرياضية ومنها ما هو معيارى يختلف من نص لآخر وفقاً للرؤية والأداة . ومن
هذه الاستنتاجات ما يلى :

- ١- إن تحليل الأصوات الحركية فى النص الأدبى أو اللغوى يكشف عن معادلة
أو نظرية تعنى بالعلاقة الوطيدة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية

ويمكن أن نطلق عليها المعادلة المقطعية الحركية "المقطعية" وتتبلور هذه النظرية فيما يلي:

إذا رمزنا للأصوات الحركية القصيرة بالرمز (ص ح ق)

الأصوات الحركية الطويلة بالرمز (ص ح ط)

والمقاطع القصيرة بالرمز (ص ح) أو (CV) والمقاطع المتوسطة المفتوحة بالرمز (ص ح ح) أو (CVV) والمقاطع المتوسطة المغلقة بالرمز (ص ح ص) أو (CVC) والمقاطع الطويلة بالرمز (ص ح ح ص) أو (CVVC) حينئذ تكون المعادلة على النحو التالي :

I - عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة .

ص ح ق = ص ح (CV) + ص ح ص (CVC)

II - عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة .

ص ح ط = ص ح ح (CVV) + ص ح ح ص (CVVC)

III - عدد الأصوات الحركية الكلية = عدد المقاطع الصوتية الكلية = الأصوات الحركية القصيرة + الأصوات الحركية الطويلة

ص ح ك = م ص ك = ص ح ق + ص ح ط

ويتطبيق هذه المعادلة على النص الشعري السابق ، ومن خلال جدولى تتابع الحركات الصوتية في قصيدة " وما يزال إلا أنا وبلادى " رقم (٦) ، وجدول

تتابع المقاطع الصوتية رقم (٢) للقصيدة نفسها تكون المعادلة على النحو التالي :

ص ح ق = ص ح (CV) + ص ح ص (CVC)
٢٣٠ = ١٣٤ + ٩٦
ص ح ط = ص ح ح (CVV) + ص ح ح ص (CVV)
١٥٤ = ١٥٤ + صفر
ص ح ك = م ص ك = ص ح ق + ص ح ط
٣٨٤ = ٣٨٤ = ٢٣٠ + ١٥٤

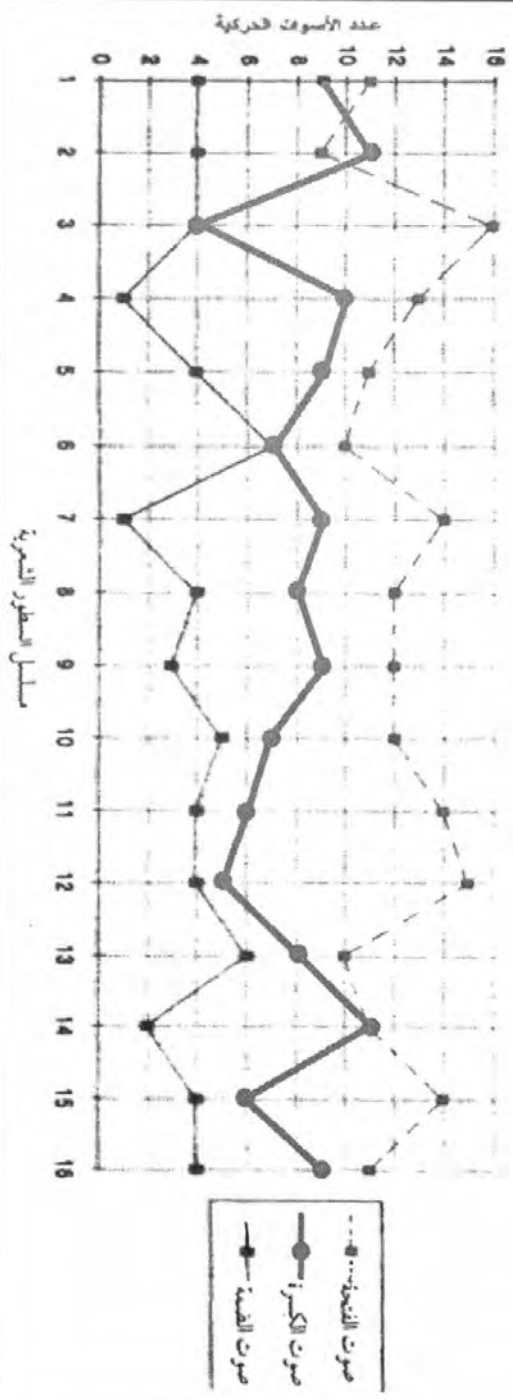
وعليه فإن المعادلة إذا كان أحد طرفيها مجهولاً والآخر معلوماً أمكننا التوصل إلى معرفة الطرف المجهول من خلال المعلوم ودون اللجوء إلى العملية الإحصائية له في النص . كما أننا نستطيع من خلال هذه المعادلة أن نضبط مستويات الحركات الصوتية والمقاطع الصوتية ضبطاً دقيقاً .

ومن ثم يمكن القول إن ما توحى به الأصوات الحركية القصيرة في النص يتوافق مع ما توحى به المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة . من حيث الترابط الصوتي والإيقاع السريع . نتيجة التقطيع الصوتي القصير وعدم الاستمرار الانسيابي المطول . كما تعبر عن الحالات الشعورية لاسيما الآهات الحبيسة في النفس الإنسانية ، غير أن ما توحى به الأصوات الحركية الطويلة يتوافق مع ما توحى به المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والطويلة ، من حيث التعبير عن

التطهير النفسى وإخراج الآهات الحبيسة والإيقاع الصوتى البطئ نتيجة الانسيابية المطولة للأصوات .

٢- إن صوت الفتحة له موضع الصدارة يليه على المستوى الكمى صوتاً الكسرة ثم الضمة ، فقد تكرر صوت الفتحة (١٩٥) مرة بنسبة ٥١% من الحركات الصوتية الكلية وتكرر صوت الكسرة (١٢٨) مرة بنسبة ٣٣% وصوت الضمة تكرر (٦١) مرة بنسبة ١٦% . وهذا التماثل التكرارى لكل صوت من هذه الأصوات يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص . كما أن التتابع المنتظم لهذه الأصوات يسهم فى التشكيل الإيقاعى، حيث يأتى مسار صوت الفتحة فى القمة يليه مسار صوت الكسرة ثم الضمة كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٨) الذى يوضح مسار الهندسة الصوتية الإيقاعية من خلال الحركات الصوتية" .

شكل رقم (٥)
 مسار الصوت الإيقاعي من خلال الحركات الصوتية في : (وما يزال إلا أنا وبلاذي)



وقد يرجع شيوع صوت الفتحة إلى طبيعة التركيب اللغوي للنص من ناحية واعتماد النص على حركات الفتحة الطويلة من ناحية ثانية ، وقد اتضح لنا ذلك من خلال زيادة المقطع المتوسط المفتوح (CVV) على ما عداه من مقاطع أخرى . وقد كانت الفتحة الطويلة أحد المقومات الرئيسية لهذا المقطع الأمر الذى أدى إلى شيوع صوت الفتحة عما عداه من أصوات أخرى . فضلاً عن توافقها مع الحالات الشعورية لاسيما حالات التطهير "الكاترسيس" فقد اقترنت هذه الحالات معظمها أيضاً بالفتحة الطويلة ، حيث تكررت الفتحة الطويلة فى النص (٧١) مرة وهى نسبة كبيرة تمثل نسبة ٣٧% من أصوات الفتحة ، ويتضح ذلك فى الأبيات أرقام (١٠ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦) حيث تكررت أصوات الفتحة الطويلة فى كل منها سبع مرات ، يقول على سبيل التمثيل :

يا بلادى هذى الربا والسواقى ... فى ضلوعى تنهدات شواذى

فتكررت الفتحة الطويلة سبع مرات والقصيرة خمس مرات ، وهذا يؤكد مدى ارتكاز البيت الشعرى على أصوات الفتحة الطويلة حتى تتوافق مع حالات الألم والحسرة والآهات التى يكظمها الشاعر فى نفسه فقد امتلأت بلاده بالخيرات الوفيرة لكنها تحولت إلى آهات وحسرات تمرور فى أعضائه ، وذلك عندما استلبت القوى السلطوية الطفيلية هذه الخيرات .

٣- ثم جاء صوت الكسرة بشقيه القصير والطويل فى المرتبة الثانية نتيجة التراكيب اللغوية للنص ، وقد جاءت الأصوات الطويلة منها لتتوافق والحالات الشعورية أيضاً ونقف عند أحد الأبيات على سبيل التمثيل ،

يقول فى البيت الثانى :

وكؤوسى مريرة مثل صحوى ... واجتماعى بإخوتى كانفرادى

ف نجد فى هذا البيت أن صوت الكسرة الطويلة تكرر ست مرات والقصيرة خمس مرات . وهذا يعبر عن ارتكاز بنية البيت الشعرى هنا على صوت الكسرة الطويلة ويتوافق مع حالات الانكسار والمرارة والعزلة والضياغ ، فالأضداد تتشابه فى واقع مهترئ لا يميز الجيد من الرديئ ، ولا الشئ من نقيضه ، لذلك يأتى صوت الكسرة الطويلة ليتوافق والتعبير عن هذه المراتب الحزينة والآهات الحبيسة . ولعل زيادة الكسرة الطويلة على القصيرة فى هذا النص . وهذا قليل الحدوث فى النصوص العربية . يؤكد إلى أى مدى عبرت الكسرة الطويلة عن الحالات الشعورية والتطهير النفسى ، ففى النصوص العربية لاسيما الأدبية منها نجد المألوف فيها أن تزيد الحركات الصوتية القصيرة على الطويلة مما يؤكد فى هذا الموضع ميل الشاعر لاستخدام الأصوات الطويلة التى تعبر عن رؤيته الفكرية فى النص ، من خلال الاستحضار والتأمل والتطويل الصوتى .

٤ - ثم جاء صوت الضمة فى المرتبة الأخيرة ويرجع ذلك أيضاً لطبيعة التركيب اللغوى فضلاً عن أن صوت الضمة الطويلة تضاعف إلى حد كبير، حيث لم يرد غير ست مرات طوال النص بينما الضمة القصيرة تكررت (٤٧) مرة ، فإذا كانت نسبة الفتحة القصيرة إلى الطويلة (٢,٧ : ١) ونسبة الكسرة القصيرة إلى الطويلة (١ : ١) تقريباً فإن نسبة الضمة القصيرة إلى الطويلة بلغت (٨ : ١) وهذا يوضح مدى ضالة استخدام الضمة الطويلة ، ويرجع كما ذكرنا إلى طبيعة التراكيب اللغوية فى النص، وإلى كونها لم يكن

لها دور كبير فى التعبير عن الحالات الشعورية للذات . والشكل البيانى رقم (٨) يوضح لنا مسار الحركات الصوتية الرئيسة فى النص الشعرى وكيف جاء صوت الفتحة فى قمة المسار الحركى للصوت نتيجة شيوعه فى النص ، ثم تلاه صوت الكسرة وأخيراً صوت الضمة . وهذا التتابع المنظم يوضح نمط الهندسة الصوتية لهذه الحركات ، برغم وجود نقاط تماس ضئيلة لا تشكل ملمحاً بارزاً وما عداها يؤكد التتابع المنظم لهذا المسار الهندسى ، فلم نلاحظ فى هذا الشكل مثلاً قفراً لصوت الضمة على أحد الصوتين الآخرين لكن هذه الأصوات تتابعت وفقاً لتشكيلها الإيقاعى والكمى فى النص الشعرى .

٥- إن العلاقة بين الأصوات المرققة والمتوسطة والمفخمة تعكس طبيعة الأبعاد الدلالية للنص . فقد جاءت على التوالى بنسب (٣٥٦ : ١٨ : ١٠) أو (٣٥,٦ : ١,٨ : ١) وهذا يؤكد مدى اعتماد النص على الأصوات المرققة ، إذ عندما تكون النسبة بهذا المستوى فإن ذلك يدل على ضالة استخدام الشاعر للأصوات المفخمة والمتوسطة ، ويرجع هذا فيما نظن لسببين :

الأول : قلة الأصوات الدالة على التفخيم أو التوسط بالنسبة للعدد الكلى للأصوات العربية

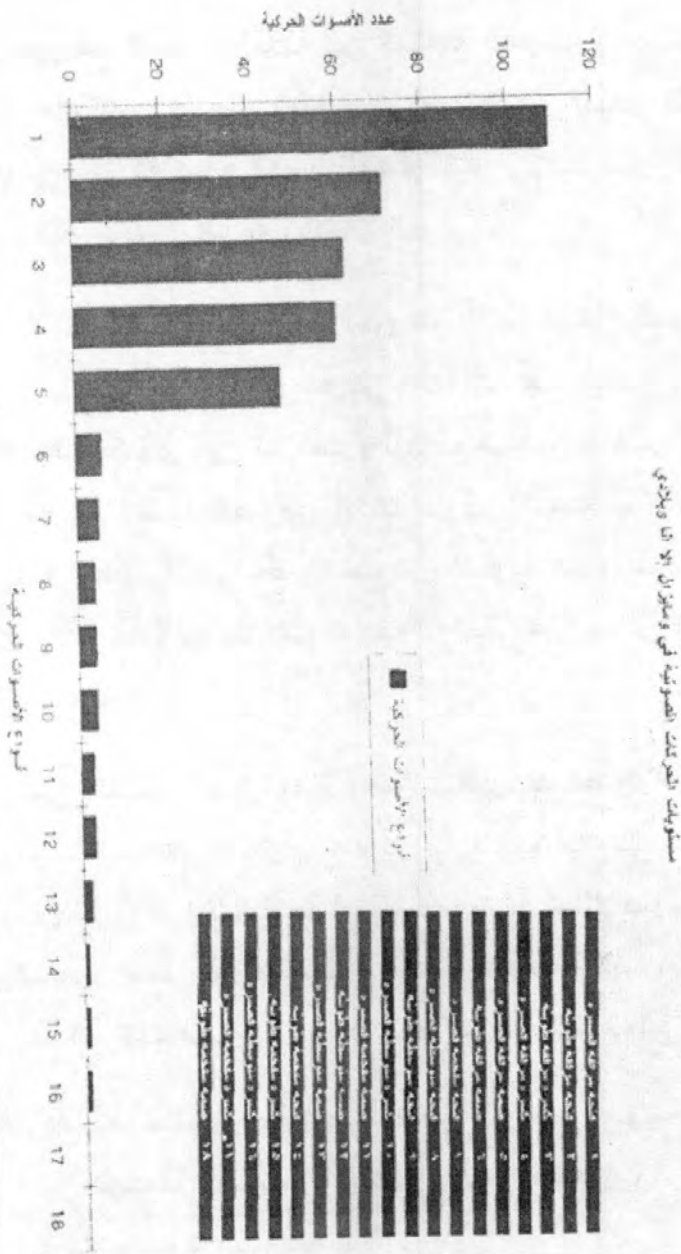
الثانى : طبيعة الموضوعات التى يعنى بها الشاعر ترتبط بالانكسار والضياع والقهر السياسى والموت واستلاب ثروات البلاد لاسيما ثروات البسطاء . ومن ثم لا يجد الشاعر مبرراً موضوعياً يدفعه لاستخدام ألفاظ

صوتية مفخمة . والوقوف عند أى بيت من أبيات القصيدة يدل على هذه
الرؤية يقول على سبيل التمثيل

وكوؤسى مريرة مثل صحوى	واجتماعى بإخوتى كانفرادى
والصداقات كالعداوات تؤذى	فواء من تصطفى أو تعادى
إن دارى كغربتى فى المنافى	واحتراقى كذكريات رمادى

فالأبيات الشعرية هنا تعبر عن مرارة الحياة التى تعيشها الأنا حتى إن
الكوؤس غدت مريرة بمرارة الواقع المعيش ، وتساوت المتناقضات فى عالم الشاعر
فقد أصبح الاجتماع بالأخوة لا يجدى شيئاً يتساوى مع انفراد الذات بذاتها ،
وأصبحت الصداقات أشد أذى كأذى الأعداء ، والأنا ، تعيش فى دارها لكنها غريبة
عنه . وفى ظل هذا التمزق الذى تعيشه الذات يكون استخدام الأصوات غير مبرر
على المستويين الفنى والموضوعى ، ولذلك نجد أن الشاعر يعتمد إلى حد كبير
على الأصوات المرفقة التى تتوافق وهذه الرؤى . والشكل البيانى رقم (٩) يوضح لنا
مستويات الحركات الصوتية فى النص . ومدى اعتماد القصيدة على الأصوات
المرفقة . وكأن هذه الحركات الصوتية تتابع أيضاً تتابعاً منتظماً مما يحدث إيقاعاً
صوتياً هندسياً فى النص الشعرى .

شكل رقم (9)
مستويات الحركات الصوتية في (وما يزال إلا أنا وبلادي)



٢-٢- المعادلة المقطعية للنص المتغير :

ويعنى هذا المحور بالعلاقة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية وعلاقتها معاً بالنص الشعري المتغير ، ويعنى بالنص المتغير النص الذى تتغير إيقاعاته بتغير سياقاته كما فى قصيدة الشعر الحر ، وذلك من خلال التماثل المقطعى - الذى سبق توضيحه والتماثل الحركى .

حيث يعد التماثل الحركى أحد مقومات هندسة الإيقاع الصوتى فى النص الشعري ، لأن العلاقة بين التماثل الحركى والإيقاعى جد وثيقة ، ويرجع ذلك لطبيعة الترابط العضوى بين الحركات والمقاطع الصوتية فى أى نص من النصوص العربية لاسيما النصوص الأدبية . وقد اتضحت لنا هذه العلاقة من خلال الدراسة التطبيقية على بعض النصوص الشعرية - وسنوضح ذلك فيما بعد - كما أن علاقة الحركات بالمعانى الدلالية لا تخفى على دارس العربية عامة والناقد الأدبى خاصة .

ويعنى بالتماثل الحركى تماثل أصوات الحركات الصوتية (الفتحة والكسرة والضمة) تماثلاً كمياً على مستوى عدد كل منها ، وكيفياً على مستوى طبيعة كل منها . أى أن تكرار أصوات الفتحة فيما بينهما يشكل تماثلاً صوتياً وكذلك أصوات الكسرة والضمة . وهذا بدوره يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص الشعري وبتطبيق هذه الحركات الصوتية على قصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" يتضح الآتى :

١. فى قصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" تشكل الحركات الصوتية بعداً جوهرياً فى مسار الهندسة الصوتية . ويتضح ذلك فى "الجدول رقم (٩) جدول تتابع الحركات الصوتية فى القصيدة .

جدول رقم (٧)
جدول تتابع الحركات الصوتية في قصيدة : شناسيل ابنة الجلبى

الخط الشعري	صوت الفتحة						صوت الكسرة						صوت الضمة					
	المفخمة		المتوسطة		المرفقة		المفخمة		المتوسطة		المرفقة		المفخمة		المتوسطة		المرفقة	
	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق
١																		
٢																		
٣																		
٤																		
٥																		
٦																		
٧																		
٨																		
٩																		
١٠																		
١١																		
١٢																		
١٣																		
١٤																		
١٥																		
١٦																		
١٧																		
١٨																		
١٩																		
٢٠																		
٢١																		
٢٢																		
٢٣																		
٢٤																		
٢٥																		
٢٦																		
٢٧																		
٢٨																		
٢٩																		
٣٠																		

تابع جدول (٧)

الرمز الاسم العلمي	صوت الضمة						صوت الكسرة						صوت الفتحه						الرمز الاسم العلمي
	الرقعة		المتوسطة		المتخمة		الرقعة		المتوسطة		المتخمة		الرقعة		المتوسطة		المتخمة		
	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	
٧													٤	٢				١	٣١
٧							٢						٣	٢					٣١
٨							١	١					١	٤				١	٣٣
١٩	١	٢				١		٤				١	٣	٤		٢		١	٣٤
٨													٤	٢		١		١	٣٥
١٨	١	٢						٦					١	٦			١	١	٣٦
٢٧		١					١	٤		١			٤	١٠	١	٣	١	١	٣٧
١٨		٤		١	١		١	٣					٢	٥		١			٣٨
٢٨	٢	١٢						١		١			٢	١٠					٣٩
٨				١				١					٢	٣				١	٤٠
١٠							١			١			٢	٥			١		٤١
١٨	١	٣					١	٢		١		١	١	٧				١	٤٢
١٠	١	١											١	٦				١	٤٣
١٩		٢						٢					٣	١١			١		٤٤
١٠		١					٢	١					١	٥					٤٥
٨	١	٣					١	١						٢					٤٦
١٩		٣		١				٣					٥	٥		١		١	٤٧
٢٢		٥					٢	٢		١	١		٣	٨					٤٨
١٧		٣					١	١					١	٩		١		١	٤٩
٨		١						٢					١	٤					٥٠
١٤		١						٢					١	٧		٢		١	٥١
١٨	٢	٢		١			١						١	٩		١		١	٥٢
١٨		٢					٢	٣					١	٩				١	٥٣
١٧	١	٣						٢					٤	٧					٥٤
١٣	١	٢						١					٢	٧					٥٥
٩٥٠	٢٩	١٢٢	٢	٥	٢	٢	٢٩	١٢٢	-	٩	٢	٧	١٠٧	٤١١	٦	٣١	٧	٢٧	

النتائج الإحصائية للجدول (تتابع الحركات الصوتية في شناسيل ابن الجلبى)

الأصوات الحركية القصيرة (ص ح ق) = ٧٤٦	صوت الكسرة = ١٨٩
الأصوات الحركية الطويلة (ص ح ط) = ٢٠٤	صوت الضمة = ١٧٢
الأصوات المرفقة = ٨٥٠	صوت الفتحة = ٥٨٩
الأصوات المفخمة = ٤٧	الأصوات المتوسطة = ٥٣

ونستنتج من خلال جدول متغيرات الحركات الصوتية فى نص السياب مجموعة من المعايير العلمية نجملها فيما يلى :

١- إن هذا الجدول وجدول المقاطع الصوتية للقصيدة نفسها يطرح حقيقة علمية يقينية تتمثل فى العلاقة الوثيقة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية من ناحية وبينهما وبين المعنى الدالى للنص من ناحية ثانية . وتتمثل هذه الحقيقة فى معيار أقرب إلى النظرية العلمية للنص الأدبي واللغوى منه إلى أى معيار آخر . وهي التى أطلقنا عليها سابقاً المعادلة (المقطركية) عند التطبيق على نص شعري كلاسيكى ، إذ أنها لا تختلف فى التطبيق على أى نص قديم أو حديث أو معاصر .

فإذا رمزنا للأصوات الحركية القصيرة بالرمز (ص ح ق) والأصوات

الحركية الطويلة بالرمز (ص ح ط) ، وإذا قارنا جدولى المقاطع الصوتية رقم (٤) والحركات الصوتية رقم (٩) يتضح لنا الآتى :

(١) عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة

$$\text{ص ح ق} = \text{ص ح (CV)} + \text{ص ح ص (CVC)}$$

(٢) عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة
+ عدد المقاطع الطويلة

$$\text{ص ح ط} = \text{ص ح ح (CVV)} + \text{ص ح ح ص (CVVC)}$$

وبتطبيق هذه المعادلة باستخدام جدولى المقاطع الصوتية
والحركات الصوتية المشار إليهما لقصيدة بدر شاكر السياب "شناشيل ابنة
الجبلى" يتضح الآتى :

$$(١) \quad \text{ص ح ق} = \text{ص ح (CV)} + \text{ص ح ص (CVC)}$$

$$٣١٤ + ٤٣٢ = ٧٤٦$$

$$(٢) \quad \text{ص ح ط} = \text{ص ح ح (CVV)} + \text{ص ح ح ص (CVVC)}$$

$$٤ + ٢٠٠ = ٢٠٤$$

(٣) مجموع ص ح ق + ص ح ط = عدد الأصوات الحركية الكلية = عدد
المقاطع الصوتية الكلية

$$٧٤٦ + ٢٠٤ = ٩٥٠ \text{ مقطعاً / حركة صوتية}$$

ومن ثم فإن الدلالة التى تطرحها الحركات الصوتية بشتى أنواعها تقترب
إلى حد كبير من الدلالة التى تطرحها المقاطع الصوتية . وسنوضح هذا فيما
بعد .

٢ . على مستوى أصوات الحركات الصوتية الأساسية (الفتحة ، الكسرة ، الضمة) نجد أن صوت الفتحة بشتى أنماطه ومتغيراته له موضع الصدارة فى النص فقد تكرر (٥٨٩) مرة يليه صوت الكسرة تكرر (١٨٩) مرة ثم صوت الضمة (١٧٢) مرة ، وهذه الأرقام توضح مدى شيوع صوت الفتحة التى مثلت نسبة ٦١.٨% من عدد الأصوات الحركية الكلية ، بينما لم يمثل صوت الكسرة غير نسبة ٢٠% وصوت الضمة ١٨.٢% .

ولعل هذا يرجع إلى طبيعة التراكيب اللغوية للنص من ناحية ، وإلى السياق اللغوى الذى ارتضاه الشاعر لنفسه ليكون وسيلة تعبيرية عن قضايا واقعه الحياتى المعيش من ناحية ثانية ، وإلى يسر النطق بأصوات الفتحة يليه فى اليسر أيضاً صوت الكسرة وأخيراً صوت الضمة لأنه صوت أشد من الصوتين السابقين ويحتاج إلى كمية هواء كبيرة تخرج عند النطق به . ويضاف إلى ذلك استخدام الشاعر للجملة الفعلية فى معظم بنى النص، وهذه الجملة تعبر عن طبيعة الأصوات الحياتية المعيشة من ناحية، وتتطلب وجود مفعول به فى كثير من السياقات النصية ، الأمر الذى يتطلب ضرورة وجود صوت الفتحة ، يضاف إلى ذلك أيضاً أن معظم الجمل الفعلية فى النص تبدأ بالأفعال الماضية المبنية على الفتح مثال ذلك قوله "تسرب ، ارتعشت ، غنى ، أثقلت ، أرعدت ، قرن ، اشعلهن ، فتحت ، عاد ، تراقصت ، تساقط ، ... الخ) ، وهكذا نجد أن معظم بنى النص تعتمد على هذه التراكيب اللغوية التى يشيع فيها صوت الفتحة من ناحية ، وتعبر عن طبيعة الأحداث الحياتية من ناحية أخرى . إذ لما كانت القصيدة تدور حول تعرية الواقع السياسى والاجتماعى ، وتتطلع الذات فيها إلى واقع

يَتَسَم بالبراءة والطهر والنقاء والحنين إلى العوالم الطفولية البكر . لذلك كانت التراكيب الفعلية هي الطاغية في بنية النص ، وعليه جاء صوت الفتحة طاغياً على ما عداه من أصوات أخرى .

وإذا كان هذا على مستوى الفتحة القصيرة فإن الفتحة الطويلة لم تقل شيوعاً عن الفتحة القصيرة أيضاً . فقد تكررت الفتحة الطويلة (١٢٠) مرة والكسرة الطويلة (٥١) مرة والضمة الطويلة (٣٣) مرة . وهذه النسب تتناسب إلى حد كبير مع نسبة الأصوات القصيرة .

غير أن الأصوات الطويلة تؤدي نفس وظيفة المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة من حيث التعبير عن الحالات الشعورية والنفسية ، وذلك عن طريق التطهير النفسى . وإذا نظرنا إلى الكم الكبير لعدد أصوات الفتحة الطويلة والتي وصلت إلى ١٢٠ صوتاً أدركنا مدى اعتماد الشاعر على الحالات الشعورية والنفسية ، ومدى توافق هذه الأصوات الطويلة معها ، يقول على سبيل التمثيل :

"لليلى أو نهارى أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور"

وكنا جدنا الهدار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب

وفلاحيه ينتظرون : "غيثك يا إله" وإخوتى فى غابة اللعب

يصيدون الأرانب والفراش ، و (أحمد) الناطور"

ففى هذه السطور الشعرية يتضح مدى اعتماد الشاعر على أصوات الفتحة الطويلة فى كلمات : (نهارى . أغصانه . النشوى . كنأ . جدنا . الهدار . ظلال . فلاحيه . يا إله . غابة . الأرناب . الفراش . الناطور) ، ومن خلال الجدول ندرك أن أصوات الفتحة الطويلة بلغت ثلاثة عشر صوتاً منها أحد عشر صوتاً مرققاً وهذا يعبر عن حالة شيوع الأصوات الطويلة المرققة التى تتوافق مع حالات الاستعطاف والاستذكار والمناجاة النفسية لأننا الفردية والجماعية والذات العليا ، وتضاءلت الأصوات المفخمة للفتحة فلم ترد إلا مرة واحدة ، لأن الشاعر ليس فى موقف حماسى أو بطولى أو ملحمى يدعو للتفاخر والخيلاء لكنه فى موقف المنكسر المهزوم الذى يهرب من الواقع الأليم وينسحب صوب الماضى البكر الأليف الذى يتسم بالطهر والنقاء .

بينما نجد أصوات الحركات القصيرة ، تتوافق مع دلالة المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة من حيث سكونية الأداء والتعبير عن حالات الكبت النفسى نتيجة كثرة الوقفات والسكنات ، التى تتوافق مع حالات التقطيع النفسى وعدم الاستمرار ، يقول على سبيل المثال :

وتحت النخل حيث تظلُّ تمطر كلُّ ما سقَّه

تراقصت الفقائع وهى تُفَجِّر . إنه الرطب

فقد تكررت أصوات الفتحة القصيرة تسع عشرة مرة وتضاءلت الأصوات الطويلة للفتحة ، وعندما ندقق فى معانى الأبيات نجدها تعتمد على التقطيع والاستمرار فى حالات الأداء الصوتى للنص ، ذلك أن المعانى تتوافق مع

هذه الحالة ، فالأمطار تتساقط قطرة فقطرة ، وتتراقص على أثرها فقائع المياه وهى تنفجر لأعلى من شدة سقوط قطرات المطر ، كما أن الأمطار وهى تتساقط تصطك بسعف النخيل ثم تنساب فوق الأرض بعد أن تتساقط معها حبات الرطب . فعلى الرغم من أن هذه الصورة حركية لكنها لا تعتمد على المناجاة النفسية أو مد الصوت وإطالته كما فى أصوات الحركات الطويلة فى النص السابق ، لكنها تأتى هنا سريعة الإيقاع كقطرات المطر المتساقط أو فقاعات المياه التى تنفجر ثم تذوب سريعاً ، أو كحبات الرطب التى تسقط صوب الأرض من شدة الأمطار ، ويتوحد صوت سقوطها مع صوت سقوط المطر ، حتى ليكاد صوتاهما يتجسدان فى صوت واحد يحدث تفجراً حول النخيل .

لذلك يمكن القول إن وظيفة الحركات القصيرة أيضاً قد تتوافق أحياناً مع الإيقاعات الحديثة السريعة . بينما الطويلة يتسم فيها الإيقاع بالتطويل والتراخى حتى تتوافق مع الآهات النفسية الطويلة . وليس أدل على ذلك من أننا إذا حاولنا أن نسمع تسجيلاً لصوت ما فى زمن قصير حينئذ لا نسمع مقاطع طويلة أو حركات صوتية طويلة، لكن مع الإيقاع السريع تتلاشى المسافات الزمنية وتتحول كلها إلى إيقاع سريع وقصير . والعكس صحيح فى حالات سماع نفس التسجيل الصوتى فى زمن طويل حينئذ تبرز المقاطع الطويلة بصورة واضحة ومفرقة فى تطويح الصوت وامتداده . وفى حالات سماعه فى زمن طبيعى يكون هو نفس الزمن المستغرق فى التسجيل

الصوتى حينئذ تبرز الحالة الطبيعية المدلول الصوتى للحركات الطويلة أو القصيرة ، أى يتضح نفس الإيقاع الطبيعى الذى يرمى إليه الشاعر .

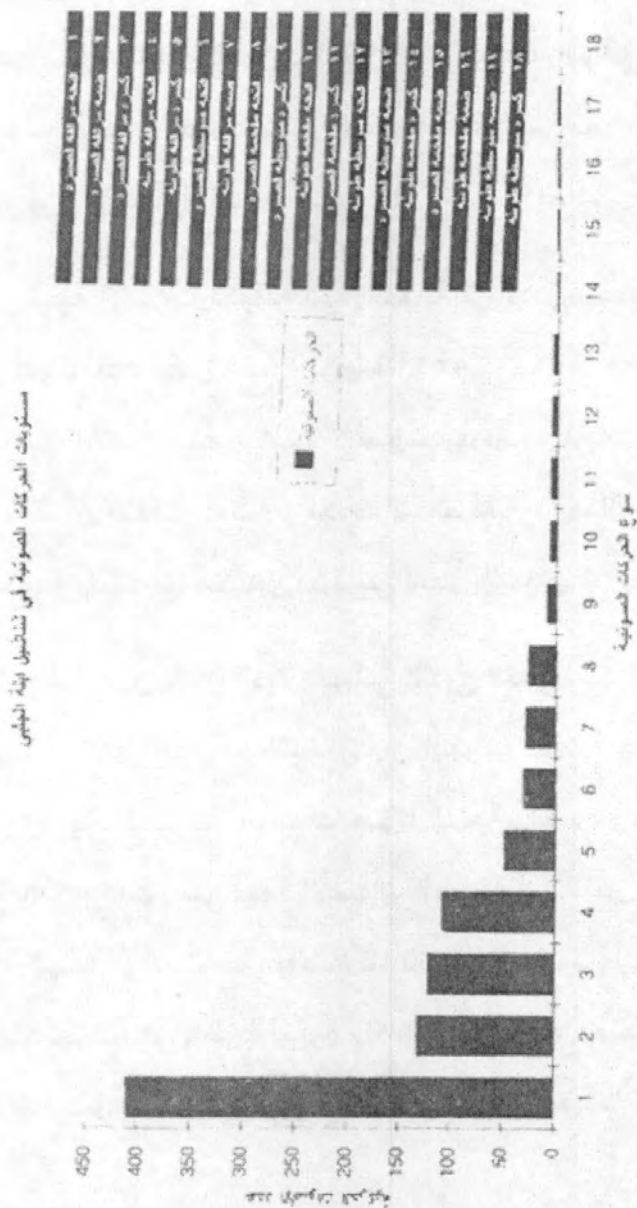
٣ . أما صوت الكسرة فقد جاء فى المرتبة الثانية على المستوى الكمى فقد مثل كما ذكرنا نسبة ٢٠% من الأصوات الحركية الكلية ، ويرجع هذا أيضاً إلى طبيعة تراكيب البنية الشعرية من ناحية فقد اعتمدت فى بعض أبنيتها على الجر بالإضافة والتبعية وحروف الجر وذلك فى السطور الشعرية الموضحة بالجدول لكن الملاحظ أن نسبة الكسرة القصيرة إلى الطويلة (٢.٤ : ١) جاءت أعلى من نسبة الفتحة القصيرة إلى الطويلة (٣.٨ : ١) مما يدل على زيادة المقاطع الطويلة المفتوحة المقترنة بصوت المد واللين ، وهذا الصوت يتوافق مع الحالات الشعرية والنفسية ، حتى أن اختيار كلمة "الشناشيل" وما صاحبها من صوت الكسرة الطويلة فى أواخرها إنما تؤدى إلى التطهير النفسى ، لأن الذات تطلق آهاتها الحبيسة المكبوتة مع الأصوات الطويلة ، لاسيما صوت الكسرة الطويلة الذى مثل نصف عدد الكسرة القصيرة تقريباً ، وهذه نسبة عالية قياساً بالأصوات الحركية الأخرى وتكثر الكسرة الطويلة فى السطور الشعرية أرقام (٥ ، ٦ ، ٧ ، ٩ ، ١٠ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤) ويتكرر صوت الكسرة الطويلة فى هذه السطور مرتين ما عدا السطرين ٦ ، ٧ تكرر ثلاث مرات ، وهذا التكرار المنتظم يحدث إيقاعاً صوتياً فى النص الشعرى . فضلاً عن توافقه مع الحالات الشعرية .

٤ . جاء صوت الضمة القصيرة والطويلة فى المرتبة الأخيرة ، ويرجع هذا أيضاً لطبيعة التركيب السياقى للنص . فقد مثل نسبة ١٨.٢% من الأصوات الحركية الكلية ، وهى أقل نسبة على مستوى الأصوات الحركية فى النص . وذلك نتيجة خلو السياق اللغوى لبعض السطور الشعرية من

المرفوعات كما فى الأغنية الشعبية المستوحاة فى القصيدة فضلاً عن أن هذا الصوت صوت شديد الحركة يحتاج لكمية هواء كبيرة عند النطق به . والذات فى النص تشعر بالانكسار فيخرج الهواء متفرقاً مع صوتى الفتحة والكسرة لأنهما أيسر من صوت الضمة فى عملية الأداء الصوتى . وأصوات الضمة الطويلة منها ما يقوم بنفس وظيفة المقطع المتوسط المفتوح من حيث التوافق مع الحالة الشعورية للذات التى تتوق للخلاص والماضى الأليف .

٥ . من المسلم به أن التتابع المنظم لأصوات الفتحة ثم الكسرة ثم الضمة وتمائلها عشرات المرات بل مئات المرات إنما يسهم ذلك فى التشكيل الإيقاعي للنص . وتبدو هندسة الإيقاع فى هذه الحالة من خلال ارتفاع أصوات الفتحة تليها أصوات الكسرة ثم الضمة . ومن اللافت للنظر أن هذه الهندسة المنظمة لتتابع الأصوات لا نجدها فى هذه القصيدة فقط بل فى كثير من القصائد المعاصرة ، والشكل رقم (١٠) يوضح مستويات الحركات الصوتية فى قصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" .

شكل رقم (10)
مستويات الحركات الصوتية في (شناشيل ابنة الجلبي)

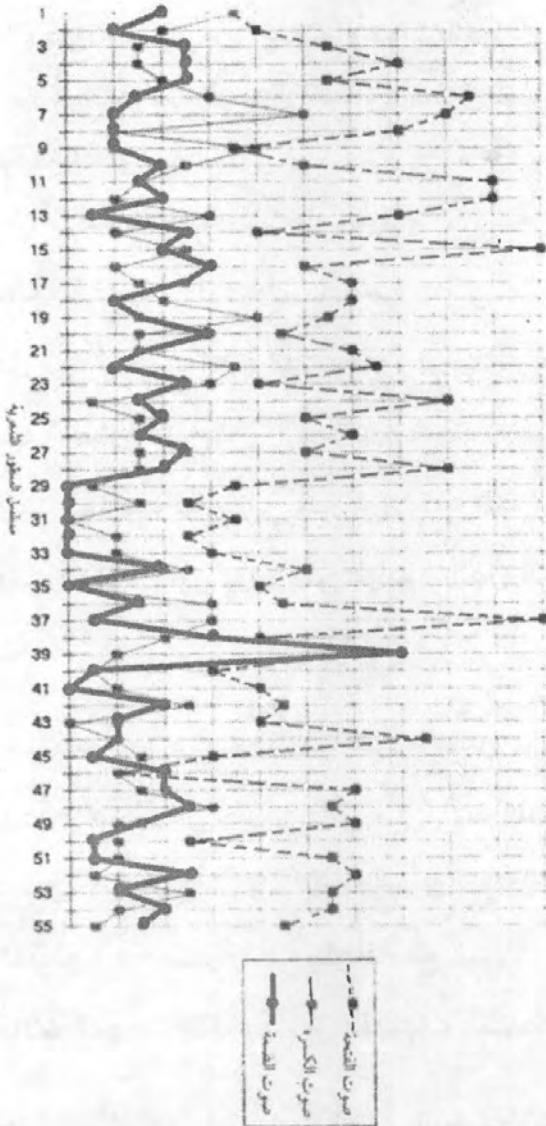


ويتضح لنا من خلال هذا الشكل البياني كيفية طغيان صوت الفتحة ،
لاسيما الفتحة المرفقة الطويلة ، وهي سمة سائدة في كثير من القصائد المعاصرة
وربما يرجع إلى أن الشاعر المعاصر لا يميل إلى أصوات التفخيم والتبجيل والتعظيم
لأنه يعبر عن سواد الناس الذين يعيشون على هامش الواقع الاجتماعي فلا
يخاطبهم بأصوات تفخيمية لكنه يستخدم الألفاظ المرفقة التي تعبر عن هذه الطبقات
الدنيا . بل تتوافق مع حالة الانكسار النفسي التي تعيشها الذات .

وإذا نظرنا إلى نسبة الأصوات المرفقة إلى المفخمة من خلال الجدول السابق ندرك
مدى التباين بينهما حيث تصل النسبة بينهما (٨٥١ : ٤٧) أو (١٨ : ١) كما أننا
ندرك أيضاً مدى اعتماد النص على الأصوات المرفقة وطغيانها على المفخمة
يضاف إلى ذلك أن التماثل التكراري للأصوات المرفقة ، وكذلك التماثل التكراري
للأصوات المفخمة يسهم في التشكيل الإيقاعي للنص الشعري .

ويتضح أيضاً من خلال الشكل البياني التدرج الكمي لعدد الأصوات الحركية
بشты أنماطها ، الأمر الذي يجعلنا ندرك أن أصوات الضمة جاءت في نهايات
التدرج الكمي للحركات الصوتية ، وسبقها صوتا الفتحة والكسرة ولعل الشكل البياني
التالي يوضح المسار الهندسي لهذه الأصوات الحركية في النص الشعري لقصيدة
"شناشيل ابنة الجلبى" وهذا المسار يوضح لنا التشكيل الهندسي للإيقاع ، فقد سار
إيقاع الأصوات الحركية في خطوط متعرجة لكنها متتابعة من حيث الترتيب المنظم
للحركات الثلاثية صوت الفتحة فالكسرة فالضمة . كما هو موضح في الشكل البياني
رقم (١١) .

شكل رقم (11)
مسار الصوت الإيقاعي من خلال الحركات الصوتية في (شناشيل ابنه الجلي)



٦ . يتضح الإيقاع الهندسى للصوت فى النص الشعرى أيضاً من خلال التماثل التكرارى للأصوات القصيرة والطويلة فقد بلغت الأصوات الحركية القصيرة (٧٤٦) صوتاً ، على حين بلغت الأصوات الحركية الطويلة (٢٠٤) صوتاً . كما هو موضح فى الجدول السابق (جدول تتابع الحركات الصوتية فى قصيدة شناسيل ابنة الجلبى) .

على أن الأصوات القصيرة تتمثل وظيفتها الدلالية إلى حد كبير فى وظيفة المقاطع القصيرة ، فالأصوات القصيرة . إلى جانب أن تماثلها يسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية فهى . تقوم بوظيفة ربط الوحدات الصوتية مع بعضها البعض ، إذ بدون الحركات الصوتية لا يمكن حدوث تواصل بين الصوامت كما أنها تؤدى إلى حدوث الإيقاع السريع فى حالة سرعة الأداء الصوتى ، وهذا بدوره يؤدى إلى طواعية النص للحالات الشعورية طواعية سريعة .

بينما الأصوات الحركية الطويلة تؤدى نفس وظيفة المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة من حيث التوافق مع حالات التطهير النفسى حيث تخرج الذات كمية كبيرة من الهواء متتابعة دون حواجز صوتية أخرى تؤدى إلى بتر المقطع . هذه الكمية تأتى متوافقة مع الحالات الشعورية للذات ، سواء فى حالات التأوهات النفسية ، أو القهقهات الضاحكة .

وقصيدة السياب بها الكثير من الصور الشعرية التى تعبر عن هذه الحالات الشعورية ، لاسيما حالات الأسى والحزن فيقول على سبيل التمثيل :

"ويخترق الظلام

وصاح "يا جدّى" أخى الثرثار

"أنمكت فى ظلام الجوسق المبتل ننتظر ؟

متى يتوقف المطر ؟"

وهنا يلاحظ اعتماد كثير من الكلمات على المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة فى كلمات الظلام ، صاح ، جدى ، الثرثار ، ظلام . وهذه الألفاظ تتوافق والتعبير عن حالات الحصار التى تشعر بها الذات حيث تتطلع إلى الخلاص عن طريق الصياح والنداء والتمرد على الظلمة ورفض الانتظار طوال الحياة تحت وقع المطر .

٧ . كما يتضح التماثل الصوتى أيضاً من خلال الأصوات المتوسطة بين التفخيم والترقيق فقد تكررت ثلاثاً وخمسين مرة ، وهذا التماثل يسهم أيضاً فى التشكيل الإيقاعى للنص الشعرى .

(٣)

الهندسة الصوتية الوصفية

٣ - ١ - هندسة الجهر والهمس .

٣ - ٢ - هندسة التنغيم الصوتي .

الهندسة الوصفية الصوتية

يعنى بالهندسة الوصفية الصوتية ، الصفات الصوتية المتماثلة التى تحدث إيقاعاً صوتياً ثابتاً أو متغيراً فى النص الأدبى . ومن هذه الصفات الصوتية الجهر Sonant والهمس Surd والنبر Stress ، والتنغيم Intonation والانفجار Occlusives أو Plosives أو Stops والرخاوة ، والتماثل الصوتى Similarity in sound لهذه الأنماط الصوتية مع بعضها البعض يحدث هندسة صوتية إيقاعية ونقف عند بعض هذه الأنماط الصوتية لتوضيح كيفية إسهامها فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص الشعرى .

وبرغم إدراكنا أن بعض هذه الصفات الصوتية لاسيما النبر والتنغيم تختلف من بيئة لأخرى ومن مجتمع لآخر ومن شخص لآخر فى بيئة واحدة ، بل من نص لآخر عند شخص واحد . إلا أن ذلك لا ينفى تأثير هذه المعطيات الصوتية فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعى . ويدور هذا المحور فى جانبين الأول : هندسة الجهر والهمس ، والثانى : هندسة التنغيم الصوتى .

٣ - ١ : الهندسة الصوتية للجهر والهمس :

لا تقف الهندسة الصوتية للنص عند تماثل المقاطع أو الحركات الصوتية لكنها تمتد أيضاً لتشمل التماثل الصوتى الوصفى للأصوات المجهورة والمهموسة ،

وتكاد الدراسات اللغوية تجمع على أن الأصوات المهموسة هي : (س - ك - ت -
ف - ح - ث - ه - ش - خ - ص - ط - ق) ، والمجهورة هي : (ب - ج - د -
ذ - ر - ز - ض - ظ - ع - غ - ل - م - ن - ي - و) .

ونود التذكير في هذا الصدد أننا في كل جداول الجهر والهمس اقتصرنا
على الأصوات الصامتة المجهورة والمهموسة فقط واستثنينا منها صوت الهمزة لأنه
صوت لا بالمجهور ولا بالمهموس . على حد رأى معظم علماء اللغة . كما أن
صوتى الواو والياء لا نغنى بهما إذا كانا صوتى علة ، لكننا نغنى بهما إذا كانا
أنصاف علل أو أنصاف حركات كما فى كلمتى (ولد ، بيت) . ويرجع ذلك إلى أن
أصوات العلل هى امتداد صوتى للحركات الصوتية السابقة عليها ، وليست أصوات
أصيلة فى بنية الكلمة ، وقد سبق العناية بها فى محورى المقاطع الصوتية
والحركات الصوتية

ونقف عند نصي البردونى والسياب المشار اليهما لتوضيح الهندسة
الصوتية للجهر والهمس فى نصوص الشعر العمودى والحر .

- ففى قصيدة عبد الله البردونى (وما يزال إلا أنا وبلادى) يتضح الجهر
والهمس فيها من خلال الجدول رقم (٨) (وما يزال إلا أنا وبلادى) .

جدول (٨)

جدول تتابع الأصوات المجهورة والمهموسة في (وما يزال إلا أنا وبلادي)

س	ج	هـ	س	ج	هـ
١	١٤	١١	٩	٢٢	١٠
٢	١٤	١١	١٠	١٧	١٠
٣	١٢	١٤	١١	٢٣	٨
٤	١٦	١٠	١٢	٢٢	٨
٥	١٩	٨	١٣	٢١	٨
٦	٢١	٦	١٤	١٢	١٢
٧	١٦	٦	١٥	٢٥	١
٨	٢٠	٨	١٦	١٧	٨
المجموع			٢٩١	١٣٩	

س = سطر شعري	ج = صوت مجهور	هـ = صوت مهموس
نسبة الأصوات المجهورة إلى الأصوات الكلية = ٦٧.٧% تقريباً .		
نسبة الأصوات المهموسة إلى الأصوات الكلية = ٣٢.٣% تقريباً .		
نسبة الأصوات المجهورة إلى المهموسة = (٢ : ١) تقريباً		

ومن خلال هذا الجدول يتضح لنا مدى زيادة الأصوات الصامتة المجهورة على المهموسة بنسبة (٢٩١ : ١٣٩) أو (١ : ٢) تقريباً أى أن نسبة الأصوات المجهورة بلغت ٦٧.٧% من الأصوات الكلية ، بينما بلغت نسبة الأصوات المهموسة ٣٢.٣% ، وهى نسبة توضح مدى اعتماد النص على الأصوات المجهورة كما أنها توضح أيضاً تقارب هذه النسبة مع نسبة الأصوات المجهورة ، والمهموسة فى كثير من القصائد الشعرية العمودية والتفعيلية .

ولعل زيادة الأصوات المجهورة فى النص يتوافق مع الصوت المرتفع للذات التي تحاول أن تجهر بصوتها معبرة عن قيود الحصار والضياع ونهب ثروات البلاد ، ولذلك يكثر فى النص استخدام الشاعر لأدوات النداء ليعبر عن هذه الصرخات المدوية فى الآفاق دون جدوى ، فيقول :

"يا بلادى التى يقولون عنها" ، "يا بلادى هذى الربا والسواقي" ،

ويقول أيضاً فى أحد أبياته الشعرية :

يا ندى ، يا حنان أم الدوالى ... وبرغمى يجيب من لا أنادى

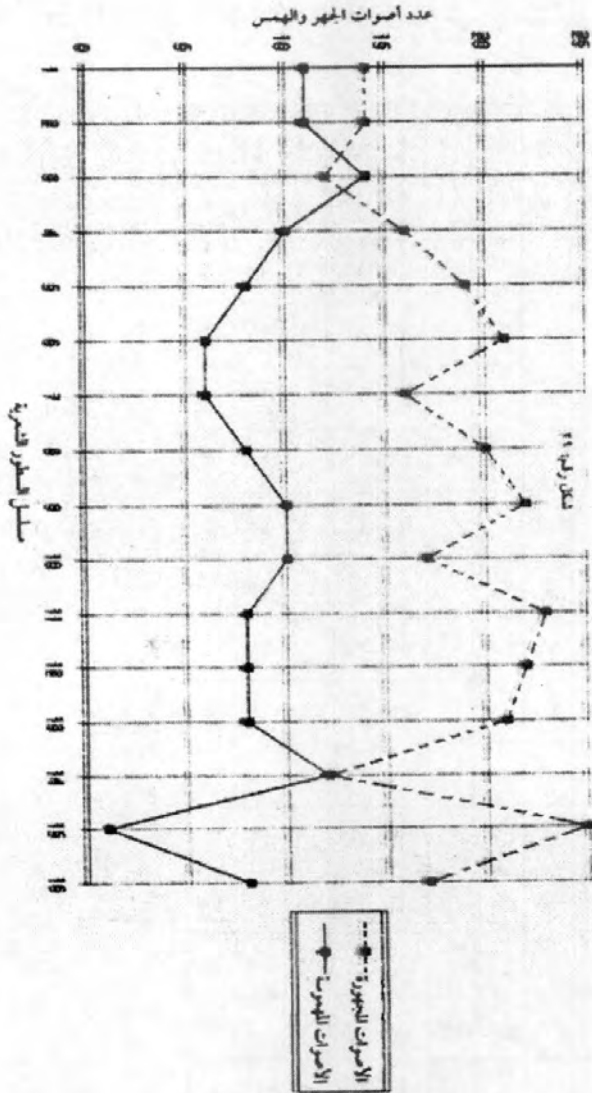
وإذا نظرنا إلى هذا البيت . على سبيل المثال . نجد أنه أكثر الأبيات استخداماً للأصوات المجهورة فقد بلغت نسبة الأصوات المجهورة إلى المهموسة فيه (٢٥ : ١) كما أنه يعد أكثر الأبيات الشعرية استخداماً لأدوات النداء ، مما يؤكد توافق هذه الأصوات مع الصيحات العالية للذات عندما تحاول التعبير عن ذاتها .

يضاف إلى ذلك أن التماثل التكرارى لصوتى الهمس والجهر يسهم فى التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى ، فقد تكررت الأصوات المجهورة (٢٩١) مرة والمهموسة (١٣٩) مرة .

غير أن غلبة الجهر على الهمس لا تجعل المسار الإيقاعى يسير فى خط منتظم لكنه يسير فى خط متعرج ، فى حين أن التابع المنتظم لهما طوال القصيدة يؤدى إلى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى ، حيث يأتى الصوت المجهور فى قمة المسار الصوتى يتبعه الصوت المهموس طوال النص الشعري .

ويتماسان فى نقطتين فقط الأولى فى السطر الثالث ، والثانية فى السطر الخامس عشر . ويتضح هذا فى مسار الهندسة الصوتية للنص الشعري للبردوني فى الشكل البيانى رقم (١٢) .

شكل يقي رقم (12)
 مسار الهندسة المعمارية الإبداعية للجهر والمهيس في (ما يزال إلا أنا وبلادي)



• وتوضح الهندسة الوصفية الصوتية للجهر والهمس أيضاً في قصيدة

"شناشيل ابنة الجلبى" فى الجدول التالى رقم (٩) :

جدول رقم (٩)

جدول تتابع الأصوات المجهورة والمهموسة فى (شناشيل ابنة الجلبى)

س	ج	هـ	س	ج	هـ	س	ج	هـ	س	ج	هـ	س	ج	هـ
١	١٦	٨	١٥	٢٢	١١	٢٩	٧	٢	٤٣	٦	٦	١	٦	٦
٢	١١	٦	١٦	١٥	١٣	٣٠	١٠	١	٤٤	٩	١٣	٢	١٣	٩
٣	١٧	٩	١٧	١٣	١١	٣١	٥	٣	٤٥	٣	٩	٣	٩	٣
٤	١٨	١١	١٨	١١	١١	٣٢	٨	٢	٤٦	٦	٤	٤	٤	٦
٥	١٨	٨	١٩	٢٢	٦	٣٣	٨	٢	٤٧	١٠	١١	١٠	١١	١٠
٦	٢٩	٩	٢٠	١٦	٦	٣٤	١٤	١١	٤٨	١٠	١٦	١٠	١٦	١٠
٧	٢١	١١	٢١	١٧	٨	٣٥	٤	٥	٤٩	٩	١٦	٩	١٦	٩
٨	١٧	٥	٢٢	١٩	١٠	٣٦	١٧	٦	٥٠	٥	٣	٥	٣	٥
٩	١٣	٩	٢٣	١٢	١٠	٣٧	١٦	١٥	٥١	٦	١٣	٦	١٣	٩
١٠	١٥	٨	٢٤	١٢	١٠	٣٨	١٧	٥	٥٢	١١	١٢	١١	١٢	١٠
١١	١٧	١٢	٢٥	١٦	٦	٣٩	٢٠	١٦	٥٣	٦	١٧	٦	١٧	١١
١٢	٢٠	١٠	٢٦	١٦	٦	٤٠	٧	٣	٥٤	٦	١١	٦	١١	١٢
١٣	١٩	٩	٢٧	١٧	٥	٤١	٧	٦	٥٥	٢	١٥	٢	١٥	١٣
١٤	١٤	٦	٢٨	١٧	١٢	٤٢	١٦	٧						
م	٢٤٥	١٢١	م	٢٢٥	١٢٥	م	١٥٦	٨٤	م	١٤٦	٨٩	م	١٤٦	٨٩

س = سطر شعري

ج = صوت مجهور

هـ = صوت مهموس

الصوت المجهور = ٧٧٢ ٦٤.٨٢%

الصوت المهموس = ٤١٩ ٣٥.١٨%

نسبة المجهور إلى المهموس = (٢ : ١) تقريباً

ومن خلال الأشكال الطيفية السابقة أرقام (٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧) يتضح لنا أن الأصوات المهموسة مساحة بيضاء لا يوجد فيها خطوط طولية سوداء . لأن الخطوط السوداء تعبر عن اهتزاز الأحبال الصوتية أثناء النطق بها والمهموسة لا يوجد بها ذلك ، ولذلك يتضح في هذه الأشكال الطيفية غلبة أصوات الجهر على الهمس .

ومن خلال الجدول رقم (٩) أيضاً يتضح لنا مدى غلبة الأصوات الصامتة المجهورة على المهموسة بنسبة (٧٧٢ : ٤١٩) أو (١,٨ : ١) ، ويرجع هذا فيما نظن إلى اعتماد الشاعر على أصوات تتوافق مع تمرد الذات على الواقع الحاضر وتطلعها لمرحلة الطفولة البكر والمكان الأليف ، وهذه الأصوات تتوافق معها حالة الجهر والإفصاح والصياح ، ونقف عند بعض الأبيات التي زادت فيها الأصوات المجهورة على المهموسة زيادة واضحة يقول الشاعر :

"وقد غنى . صباحاً قبل ... فيم أعد ؟ طفلاً كنت أبتسم
لليلى أو نهارى أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور
وكنا . جدنا الهدار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب
وفلاحيه ينتظرون "غيثك يا إله" وإخوتى فى غابة اللعب
يصيدون الأرانب والفراش ، و(أحمد) الناطور"

ومن خلال جدول الجهر والهمس فى النص ندرك أن الأصوات المجهورة بلغت (١٠٣) صوت والمهموسة (٤٤) صوتاً ، وإذا نظرنا إلى الأفعال الدالة على الأصوات العالية أدركنا إلى أى مدى طغت الأصوات المجهورة ومثال ذلك كلمات "غنى" ، "الهدار" ، "يضحك" ، "يعنى فى ظلال الجوسق" ، "غيثك يا إله" إن معانى النص توحى بحالات الاستحضار التى تستحضرها الذات من مراحل الطفولة ، عندما كانت تغنى فى كل حين ؛ فى لحظات الصباح ، وفى ظلال القصر الصغير ، أو الحصن المحاط بأعواد القصب ، والفلاحون يصيحون ويناجون الذات الإلهية طلباً للمدد والغيث ، بينما الأطفال يغنون ويمرحون فى ساحات اللعب ، يهرولون خلف الأرناب والفراشات فى فرح طفولى جميل.

فالنص يعتمد على أصوات الغناء والصياح والمناجاة واللعب ، وكلها أصوات تتوافق معها حالات الجهر من حيث الصوت والفعل ، وفى بعض الأبيات تقترب الأصوات المهموسة من المجهورة اقتراباً نسبياً ، وفيها نجد المعانى من الناحية الصوتية أقل علواً منها فى المجهورة فيقول :

"وتحت النخلة حيث تظل تمطر كل ما سقفه

تراقصت الفقاع وهى تُفَجِّر . إنه الرطب

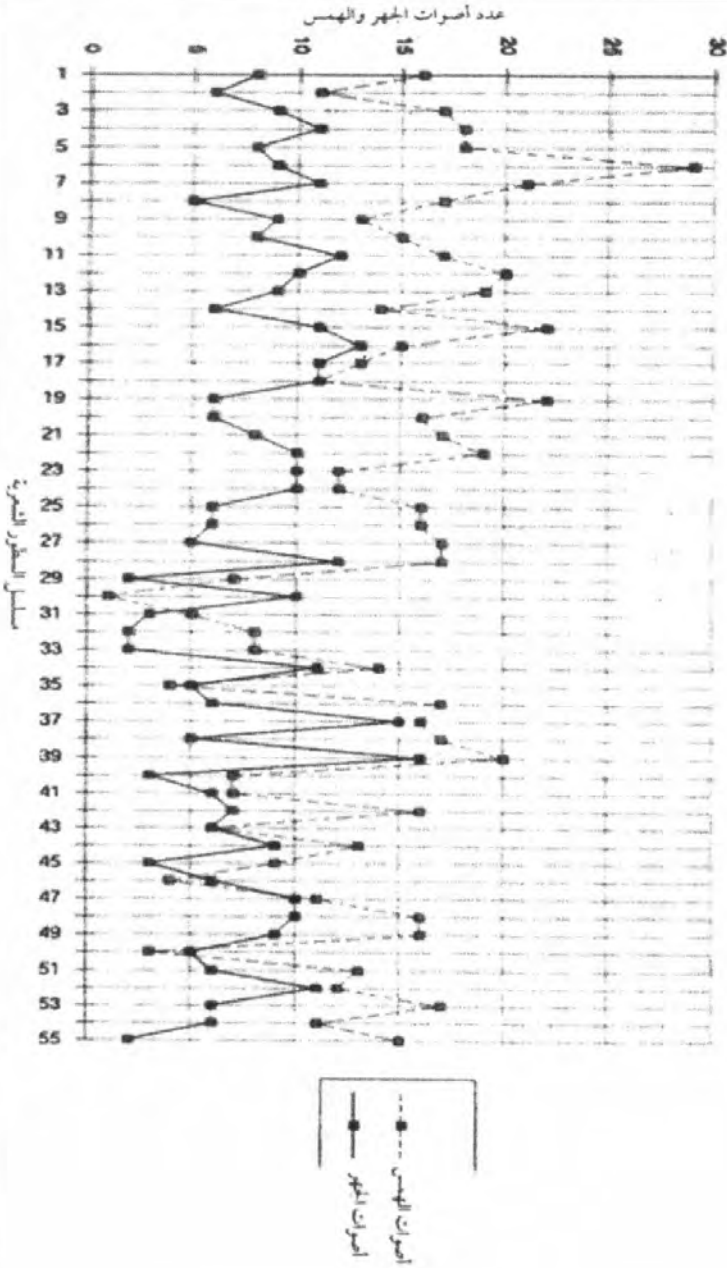
تساقط فى يد العذراء وهى تهز فى لهفة"

فالأصوات هنا تتمثل فى أصوات المطر المتساقط ويتساقط معه الرطب تحت النخيل ، فقد كانت الأصوات فى النص السابق أصواتاً إنسانية ، بينما فى هذا النص الأصوات طبيعية ، إنها أصوات الظواهر الكونية ، ونستطيع القول إن أصوات الجهر والهمس تتشكل فى النص وفقاً لطبيعة السياق اللغوى من ناحية ،

والموضوع المعبر عنه من ناحية أخرى ، غير أن الجهر والهمس لا يقف عند هذا الحد لكنه . يمتد ليسهم في تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص الشعري . فقد تكررت أصوات الجهر (٧٧٢) مرة والهمس (٤١٩) مرة ، هذا التماثل التكراري لطبيعة الصوت يسهم إلى حد كبير في تشكيل الهندسة الإيقاعية الصوتية .

ونستطيع من خلال الشكل البياني رقم (١٣) توضيح مسار الهندسة الإيقاعية الصوتية في قصيدة "سناشيل ابنة الجلبى" ، وذلك من خلال تتابع أصوات الجهر والهمس.

شكل رقم (13)
تتابع الأصوات للجوهرة والموسمة في (شنتايل ابنة الجلي)



٣ - ٢ - هندسة التنغيم الصوتي :

يمثل التنغيم Intonation مستوى آخر من مستويات الهندسة الوصفية الصوتية ، ذلك أن التماثل الصوتي التنغيمي يحدث إيقاعاً صوتياً في النص الشعري ويعني بالتنغيم حالات ارتفاع الصوت وانخفاضه في النص الشعري ، ويختلف هذا التنغيم من شخص لآخر وفق مستوى أدائه الصوتي للنص المنطوق ، وهو يعكس إما خاصية لهجية أو عادة نطقية للأفراد ، ولذلك يصعب تقعيده في نمط معين لأن "كل المحاولات التي قدمت حتى الآن لدراسة التنغيم في اللغة العربية قامت على اختيار مستوى معين من النطق ، وعلى اختيار نغمات الصوت بالنسبة لفرد معين داخل هذا المستوى ، ولكن التنوع بين الأفراد في هذه الناحية يحول بين الباحث وبين تعميم النتائج وأكثر ما يستخدم في اللغات الدلالة على المعاني الإضافية كالتأكيد والانفعال والدهشة والغضب" . (٢٤)

وما يعنينا هنا هو التماثل الصوتي للتنغيم الذي يحدث إيقاعاً صوتياً هندسياً في النص ، وأثر هذا الإيقاع على المعاني الدلالية للنص الشعري .

ونقف عند بعض النماذج التنغيمية للصوت في القصائد . المشار إليها .
لعبد الله البردوني ، وبدر شاكر السياب ، وذلك من خلال تحليل قصيدتيهما تحليلاً صوتياً معنياً .

ففي قصيدة "وما يزال إلا أنا وبلادي" لعبد الله البردوني نجد أن التنغيم يأتي متوافقاً مع التفعيلات العروضية يقول ، على سبيل التمثيل ، في مطلع القصيدة :

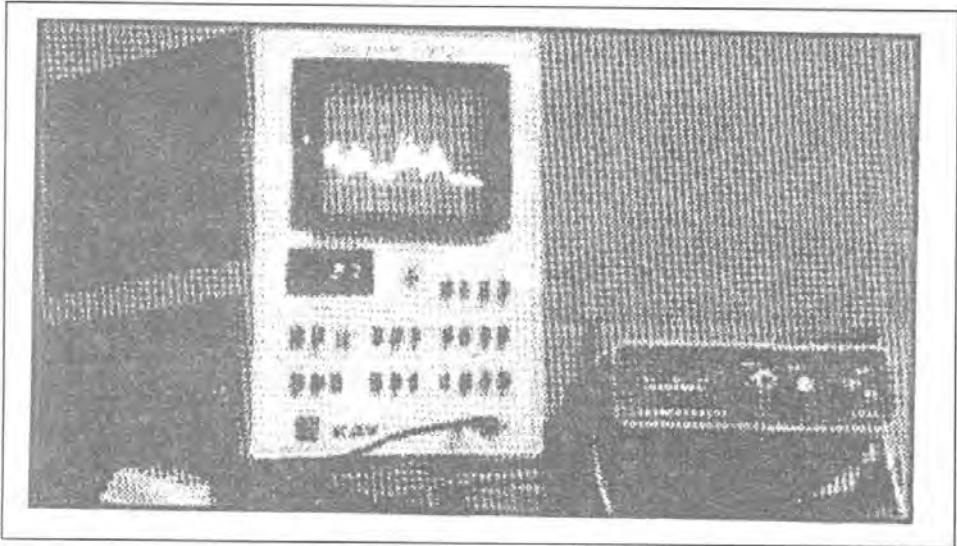
تسليتي كموجعاتي وزادي ... مثل جوعي وهجعتي كسهادي

ومن خلال استخدامنا لجهاز التنعيم الصوتي وهو جهاز Visis Pitch Model 6087 DS الموضح في الشكل رقم (١٤) ، يتضح لنا التنعيم الصوتي المتماثل ، وذلك من خلال الشكلين الطيفيين رقمي (١٥) ، (١٦) .

شكل (١٤)

(جهاز التنعيم الصوتي)

Visis Pitch Model 6087 DS

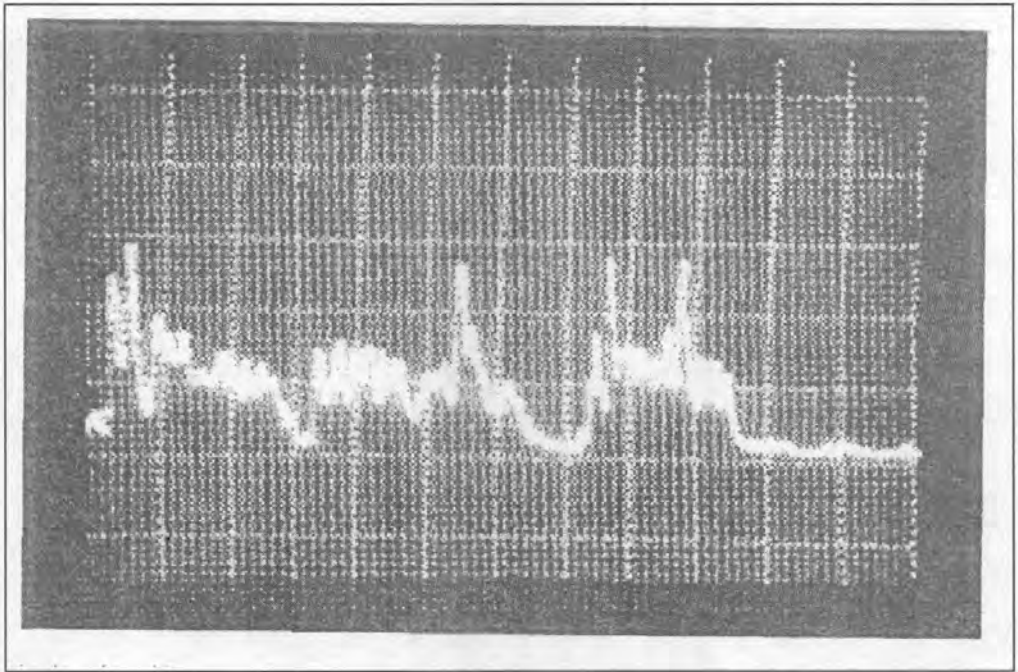


فالشكل الأول رقم (١٥) يتماثل مع الشكل الثاني رقم (١٦) على مستوى الموجات الصوتية . ومن خلال النظر للشكل الطيفي رقم (١٥) نجد الموجة الصوتية تبدأ عند قوله (ت . س) لتشكل موجة صوتية تبدأ بصوت التاء في أولها

وتنتهى بصوت الكسرة الطويلة ، وكان كلمة تسلياتي أو "فاعلاتن" شكلت موجة صوتية مستقلة ، ثم تبعها موجة صوتية أخرى مثلتها كلمة "كموجعا" أو "متفعلن" فبدأت الموجة بصوت الكاف وهبطت عند صوت الفتحة الطويلة ، وانتهى الشطر الأول بالموجة الثالثة التى مثلتها كلمة "تى وزادى" أو "فاعلاتن" حيث بدأت الموجة بصوت التاء ثم أخذت فى التصاعد حتى انخفضت عند صوت الكسرة الطويلة ، كما هو موضح فى الشكل (١٥) .

شكل رقم (١٥)

(تسليات كموجعاتى وزادى)



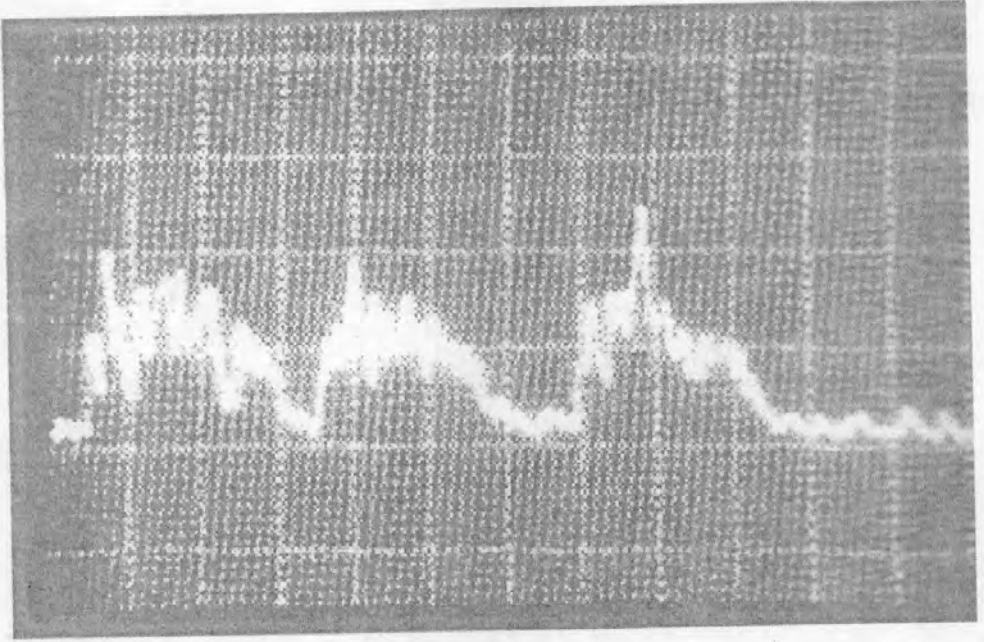
وفى الشكل الطيفى رقم (١٦) يتضح التنعيم الصوتى للشطر الثانى (مثل جوعى وهجعتى كسهادى) فى الموجات الصوتية المتتابعة تتابعاً منتظماً، فتمثل

الموجة الأولى قوله (مثل جوعى) أو (فاعلاتن) والموجة الثانية قوله (وهجعتى) أو (متفعنن) والثالثة قوله (كسهادى) أو (فعلاتن) ومن خلال النظر إلى شكل هذه الموجات المتتابة نجدها تتماثل مع بعضها البعض فى صعود الموجة وهبوطها ، والصعود والهبوط هما اللذان يشكلان التنغيم الصوتى فى النص الشعرى .

وبمقارنة الشكلين (١٥ ، ١٦) نجد التماثل بينهما من خلال الشكلين الطيفيين للموجات الصوتية ومن خلال تماثل هبوطهما وصعودهما ايضا . وكان قراءة النص كانت تسير على وتيرة واحدة وفقاً للتفعيلات المنتظمة فى القصيدة الكلاسيكية .

شكل (١٦)

(مثل جوعى وهجعتى كسهادى)



وفى قصيدة "سناشيل ابنة الجلبى" لبدر شاكر السياب يتضح التنغيم الصوتى أيضاً من خلال الشكلين الطيفيين رقمى (١٧ ، ١٨) وقد جاء التنغيم فى هذين الشكلين انعكاساً للتنغيم الصوتى فى مطلع القصيدة ، يقول الشاعر . على سبيل التمثيل :

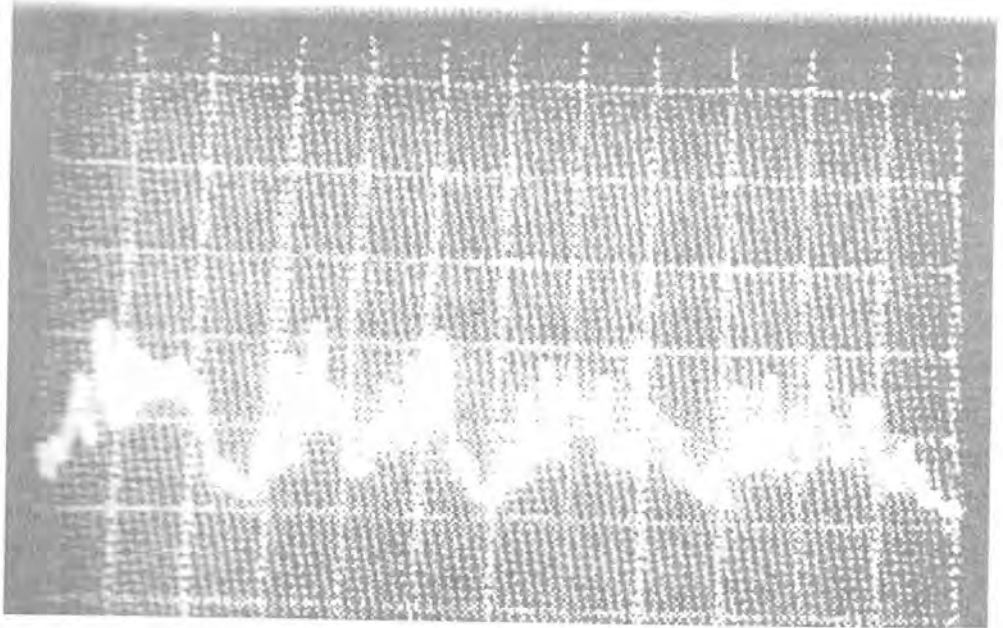
"وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم"

ففى الشكل رقم (١٧) يتضح التنغيم الصوتى فى قوله "وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور" من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة فمثلت

الموجة الأولى قوله "وأذكر من" أو مفاعلتن والثانية قوله "شتاء القر" أو "مفاعلين" والثالثة قوله "ينضا" أو مفاعلين والثالثة قوله "ح فيه نو" مفاعلين . ويتضح لنا في هذا الشكل مدى تماثل الموجات الصوتية التفعيلية في النص الشعري من حيث تماثل أصوات صعودها وهبوطها وقممها الصوتية . مما يدل على أن قراءة النص كانت قراءة تنغيمية متوافقة مع التفعيلات العروضية المتتابعة في النص ويتضح هذا التماثل في الموجات الصوتية من خلال الشكل رقم (١٧) .

شكل رقم (١٧)

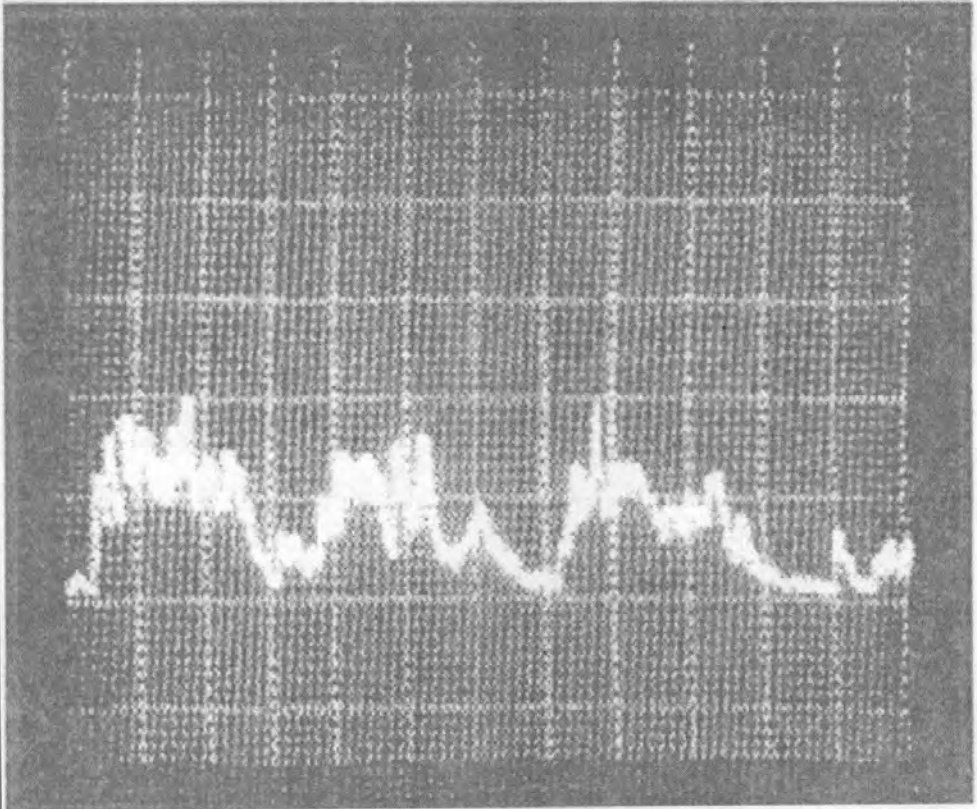
(وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النو)



وفي الشكل رقم (١٨) يتضح التنغيم الصوتي في قوله "ر من خلل السحاب كأنه النغم" من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة أيضاً فمثلت الموجة

الأولى قوله "ر من خلل" أو "مفاعلتن" ، والثانية قوله "سحاب كأن" أو "مفاعلتن" ،
والثالثة "تهن نغم" أو "مفاعلتن" . ويتضح التماثل التنغيمى بين هذه الموجات فى
شكل (١٨) .

شكل رقم (18)
(ر من خلل السحاب كأنه النغم)



ومن الواضح أن تماثل هذه الموجات الصوتية جاء نتيجة تماثل التنغيم
الصوتى فى النص . وإذا كان النص الكلاسيكى تتساوى فيه الموجات الصوتية

التنغيمية فى كل شطر من الشطور كما فى قصيدة "وما يزال أنا وبلادى" فإن
الموجات الصوتية التنغيمية لا تتساوى فيها الموجات الصوتية بل يتوافق عدد هذه
الموجات مع السطر الشعرى من ناحية ، ومع الدفقات الشعورية من ناحية ثانية .

(٤)

هندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالي للنص

٤ - ١ - السرعة الإيقاعية للنص الثابت

٤ - ٢ - السرعة الإيقاعية للنص المتغير

هندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالي للنص

كثيرة هي الدراسات التي عنيت بدراسة الإيقاع وأكثر منها تلك التي عنيت بدراسة الدلالة ، ولكن القليل منها . فيما نظن . هو الذي عنى بالعلاقة بينهما .

ونظن أن العلاقة بين الصوت الإيقاعي وتشكيل الأبعاد الدلالية للنص جد وثيقة ، ذلك أن النص يتشكل وفقاً للحالات الشعورية والرؤية الفكرية للشاعر وتأتي الأصوات تعبيراً عن هذه الحالات الشعورية . ومن ثم يحدث توافق بين الدلالة المُشكَّلة في النص والصوت المعبر عن معاني النص . أو بمعنى آخر إذا كانت الدلالة تتوافق مع الحالات الشعورية ، والصوت يتوافق مع الحالات الشعورية ، فإن الدلالة الشعرية تتوافق مع الصوت الإيقاعي سواء كان بطيئاً أو سريعاً .

ونستطيع الزعم بأن الصورة الشعرية المشكلة في النص التي تعتمد على التذكر والاستحضار والتأمل والاسترجاع البعيد والقريب . سواء في قصيدة الشعر العمودي أو الحر . تتوافق إلى حد كبير مع الصوت الإيقاعي البطيء والذي يعبر عنه من خلال استخدام الشاعر للمقاطع المتوسطة المفتوحة ص ح ح (CVV) أو الطويلة ص ح ح ص (CVVC) أو استخدام الحركات الصوتية الطويلة (ح ص ط) ولاسيما أصوات المد واللين .

وقد لاحظنا أن المقاطع الطويلة أو المتوسطة المفتوحة إذا تضاعلت في السطر الشعري أو الصورة أو النص بحيث لم تشكل إلا نسبة أقل من خمس (٥/١)

المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة تقريباً ، حينئذ نجد سرعة الصوت الإيقاعي تزداد . وتقل هذه السرعة كلما ازدادت هذه النسبة ، حتى يتحول السطر أو الصورة أو النص إلى حركة إيقاعية بطيئة ، مع الوضع فى الاعتبار أن نسبة (الخمس) تقريبية وإذا قلت عن ذلك يتضاعل تأثيرها فى حركة الصوت الإيقاعى ، وأن هذه النسبة قلت أو كثرت تتناسب عكسياً مع حركة الصوت الإيقاعى فى النص . أى إذا زادت هذه النسبة قلت سرعة الصوت الإيقاعى والعكس صحيح .

ومن ثم يمكن أن نستخلص معادلة تقريبية لسرعة الصوت الإيقاعى فى النص وهى :

$$\text{أولاً : إذا كان } \frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة}} = \text{قيمة} < \text{تقريباً } ١$$

فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون بطيئة نسبياً .

$$\text{ثانياً : إذا كان } \frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة}} = \text{قيمة} > \text{تقريباً } ١$$

فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون سريعة نسبياً .

$$\text{وعليه فإن } \frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة}} = \text{قيمة معينة}$$

وهذه القيمة تتناسب تناسباً عكسياً مع حركة الصوت الإيقاعى

أو النص الشعري كله . وفى كل الحالات تتناسب حركة الصوت الإيقاعى مع المعانى الدلالية للنص، سواء فى القصيدة العمودية أو قصيدة الشعر الحر ونقف أولاً عند القصيدة العمودية كنموذج للنص الثابت ، وثانياً عند قصيدة الشعر الحر كنموذج للنص المتغير .

٤ - ١ - السرعة الإيقاعية للنص الثابت :

تتضح العلاقة بين الصوت الإيقاعى والتشكيل الدلالى فى قصيدة "وما يزال إلا أنا وبلادى" لعبد الله البردونى . من خلال القصيدة إلى حد كبير على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) أو (CVV) من أول القصيدة إلى آخرها . ولما كان البيت فى هذا النص هو وحدة القصيدة لذلك نجد أن عدد مرات تكرار هذا المقطع المتوسط المفتوح فى كل الأبيات الشعرية متقارب إلى حد كبير فضلاً عن أنه جاء متقارباً أيضاً مع عدد المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة فقد كانت النسبة بينهما فى معظم الأبيات (١ : ١) تقريباً ، وهذه النسبة قليلة الحدوث فى قصيدة الشعر الحر لعدم تساوى عدد مقاطعها فى كل سطر شعري كما فى النص الشعري الكلاسيكى ، لذلك إذا كانت حركة الإيقاع متغيرة فى قصيدة الشعر الحر فإنها تكاد تكون ثابتة على وتيرة واحدة فى قصيدة الشعر العمودى .

وبتطبيق المعادلة السابقة على أبيات قصيدة " وما يزال إلا أنا وبلادى" لعبد الله البردونى من رقم (١) إلى (٧) ، وذلك من خلال جدول تتابع المقاطع الصوتية رقم (٢) فى القصيدة ، يمكن القول :

عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة ٧٠ + صفر ٧٠

_____ = - = ٠.٧١ تقريباً

عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة ٣٦+٦٢ ٩٨

وهذه النسبة تقترب من الواحد الصحيح ، مما يؤكد أن نسبة المقاطع المتوسطة المفتوحة شكلت نسبة عالية في عدد المقاطع الكلية في النص . وارتفاع هذه النسبة يؤدي إلى أن حركة الصوت الإيقاعي في الأبيات المشار إليها تكون بطيئة إلى حد كبير ، لأن طول المسافة المستغرقة في نطق هذه المقاطع يؤدي إلى التطويل الصوتي . وهذا التطويل يجعل الصوت الإيقاعي بطيئاً في النص الشعري ، يقول الشاعر في الأبيات من (١-٧) .

- ١- تسلياتي كموجعاتي وزادي .. مثل جوعي وهجعتي كسهادي
- ٢- وكؤوسى مريرة مثل صحوى .. واجتماعى بإخوتي كانفرادى
- ٣- والصدقات كالعداوات تؤذى .. فسواء من تصطفى أو تعادى
- ٤- إن دارى كغربتى فى المنافى .. واحتراقى كذكريات رمادى
- ٥- يا بلادى التى يقولون عنها .. منك نارى ولى دخان اتقادى
- ٦- ذاك حظى لأن أمى "سعود" .. وأبى مرشد وخالى "قمادى"
- ٧- أو لأنى أعطيت أولاد جارى .. ورفاقى دفاترى ومدادى

إن حركة الصوت الإيقاعي البطيئة في هذه الأبيات . والتي تأكدت لنا من خلال شيوع المقاطع المتوسطة المفتوحة . تتوافق مع المعانى الدلالية المطروحة في الصور الشعرية الجزئية في هذه الأبيات . حيث تدور معانى الصور هنا حول اجترار الذات للمآسى التى لحقت بها وبوطنها ، وقد وصلت الذات في هذه الأبيات

إلى حد العدمية ، الأمر الذى جعل المتناقضات تتساوى ، فكل الأمور المؤنسة تتساوى مع الآلام الموجهة ، ويتساوى الزاد مع الجوع ، والهجيع مع السهاد ، والكؤوس المفعمة بالمرارة مع لحظات الصحو والنشوى . والاجتماع بالأخوة كالانعزال عنهم . والصدقات كالعداوات فى الأذى حيث يتساويان فى الخير والشر . والبقاء فى الدار كالاغتراب عنه ، وحرقة الذات كذكريات الرماد لا جدوى منها . ثم يناجى الشاعر بلاده الضائعة فى فك القوى السلطوية الطاغية فمنها النار ولكن لا يتبقى له غير رمادها ، ويندب الشاعر حظه العاثر لأنه ولد لأم تدعى "سعود" ، وسعود اسم نسائي فى الريف اليمنى كما أن خاله "قمادى" وقمادى هنا تشير إلى اسم عائلة يمنية توارثت الفقر من القرن السادس عشر ، ولذلك يقال "أفقر من قمادى" وآل قمادى يتفكهون بالفقر . ولذلك يذكر الشاعر فى سخرية مريرة بأن حظه سيئ لنشأته فى هذا الواقع المدجج بالفقر ، ولكونه منح ثقته فى أبناء جاره ورفاقه وأعطاهم أوراقه وكلماته وقلمه .

والشاعر فى هذا النص يعتمد على التداعى النفسى من ناحية وعلى استحضار الماضى من ناحية ثانية . " فقد كان الجيش الإنجليزى يحتل تهامة ، وكان جيش الحكومة الوطنية بقيادة الإمام يحيى يحتل الضالع وعدن ، وكانوا يريدون أن يفاوضوا الإمام يحيى على أن ينسحب من عدن والضالع وهم ينسحبون من الحديدة فقال لهم إن بحر عدن أسهل لنا ولو كانت طريقه طويل ، وراوغهم مرواغة عجيبة فجاء وفد بقيادة شخص اسمه "جيكب" وأرادوا مقابلة الإمام فأبرقوا له من "ميناء الحديدة" فما سمح ، وأبرقوا له مرة ثانية فرفض ، ووصلوا إلى الأرض الجبلية فى محل يسمى "باجل" تسكنه وترعاه وتحميه قبيلة اسمها "الحوقرة"

وزعيمها الشيخ هادى ، وفاوضوه على أن يسمح لهم بالمرور مقابل عطاء مادى
فرفض ، ودلهم على الاتصال بابن الشيخ هادى الذي يحل محل أبيه فى الليل
واتصلوا به وسلموه خمسمائة روبية ومروا إلى صنعاء وانتشر الخبر فى اليوم
الثانى بأن الوفد الإنجليزى وصل إلى صنعاء رغم أن الإمام لم يوافق ورفض
مقابلتهم ، وقالوا لقد دفعوا "رشوة" ومن ذلك الحين تغير تاريخ الرشوة وتسميتها فقد
كانت تسمى فى أيام الأتراك "بقشيش" وتحولت من ذلك الحين فى سنة ١٩٢٦ إلى
اسم "حق ابن هادى" ويقصد بها "الرشوة" (٢٠) . والشاعر يستحضر الواقع الحياتى
الذى عاشته البلاد من تخلف وضياع وفساد للقيم والمعايير ويشكلها فناً فى نسيج
قصيدته .

وهذه التدايعات والاستحضارات للماضى والمناجاة النفسية إنما تتوافق مع
التطويل الصوتى أو الحركة البطيئة للصوت الإيقاعى ، سواء كان النص الشعرى
كلاسيكياً أو تجديدياً . وهذا ما نلاحظه فى كثير من النصوص الشعرية من حيث
توافق "التطويل الصوتى" مع حالات الاسترجاع والاستحضر والتداعى والمناجاة
النفسية .

ويستمر الشاعر فى هذه التدايعات النفسية للتعبير عن عدمية الذات تجاه
المتغيرات السياسية فى الواقع المعيش ، فقد حل الفساد محل القيم النبيلة وحلت
"الرشوة" . أو على حد تعبير الشاعر "حق ابن هادى" . محل العدالة ، يقول :

- ٨- أو لأنى دفعت عن طهر أختى .. وبيناتى مكر الذئاب العوادى
- ٩- أو لأنى زعمت أن لديهم .. لى حقوقاً من قبل "حق ابن هادى"
- ١٠- يا بلادى هذى الربى والسواقى .. فى ضلوعى تنهدات شوادى

- ١١- إنما من أنا وليس بكفى :: مدفع والتراب بعض امتدادى
- ١٢- ربما كنت فارساً لست أدرى :: قبل بدء المجال مات جوادى
- ١٣- او عصفير فى عروقى جياع :: والدوالى والقمح فى كل وادى
- ١٤- فى حقولى ما فى سواها ولكن :: باعت الأرض فى شراء السماد
- ١٥- يا ندى يا حنان أم الدوالى :: ويرغى يجيب من لا أنادى
- ١٦- هذه كلها بلادى ... وفيها :: كل شئ .. إلا أنا وبلادى
- ويتطابق معادلة حركة الصوت الإيقاعى على هذا النص يتضح الآتى :

عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة ٨٣ + صفر

_____ = ٠.٦٢ تقريباً

عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة ٥٩ + ٧٤

إن المحصلة النهائية لهذه المعادلة تساوى ٠.٦٢ تقريباً وهى نسبة توضح أن المقاطع المتوسطة المفتوحة ، والمقاطع الطويلة تساوى نسبة ٦٢% من عدد المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة وهى نسبة أكبر من نصف المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة بكثير ، الأمر الذى يؤثر فى سرعة الصوت الإيقاعى للنص ويؤدى إلى بطئه نتيجة شيوع المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة وهى بدورها تجعل الناطق للنص يستغرق وقتاً أطول نسبياً من نطق المقاطع القصيرة . وعليه تأتى الحركة الصوتية الإيقاعية بطيئة . وهى تتناسب فى هذه الحالة مع طبيعة الرؤية والمعانى التى يطرحها فى قصيدته .

فهذه الأبيات تأتي مكملة للأبيات السابقة من حيث المعانى والدلالات المطروحة ، فالشاعر يواصل تعريته لسلبيات الواقع الحاضر نتيجة إحلال الفساد والرشوة محل القيم الإنسانية النبيلة ، ويتساءل الشاعر عن مرجعية هذا التناقض والعدمية تساؤلات استنكارية ، إذ هل من الممكن أن تحدث هذه التناقضات نتيجة واقعه المحاصر بالفقر من كل صوب ، أم لأنه أراد التوحد مع كل المقربين والمحيطين به ، أم لأنه قاوم عن شرفه وأرضه وعرضه ودفع عنهم مكر القوى المستبدة الطاغية ، أم لأنه تصور أنه سيحصل على حقوقه دون رشوة .

وبعد أن تنتهى الذات من مناجاة ذاتها نراها تناجى الأرض والوطن والديار مناجاة تتسم بالحسرة والحرقه والألم ، وذلك باستخدامه أداة النداء (يا) فى أكثر من موضع ، وهى مقطع متوسط مفتوح يتوافق مع هذه الحالة الشعورية ، ويعبر فى هذه المناجاة النفسية عن فقدانه التواصل مع الأنا الفردية ، وتطلعها للتواصل مع الأنا الجماعية ، فيخاطب الوطن والبلاد فى حزن شديد على استلاب خيرات الوطن للغرباء والمستعمرين . حتى أن المروج الخضراء العالية وينابيع المياه تحولت فى ضلوعه إلى صوت يتنهد بالألم والحسرة . ويرتد لذاته تارة أخرى وكأن ذاته قد تحولت إلى حالة من العدمية ، وأصبحت الذات مجردة من كل وسيلة للمقاومة وفى الوقت نفسه تتوحد ذات الشاعر بتراب الأرض ولا تستطيع العيش بدونها .

وتستمر الذات فى اجترار مآسيها فقد كانت قبل ذلك تتسم بالفروسية والشجاعة . إلا أنها الآن تشك فى كل الصيحات العالية التى لا تملك غيرها لأنها عاجزة عن الفعل ، فقد مات جواد الفروسية منذ أمد طويل ، وأصبحت الذات لا تملك شيئاً فى وطنها تقيم به أودها . فقد انتشرت حبوب القمح فى كل الأودية

وبرغم ذلك تَضوع الشعب جوعاً ، حيث استلبت القوى الاستعمارية الطاغية خيرات الأرض وثمارها .

ثم تتاجى الذات بعد ذلك الأرض رمز الحنان والحب والعطاء ، وعلى الرغم من صوت الشاعر غير المسموع إلا أن الأرض الغائبة تجيبه من كل صوب ، فهذه هى البلاد مليئة بالخصب والعطاء لكن شيئاً واحداً من هذا العطاء لا يملكه الشاعر ولا يملكه أبناء وطنه .

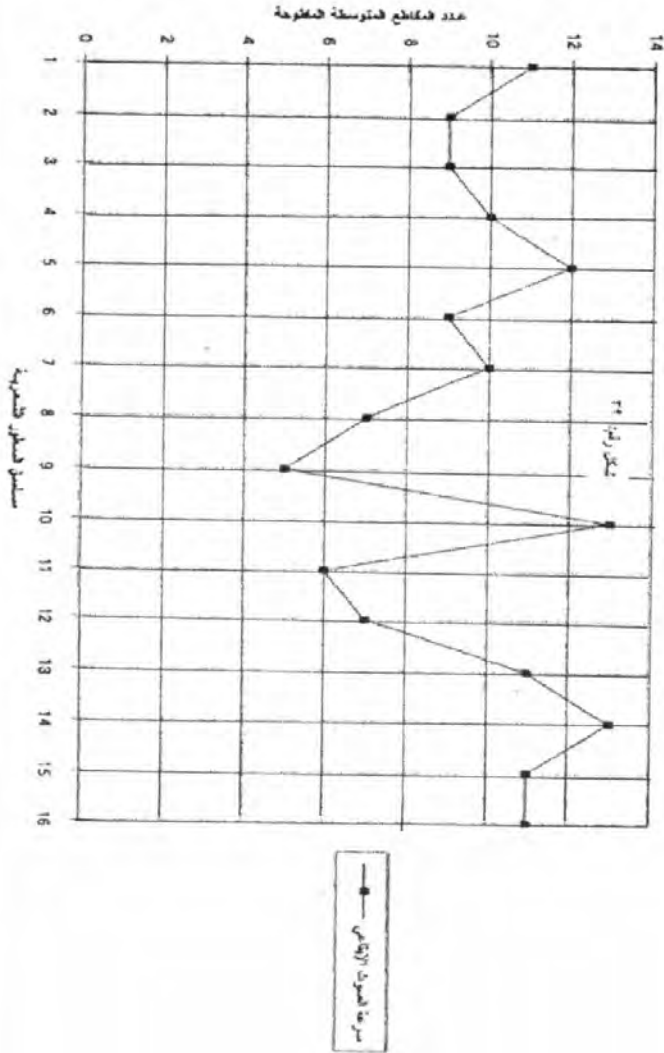
من الواضح أن هذا النص يعتمد إلى حد كبير على مناجاة الشاعر لذاته تارة ، ومناجاته للأرض والوطن والديار تارة أخرى . وهذه المناجاة النفسية ، واستحضاره عصور الرشوة والفساد منذ عهد "ابن هادى" وحتى اللحظة الآتية التى كتب فيه الشاعر قصيدته فى ديسمبر سنة ١٩٦٩ وربما بعد ذلك أيضاً ، إنما يعبر عن توافق "التطويل الصوتى" - الناتج عن المقاطع المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة أو الحركات الصوتية الطويلة - مع حالات المناجاة النفسية والتداعى النفسى ، واستحضار الماضى فى زمن الحضور ، وكل ذلك يرجع إلى فقدان التواصل مع الأنا الجماعية .

غير أن ما يمكن استنتاجه فى هذا الموضع هو أن الهندسة الصوتية للقصيدة الكلاسيكية تنعكس على المعانى فى كل النص ، لأن البناء الهندسى الواحد للمقاطع الصوتية يظل ممتداً وموصولاً وموحداً فى كل النص الشعري . ولذلك ليس غريباً إذا طغى نمط معين من المقاطع فى بيت واحد أن يطغى على كل المقاطع فى كل النص والعكس صحيح . ومن ثم يصبح انعكاس المقاطع على

المعاني متقارباً إلى حد كبير فى معظم بنى النص . ويتضح ذلك فى النص السابق حيث اتسمت القصيدة كلها بحركة صوتية إيقاعية واحدة . وهى بطء الحركة الصوتية الإيقاعية فى النص وذلك للأسباب الصوتية والمضمونية التى ذكرناها . وهذا البناء الهندسى الموحد للمعاني والمقاطع لا نجده بهذا التوافق فى قصيدة الشعر الحر ، لأن البنية الصوتية فيها متغيرة ، ومن ثم يمكن أن تبطئ حركة الصوت الإيقاعى تارة وتسرع تارة أخرى . كما يتضح فى قصيدة "شناشيل ابنة الجنبى" ، فيما بعد .

وتتضح لنا حركية الصوت الإيقاعى فى قصيدة "وما يزال إلا أنا وبلادى" فى الشكل البيانى رقم (١٩) .

شكل بياني رقم (١٩)
سرعة الصوت الإيقاعي في (وما يزال إلا أنا وبلادي)



ومن خلال هذا الشكل يتضح لنا أن سرعة الصوت تزداد كلما انخفض مؤشر المقاطع الصوتية إلى أسفل ، وتقل كلما ارتفع هذا المؤشر لأعلى ، ولما كانت معظم نقاط المؤشر مرتفعة إلى حد كبير عند نقطة الصفر السفلية كانت حركة

الصوت الإيقاعي بطيئة في معظم البنى الصوتية للنص ، حتى أكثر النقاط انخفاضاً كانت في البيت التاسع وبرغم ذلك فهو انخفاض نسبي لا يؤدي إلى سرعة الصوت، حيث مثلت نسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فيه ٠.٢٦ وهي نسبة تسمح بإنخفاض سرعة الحركة الصوتية .

ومن ثم يمكن القول ان البيت التاسع مثل أسرع حركة صوتية إيقاعية في النص، ومثل البيتان ؛ الخامس والرابع عشر أبطأ حركة صوتية إيقاعية في النص . لأن نسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فيهما زادت فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة على المتوسطة المغلقة والقصيرة . وهذا قليل الحدوث في النصوص الشعرية ، بل وفي كثير من النصوص العربية .

٤ - ٢ - السرعة الإيقاعية للنص المتغير :

تتضح العلاقة بين السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالي للنص المتغير من خلال نصوص الشعر الحر على أنها نصوص متغيرة ولا تثبت عند سرعة إيقاعية معينة ، نظراً لعدم انتظام عدد تفعيلاتها وانتقالها من تفعيلة لأخرى أحياناً ، ونقف على سبيل التمثيل . عند قصيدة السياب المشار إليها .

ففي قصيدته "شناشيل ابنة الجلبى" للسياب ، يبدأ الصوت الإيقاعي للصورة الأولى سريعاً نسبياً من السطر الأول إلى الرابع يقول :

"وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم
تسرب من ثقوب المعزف — ارتعشت له الظلم
وقد غنى صباحاً قبل .. فيم أعد ؟ طفلاً كنت ابتسم"

ففى هذه السطور لا تتجاوز المقاطع المتوسطة الطويلة وكذلك الحركات الصوتية الطويلة عشر مرات ، فقد تكررت فى السطر الأول أربع مرات والثانى مرة واحدة ، والثالث مرتين والرابع ثلاث مرات . وعليه فإن حركة الإيقاع الصوتى فى السطر الأول كانت أبطأ منها فى الثانى والثالث والرابع ، وكانت فى السطر الثانى أسرع منها فى الأبيات (١ ، ٣ ، ٤) . ويرجع ذلك إلى أن السطر الأول اعتمد إلى حد ما . على أربع مقاطع صوتية متوسطة مفتوحة ، وهى نفسها حركات صوتية طويلة . لذلك جاء فيها الإيقاع أبطأ من البيت الثانى الذى لم يتكرر فيه المقطع نفسه غير مرة واحدة ونستطيع أن ندرك ذلك من خلال نطقنا للبيتين ؛ الأول والثانى .

وإذا نظرنا إلى معانى هذه السطور ، وجدنا أنها تبدأ فى البيت الأول بعملية الاستحضار والتذكر للماضى ، الأمر الذى أدى إلى جعل الصوت الإيقاعى يتسم بالبطء فى أول الصورة ، ثم يسرع فى السطور (٢ ، ٣ ، ٤) ، حيث يعبر فيها الشاعر عن شتاء القرية الذى ينضح بالنور الخافت من بين السحب ، وكأنه النغم الذى يتسرب من ثقوب آلة العزف ، فترتفع تبعاً لذلك ظلمات الليل ، وكم كان يغنى فى أوقات الصباح عندما كان طفلاً ترتسم الابتسامة على شفتيه من فرط البراءة والصفاء والنقاء فالمعنى يدور حول الإيقاع الراقص . لو جاز لنا استخدام هذا التعبير . حيث الغناء والنغم السريع ، وفى اللحظة التى استحضر فيها الماضى فى السطر الأول تباطأ الصوت الإيقاعى نسبياً ، لكنه عندما عايشه كما لو كان واقعاً فى اللحظة الآنية وبدأ فى تصوير حالات الغناء والنغم والعزف التى تحيطه منذ كان طفلاً ، حينئذ أخذ الإيقاع فى التسارع وتضاءلت المقاطع والحركات الصوتية التى تستغرق وقتاً طويلاً لتحل محلها مقاطع وحركات قصيرة ذات طرقات إيقاعية سريعة .

غير أن حركة الصوت الإيقاعى سرعان ما تبطئ نتيجة زيادة المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وذلك فى السطور الشعرية أرقام (٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠) يقول فيها :

"ليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور
وكنا جدنا الهدار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب
وفلاحيه ينتظرون: "غيثك يا إله" وإخوتى فى غابة اللعب
يصيدون الأرناب والفراش ، و "أحمد الناطور"
نحرق فى ظلال الجوسق السمراء فى النهر
ونرفع للسماء عيوننا : سيسيل بالقطر"

فالصورة المشكلة من خلال هذه السطور نجدها تركز على المقاطع
المتوسطة المفتوحة ، وكذلك الحركات الصوتية الطويلة إلى حد كبير ، فقد تكررت
هذه المقاطع والحركات (٣٥) مرة ، وهى نسبة عالية بالقياس إلى السطور الأربعة
الأولى (١-٤) التى لم تتكرر فيها هذه المقاطع أكثر من عشر مرات ، ويرجع ذلك
لطبيعة المعانى الدلالية التى طرحتها هذه السطور . حيث تدور هذه السطور حول
محاولة استحضار الشاعر للماضى الطفولى الأليف ، عندما كان طفلاً يبتسم لليله
ونهاره ، وعيون الحور قد أثقلت أغصانه ، وكان الجد يضحك ويغنى معهم فى
ظلال الجوسق بين المزروعات وكان الفلاحون يرفعون أكف الضراعة لله فى انتظار
الغيث ، بينما كان الشاعر يلعب مع إخوته ويجرى خلف الأرناب والفراش بغية
اصطيادها ، وكانوا يحرقون النظر فى ظلال الجوسق السمراء ، وهى تنعكس على
صفحة النهر ، ويرفعون عيونهم للسماء بغية سقوط قطرات المياه .

ولما كانت طبيعة الأبيات تدور حول استحضار الماضى فى زمن الحضور
ومعايشة الشاعر له واستغراقه فيه ، لذلك جاء التشكيل الصوتى مطولاً . عن
طريق شيوع الحركات الصوتية الطويلة والمقاطع المتوسطة المفتوحة . ليتوافق مع
هذه الحالة الشعورية التأملية . وعليه فإن الإيقاع جاء بطيئاً نتيجة طول المدة
الزمنية المستغرقة فى التشكيل الصوتى لهذه السطور .

وعندما نصل إلى السطرين ؛ (١١ ، ١٢) نجد حركة الإيقاع الصوتى سريعة عن سابقتها ، ذلك أن الشاعر ترك عملية الاستحضار وشرع فى الوصف المباشر لسقوط الأمطار والغيث فوق ذرى السعف ، وتحدث قطرات المياه رنيناً فى قاع النهر من كثرة تدفقها ، ويشتعل وميض البرق أزرق وأخضر وسرعان ما يختفى . ولما كان معنى السطرين يقترب بسرعة الأمطار والبرق ، لذلك جاء الإيقاع الصوتى سريعاً ، ويتضح ذلك من خلال ضالة المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة ، يقول :

وأرعدت السماء قرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف
وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ

فالسطر الأول لم تتكرر المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة غير ثلاث مرات ، والسطر الثانى مرة واحدة . وهذا يعبر عن سرعة الإيقاع الصوتى ، لأن بقية المقاطع الأخرى القصيرة والمتوسطة المغلقة لا تستغرق وقتاً طويلاً فى تشكيلها الصوتى ، كالذى تستغرقه الحركات الطويلة .

لكن هذه السرعة سرعان ما تبطئ فى السطر الشعري الثالث عشر عندما يقول : (وفتحت السماء لغيثها المدرار باباً بعد باب)

ويرجع ذلك للزيادة النسبية فى عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة ، التى وصلت إلى أربعة مقاطع صوتية ، وهنا جاء التطويل الصوتى فى كلمات (السماء ، لغيثها ، المدرار ، بابا) لتعبر عن كثرة سقوط الماء الذى تدفق بغزارة من كل أبواب السماء .

وهنا يمكن القول إن التطويل الصوتى . لو جاز استخدام هذا التعبير . ويعنى به زيادة المسافة الزمنية المستغرقة فى نطق المقطع . إنما يعبر عن تأكيد المعنى المطروح فى النص ، ويتأكد هذا المعنى أيضاً فى السطر الشعري الخامس عشر الذى يقول فيه الشاعر :

"تكلمه الفقاع ، عاد أخضر ، عاد أسمر ، غص بالأنغام والنفه"

فقد تكررت المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة خمس مرات فى كلمات (الفقاع ، عاد ، الأنغام ، النفه) وأدى التطويل الصوتى فى هذه الكلمات إلى تأكيد المعانى المطروحة والمتمثلة فى بهجة النهر بسقوط الأمطار ، فقد غدت الفقاع أكاليل من البهجة والسعادة ، وحولت النهر إلى ضفاف ومزروعات خضراء وإلى طمى أسمر خصب والنهر يعزف موسيقى البهجة والسعادة بحلول الخصب والنماء .

ونعل ما يؤكد ما نذهب إليه من حيث توافق التطويل الصوتى فى النص الشعري مع المناجاة النفسية والتداعى النفسى والاستحضار هو النص الوارد فى القصيدة بداية من السطر التاسع عشر وحتى السطر السابع والعشرين ، يقول فيه:

بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب منه حب الآخرين ، سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار الموت قبراً هذه التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت ، يكسو عظمه اللحم
ويوقد قلبه الثلجى فهو بحبه يثب
وأبرقت السماء .. فلاح حيث تعرج النهر
وطاف معلقاً من دون أس يلثم الماء
شناشيل ابنة الجلبى نور حوله الزهر
عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء

إن هذه السطور تأتى فى متن النص الكلى للقصيدة لتعبر عن حالات التداعى النفسى ولذلك ليس من قبل المصادفة أن نجد معظم هذه السطور لا تقل فى أى منها المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الطويلة عن أربع مرات ، ويتضح ذلك من خلال الجدول السابق رقم (٤) "جدول تتابع المقاطع الصوتية فى شناسيل ابنة الجلبى" .

ومن الواضح أن هذه السطور جاءت بعد أن صور الشاعر الماضي الأليف بأظاره وخصبه في القصيدة حتى السطر الثامن عشر ، ويعدّها لجأ الشاعر إلى المونولوج الداخلي والتداعي النفسى . كما هو موضح فى السطور السابقة . وفيها يخاطب الشاعر ذاته مستحضراً صورة المحبوبة والمخلص ، فقد أنهكهما التعب ، ويتطلع للمخلص الذى ينقذ الواقع من القهر والضياع ويبعث الميلاد من لحظات الموت ، ويغمر الجسد الثلجى الميت بدفء الحياة ، وعلى يديه تبرق السماء ويسقط الغيث ، ويرشف من الماء رشفة تعيد الحياة لابنة الجلبى ويجعل الزهور تحفها من كل صوب فتحيلها إلى عروس تتبختر فى عقدها اللبلى الأبيض الذى يشع نضاعة وشروقاً حولها .

ولما كانت هذه الصورة لم تتحقق بعد لذلك عاشها الشاعر حلمًا يتداعى عليه ومن ثم كان "التطويل الصوتى" أقرب المعايير الصوتية تعبيراً عن هذه الحالة . وعليه اعتمد النص على المقاطع المتوسطة المفتوحة والحركات الصوتية الطويلة .

وهكذا فى بقية سطور القصيدة نجد أن هناك تناسباً بين معانى النص الشعرى وسرعة الإيقاع من ناحية ، وبين سرعة الإيقاع والمقاطع الصوتية والحركات الصوتية من ناحية أخرى .

ولذلك يمكن القول إن السطور الشعرية أرقام (٢-٣-٤-١١-١٢-١٤ -

١٦-١٧-٢٠-٢١-٢٤-٢٩-٣٠-٣٢-٣٦-٤٠-٤١-٤٣-٤٥-٤٦-٤٩ -

٥٠-٥١-٥٣) تراوحت فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة ما بين مرة أو مرتين أو ثلاث مرات . وهذه النسبة قليلة نسبياً وتؤدي إلى سرعة الصوت الإيقاعى وتتوافق مع معانى الصور الشعرية التى تحتاج إلى سرعة فى الأداء كلحظات الرقص والبهجة والنغم السريع ، والتوتر النفسى المطرد

بينما نجد السطور الشعرية أرقام (١-٥-٦-٧-٨-٩-١٠-١٣-١٥ -

١٨-١٩-٢٢-٢٣-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٣٤-٣٥-٣٧-٣٨-٣٩-٤٤-٤٧ -

٥٢-٥٤-٥٥) لم تقل فى أى منها المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الطويلة أو

الحركات الصوتية الطويلة عن أربع مرات . وهذه النسبة متوسطة وتؤدي إلى التطويل النسبي للصوت عند الأداء وفقاً لعدد المقاطع أو الحركات . وهذا التطويل يتوافق إلى حد كبير مع الحالات التي ذكرناها ومنها حالات الاستحضار والتداعي النفسي ، والمناجاة والتذكر ، والتأمل ، ونستطيع استنباط ذلك في أى صورة شعرية من الصور التي تكونها السطور المشار إليها .

ونود التأكيد إلى أن الصورة الشعرية الواحدة في النص قد تحوى سطوراً شعرية بها مقاطع طويلة أو متوسطة مفتوحة قليلة وأخرى كثيرة والعكس ، ولذلك يرجع التشكيل الدلالي إلى عملية شيوخ هذه المقاطع أو عدم شيوخها في معظم السطور الشعرية المكونة للصورة أو النص .

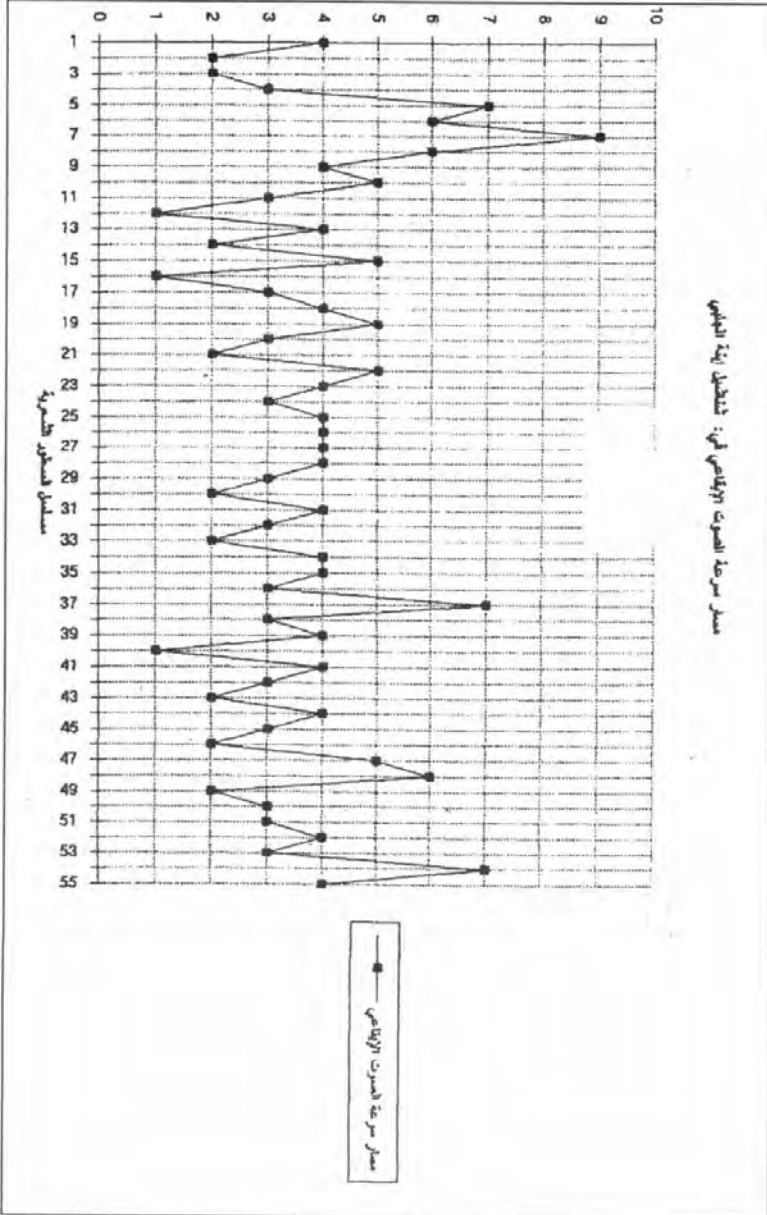
كما أن العدد هنا لا يقاس على كل القصائد وكل السطور الشعرية فحسب لكنه يقاس بالعدد الكلي لكل المقاطع في السطر الشعري الواحد . فقد يحوى سطر شعري واحد مقطعين صوتيين متوسطين مفتوحين فقط وكل المقاطع الأخرى القصيرة لا تتجاوز هذا العدد أو تتجاوزه بنسب قليلة ، وحينئذ تكون السمة الغالبة في التشكيل الصوتي هي التطويل الصوتي .

ونظن أن نسبة المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة إذا زادت عن المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الطويلة بنسبة (٥ : ١) تقريباً أدى ذلك إلى وضوح التطويل الصوتي في النص ومن ثم إلى بطء حركة الصوت الإيقاعي في السطر الشعري . ولكن إذا زادت عن ذلك بكثير ، حينئذ يؤدي هذا إلى عدم وضوح التطويل الصوتي وشيوخ قصر التشكيل الصوتي ، ومن ثم يؤدي إلى سرعة حركة الصوت الإيقاعي .

والشكل البياني رقم (٢٠) يوضح مدى سرعة الصوت الإيقاعي في قصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" .

شكل بياني رقم (٢٠)

مسار سرعة الصوت الإيقاعي في (شناشيل ابنة الجلبى)



ويتضح لنا من خلال هذا الشكل أن سرعة الصوت الإيقاعي تزداد كلما انخفض مؤشر المقاطع الصوتية إلى أسفل ، وتقل كلما ارتفع مؤشر المقاطع الصوتية إلى أعلى مما يدل على أن التناسب بينهما عكسى .

ومن ثم فإن السطر الشعري السابع قد مثل أبطأ حركة صوتية إيقاعية فى النص الشعري ، ففيه ارتفع مؤشر المعادلة إلى أعلى نقطة له . ونسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فى هذا البيت تتساوى فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة مع المتوسطة المغلقة والقصيرة . بينما مثلت الأبيات أرقام (١٢ ، ١٦ ، ٤٠) أسرع حركة صوتية إيقاعية فى النص ، ففيها انخفض مؤشر المعادلة إلى أسفل نقطة له ، ولم تشكل إلا نسباً ضئيلة فى المعادلة الصوتية الإيقاعية هى على التوالى (٢٣/١ ، ١٧/١ ، ٧/١) وهى نسب ضئيلة لا تحول دون سرعة الإيقاع الصوتى فى النص الشعري .

أما بعد

استطاعت هذه الدراسة التوصل إلى مجموعة النتائج الآتية :

- ١- هناك علاقة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية ونستطيع أن نجمل هذه العلاقة في المعادلة التالية :

$$\begin{aligned} \text{I- عدد الأصوات الحركية القصيرة} &= \text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{عدد} \\ &\text{المقاطع المتوسطة المغلقة} \\ \text{ص ح ق} &= \text{ص ح (cv)} + \text{ص ح ص (cvc)} \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} \text{II- عدد الأصوات الحركية الطويلة} &= \text{عدد المقاطع المتوسطة} \\ &\text{المفتوحة} + \text{عدد المقاطع الطويلة} \\ \text{ص ح ط} &= \text{ص ح ح (CVV)} + \text{ص ح ح ص (CVVC)} \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} \text{III- عدد الأصوات الحركية الكلية} &= \text{عدد المقاطع الصوتية الكلية} = \\ &\text{الأصوات الحركية القصيرة} + \text{الأصوات الحركية الطويلة} \\ \text{ص ح ك} &= \text{م ص ك} = \text{ص ح ق} + \text{ص ح ط} \end{aligned}$$

وهذه المعادلة يمكن تطبيقها على أي نص لغوي أو أدبي لاسيما النص الشعري، وإذا كان أحد طرفي المعادلة مجهولاً والآخر معلوماً يمكننا التوصل إلى معرفة الطرف المجهول دون اللجوء إلى العملية الإحصائية للنص .

٢- إن ما توحى به الأصوات الحركية القصيرة يتوافق مع ما توحى به المقاطع القصيرة والمقاطع الصوتية المتوسطة المغلقة من حيث الترابط الصوتي والإيقاعي السريع نتيجة قصر اللحظة الزمنية المستغرقة فى النطق . كما تعبر عن الحالات الشعورية ، لاسيما الآهات النفسية الحبيسة فى النفس الإنسانية .

وما توحى به الأصوات الحركية الطويلة يتوافق مع ما توحى به المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة ، من حيث التعبير عن التطهير النفسى وذلك عن طريق إخراج الآهات النفسية بدلاً من حبسها ، ولذلك يكون الإيقاع الصوتى بطيئاً نتيجة طول اللحظة الزمنية المستغرقة فى نطق هذه المقاطع .

٣- من خلال العملية الإحصائية للعديد من النصوص الأدبية وبخاصة نصوص الشعر الكلاسيكى والحر اتضح لنا أن صوت الفتحة بشقيه الطويل والقصير له موضع الصدارة يليه بعد ذلك صوت الكسرة بشقيه الطويل والقصير وأخيراً يأتى صوت الضمة بشقيه الطويل والقصير أيضاً . وهذا التتابع المنتظم فى معظم النصوص الشعرية يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية وقد يرجع هذا التتابع المنتظم لطبيعة التشكيل اللغوى للنص من ناحية ، ولتوافق صوت الفتحة مع حركية الأداء الصوتى أكثر من غيره من ناحية أخرى . لأننا دوماً نحتاج لعملية الشهيق أثناء الكلام أى نحتاج إلى صوت الفتحة لفتح الفم ودخول كمية الهواء الملائمة بسهولة، حتى تستمر عملية الكلام بيسر وتلقائية . لكننا نظن أن جانب التراكيب اللغوية للنص هى التى لها دور بارز فى عملية التتابع هذه ، وما يعيننا فى هذا الجانب أن التتابع المنتظم للأصوات الحركية يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص الشعرى .

٤- زيادة الأصوات المرققة فى النص الشعرى على ما عداها من أصوات متوسطة ويرجع هذا إلى طبيعة التراكيب اللغوية من ناحية وإلى قلة الأصوات العربية المفخمة أو المتوسطة وإلى طبيعة الموضوعات التى يُعنى بها الشعراء فى قصائدهم من ناحية ثانية ، وهى موضوعات تعبر عن الانكسار والضياع والعجز والقهر السياسى . ومن ثم لم يجد الشاعر المعاصر ضرورة فنية أو موضوعية للجوء إلى الأصوات اللغوية المفخمة . وما يعيننا هنا هو أن التتابع المنتظم ما بين الأصوات المفخمة والمتوسطة والمرققة يسهم فى التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى حيث تأتى دائماً الأصوات المرققة فى موضع الصدارة يليها الأصوات

المفخمة والمتوسطة . كما أن هذه الأصوات تتوافق مع الحالات الشعورية للذات في النص الشعري .

٥ - التناسب بين الأصوات الصامتة للجهر والهمس بنسبة (١ : ٢) تقريباً في معظم النصوص الشعرية ، وتوافق الأصوات المجهورة مع الصيحات العالية ، حيث تحاول الذات الجهر بصوتها للتعبير عن القيود والحصار والضياع الذي يلحق بها ، بينما تتوافق أصوات الهمس مع حالات المناجاة النفسية والأصوات الخافتة التي تصل للسامع واضحة دون الصياح بها . فضلاً عن توافق أصوات الجهر والهمس مع الحالات الشعورية للذات غير أن ما يعنينا هنا أيضاً هو أن التتابع المنتظم لها . حيث تكثر أصوات الجهر يليها الهمس . يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص .

٦ - إن التماثل الصوتي التطابقي أو التقاربي لكل نمط من أنماط المقاطع الصوتية ولكل نمط من أنماط الحركات الصوتية ، ولكل من أصوات الجهر والهمس أو الصيغ التفعيلية أو الجرس الصوتي أو التنغيم تسهم جميعها في تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعري .

٧ - إن الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص "الشعر الكلاسيكي" جاءت ثابتة على وتيرة واحدة فقد كان فيها مسار الإيقاع الصوتي منتظماً لاسيما إيقاع الصيغ التفعيلية والمقاطع الصوتية والتنغيم والجرس الصوتي للقافية ، ففيها وجدنا المسار الصوتي الإيقاعي للنص من خلال هذه الأصوات يسير في خط مُنَحْنٍ أو متعرج طوال النص الشعري في قصيدة "الشعر الحر" .

٨ - إن الاعتماد على معيار صوتي واحد في استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص لا يعد كافياً للحكم على تشكيل الصوت الإيقاعي ، بل لا بد من تضافر كل المؤثرات الصوتية النوعية لتشكيل الهندسة الكلية الإيقاعية للنص . لأن البنية الصوتية للنص كل لا يتجزأ ومن هذا الكل يمكن استنتاج العلاقة بين البنية الصوتية والمعاني الدلالية في النص .

٩ - إن التقسيم البنائي للهندسة الصوتية يبدأ بأصغر وحدة صوتية في النص وهي وحدات الصوامت والصوائت وتتابعها تتابعاً مطرداً في النص ، وينتهي بالصيغ الصوتية التفعيلية التي تشكل بدورها الوحدة الصوتية الكبرى للنص ، ومن هذا

البناء التصاعدي . كما هو موضح في الكتابة الصوتية للنصوص . يتشكل البناء الهندسي للصوت الإيقاعي في النص .

١٠- هناك علاقة متداخلة بين كل المؤثرات الصوتية للنص . المقاطع ، الحركات ، الهمس ، الجهر ، النبر ، التنغيم ، الصيغ الصوتية التفعيلية . وبين الهندسة الصوتية ، ولذلك يؤثر أى تغيير يطرأ على أى منهما على الأنواع الأخرى من ناحية ومن ثم على الهندسة الصوتية للنص من ناحية ثانية .

١١- هناك علاقة بين سرعة الإيقاع الصوتي والتشكيل الدلالي للنص ، فالتشكيل الشعري الذي يعتمد على التذكر والاستحضار والمناجاة والتداعي النفسي غالباً ما يكون الإيقاع الصوتي فيه بطيئاً نتيجة اعتماده على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) أو (cvv) والمقاطع الطويلة (ص ح ح ص) أو (cvvc) والحركات الصوتية الطويلة وبخاصة أصوات المد واللين . وهى أصوات تقل السرعة فيها نتيجة طول المساحة الزمنية المستغرقة في نطقها .

أما الصورة الشعرية التي تعبر عن الأحداث السريعة والتنقلات المتحركة السريعة أيضاً فإن إيقاعها الصوتي يكون سريعاً ، وذلك لاعتمادها على المقاطع القصيرة ص ح (cv) والمقاطع المتوسطة المغلقة ص ح ص (cvc) وهى مقاطع صوتية لا تحتاج مسافة زمنية طويلة عند نطقها ، بل يكون نطقها سريعاً ومن ثم تتوافق مع الإيقاع السريع والأحداث ذات الإيقاع السريع في النص الشعري .

ومن ثم يمكن القول : إن سرعة الإيقاع الصوتي تتناسب تناسباً عكسياً مع المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة ، فكلما كثرت هذه المقاطع عن (٥/١) المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة تقريباً حينئذ يكون لها تأثير واضح . ولكن إذا قلت عن (٥/١) حينئذ لا يكون لها تأثير واضح في سرعة الإيقاع . أى يكون النص سريعاً ولا تؤثر هذه النسبة القليلة على مسار سرعته الحركية . على أننا ندرك أن النسبة (٥/١) هذه تقريبية وليست قطعية ، وكلما قلت يتضاءل تأثيرها . وكلما زادت يزيد تأثيرها ، واختيارنا لرقم (٥/١) من منطلق تجربتنا على النصوص التي طبقنا عليها ، ولكن تظل هذه النسبة تقريبية ، غير أن ما نطمئن إليه هو المعادلة الآتية :

إن سرعة الإيقاع الصوتي تتناسب تناسباً عكسياً مع المقاطع الطويلة والمتوسطة المفتوحة ، وتناسباً طردياً مع المقاطع القصيرة .

ونستطيع التعبير عن هذه العلاقة بالمعادلة الآتية :

$$\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة} + \text{المقاطع الطويلة} = \text{قيمة} < \text{تقريباً} \quad \therefore$$

$$\text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{المقاطع المتوسطة المغلقة} = \text{قيمة} > \text{تقريباً} \quad \therefore$$

فإن حركة الصوت الإيقاعي تكون بطيئة نسبياً .

$$\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة} + \text{المقاطع الطويلة} = \text{قيمة} > \text{تقريباً} \quad \therefore$$

$$\text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{المقاطع المتوسطة المغلقة} = \text{قيمة} < \text{تقريباً} \quad \therefore$$

فإن حركة الصوت الإيقاعي تكون سريعة نسبياً .

عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة

= _____ وعليه فإن

عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة

قيمة معينة وهذه القيمة تتناسب تناسباً عكسياً مع حركة الصوت الإيقاعي .

على أننا ندرك أن هندسة السرعة الإيقاعية الصوتية فى "القصيدة الكلاسيكية" ثابتة نتيجة سيرها على وتيرة واحدة متقاربة فى كل النص الشعرى ، فإذا زاد نمط معين من المقاطع الصوتية أو نقص فى بيت شعرى واحد ظل هذا النقص أو الزيادة سائداً فى كل الأبيات الشعرية للنص . ومن ثم يصبح انعكاس المقاطع على المعانى متقارباً إلى حد كبير فى معظم بنى النص ، فإذا اتسم الإيقاع الصوتى فى بيت واحد بالسرعة امتد ذلك إلى الأبيات الأخرى والعكس صحيح .

وهذه السرعة الثابتة أو الموحدة تقريباً فى معظم أبيات النص الكلاسيكى لا نجدها بهذا التوافق فى قصيدة الشعر الحر ، لأن البنية الصوتية فيها متغيرة ومن ثم يمكن أن يسرع الإيقاع الصوتى فى سطر معين أو صورة معينة ثم يبطئ فى سطر آخر أو صورة شعرية أخرى فى نفس القصيدة . ولذلك كثيراً ما يتسم نص الشعر الحر بالمفارقة على مستوى الموقف والصورة واللفظ ، وقليلاً ما نجد هذه المفارقة فى النص الكلاسيكى . ويرجع ذلك إلى أن الإيقاع الداخلى والخارجى فى قصيدة الشعر الحر فى حالة تغير ، لكنه فى القصيدة الكلاسيكية غالباً ما يكون فى حالة ثبات .

هوامش البحث

للمزيد انظر :

- ١- Voir. J. Molino et. j. Tamine, Introduction a l' analyse Linguistique de lapoesie. p.u.f. Paris. 1982. p.p 58-59.
- ٢- D. Delaset j. filliolet. Linguistiquet Poetique. Larous UNV. 1973, P. 161.
- ٣- للمزيد حول قصيدة الضوضاء أنظر على الشوك : الدادائية بين الأمس واليوم ، بدون تاريخ ، المؤسسة التجارية بيروت . ص (١) وما بعدها ، ط (٣) . وفى هذه الدراسة يشير إلى محاولات الشاعر الإنجليزي "مارينتى" الذى كان يلقى قصيدته مصحوبة بأصوات وإيقاعات صاخبة كقرع الطبول . إلا أننا لا نغنى هنا بهذه المحاولات الصوتية . لكننا نغنى بتحويل أى نص شعري من نص مكتوب إلى منطوق واستنباط مسار الهندسة من خلال النص المنطوق.
- ٤- مصطفى جمال الدين : الإيقاع فى الشعر العربى من البيت إلى التفعيلة . مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ١٩٧٠ .
- ٥- دكتور كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت سنة ١٩٧٤ .
- ٦- دكتور أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ، القاهرة ١٩٨٣ ، محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر ، مطبعة المدينة ، القاهرة ١٩٨٥ .
- ٧- دكتور سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربى محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٣ .
- ٨- دكتور جوزيف شريم : بحث الهندسة الصوتية فى القصيدة المعاصرة عالم الفكر ، الكويت ، يونيو سنة ١٩٩٤ ، ص ٩٥ .
- ٩- للمزيد حول قضية "الصوت والمعنى" انظر : ابن جنى الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ١٥٢/٢ ، دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٥ ، سيبويه "الكتاب" ٢١٨/٢ المطبعة الأميرية بولاق ١٣١٧ هـ ابن دريد "الاشتقاق" ص ١٧٦ - ٥٧٦ تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي القاهرة سنة ١٩٥٨ فخر الدين الرازى "الفراسة" تحقيق يوسف مراد ص ١٦١ ، الجاحظ "البيان

والتبيين" ، تحقيق ، عبد السلام هارون ١/٧٩ ، د. إبراهيم أنيس "دلالة الألفاظ" ص ٦٧ ط (٢) الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٤ ، "الأصوات اللغوية" ص ١٣٦ - ١٩٥٣ القاهرة سنة ١٩٦١ ، ماريوي. "أسس علم اللغة" ص ٩٢ ترجمة د. أحمد مختار عمر ، منشورات جامعة طرابلس ١٩٧٣ . عبد الكريم مجاهد بحث "العلاقة بين الصوت والمثلول" ضمن كتاب دراسات فى اللغة بغداد سنة ١٩٨٦ ، فرديناندى سويسير "دروس فى الألسنية العامة" ص ١١١ تعريب صالح الفرماوى الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٥ د. كمال بشر "الأصوات" دار المعارف سنة ١٩٧٥ ص ١٧٣ وما بعدها د. عبد الرحمن أيوب "أصوات اللغة" الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٦ "الكلام إنتاجية وتحليلية" الكويت سنة ١٩٨٤ د. محمود عوى عبد الرؤوف "القافية والأصوات اللغوية" ، القاهرة سنة ١٩٧٧ د. محمود فهمى حجازى "أسس علم اللغة" دار الثقافة القاهرة سنة ١٩٧٩ د. سعد مصلوح "دراسة السمع والكلام" عالم الكتب سنة ١٩٨٠ ترجمته لكتاب "مدخل إلى التصوير الطيفى للكلام" القاهرة سنة ١٩٧٨ د. ماهر هلال "جرس الألفاظ ودلالاتها" بغداد سنة ١٩٨٠ ، د. أحمد كشك "من وظائف الصوت اللغوى" ، القاهرة سنة ١٩٨٣ "القافية تاج الإيقاع الشعري" ، القاهرة سنة ١٩٨٣ ، "محاولات التجديد فى إيقاع الشعر" ، القاهرة سنة ١٩٨٣ ، د. مصطفى شحاته "لغة الهمس" هيئة الكتاب ، القاهرة سنة ١٩٧٢ ، وكريم حسام الدين "الإشارة الجسمية" ، الأنجلو المصرية سنة ١٩٩٢ . د. محمد العبد "اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة" ، دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة . وانظر للباحث "من الصوت إلى النص نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعري" ، عالم الكتب ، القاهرة سنة ١٩٩٣ ، هيئة قصور الثقافة ، كتابات نقدية سنة ١٩٩٦ .

١٠- كريستوفر كودويل : الوهم والواقع ، دراسة فى منابع الشعر ، دار الفارابى سنة ١٩٧٩ ت توفيق الأسدى ص ١٨ .

١١- محمد الماكرى : الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتى ص ١٣٦ ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء سنة ١٩٩١ .

١٢- نفسه ص ١٣٧ .

١٣- حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد لحبيب بلخوجة ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ص ٢٤٥ .

١٤- وللمزيد انظر الرمزية الصوتية العالمية التى صدرت حتى عام ١٩٩٣ فى (الشكل رقم ١٦) وبيانها كالتالى :

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 1993)

CONSONANTS (PULMONIC)

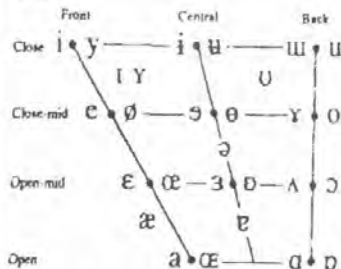
	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ			r					ʀ		
Tap or Flap				ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

CONSONANTS (NON-PULMONIC)

Clicks	Voiced implosives	Ejectives
◌ Bilabial	ɓ Bilabial	as in
◌ Dental	ɗ Dental/alveolar	ɸ Bilabial
◌ Postalveolar	ɠ Palatal	ɬ Dental/alveolar
◌ Postalveolar	ɠ Velar	ɰ Velar
◌ Alveolar lateral	ɠ Uvular	ɰ Alveolar fricative

VOWELS



Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a rounded vowel.

OTHER SYMBOLS

ʍ Voiceless labial-velar fricative	ɕ ʑ Alveolo-palatal fricatives
ʋ Voiced labial-velar approximant	ɭ Alveolar lateral flap
ɥ Voiced labial-palatal approximant	ɺ Simultaneous ʃ and ʎ
ħ Voiceless epiglottal fricative	ʡ Affricates and double articulations can be represented by two symbols joined by a tie bar if necessary
ʕ Voiced epiglottal fricative	
ʔ Epiglottal plosive	

k͡p t͡s

SUPRASEGMENTALS

	TONES & WORD ACCENTS
Primary stress	ˈ
Secondary stress	ˌ
Long	ː
Half-long	ˑ
Extra-short	ˑ̆
Syllable break	ˌ ː ˑ̆ ˑ̆
Mute (low) group	ː ˑ̆ ˑ̆
Major (intonation) group	ˑ̆ ˑ̆ ˑ̆
Linking (absence of a break)	ˑ̆ ˑ̆ ˑ̆

DIACRITICS

Voiceless	ˈ ˌ	Breathily voiced	ˈ ˌ	Dental	ˈ ˌ
Voiceless	ˈ ˌ	Creakily voiced	ˈ ˌ	Apical	ˈ ˌ
Aspirated	ˈ ˌ	Linguolabial	ˈ ˌ	Laminal	ˈ ˌ
More rounded	ˈ ˌ	Labialized	ˈ ˌ	Nasalized	ˈ ˌ
Less rounded	ˈ ˌ	Palatalized	ˈ ˌ	Nasal release	ˈ ˌ
Advanced	ˈ ˌ	Velarized	ˈ ˌ	Lateral release	ˈ ˌ
Retracted	ˈ ˌ	Pharyngealized	ˈ ˌ	No audible release	ˈ ˌ
Centralized	ˈ ˌ	Velarized or pharyngealized	ˈ ˌ		
Mid-centralized	ˈ ˌ	Raised	ˈ ˌ		
Syllabic	ˈ ˌ	Lowered	ˈ ˌ		
Non-syllabic	ˈ ˌ	Advanced Tongue Root	ˈ ˌ		
Rhoticity	ˈ ˌ	Retracted Tongue Root	ˈ ˌ		

١٥- ومنهم على سبيل التمثيل الدكتور كمال بشر في كتابه "الأصوات العربية" ص ٣٥ ، ١٥٠ ،
والدكتور إبراهيم أنيس في كتابه "الأصوات اللغوية" والدكتور أحمد مختار عمر في "دراسة
الصوت اللغوي" ص ٢٦٧ ، والدكتور سعد مصلوح في "دراسة السمع والكلام" وغيرهم .

١٦- انظر : A. J Greimas, la semantique structurale, paris, L arousse. 1966.
وانظر أيضاً : د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ص ٢٠ ، المركز الثقافي العربي ،
الدار البيضاء ط (٣) ، سنة ١٩٩٢ .

١٧- انظر : Francois Rastier "systematique desisotopies" in Essaisde
semiotque, larousse, paris, 1972. P. 82.

١٨- انظر : Groupe M. la Rhetorique de la poesie PUF, 1977, p. 35.

١٩- هذه القصيدة ألفها الشاعر بصوته في نادي الجسرة الثقافي بمدينة الدوحة بدولة قطر في
١٠/١١/١٩٩٣ والتسجيل الصوتي للنص مودع بالمكتبة الصوتية للنادي، واستطعنا الحصول
على نسخة مسجلة بالصوت والصورة (شريط فيديو كاسيت) وقد احتفظنا بنسخة منه للتوثيق
العلمي . وقمنا بتحليل الحزم الصوتية والكتابة الصوتية للنص . والقصيدة أيضاً منشورة ضمن
كتاب قضايا ثقافية مجلد ٦ صادر عن نادي الجسرة الثقافي بالدوحة سنة ١٩٩٥ . كما أنها
منشورة بديوان الشاعر مجلد ٢ ص ١٨٠ بديوانه (لعيني أم بلقيس) الأعمال الشعرية ، دار
العودة ببيروت سنة ١٩٨٦ م .

٢٠- قصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" للسياب قد حصلنا عليها مسجلة بصوته في شريط كاسيت مع
الشاعر حسن توفيق ، واعتمدنا في التحليل الطيفي للقصيدة على هذا النص المنطوق . ونحن
بدورنا نحتفظ بنسخة من هذا التسجيل ، وذلك للتوثيق العلمي . وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة
السياب قد كتبت في لندن في ٢٤/٢/١٩٦٣ .

٢١- تجدر الإشارة إلى أن كلمة (هباءً) مكتوبة في الديوان (هواء) ونظن أنه خطأ مطبعي وقد
اعتمدنا في التصحيح على صوت الشاعر نفسه ، وهذا يؤكد أهمية الاعتماد على النص
المنطوق .

٢٢- انظر : د. كمال محمد بشر ، علم اللغة العام ، القسم الثاني "الأصوات" ص ١٣٧ ، دار
المعارف ، ط (٤) ، القاهرة ، سنة ١٩٧٥ م .

٢٣- انظر : حول التفخيم والترقيق د. كمال بشر ، مرجع سابق ص ١٤٨ وما بعدها ، د. أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى ص ٢٧٨ وما بعدها ، عالم الكتب ط (٣) سنة ١٩٨٥ ، وقد عدت بعض الدراسات اللغوية صوت اللام ضمن الأصوات المفخمة وذلك فى أشكال معينة منها لفظ الجلالة "الله" ، إذا جاورت السواكن المفخمة ، كما عدت صوت الراء ضمن الأصوات التى تفخم فى مواضع وترقق فى مواضع أخرى . فتفخم إذا وقعت بعد سواكن مفخمة وترقق إذا سبقت بكسرة أو ياء من مثل : خسر ، كبيرة ، وللمزيد أنظر د. إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص ٦٦ ط (٤) الأنجلو القاهرة .

٢٤- د. أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوى ، ص ٣١٥ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط (٣) ، سنة ١٩٨٥ م .

٢٥- انظر : تقديم الشاعر للقصيدة قبل إلقائه لها فى نادى الجسرة الثقافى بالدوحة فى ١١/١٠/١٩٩٣ وانظر : قضايا ثقافية مجلد ٦ ص ٢٧٩ ، صادر عن نادى الجسرة الثقافى سنة ١٩٩٤ م .

al
m
a
h
t
a
b
a
h
.
n
e
t

مكتبتنا العربية

مكتبتنا العربية www.almaktabah.net/vb